

La version « piratée » dans l'art chilien : précarité et autres actions contre la mondialisation

Lina X. Aguirre

Numéro 117, printemps 2014

Détournement, imposture, falsification

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72298ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Aguirre, L. X. (2014). La version « piratée » dans l'art chilien : précarité et autres actions contre la mondialisation. *Inter*, (117), 42–44.

LA VERSION « PIRATÉE » DANS L'ART CHILIEN : PRÉCARITÉ ET AUTRES ACTIONS CONTRE LA MONDIALISATION

► Lina X. Aguirre

La copie, la réplique, la référence, la réutilisation et l'intervention artistique d'images et de matériaux issus du travail d'artistes précédents sont des pratiques courantes dans l'art contemporain. Ces techniques ont existé tout au long de l'histoire de l'art occidental depuis la Renaissance. Cependant, le régime économique de la mondialisation a fait en sorte qu'elles soient de plus en plus pratiquées, autant dans le milieu de l'art que dans d'autres domaines. Quelques-unes des raisons de cette tendance sont les suivantes : a) une plus grande facilité à copier et une disponibilité accrue des ressources pour le faire grâce aux outils de la technologie numérique ; b) une augmentation du flux mondial de produits matériels et symboliques mettant à portée de main un nombre plus élevé de références et de modèles ; c) une plus grande disponibilité d'images grâce au réseau Internet et, surtout, à son utilisation interactive actuelle. Cette plateforme, où l'image numérique est copiée, modifiée, combinée et réintégrée rapidement, rend possible la naissance d'imaginaires plus vastes et plus ambigus que ceux des époques précédentes en ce qui concerne la provenance et la paternité de l'œuvre.

Dans ce texte, j'analyserai la pratique de la copie dans l'art chilien en contexte de mondialisation. Plus particulièrement, je me consacrerai à l'étude de l'œuvre *Acampar, lugares visitando luga*¹ des artistes chiliens Javier González et Alejandro Leonhardt (2009). Il est important de noter ici que mon choix d'une œuvre chilienne n'est pas arbitraire. Il découle du fait que le Chili a été le pays latino-américain où la mondialisation, dictée par le modèle économique néolibéral, a été adoptée le plus tôt, de la façon la plus radicale, et où les conséquences se sont manifestées le plus clairement.

Dans *Acampar*, le duo d'artistes construisent et installent à la galerie ce qu'ils nomment des « versions piratées » d'une série de dix endroits connus de leur génération artistique par les médias. Dans mon analyse, j'affirme que la production de la version piratée sert de plateforme pour la construction, dans l'art, d'une identité sociale autour de la pénurie et de la précarité économique provoquées par la mondialisation. Les versions piratées, bon marché et défectueuses, deviennent le point de départ de la production et de la diffusion d'un art créé et administré dans des conditions de pénurie économique pour un public qui reconnaît ces mêmes conditions comme étant celles lui appartenant. Ce genre d'art n'implique ni l'appropriation ni le culte de la précarité économique ; il prône la transformation de cette condition dans une position active². Dans l'art précaire, dont *Acampar* constitue un bon exemple, l'art latino-américain retrouve une porte de sortie pour son développement dans le contexte socioéconomique de la globalisation³.

« *Acampar* » a été créée dans le cadre du projet de commissariat artistique *Nuevos territorios*⁴ de la galerie Balmaceda Arte Joven à Santiago, au Chili. En tant qu'œuvre se situant entre l'installation, la sculpture et la performance, *Acampar* propose la création de dix « endroits idéaux ». Ces dix scénarios se retrouvent entre la réalité et la fiction que les artistes ne connaissent que par les médias. Pour la réalisation de l'œuvre, González et Leonhardt ont travaillé avec des matériaux qu'ils ont obtenus çà et là, comme une boîte à outils et un ordinateur branché à Internet leur fournissant des modèles via Google. La reproduction de certains lieux a été complétée par des performances imitant les activités ainsi que les personnages que l'on pourrait y retrouver. Ce travail de récréation des endroits s'est prolongé sur 25 jours, au cours desquels les artistes ont habité la galerie, ont partagé la construction, les activités quotidiennes et les performances tout en mimant les activités et les personnages censés se retrouver dans les lieux réels. Les dix endroits reproduits étaient le Parthénon, un stade de la NBA, les Alpes suisses, le bar CBGB (berceau du

groupe rock étatsunien les Ramones), Hawaï, le mur de Berlin, le village des Schtroumpfs, le salon de la famille Simpson, la maison de Tom & Jerry et le Far West.

