

Introduction

Pratiques artistiques dans l'espace public

Territoires physiques, virtuels et interactions

ANNE PUECH
(Université de Rennes 2)

SANTIAGO MORILLA
(Universidad Complutense de Madrid)

Ce numéro monographique sur l'art dans l'espace public est le fruit d'un projet mené conjointement depuis trois ans. Il a permis de faire rencontrer des praticiens (ALI, Ampparito, ARAN, Bárbara Fluxá, C215, Diego Díaz, Marco Pardo, Nacho Rodríguez, Santiago Morilla), des commissaires d'exposition, des conservateurs-restaurateurs et des chercheurs en art contemporain. Nous tenons à faire part de notre grande reconnaissance à l'égard de tous les contributeurs pour leur participation dans un esprit de coopération et de bienveillance. Ce projet a également été réalisé grâce au soutien de nos équipes de recherche respectives (ERIMIT¹ y PAFCC²). Enfin, nous tenons à remercier chaleureusement les membres du comité scientifique pour leur travail précis (et précieux !) : Jesús Alonso Carballés, Karine Bergès, Brice Castanon-Akrami, Bárbara Fluxá, Magali Kabous, Josu Larrañaga, Marion Le Corre-Carrasco, Moisés Mañas, Saramaya Pelletey, Rachel Thomas et Juan Jesús Torres.

Quelques considérations d'ordre lexical

Lorsqu'on évoque le *street art*, de quoi parle-t-on ? Une des contraintes de ce terme tient à ce qu'il est difficile à délimiter et donc à définir. Son emploi, d'abord par les artistes anglophones qui travaillaient illégalement dans l'espace public puis, par toutes les couches de la société — du flâneur-photographe à l'éditeur, en passant par le vendeur cupide — a fini par absorber tous les types d'intervention plastique qui se font dans l'espace public, qu'elle soit autorisée ou non : graffiti, tag, muralisme, mosaïque, collage, etc. Il faut dire que l'engouement pour cette invasion graphique spontanée a permis le développement de son versant légal. Aujourd'hui, certaines municipalités, fondations, entreprises — parfois même certains particuliers —, font appel à ces artistes de rue pour recouvrir des surfaces dans

¹ Page web du Groupe de recherche ERIMIT, Mémoires, Identités, Territoires, Université de Rennes, [disponible le 03/07/2020] <URL: <https://www.univ-rennes2.fr/structure/erimit>>.

² Page web du Groupe de recherche PAFCC, Prácticas Artísticas y Formas de Conocimiento Contemporáneas, Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, [disponible el 03/07/2020] <URL: www.arte-conocimiento.com>.

l'espace public. Tant est si bien que de nombreux intervenants peuvent se prévaloir, désormais, d'une double fonction : celle du vandale, susceptible d'être verbalisé en plein travail et celle de l'artiste, qui expose dans les galeries et remporte des « appels à création » municipaux.

Aujourd'hui, la plupart des formes qui apparaissent sur les murs sont des productions qui sont conçues en fonction du lieu où elles se trouvent et avec des procédés et des intentions spécifiques, ce qui ne permet pas l'utilisation exclusive des termes « graffiti » ou « fresque » pour les désigner. Il ne s'agit pas seulement d'écrire ou de peindre sur un mur et il y a, comme on le sait, des interventions de commande et d'autres qui se font spontanément, sans intermédiaire et avec les moyens du participant.

