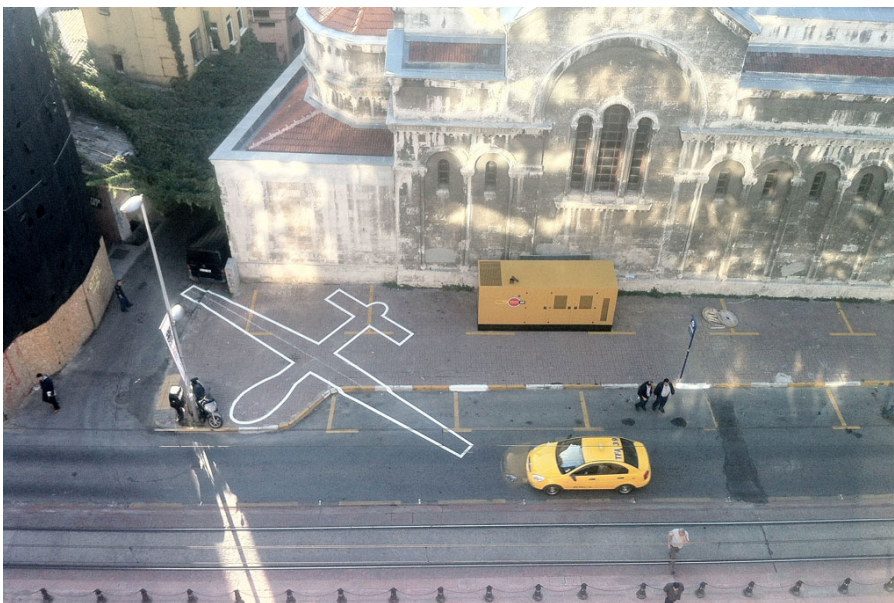


BORDER ART ET FRONTIÈRES DE L'ART

Anna Guilló

Anna Guilló est artiste et maître de conférences HDR en arts plastiques et sciences de l'art à l'Université Paris 1. Co-fondatrice du collectif *La Fin des cartes ?*, elle dirige par ailleurs la revue d'art et d'esthétique *Tête-à-tête*.

Mots-clefs : art, artistes, frontières



James Bridle et Einar Sneve Martinussen, *Drone Shadow 002*, Istanbul, Turquie, 2012.

Pour citer cet article : Guilló Anna, 2016, "Border art et frontières de l'art", *antiAtlas Journal*, 1 | 2016, [En ligne], publié le 13 avril 2016, URL : <http://www.antiatlas-journal.net/01-border-art-et-frontieres-de-lart>, dernière consultation le 7 juillet 2016.

- 1 Dans un récent article reprenant les grandes lignes de leur ouvrage intitulé *Border as Method, or, the Multiplication of Labor* (Mezzadra et Neilson, 2013), Sandro Mezzadra et Brett Neilson précisent que le débat contemporain sur les frontières est « habité par un sentiment d'anxiété cartographique » (Mezzadra et Neilson, 2012). Au-delà de l'évidente relation entre cartographie et frontière, les auteurs pointent, en résonance avec la pensée d'Étienne Balibar, ce rapport anxieux à la ligne frontalière et à l'instabilité des contours. La carte apparaît dès lors comme une représentation ouverte à la pensée critique, vacillante, qui s'anime de la projection peu ou prou documentée de multiples dispositifs de matérialisation des frontières politiques et d'isolement des territoires : murs, clôtures, no man's land.

À cette anxiété cartographique - le positivisme ayant ici fait place à une lecture projective alimentée par un imaginaire géographique imprégné d'une culture de la géolocalisation sinon d'une pratique domestique du GPS donnant droit à une forme de scepticisme -, les artistes répondent en investissant de façon significative le champ de la cartographie comme champ de recherche et d'expression depuis une vingtaine d'années.

Depuis Lascaux où d'aucuns parmi les spécialistes repèrent les premières tentatives cartographiques, l'art du dessin sert les raisons pratiques ou idéologiques d'une volonté de représenter la terre et le ciel. La carte est l'artefact par lequel l'imaginaire donne forme aux territoires et délimite les contours d'une réalité toute subjective sinon recomposée. L'histoire de la géographie est donc empreinte, jusqu'à aujourd'hui, de ces imaginaires artistiques à l'œuvre dans la représentation de l'espace. Dans une approche contemporaine de la cartographie comme mode de représentation de l'espace, peut-être faudrait-il ici distinguer, par le recours à la langue anglaise, ce qui relève de la production à travers le terme dynamique de *mapping* de ce qui, par opposition avec le terme *cartography*, désigne une forme plus statique.

La carte est l'artefact par lequel l'imaginaire donne forme aux territoires

À l'apparition et au développement exponentiel de la cartographie dans le champ des pratiques artistiques actuelles, on peut trouver plusieurs origines : a) Le décloisonnement, à partir des années 1960 des pratiques artistiques avec l'émergence de la performance, du vidéo-art, du net-art et des arts numériques en général, b) Le basculement progressif des arts visuels comme appartenant au système des beaux-arts vers une forme d'expression appartenant aux sciences humaines, c) L'apparition de la géocritique et l'invention du tiers-espace d'Edward Soja en 1996, d) La montée en puissance des études féministes, post-coloniales et, plus récemment, de la théorie décoloniale (Quirós et Imhoff, 2012: 15¹¹).

- 2 Propice à l'apparition d'une géohistoire de l'altérité, ce contexte a ainsi vu naître par l'action conjuguée d'artistes et de chercheurs universitaires de tous horizons des cartographies expérimentales dont nous observerons quelques exemples. Il ne s'agit pas ici d'abonder dans le registre d'une esthétique de la carte ou des frontières, toujours très vivace notamment dans le champ de la peinture contemporaine (Harmon et Clemans, 2009²²), ni même d'investir le domaine très représenté de la transdisciplinarité arts-sciences, mais plutôt de tenter une percée vers l'extradisciplinarité telle que la définit Brian Holmes. Où l'on comprendra alors que la cartographie telle qu'elle nous apparaît maintenant est un outil qui charrie avec lui la critique de son propre lieu de pensée, qu'il soit issu du monde de l'art, de la recherche ou des actions politiques de terrain, et qu'en cela elle peut nous aider à appréhender certains principes d'anarchisme épistémologique (Feyerabend, 1979³³).