Comme l'affirme Nicolas Bourriaud dans son livre *Radicant*⁵, le voyage est l'un des thèmes les plus récurrents dans l'art actuel. Les artistes de notre époque abordent le thème du voyage dans leurs formes de travail et leurs méthodes, proposent plusieurs manières de bouger et de découvrir, ce qui est inhérent à la mondialisation et à la démocratisation du tourisme et du transport. Dans *Acampar*, le voyage est aussi présent, mais pas en tant que mouvement des individus : il s'agit d'un « voyage immobile »⁶ qui nous ramène aux thèmes exclus de la démocratisation du tourisme, aux gens exclus des fluctuations mondiales et enracinés dans leur localité à cause des difficultés économiques.

Confrontés à l'impossibilité de voyager, les artistes proposent d'autres manières de se transporter selon les choix et occasions d'action des gens. La première de ces possibilités est rendue viable grâce à Internet en tant que source de modèles des endroits recréés. Lorsqu'ils voyagent sur la Toile, les artistes sont confrontés à leur première expérience de voyage à l'intérieur de l'œuvre. Ils naviguent parmi les visions et versions de chaque endroit, réussissant ainsi à créer une version mixte, car ils ne peuvent obtenir les pistes suffisantes pour la reconstruction architecturale qu'en entrelaçant plusieurs points de vue. À partir de la récréation des différentes sources, la copie architecturale naît en tant que version déformée des endroits d'origine. Or, à cause de son hétérogénéité et de sa multiplicité, Internet, en tant que média, produit un savoir altéré qui n'est pas fiable. Et lorsqu'elle met en évidence les altérations produites par un usage en ligne, l'œuvre remet en question le rapport entre l'accès à Internet et l'intégration. Elle montre aussi la mobilité offerte par cette plateforme comme une source paradoxale d'éloignement en raison des visions trop personnelles et fragmentaires de la réalité.

Le projet propose également un autre mode de mobilité lorsqu'il cherche à reconstruire des endroits aux caractéristiques et aux origines différentes pour les faire cohabiter dans un même espace : la galerie. Ainsi, la copie réduit la distance, rassemblant des endroits normalement éloignés, appartenant à divers ordres, ce qui donne lieu à une expérience du déplacement dans un contexte sédentaire, une expérience de mobilité gratifiante malgré les complications financières.

Acampar est construite à partir de matériaux bon marché, « pauvres », et selon un processus de production rudimentaire qui cherche à rendre visible l'état de pauvreté. En réponse à l'impossibilité de financer un voyage dans les endroits idéalisés par les médias ou dans les lieux où l'on trouve des répliques de renom autour du monde, les artistes fabriquent des copies artisanales offertes comme « la version piratée, la version chilienne »⁷ de ces endroits. Il s'agit d'une version faite à partir de la pauvreté et de l'éloignement, et non de la connectivité et de l'intégration. En ce sens, l'œuvre montre un pays très différent de celui présenté dans les discours sur le développement et la prospérité du Chili, désigné comme le pays le plus développé de l'Amérique latine, le plus intégré à la carte globale et le plus prospère. L'œuvre fait allusion à un pays habité par des gens pauvres, confinés à leur localité, dont l'accès à d'autres cultures et à d'autres réalités se fait en passant par des versions altérées. L'œuvre reconnaît le processus du devenir pauvre et précaire produit par la mondialisation⁸, et elle cherche une façon de le représenter de façon humoristique, accessible au commun des gens – ceux qui sont directement affectés par le modèle économique mondial –, tout en leur offrant une occasion d'identification.

Dans *Acampar*, la possibilité d'une identification de l'assistance face aux endroits reconstruits montre un autre visage de la globalisation, directement en lien avec une « mémoire pop mondiale » qui subsiste dans le rituel de consommation établi par les médias et qui « se termine autant avec la mémoire collective qu'avec la mémoire historique au service des nations »⁹. Les endroits choisis par les artistes font partie de l'imaginaire populaire. Cependant, il ne s'agit pas d'endroits historiques issus de la tradition, mais d'espaces consommés au sein des médias en tant qu'images, construits en tant qu'objets de désir pour toute une génération. L'œuvre cherche à attirer l'attention des spectateurs sur le fait que leur identité est bâtie sur des dessins animés, des vedettes importées et des endroits lointains logés dans leur mémoire par la médiatisation ; elle attire l'attention sur le fait qu'il n'y a pas de place pour une mémoire communautaire construite à partir du quotidien de leurs propres expériences.