En ce sens, l'amplitude sémantique du syntagme « *street art* » peut constituer un avantage : celui de faciliter la désignation d'un objet esthétique qui se matérialise sous différentes formes et celui d'être compris depuis différentes latitudes et points de vue. En revanche, elle suppose certaines limites, car le terme ne permet pas de différencier une intervention spontanée d'une autre rémunérée et regroupe tous types d'expression dans l'espace public. Ce qui peut poser question, lorsqu'on sait qu'un graffeur n'occupe pas la rue pour les mêmes raisons et dans les mêmes conditions qu'un muraliste. Une autre réserve que l'on peut exprimer à propos de la locution « *street art* », c'est qu'elle est employée à outrance, ce qui peut générer une certaine lassitude parmi les praticiens qui n'apprécient pas toujours la récupération mercantile du phénomène. Malgré cela, le syntagme anglais reste communément employé parce que c'est un mot clé, qu'il est désormais reconnu comme générique, dans la majorité des langues et, dans un registre plus lexical, car il permet d'éviter les redondances de vocabulaire.

Afin d'accompagner au mieux le lecteur dans ce parcours qui nous mènera dans les rues de Buenos Aires, Ceuta, Madrid, Valencia, Gijón, Paris, Berlin, Vienne, São Paulo et Medellín, il nous semble opportun de broser à grands traits le portrait des principales pratiques artistiques conçues pour l'espace public. Les contributions réunies dans ce numéro vont nous permettre d'en découvrir un certain nombre et ont été classées dans une logique de glissement progressif de l'art public — une pratique artistique mémorielle répandue dans notre paysage quotidien — aux incursions artistiques élaborées avec les nouvelles technologies de l'information et la communication. Nous allons voir que les interventions qui surgissent spontanément peuvent se lire comme des réponses à une forme de communication institutionnelle imposée verticalement dans l'espace public, communication

qui peut se faire à travers une intervention d'art public. La récupération récente de l'art mural par les institutions ne fait que confirmer l'enjeu fondamental de maîtriser l'espace public car il est un lieu de représentation et de diffusion idéologique.

Pour commencer, nous souhaitons préciser qu'il existe différents types de graffiti, chaque pratique renvoie à une forme et à un contexte d'écriture particuliers : le graffiti politique (qui peut être réalisé, par exemple, dans la ferveur d'un mouvement de protestation, lors d'une manifestation dans l'espace public), le graffiti personnel (qui permet de se tenir informé de l'actualité mondaine de son quartier, lorsque, par exemple, un certain T. annonce qu'il aime J. à la folie), ou encore le graffiti signature. Celui-ci, tout comme le tag, repose sur une logique cryptique et itérative, de reproduction en série d'une signature et de conquête symbolique de l'espace public. De ce fait, les scripteurs restreignent sciemment l'intelligibilité de leurs interventions à un certain nombre d'initiés.

Bien que son activité soit en lien avec la perception d'une forme de violence matérielle et/ou symbolique, le graffeur, n'occupe pas l'espace public pour les mêmes raisons qu'un artiste plastique ou visuel. Ce dernier va souhaiter instaurer un dialogue avec le passant et le surprendre sur son chemin quotidien. Dès lors, comment nommer cette pratique artistique contemporaine initiée, dans les années 1960, par des artistes comme Ernest Pignon Ernest et qui s'est, depuis, largement déployée dans l'espace public ?

Peut-on parler d'art urbain ?

S'il s'agit de l'expression consacrée en espagnol, la locution d'« art urbain » renvoie initialement, en français, à l'architecture et au paysagisme. Elle désigne, depuis le début du XX^e siècle, la science de mêler la construction de la ville au sensible, « dans une posture critique vis-à-vis d'un urbanisme jugé trop fonctionnaliste »³. C'est donc un synonyme d'urbanisme qui équivaut à la notion anglaise d'« *urban design* ». Il s'agit soit de maintenir un legs historique, tout en l'adaptant aux nécessités sociales et économiques de la ville moderne, soit d'une volonté d'élaborer un nouvel espace à la fois fonctionnel et esthétique.