I.

L'icône et l'index

Outil des explorateurs et des conquérants aujourd'hui renseignée par un incommensurable dispositif stratégique de production d'images aériennes, la carte, à la frontière de l'art et du savoir, demeure un dessin éminemment abstrait qui déploie sur une surface plane la représentation d'un monde sphérique tridimensionnel. Comme monade du monde, elle est à la fois visible et lisible aux fins de représenter l'invisible de ce qui pourtant existe. Ainsi cette image-simulacre, véhicule d'un potentiel voyage, ouvre au monde réel mais aussi au monde imaginé comme possible. Si la carte signifie, et qu'en cela elle relève de l'index, elle est également une icône, entretenant une relation analogique avec son

référent (Tiberghien, 2007).

Si comme nous l'évoquions plus haut, on ne compte plus le nombre d'artistes ayant dessiné des cartes, on pourrait néanmoins tenter de distinguer deux principales catégories de productions : celles pour lesquelles la carte est une donnée *a priori*, autrement dit où les projections cartographiques telles qu'elles ont été dessinées dans l'histoire par les géographes deviennent un motif qu'on s'approprie pour en proposer toutes sortes de variations : picturales, graphiques, tissées, installées... et celles pour lesquelles le vocabulaire cartographique est réapproprié, détourné, réinventé et où, par exemple, les frontières qui délimitent les pays et les continents sont déplacées pour proposer des cartes critiques, porteuses d'un sens politique qu'il convient de décrypter et qui, d'une manière ou d'une autre, proposent une autre grille de lecture des situations rapportées et codifiées par les nomenclatures cartographiques.

Dans la première catégorie, le propos relève essentiellement d'une vision poétique, esthétique, voire esthétisante de la cartographie, dans la seconde - l'une n'excluant cependant pas l'autre -, il est porteur d'une approche manifestement plus critique dans le champ de la géopolitique. Or même si la limite entre ces deux grandes catégories est poreuse, elle marque cependant ce qui distingue encore les modes de diffusion de l'art : marché de l'art, galeries, musées et expositions traditionnelles d'un côté, réseau, arts numériques, vidéo-performance, imagerie aérienne, « artivisme » de l'autre. D'un côté, donc, des pratiques qui ont intégré sans toujours la questionner la ou les projection(s) cartographique(s) telle qu'elle est dictée depuis des siècles, de l'autre, une forme visant à décoloniser une pensée issue du système westphalien.

Les œuvres cartographiques de Mona Hatoum dont on a pu voir une large variété à l'occasion de sa rétrospective au Centre Pompidou (Paris) en 2015 sont assez représentatives de cette porosité et d'une relation au œuvres induite autant par une rhétorique plastique de l'art contemporain que par le contexte et les moyens de leur médiation. Née à Beyrouth de parents palestiniens et immigrée en Angleterre depuis ses 23 ans, au moment où la guerre éclate au Liban, Mona Hatoum développe depuis des années un travail protéiforme fait de performances, d'objets sculpturaux, de dessins et d'installations dont on ne peut pas dire que les thèmes soient apolitiques, loin s'en faut. Ses cartes, qu'elles soient tapis rongé par les mites, globe en tubes de néon rouge, cartes découpées ou simple support de coton collé disent toutes la précarité des frontières ou encore la fausse assurance des instances du pouvoir occidental qui ont su pendant des siècles imposer la projection de Mercator à laquelle l'artiste préfère souvent celle de Peters, proportionnelle, et qui ne fait plus de l'Europe le centre du monde. Devant une œuvre comme *Map* (1999) [Fig. 1], une immense planisphère composée de centaines de billes en verre posées au sol et potentiellement mises en mouvement par les vibrations de ce support que l'on foule, on ne peut qu'être fasciné par le spectacle d'une œuvre qui, si elle matérialise explicitement le caractère mouvant des frontières et la fragilité d'une certaine représentation du monde, s'offre avant tout comme un spectacle visuel où l'émotion esthétique, par le renfort d'une mise en scène, est immanquablement specta-culaire. Les cartes, par leurs qualités plastiques, ont le pouvoir de nous ravir, au sens où l'on est enlevé. Dès lors qu'elles sont ainsi déplacées dans l'écrin du musée, elles font œuvre. Mona Hatoum évoque elle-même la difficulté d'avoir à endosser l'étiquette d'artiste engagée et à assumer cet opportunisme qui l'a, par exemple, conduit à réaliser en 1988 une pièce faite de pierres numérotées au moment où éclatait la première Intifada, dite également « guerre des pierres ». C'est à partir de là qu'elle a commencé à déplacer les champs de sa pratique artistique vers la production d'objets moins ouvertement politiques. Il est patent cependant que, chez Mona Hatoum, une pièce comme *Impenetrable* (2009) (un clin d'œil aux « pénétrables » de Soto où les tiges de résine suspendues pouvant être traversées sont ici des fils barbelés) est aussi efficace pour nous parler des frontières que pour relater une approche critique du monde de l'art, de ses pratiques autoréfé-rentielles, de ses institutions, de son histoire et de ses limites. [Fig. 2]



Fig. 1 : Mona Hatoum, *Map*, 1999
 Billes de verre transparent de 14 mm, dimensions variables
 Vue de l'installation au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris,
 à l'occasion de la rétrospective de l'artiste du 24 juin au 28 septembre 2015