Pourtant, les artistes ne se limitent pas à mettre en évidence la prévalence de la mémoire pop mondiale ; ils cherchent à la déplacer et à la transformer en une expérience collective qui établira un autre imaginaire, une autre mémoire. C'est à ce moment-là que les actions, qu'ils nomment « actions d'activation »¹⁰ proposent le passage d'un rôle passif (sculpture) à un rôle actif (expérience). Ces actions, faites par les artistes ainsi que les imitateurs, avec la participation du public, permettent de transformer les mémoires médiatiques en expériences d'intégration sociale. L'œuvre, manifestement relationnelle, selon la vision de Nicolas Bourriaud, se construit en tant qu'« interstice social »¹¹: un espace où se trouvent des conditions d'échange différentes de celles du système économique capitaliste à l'intérieur duquel de nouvelles expériences et de nouveaux modes de sociabilité deviennent possibles. Or, comment cette idée a-t-elle pris forme ?

Les actions d'activation consistaient principalement en des spectacles offerts par des imitateurs locaux dont le travail restait cohérent avec l'idée de la copie grossière en relation avec toute l'exposition. Par exemple, au lieu du groupe les Ramones, les artistes ont embauché les Ramoneros. En ce qui concerne les membres du groupe de danse hawaïenne, ceux-ci portaient des vêtements qui ne font probablement pas partie de la tradition réelle de l'endroit d'origine, mais qui correspondent à ceux qui sont diffusés par les médias comme authentiques. Au moment de jouer dans chacun des endroits, les imitateurs, les artistes ainsi que le public ont participé à l'actuation comme s'il s'agissait d'une présentation dans le lieu original ; ils ont adopté des rôles leur permettant de reconfigurer leurs rapports et de faire temporairement partie d'une communauté en fonction. Le mince lien économique entre imitateurs et artistes – c'est-à-dire les frais de service – est disparu, remplacé par une relation à caractère affectif, comme celle des musiciens avec leur public dans un concert de musique. Ce genre de rapport, auquel l'assistance a pris part, a été rendu possible grâce aux spectateurs qui ne se sont pas limités à observer et à écouter passivement leurs idoles en version chilienne : ils ont habité ces endroits fabriqués par les artistes, les ont touchés, utilisés et ont permis à leur imagination de faire des associations et de revivre des sentiments d'affection ancrés dans leur mémoire, en plus de créer des liens collectifs par leur participation aux spectacles. C'est ainsi que la coprésence dans les actions d'activation de l'œuvre a incité la création de nouveaux rapports interpersonnels tenus par les affects et les sensations, et non pas par les rôles économiques.

Acampar, lugares visitando lugar, installation à la galerie Balmaceda Arte Joven, Santiago, Chili, 2009.

- 1 Los Ramoneros en concert.
- 2 Version piratée du Parthénon.
- 3 Version piratée de l'équipe de meneurs de jeu de la NBA.
- 4 Los Ramoneros dans la version piratée du bar CBGB.

Photos : gracieuses des artistes



De plus, dans le cadre des visites guidées de l'exposition, les artistes ont organisé des activités nécessitant la participation active du public. Par exemple, en ce qui concerne l'action d'activation de la NBA, ils ont organisé un tournoi de basketball. À la fin du tournoi, trois équipes ont été déclarées gagnantes et ont reçu les prix sur un podium construit pour l'exposition. Plus tard, une équipe de *cheerleaders* d'imitation s'est présentée en guise de célébration. Dans ce cas, le référent de la NBA a été déplacé par l'expérience collective du match. En fait, ce que l'on fêtait était le triomphe en tant qu'expérience vécue par les spectateurs et non pas en tant que spectacle médiatique. Le match, dans cette œuvre, permettait au public de gagner une certaine autonomie par rapport à l'emploi et au sens des référents spatiaux, donnant lieu à la naissance d'un sentiment d'appartenance collectif non médiatisé. Contrairement à l'individualisme et aux rapports créés par la consommation des endroits médiatisés, les artistes ont proposé la collectivité et l'interaction humaine.

Mais l'intention de renverser la tendance individualiste de notre régime économique ne s'arrête pas à l'œuvre de ce duo ; elle guide sa pratique professionnelle en général, plus particulièrement celle de González qui mène peu de projets individuels – contrairement à la plupart des artistes consacrés au Chili – et préfère les projets collectifs, les collaborations et les alliances. Il est important de souligner sa participation dans le projet de galerie Local Arte contemporain, où il travaille avec Ignacio Murúa. Ce lieu est apparu en 2011 en tant qu'« espace de survivance »¹² dans un système où l'existence et la productivité artistiques sont difficiles. Cette initiative propose la participation collective autour de certaines thématiques, ce qui permet une reconnaissance des possibilités de production et de réception de l'art au Chili. Les artistes ont lancé des appels d'idées autour de thèmes comme la piraterie, la pénurie matérielle et les choix commerciaux comme l'échange et le troc en tant qu'options valables et visibles sur la scène artistique locale. Ce projet n'est toutefois pas le seul à promouvoir un circuit artistique alternatif d'un point de vue critique ainsi qu'une attitude active en ce qui concerne le modèle économique néolibéral et ses conséquences dans les sphères artistique et sociales¹³.