Mais un glissement sémantique a eu lieu et l'art urbain a acquis, depuis quelques années, une autre fonction, celle de faire émerger dans l'espace public un art qui problématise son rapport à la ville. L'art prend forme dans et pour cet espace particulier. Dans cette perspective,

³ Philippe CHAUDOIR, « Art public, arts de la rue, art urbain », *Études théâtrales*, vol. 41-42, no. 1, 2008, p. 183-191, p. 184.

les interventions que nous souhaitons caractériser ici pourraient être désignées par cette locution. En effet, investir la ville, convoquer la sensibilité des passants, leur soumettre une proposition plastique en les surprenant sur leur chemin quotidien revient à assigner à cet espace un rôle autre que mercantile et à se le réapproprier. L'expression « art urbain » constitue un autre avantage, celui de contourner la très usitée et vendeuse formule « *street art* ». Mais elle a ses limites. Tout comme son versant anglais, elle ne constitue pas un tamis assez fin car elle ne permet pas de différencier les types d'interventions dans l'espace public. L'art urbain englobe, sans distinction, le graffiti-signature, les pochoirs politiques ou encore les fresques de commande dans l'espace public. En outre, l'expression fait référence à la ville, alors que nous savons que certains artistes interviennent dans des milieux ruraux (Alto, Ampparito, Equipo Plastico, Escif, Parsec, Santiago Morilla, ...).

Pourquoi nous semble-t-il légitime de parler d'art public ?

Tout d'abord, parce que nous essayons de caractériser des œuvres d'art plastique ou visuel réalisées dans et pour l'espace public (ou celles qui sont revendiquées comme telles par leurs auteurs). À l'origine, l'expression désigne les œuvres de commande. Ces incursions de l'art dans l'espace public sont à l'initiative d'une institution publique — la Mairie, l'État —, ou privée — une fondation, un propriétaire, un groupe religieux — afin d'installer dans l'espace public une œuvre mémorielle, idéologique et/ou éducative. Tout comme pour l'art civique, la liberté créative de l'artiste est parfois limitée, car l'œuvre est soumise à un cahier des charges. Dans cette perspective, une partie des interventions comprises dans ce que l'on nomme « *street art* » relève de l'art public. Il s'agit des œuvres de commande et, notamment, des interventions picturales imposantes qui se sont multipliées dans l'espace public depuis quelques années.

Si l'adjectif « public » renvoie à l'État, il fait aussi référence au peuple. À cet égard, on peut comprendre pourquoi, comme pour l'art urbain, l'expression a évolué pour désigner, aujourd'hui, des interventions artistiques dont les auteurs estiment qu'ils réalisent une sorte de service public et qu'ils travaillent dans le but de contribuer au bien-être — intellectuel, visuel, esthétique, etc. — des habitants d'une ville, leur spectateur. Les interventions qui nous intéressent ont toutes pour but de populariser l'accès à l'expérience esthétique, telle que John Dewey l'envisageait. C'est pourquoi l'expression d'art public nous semble plus intéressante que celle d'art urbain, pour désigner ces interventions visuelles et plastiques qui prennent forme dans l'espace public.

Mais se pose le problème de la caractérisation précise de chaque intervention. En effet, nous l'avons dit, l'art public fait référence aux œuvres de commande et exclut les interventions spontanées. Dans cette logique, il nous semble pertinent d'accoler l'adjectif « indépendant » à cette formule afin de désigner les interventions non rémunérées et laissées sans autorisation dans la rue, notion qui a été proposée par le chercheur Javier Abarca et a été reprise, depuis, par plusieurs chercheurs européens⁴. L'art public indépendant, réalisé sans autorisation dans l'espace public, permet de renverser la verticalité des rapports entre commanditaire et exécutant.

⁴ Javier ABARCA, « Arte urbano » in *Urbanario*, [disponible le 28/06/2020]<URL: <http://urbanario.es/>>.