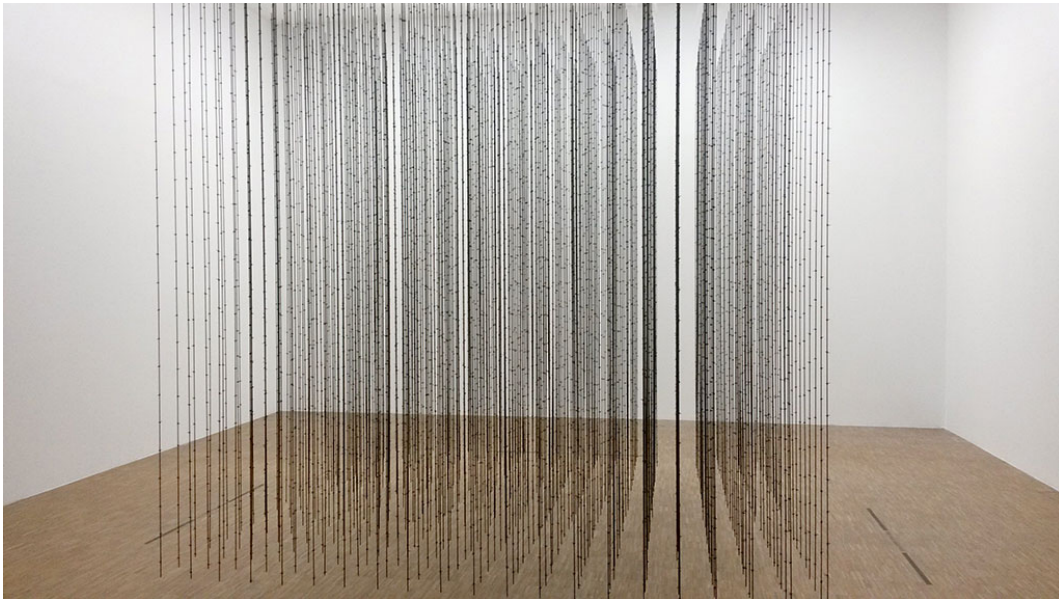


Fig. 2 : Mona Hatoum, *Impenetrable*, 2009
 Fil barbelé, fil de pêche, 300 x 300 x 300 cm
 Vue de l'installation au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris,
 à l'occasion de la rétrospective de l'artiste du 24 juin au 28 septembre 2015

5 Si les artistes ont tenté de gérer, non sans difficulté d'ailleurs, ce dilemme auquel ils sont souvent confrontés, pris entre l'obscénité de faire de la politique un thème artistique et le désir de participer par leurs productions au débat public, certains penseurs et créateurs règlent aujourd'hui la question en déplaçant leur travail dans le champ des sciences humaines pour s'affranchir du système de valeurs des objets et des institutions du marché de l'art.

La figure nouvelle d'un artiste non plus transdisciplinaire, mais extradisciplinaire

On pourrait citer ici l'exemple de Trevor Paglen qui se définit comme artiste et géographe et qui, notamment dans sa biographie, travaille à définir les limites, parfois brouillées, et les passerelles entre l'art contemporain, les sciences sociales ou d'autres disciplines encore plus distantes afin d'élaborer d'inhabituels et méticuleux protocoles de recherche pour interpréter le monde qui nous entoure. Au sujet de sa participation aux actions du

collectif *Critical Resistance*, il énonce assez clairement sa posture : « J'opère une distinction entre ce travail et mon travail "artistique" car je ne veux pas me retrouver à les mettre sur un même pied d'égalité » ou demander à l'un ou à l'autre de faire autre chose que ce qu'il sait bien faire dans son propre champ. Beaucoup d'œuvres d'art sont parfaitement inutiles (au sens pratique du terme) aux activistes ou aux efforts menés pour changer les politiques ou quoi ce que ce soit. De l'autre côté, un grand nombre de moyens qui sont extrêmement utiles aux activistes n'ont pratiquement aucune valeur artistique. Je crois que beaucoup d'artistes deviennent malhonnêtes et même décevants à leurs propres yeux lorsqu'ils essaient de connecter ces différentes constituantes dans le même corpus de travail » (Mogel et Bhagat, 2008: 41)⁴⁴. Se dessine alors cette figure nouvelle d'un artiste non plus transdisciplinaire, mais extradisciplinaire sur laquelle nous reviendrons.

6 Il semble bien qu'à l'heure des réseaux, de l'immédiateté de l'information, de la diffusion d'images en temps réel et des mouvements migratoires inégalés depuis l'exode de la seconde guerre mondiale, les productions des *mappers* soient sans doute parmi celles qui ont le plus de sens aujourd'hui, ce qui ne les exclut pas de la sphère esthétique mais qui, en revanche, rend l'importance de leur appartenance au monde de l'art tout à fait secondaire. Cette mouvance pourrait intégrer les actions de la cartographie alternative, de la cartographie radicale ou encore de la géographie expérimentale et critique qui ont souvent en commun, et là encore en opposition à la première catégorie d'artistes cartographes, d'être menées par des collectifs d'artistes, d'architectes, d'urbanistes, de philosophes, de géographes, d'informaticiens etc. Par-delà les exemples historiques directement inspirés du situationnisme, on pensera aux actions récentes de Stalker, Multiplicity, Visible Collective, OUCARPO, Institute for Applied Autonomy, Bureau d'études, BAW/TAF ou encore Hackitectura dont l'une des cartes, montrée notamment dans le cadre des expositions du collectif de l'AntiAtlas des frontières, retient particulièrement l'attention. Il s'agit d'une *Cartographie du territoire géopolitique du détroit de Gibraltar* (2004) [Fig. 3] pour laquelle le choix chromatique et l'orientation imposent une première gymnastique intellectuelle : la mer est un large aplat noir tandis que les terres sont jaunes, l'Espagne étant, elle, au sud du plan, le Maghreb au nord. Assortie d'un solide appareillage de légendes, cette carte avance comme notions-clés celles de militarisation, de migration, d'échange de capitaux, de délocalisation et de tourisme, de flux de population, de communication... Y sont répertoriés les SIVE (Servicio Integrado de Vigilancia Exterior), les frontières militarisées, les douanes et checkpoints, les installations militaires, les radars et les satellites militaires, les centres de surveillance SIGINT et UKUSA, les centres d'internement des immigrants, les centres d'internement des jeunes immigrants, les délégations provinciales de la police marocaine pour la lutte contre l'immigration illégale, les raids contre les immigrants, les incidents racistes contre les immigrants, les autres centres d'internement de l'État espagnol (Madrid Morotalaz, Madrid Carabanchel, Barcelona Zona Franca, Barcelona La Verneda, Valencia, Murcia), les prisons et nombre de prisonniers de l'État espagnol (58.378 prisonniers, 77 prisons, 150% de taux d'occupation), les flux de capitaux à travers divers trafics et paradis fiscaux, les routes maritimes empruntées par les embarcations de migrants, les campements de réfugiés économiques au Maroc comme en Espagne dans les zones de destinations : El Ejido, Fresa Huelva, capitales, autres mafias, connexions avec des réseaux financiers frauduleux... Y sont ensuite consignées toutes sortes d'informations sur la nature des échanges qui peuvent s'établir d'une rive à l'autre, notamment à travers les réseaux sociaux et les liaisons via téléphonie mobile ; le propre de ce type de cartes étant, comme l'indiquent Maribel Casas-Cortes et Sebastian Cobarrubias, non pas de « reproduire la frontière comme un lieu de séparation, mais plutôt comme un site de connexion et de flux réciproques qui traversent la Méditerranée⁵ » (Casas-Cortes et Sebastian Cobarrubias, 2008:61). Ainsi, même s'il est indéniable que la Méditerranée est une frontière naturelle, le groupe Hackitectura offre de ces zones géographiques si particulières que sont les détroits une représentation cartographique sur le mode de l'interpénétration qui peut prendre ce caractère anxiogène que nous évoquons plus haut.