Grâce à des projets comme celui de González et Leonhardt, qui ne sont pas les seuls à prendre le chemin de la précarité comme plateforme créative, les nouvelles générations montrent que l'art chilien est prêt à prendre des risques dans des domaines autonomes, qui ne sont pas toujours favorables économiquement, mais qui se formulent mieux par rapport à la grande réalité de la société chilienne. Il reste cependant beaucoup d'aspects à améliorer, entre autres l'extension des réseaux

au-delà du circuit local permettant aux initiatives une présence internationale plus forte, la création de stratégies équitables de financement et de commercialisation ainsi que la consolidation d'une structure critique capable de reconnaître les particularités et les forces de cette scène émergente. ◀

Traduction : Karla Cynthia Gracia Martinez

Notes

- 1 Installation à la galerie Balmaceda Galería Arte Joven, 2009. Nous la nommerons dorénavant tout simplement *Acampar* (NdT : littéralement, « faire du camping »).
- 2 Cf. Louise Waite, « A Place and Space for a Critical Geography of Precarity ? », *Geography Compass*, vol. 3, n° 1, 2008, p. 413.
- 3 Parmi les autres artistes chiliens que je place dans cette tendance, notons Ignacio Wong, Francisco Uzabeaga ainsi que deux ensembles artistiques, le premier composé par Niles Atallah, Joaquín Cociña et Cristóbal León, et le deuxième par Juan Pablo Langlois et Nicolás Superby.
- 4 Pour ce projet, l'équipe de commissaires artistiques était formée de Ximena Zomosa, directrice de la galerie, Nury González, artiste et commissaire adjointe, et Rosina Cazali, commissaire guatémaltèque.
- 5 Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009.
- 6 *Nuevos territorios* [catalogue d'exposition], Balmaceda Arte Joven, 2009, p. 14.
- 7 Javier González, interview personnelle, 12 octobre 2010.
- 8 En ce qui concerne la précarité dans la globalisation, voir Michel Chossudovsky, *The Globalization of Poverty and the New World Order*, Global Research, 2003 ; Martin Hopenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados : las aventuras de la modernidad en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, 1995, 281 p. ; Zygmunt Bauman, *Liquid Life*, John Wiley & Sons, 2013.
- 9 Abril Trigo, « La tarea pendiente de los estudios culturales (notas para una crítica de la economía política de la cultura en la globalización) », in Mabel Moraña (dir.), *Cultura y cambio social en América Latina*, Iberoamericana, 2008, p. 258-259.
- 10 J. González, interview personnelle, 9 août 2012.
- 11 Dans son célèbre livre *Esthétique relationnelle*, Bourriaud reprend de Marx le terme *interstices* qu'il employait pour qualifier les communautés échappant à la structure capitaliste, qui ne répondaient pas à la loi du profit, telles les communautés autarciques, de troc ou de ventes déficitaires.
- 12 J. González, interview personnelle, 9 août 2012.
- 13 Quelques projets appartenant à cette scène artistique de Santiago qu'on se doit de nommer sont Espacio Chino, Galería Metropolitana, Galería Daniel Morón et La Pandilla Mantequilla.

Détentrice d'un doctorat en Littératures et cultures latino américaines de l'Université d'Ohio, et d'une maîtrise en littérature hispano américaine de l'Université Pontificale Javeriana, à Bogota, en Colombie, LINA X. AGUIRRE siège actuellement comme professeure invitée à l'Université pontificale Javeriana à Bogota en Colombie. Ses recherches portent sur le cinéma, les arts visuels et la poésie contemporaine latino américaine. Plus particulièrement, elle aborde le sujet de l'expérience affective de la globalisation et les manifestations artistiques qui en découlent, ainsi que le corps et la sexualité dans la culture visuelle contemporaine.



> Fernando Aguiar, collage sur un billet de banque portugais, 2000.

du présent billet (voir la signature du gouverneur de la Banque du Portugal) est le 11 septembre, ce qui ajoute une charge sous-jacente subversive (quoique subjective), caractéristique d'une œuvre artistique, en retirant à l'argent la sacralité qu'il revêt la plupart du temps.

L'idée de cette falsification est de dénaturer le caractère institutionnel que l'on attribue aux billets de banque et de mettre en évidence la possibilité de profiter quotidiennement de cet artefact à deux dimensions avec une composante artistique — au lieu de rois ou d'hommes politiques qui y sont généralement représentés. Fait curieux, la date