Ici encore, la carte revêt des qualités plastiques qui, sans porter d'ambiguïté sur son statut, font apparaître la volonté de produire un objet de communication visuelle chargé

d'une signification géopolitique. Tout indique que nous sommes invités à reconsidérer les polarités Nord-Sud et les interactions relatives à une situation connue. L'emploi ouvert du code cartographique (fond de carte, code couleur, pictogrammes, idéogrammes, légendes) produit une image qui n'est plus une carte univoque mais une contribution visuelle, par la spécificité des moyens propres au langage plastique, à la géopolitique. Ce gain cognitif tient autant au registre doublement critique du propos (propos géopolitique en même temps que sur l'image cartographique) qu'à l'épaisseur conceptuelle d'un mode d'expression visuel qui ne trouve pas d'équivalent par le verbe et qui laisse opérer la subjectivité de l'auteur comme du récepteur.

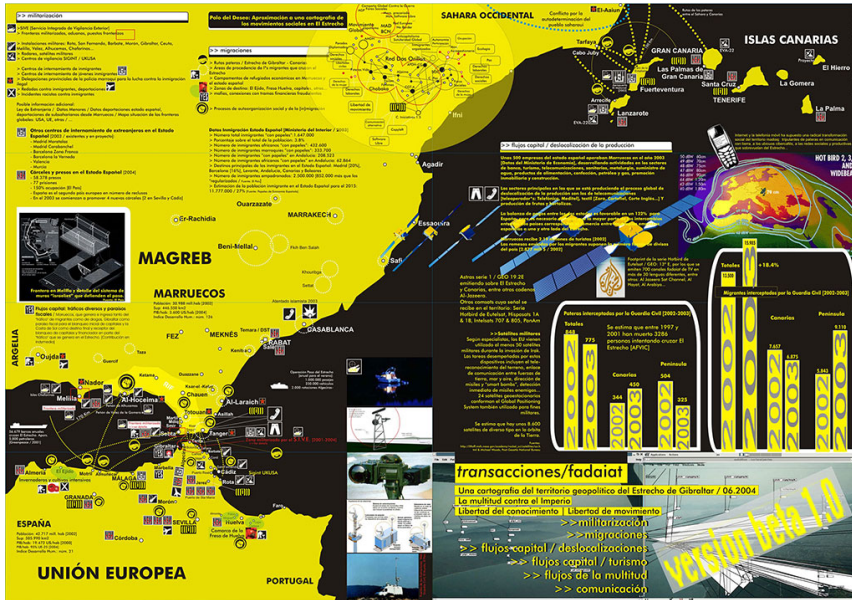


Fig. 3 : Hackitectura, *Cartographie critique du détroit de Gibraltar, 2004.*

Image numérique :

<http://www.antiatlas.net/blog/2013/08/14/cartographie-critique-de-gibraltar-hackitectura-2004-espagne>

II. Texture des images, matérialité des murs

Au sujet d'une vidéo de Ursula Biemann filmée à brûle-pourpoint au moment où, dans les locaux de l'association du collectif VideA, l'artiste suisse est informée et assiste au délogement brutal par la police d'un milliers de Kurdes vivant sur un terrain vague, Brian Holmes écrit que « ce que l'artiste ajoute à la recherche géographique, c'est une enquête sur la texture des relations qui produisent l'espace vidéographique lui-même - un espace dialogique, riche de différences mais toujours incertaine, et partiellement opaque pour ses acteurs mêmes ». On pourrait en dire autant des projets de Till Roeskens et d'une manière plus générale des actions liées à la géohistoire de l'altérité. La question de la texture est une question éminemment plasticienne, sensorielle. À l'heure où les moyens de la diffusion des flux d'informations agissent par lissage sur des images dont on ne distingue plus le registre iconographique, le travail des artistes contribue à rendre visible un monde dont le surplus de visibilité finit par nous aveugler. À travers les œuvres peut s'opérer alors, par-delà les images ou les lignes frontalières posées sur une carte, une forme de re-matérialisation métaphorique du réel [Fig.4] qui donne corps à cette « caricature de la frontière fermée », à ces blocs de béton, à ce mur de sable miné, à ces corps écorchés sur les barbelés, à ces empreintes digitales brûlées pour effacer une identité [Fig. 5, ci-dessous], à ces corps empêchés, noyés.

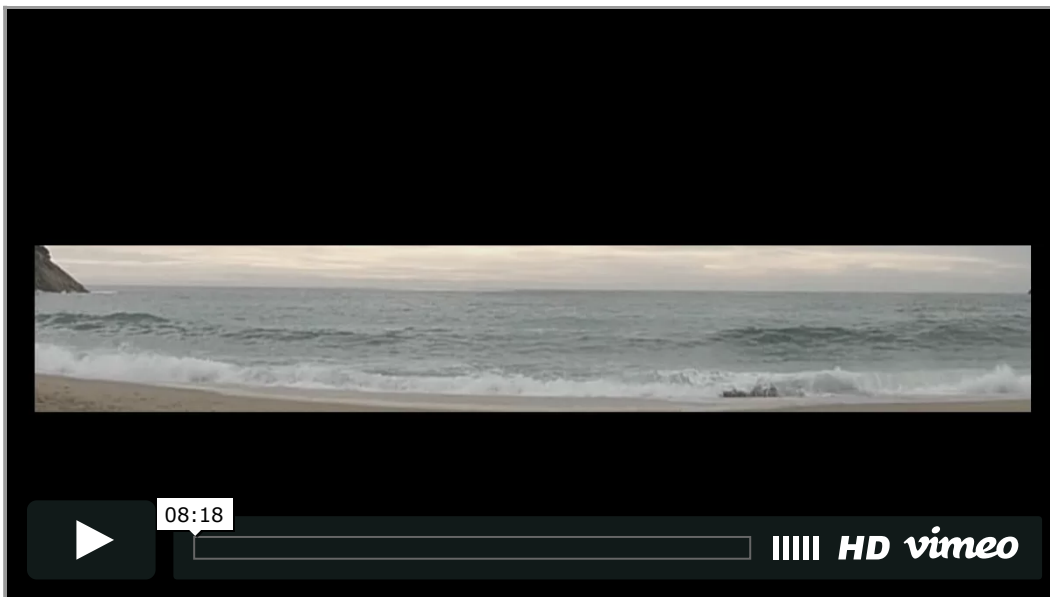


Fig. 4 : Anna Guilló et Frédéric Leval, *Les Sirènes de Schengen*, 2016. Vidéo, 8 min.
Bande son : superposition des 26 hymnes nationaux des pays constituant l'espace Schengen,
Chant 12 de *L'Odyssée* d'Homère lu en grec ancien par Maria Stavrinaki.



Fig. 5 : Anna Guilló, *Calais 2*, 2010
Dessin à la souris sur image satellite, tirage lambda sur Dibond, 100 x 60 cm.

- 8 C'est dans le contexte de séparation de deux pays puis de l'élévation du mur de démarcation entre le Mexique et les États-Unis qu'est né le collectif *Taller de arte fronterizo* entre San Diego et Tijuana au milieu des années 80. Son instigateur, le performeur chicano Guillermo Gómez-Pena, quittera le collectif quatre ans plus tard pour fonder ensuite le groupe *La Pocha Nostra*, une troupe internationale d'artistes performeurs servant également de plateforme logistique à toutes sortes de projets artistiques. Non plus orienté sur la seule question des frontières géographiques et la production d'œuvres sur la ligne de démarcation des deux pays, le groupe s'empare surtout de la question des « frontières intérieures » portées par chacun de nous (genre, appartenance communautaire, culture, langue...). *La Pocha Nostra* incarne un courant bien particulier de l'art de la performance qui a fini par faire école et même méthode à l'usage des artistes praticiens du « border art », (Gómez-Pena et Sifuentes, 2012). L'ouvrage y aborde, entre autres, l'importance de l'enseignement comme lieu de pensée critique sur l'esthétique des frontières et se distingue très clairement des interventions plasticiennes sur les murs eux-mêmes ou dans le cadre des multiples résidences d'artistes qui sont aujourd'hui proposées autour de cette question. Mais même l'ultra-radicalité d'un artiste comme Guillermo Gómez-Pena, par ailleurs invité par les musées du monde entier, n'échappe pas aux paradoxes que lui-même dénonçait au moment où il a quitté l'atelier de *Arte fronterizo* qui,

selon lui, au lieu de transformer les marges en centre, a davantage contribué à amener la frontière au centre (Amilhat Szary, 2015a:6). Anne-Laure Amilhat Szary a également souligné les contradictions de certaines propositions artistiques montées de part et d'autre du mur : « Mais paradoxalement, sur la frontière elle-même, l'art contribue aussi à creuser les inégalités sociales. On voit pendant cette période en effet, côté américain, le lieu d'exposition des œuvres d'art frontalier se déplacer du Centro de la Raza, lieu culturel chicano du centre-ville, vers le musée d'art contemporain de San Diego situé dans ses quartiers nord huppés. De façon concomitante, côté mexicain, le Centro Cultural Tijuana (Cecut), fondé en 1982 puis étendu et rénové en 2008, participe à cette promotion aux côtés de nombreux lieux alternatifs (comme la Casa del Túnel, lieu d'art dans une maison ayant servi à la contrebande) qui sont peu - voire pas du tout - reliés aux institutions états-uniennes (Amilhat Szary, 2015:7) ».

Quelle théorie des réalités contradictoires faudrait-il alors élaborer pour comprendre le rôle que jouent les artistes dans ce contexte d'activisme social et politique ?

On pourrait s'entendre sur l'idée qu'un sujet aussi brûlant que celui des frontières réclame autre chose que la contribution, *a priori* sans finalité usuelle, des artistes par les œuvres. Or, force est de constater qu'un grand nombre de programmes de recherche pluridisciplinaires ouverts aujourd'hui sur la question des frontières intègrent un volet artistique et que l'idée d'une plus-value apportée par la spécificité du registre de pensée et de production du champ de la création est souvent de mise.

III.

L'extradisciplinarité de l'art des frontières

- 9 En poursuivant des pistes lancées par Habermas dans *Connaissance et intérêt* (Habermas, 1979). Michel Foucault distinguait trois types de techniques dans les sciences humaines : des techniques de production, des techniques de signification et des techniques de domination. Il apparaît assez nettement que l'activité de l'artiste relève des techniques de production et de signification et il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Foucault, en tâchant de retracer comme on le sait non pas une philosophie du sujet mais une généalogie du sujet, s'est intéressé à la troisième technique, celle qui permet de déterminer les conduites des individus, de leur imposer certaines volontés ou plus généralement de les soumettre. Il est entendu que les véritables dispositifs que sont les frontières appartiennent également à cette troisième catégorie et que les cartes, dans leur acception historique, également.

Le *border art*, par les nouvelles approches esthétiques à travers lesquelles il se saisit de ces problématiques de rapport à l'espace, bouscule les représentations de ce qui fait art (en dépassant notamment la forme carte), en cultivant notamment ce qui le rapproche de la géographie expérimentale : son extradisciplinarité. Dans un numéro de la revue *Multitudes* consacré à la critique des institutions, le philosophe américain Brian Holmes rappelle comment l'art du XX^e siècle a souvent « emprunté » à d'autres disciplines les outils de sa propre réflexion (psychanalyse, philosophie, littérature, etc.) en les important dans son propre espace, le *white cube* institutionnel. Aujourd'hui, ces emprunts s'élargissent toujours plus aux disciplines théorico-pratiques et prennent pour nom bio-art, net.art, database art, etc. Ces pratiques semblent cependant toujours obéir au même habitus d'autoréflexivité de l'art qui ingère des appareils exogènes pour les mettre à sa main et servir la logique égocentrée du monde de l'art. Et même lorsque les artistes ont tenté par eux-mêmes d'emprunter la voie d'une possible émancipation théorique, que ce soit dans les

années 60 avec des artistes de la génération de Daniel Buren ou encore dans les années 80 avec des artistes comme Andrea Fraser, ils ont échoué puisque leur discours était inaudible en dehors du champ strict de l'art et que la critique institutionnelle comme la critique artistique dite indépendante a cette capacité de repérer, d'apprécier et de faire ce pas de côté pour modifier son centre de gravité et faire entrer un Daniel Buren ou une Marina Abramovic dans le cercle des artistes « institués⁶ ».

Pour alimenter sa thèse, Brian Holmes prend appui sur le projet *Nettime*⁷ qui, en proposant une critique immanente d'Internet en utilisant son propre langage et ses outils a façonné directement le développement du Net, champ qui a ensuite bouleversé bien entendu la société mais dont le but était de « secouer les disciplines existantes de l'art (jugé trop formaliste et narcissique pour compter dans la société), de la critique culturelle (jugée trop académique et historiciste pour s'affronter aux transformations actuelles) et même « du militantisme de gauche (jugé trop doctrinaire, trop idéologique, pour saisir les occasions du présent) » (Holmes, 2007b:13).

Ainsi, ce que critique l'extradisciplinarité dans ce jeu d'aller-retour entre une discipline extérieure et une réflexion critique sur une discipline initiale effectuant ainsi une « spirale transformatrice », c'est à la fois le culte de la transdisciplinarité mais aussi ce que Holmes nomme l'indiscipline issue des révoltes de 1968 qui, selon lui, concourent à neutraliser toute recherche approfondie.

En prenant appui sur le travail d'Eyal Weizman, Holmes définit ainsi les artistes extradisciplinaires : « L'ambition des artistes extradisciplinaires est d'enquêter rigoureusement sur des terrains aussi éloignés de l'art que peuvent l'être la biotechnologie, l'urbanisme, la psychiatrie, le spectre électromagnétique, le voyage spatial et ainsi de suite, d'y faire éclore le "libre jeu des facultés" et l'expérimentation intersubjective qui caractérisent l'art moderne et contemporain, mais aussi d'identifier, sur chaque terrain d'enquête, les applications instrumentales ou spectaculaires des procédés ou d'inventions artistiques, afin de critiquer la discipline d'origine et de contribuer à sa transformation » (Holmes, 2007b:14).

- 10 Si les artistes ont en commun avec les sciences humaines en général de pouvoir interpréter un espace, ils savent surtout fabriquer un espace. Ainsi, les artistes extradisciplinaires déplacent leurs compétences vers d'autres champs de contribution, comme on peut par exemple l'observer dans certains projets artistiques menés autour de la question des drones et des espaces qu'ils survolent, scrutent, enregistrent, détruisent et recomposent à l'envi dans des usages civils ou militaires. Initialement conçus à des fins stratégiques pour les forces armées, les drones tuent impunément des centaines de « cibles » plutôt mal identifiées. Ces attaques commandées à distance par des soldats ont directement à voir avec la pratique des jeux vidéo mais aussi, plus généralement, avec un monde dystopique qui aurait depuis longtemps digéré le panoptique de Bentham et la société du spectacle de Guy Debord. Plusieurs pratiques artistiques contemporaines intègrent les images produites ou relayées par ces instruments d'une nouvelle cartographie que sont les photographies et films produits par les drones. Cette nouvelle modalité d'investigation et de captation du réel motive l'entreprise de certains artistes et penseurs (Trevor Paglen⁸, James Bridle⁹, George Barber¹⁰, Grégoire Chamayou (2013) par exemple) qui s'emparent depuis une dizaine d'années de cette pratique pour révéler l'imagerie d'un monde sous surveillance et pour faire entendre un point de vue critique sur ces dispositifs aussi indiscrets qu'invasifs. Or, c'est précisément parce que ces dispositifs ultra-techniques ont fait de leur invisibilité leur force de frappe, qu'il semble important que les artisans du visible contribuent à la réflexion, au détournement et - pourquoi pas - à l'élaboration de contre-dispositifs (Samy Kamkar¹¹, Adam Harvey...¹²) pour ne pas laisser cette « *everywhere war* », selon les mots de Derek Gregory (2011), s'installer sous nos yeux aveugles.

Dans un projet baptisé *Dronestagram*¹³, [Fig. 6] James Bridle publie chaque semaine des vues aériennes prises par des drones aux quatre coins du monde. L'artiste poste les images sur Twitter et Instagram pour montrer que, malgré Internet et la masse des clichés postés, l'essentiel reste souvent invisible. *A contrario*, il dessine au sol d'immenses silhouettes

blanches de ces avions sans pilotes pour leur donner une présence dans la ville et une authentique visibilité (*Drone Shadow*), [Fig. 7]. C'est aussi la furtivité que Trevor Paglen met en relief dans ses clichés de ciels immaculés ou presque car, çà et là, on arrive à distinguer un petit point noir qui pourrait apparaître comme une poussière sur l'image et qui est, de fait, un drone capturé par l'objectif après de longues heures d'attente et de patience [Fig. 8]. Dans une tout autre forme, dans son projet *Black sites* (2006) [Fig. 9], il révèle, après de longues enquêtes de terrain, la présence des prisons de la CIA basées en Afghanistan destinées à recevoir des prisonniers kidnappés dans le monde entier dans le cadre du « rendition program » de la CIA. Ce programme autorise le gouvernement américain à séquestrer des étrangers suspectés de terrorisme dans des prisons situées en dehors du territoire national et où les lois fédérales ne s'appliquent donc pas notamment en ce qui concerne les possibilités d'interrogatoire par la torture.



Fig. 6 : James Bridle, *Dronestagram*, 2012-2015

October 7, 2014: Two or three missiles hit a house reportedly belonging to an alleged Taliban commander, Mustaqeen.

4 to 7 people were killed; it is not know whether Mustaqeen was present or a casualty.

#drone #drones #pakistan (at Shawal Valley, South Waziristan) 10:34 am · 13 October 2014 · 5 notes

All reports from The Bureau of Investigative Journalism and other confirmed sources. Also on Instagram and Twitter.

More information: <http://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view> | <http://dronestagram.tumblr.com>



Fig. 7 : James Bridle et Einar Sneve Martinussen, *Drone Shadow 002*, Istanbul, Turquie, 2012.
Peinture blanche de signalisation des routes, 15 x 9 m.



Fig. 8 : Trevor Paglen, *sans titre (Reaper Drone)*, 2010
C-print, 121,92 x 152,4 cm.



Fig. 9 : Trevor Paglen, *Black Site, Kaboul, Afghanistan*, 2006.
C-print, 60,96 x 91,44 cm.

IV.

Vers la production de nouveaux espaces

11 Trevor Paglen est un artiste mais aussi un géographe et un théoricien. Les rapprochements qu'il effectue entre la géographie et l'art ont trait à la production d'un espace, mais aussi à la nature des questions que la géographie pose, par ses multiples méthodologies, à l'art.

Ici encore, nous assistons au déplacement des frontières de l'art par la nature-même des questions qu'il investit. Trevor Paglen explique ainsi que « Au lieu de demander « Qu'est-ce que l'art ? » ou « Cet art a-t-il du succès ? », un bon géographe pourrait poser des questions comme « Comment cet espace appelé "art" est-il produit ? » En d'autres termes, quelles sont les conjonctions historiques, économiques, culturelles et discursives spécifiques qui se rejoignent pour former quelque chose qu'on appelle « l'art » et qui, de plus, produit un espace que nous connaissons communément comme le « monde de l'art » ? » (Paglen, 2008:30¹⁴).

Ainsi s'agit-il de ne plus seulement réfléchir sur un espace, une frontière par exemple, mais de faire en sorte que la production de cette réflexion soit elle-même génératrice d'un nouvel espace.

Trevor Paglen définit la géographie expérimentale comme relevant de « pratiques qui prennent la production d'un espace d'une façon autoréflexive, des pratiques qui reconnaissent que les productions culturelles et la production d'un espace ne peuvent être séparées l'une de l'autre, et que la production culturelle et intellectuelle sont toutes deux une pratique spatiale ».

On comprend ce qu'une réflexion comme celle-ci doit au texte de Walter Benjamin « L'auteur comme producteur » (Benjamin, 2003), dans lequel le philosophe allemand (qui s'en prend, dans un tout autre contexte historique au courant de la nouvelle objectivité) défend l'idée qu'un auteur ne peut se contenter de maîtriser les seuls contenus de ses textes si les espaces de diffusion de ces derniers sont aux mains d'instances dont les actes et opinions viennent contredire les contenus de ces mêmes textes. Par-delà des questions de fond et de forme, Benjamin rappelle que les rapports sociaux sont conditionnés par des rapports de production. Dans ce sens, les productions non plus transdisciplinaires mais bien extradisciplinaires que nous avons ici à peine entrevues nous permettent de mieux comprendre comment les artistes s'emparent de la question de frontières et comment ce nouvel espace créé sert, en retour, à redéfinir les frontières de l'art et la figure de l'artiste. De cette extradisciplinarité, je rapprocherais volontiers des recherches qui tournent aujourd'hui autour de ce que l'on appelle la « décolonisation des savoirs¹⁵ », ce changement de paradigme qui vient après les études post-coloniales et les études sur le genre et dont l'objectif est de déconstruire l'origine nationale des savoirs, basée essentiellement sur une prédominance occidentale et donc coloniale, dans la lignée de la désobéissance épistémique de Walter Mignolo (Mignolo, 2015).

Ainsi, ce qui est en jeu dans l'extradisciplinarité relève autant d'une volonté de décloisonnement disciplinaire que d'un abandon des objets d'étude à d'autres méthodes, à d'autres langages, à d'autres points de vue hétérodoxes et *a priori* inopérants de l'avis de l'expert. C'est une autre logique qui s'impose ici et qui, au lieu de nous conduire à élucider le pourquoi du choix d'un sujet par l'artiste, doit nous amener à considérer les raisons pour lesquelles l'art apparaît, parmi tant d'autres, comme un contexte de travail opérant pour parler des frontières. ■■

Bibliographie

Amilhat Szary, Anne-Laure, 2015a, « *Le Border Art fait le mur* », *De ligne en ligne* n°18, revue de la BPI du Centre Georges Pompidou, octobre-décembre.

Amilhat Szary, Anne-Laure, 2015b, « Redéfinissons les frontières », *Libération*, numéro « Le Libé des géographes », 30 septembre.

http://www.liberation.fr/monde/2015/09/30/redefinissons-les-frontieres_1394508

Benjamin, Walter, 2003, « L'auteur comme producteur », trad. par Philippe Ivernel, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique.

Casas-Cortes, Maribel et Cobarrubias, Sebastian, « Drawing Escape Tunnels through Borders. Cartographic Research Experiments by European Social Movements », *Atlas of Radical Geography*, Los Angeles, Journal of Aesthetics and Protest Press, 2008

Chamayou, Grégoire, 2013, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique.

Feyerabend, Paul, 1979, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la*

connaissance, trad. (anglais) par Baudoin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris, éd. du Seuil, coll « Sciences ».

Gómez-Pena, Guillermo et Sifuentes, Roberto, 2012, *Exercices for Rebel Artists. Radical Performance Pedagogy*, Oxford, Routledge.

Gregory, Derek, 2011, « The Everywhere War », *The Geographical Journal*, Vol. 177, septembre, p. 238-250.

Habermas, Jürgen, 1979, *Connaissance et intérêt*, Paris, Gallimard, « Tel ».

Harmon, Katharine et Clemans, Gayle, 2009, *The Map as Art. Contemporary artists explore cartography*, New York, Princeton Architectural Press.

Holmes, Brian, 2007a, « Géographie différentielle. B-Zone : devenir-Europe et au-delà », *Multitudes* 2007/1 (no 28).

Holmes, Brian, 2007b, « L'extra-disciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle », revue *Multitudes* n°28.

Ivekovic, Rada, 2012, « Conditions d'une dénationalisation et décolonisation des savoirs », *Mouvements* n° 72, p. 35-41.

Mezzadra, Sandro et Neilson, Brett, 2012, « Fabrica mundi : Dessiner des frontières et produire le monde », in Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (dir.), *Geo-Esthétique - le peuple qui manque*, coéd. Parc Saint Léger et École Supérieure d'Art de Clermont Métropole.

Mezzadra, Sandro et Neilson, Brett, 2013, *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham, Duke University Press.

Mignolo, Walter, 2015, *La Désobéissance épistémique : Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Berne, Peter Lang, « Critique sociale et pensée juridique ».

Mogel, Lize et Bhagat, Alexis, 2008, « Mapping Ghosts », Visible collective talks to Trevor Paglen, in Lize Mogel et Alexis Bhagat, *An Atlas of Radical Geography*, Los Angeles, Journal of Aesthetics and Protest Press.

Paglen, Trevo, 2008, « Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space », in catalogue d'exposition *Experimental Geography. Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, NY, Nato Thompson and Independent Curators International, Melvillehouse.

Quirós, Kantuta et Imhoff, Aliocha, 2012, « Glissements de terrain », in Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (dir.), *Geo-Esthétique - le peuple qui manque*, coéd. Parc Saint Léger et École Supérieure d'Art de Clermont Métropole.

Tiberghien, Gilles, 2007, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités ».

Notes

1. Dans le texte introductif intitulé « Glissements de terrain » de l'ouvrage *GeoEsthétique*, Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff font état de l'importance de ces

changements pour ce que le théoricien de l'art Joaquín Barriendos a nommé la « géoesthétique » qui se pose comme une critique du nouvel internationalisme en montrant que « s'il a revêtu les appareils d'un œcuménisme exaltant un art global, qui inclurait désormais les artistes issus de ces fameuses « régions géoesthétiques émergentes », la donne de ce nouveau récit continue souvent d'être énoncée et formulée depuis des centres économiques, géopolitiques, institutionnels et discursifs de pouvoir ».

2. À titre d'exemple parmi tant d'autres.

3. Nous faisons ici référence à l'incontournable ouvrage de Paul Feyerabend (1979) : « Passionné et provocant, ce plaidoyer pour un savoir libertaire contre tout carcan méthodologique, se fonde sur une analyse minutieuse des coups de force qui sont fondés l'évolution de la science. Dévoilant les ruses des épistémologies modernes, Feyerabend renouvelle avec véhémence et humour le débat sur la raison ». (Extrait de la quatrième de couverture).

4. Notre traduction.

5. Notre traduction.

6. À ce sujet, voir le projet *Transform* de l'Institut européen de politiques culturelles avec lequel le numéro 28 de la revue *Multitudes* a été conçu, projet qui vise à explorer les éventuelles conditions et possibilités d'émergence d'une troisième phase de la critique institutionnelle pour laquelle Brian Holmes, parmi tant d'autres possibilités, propose la notion d'extradisciplinarité.

7. À son sujet, voir le site www.nettime.org

8. Voir sa série de photographies *Untitled (Drones)* <http://www.paglen.com/?l=work&s=drones>

9. <http://dronestagram.tumblr.com>

10. Voir son film *The Freestone Drone*, 2013.
<http://waterside-contemporary.com/artists/george-barber>

11. Pirate des temps modernes travaillant dans la sécurité technologique, Samy Kamkar a développé un logiciel, Skyjack, qui détecte les drones et prend leur contrôle.

12. Adam Harvey est un artiste et designer qui a développé une ligne de vêtements, *Stealth Wear*, tenues de camouflage fabriquées à partir de matériaux invisibles aux capteurs thermosensibles à infrarouges des drones. <http://ahprojects.com/projects/stealth-wear>

13. <http://dronestagram.tumblr.com>

14. Notre traduction

15. À ce sujet, voir notamment l'article de Rada Ivekovic (2012).