Nous pouvons synthétiser et mettre en relation tous ces éléments dans le tableau suivant :

Art public	Art public indépendant	Graffiti-signature
Intervention plastique destinée à un public large.		Intervention destinée à un public restreint.
Volonté de procurer une expérience esthétique à travers une proposition singulière.		Volonté de conquérir un territoire au moyen d'un signe répétitif.
Artiste désigné par une institution.	Action spontanée.	
Intervention autorisée.	Intervention illégale.	
Budget alloué par cette institution.	Intervention réalisée sur les deniers de l'artiste, contravention possible en cas de prise en flagrant délit.	
Cahier des charges qui peut être thématique, idéologique, chromatique, etc.	Liberté créative totale.	Esthétique codifiée, calligraphie novatrice et propre à l'auteur.
Espace particulier mis à disposition.	Espace choisi par l'artiste.	Espace choisi en fonction de sa visibilité.
Travail réalisé de jour.	Travail réalisé majoritairement de nuit.	Jour (<i>tag</i>) ou nuit (<i>masterpiece</i>).
Contexte de travail paisible.	Activité sous tension, artiste à l'affût, exécution rapide.	Recherche d'adrénaline. Exécution rapide.
Matériel mis à disposition (nacelle, perche, etc.).	Peu de matériel, pour permettre une plus grande mobilité.	Matériel nécessaire variable : feutre, bombe(s) de peinture.
Œuvre souvent de très grande taille.	Interventions plus modestes.	Taille variable, en fonction de la fréquentation et de la surveillance du lieu.
Médiatisation de l'intervention et reconnaissance de l'artiste.	Reconnaissance limitée aux connaisseurs de l'œuvre et aux <i>followers</i> .	
Œuvre pérenne et/ou protégée.	Altération de l'intervention par effacement, arrachage, recouvrement.	

Il sera question d'art public dans son acception première dans les textes d'Alicia Fernández García et de Daniel Palacios González. Dans son travail intitulé « *Iconografía nacionalista y contestataria en las calles de Ceuta* », Alicia Fernández García, se penche sur la pratique artistique publique en tant que vecteur idéologique et le graffiti comme outil permettant de contester cette iconographie nationaliste et colonialiste très répandue dans l'espace public de l'enclave espagnole. La forte imprégnation de l'idéologie franquiste a donné naissance à une forme de contre-pouvoir scriptural qui entend utiliser les mêmes armes

— à savoir, l’occupation de l’espace public — avec autant de violence idéologique. À l’inverse, le combat des représentants politiques et d’une partie de la population pour maintenir les symboles nationalistes et colonialistes révèle une forme de retranchement intellectuel et idéologique d’une communauté péninsulaire et son refus de l’altérité (qu’elle soit socialiste, communiste, musulmane ou athée). Les écritures spontanées apparaissent comme des moyens de transgresser les codes visuels en vigueur et de donner de la visibilité à un collectif qui se sent exclu. Nous verrons comment la répartition territoriale de ces interventions permet de révéler un espace urbain en tension et différentes formes de ségrégation.

Daniel Palacios González, dans son article intitulé « *De la señalización de las fosas comunes a su representación en las calles. Monumentos, marchas y grafitis frente a la Memoria Histórica* », évoque les stratégies mises en place dans l’espace public depuis la Transition démocratique pour donner davantage de visibilité aux victimes de la répression franquiste. Il souligne les difficultés générées par la gestion des fosses communes dans l’actualité et les limites de la loi sur la Mémoire Historique. L’exhumation des corps amassés dans des fosses communes puis acheminés dans un cimetière — cet espace excentré conçu pour accueillir les dépouilles dans un souci hygiéniste — perpétue, d’une certaine façon, l’invisibilité des victimes de la Guerre Civile et du franquisme. En les reléguant dans un espace en dehors de la ville, on considère que ces corps relèvent de la sphère privée et non publique. De ce fait, on limite les actes de commémoration et leur présence symbolique dans le champ visuel des nouvelles générations d’Espagnols.

Encore une fois, la maîtrise de l’espace public se révèle être un enjeu majeur. Françoise Bouvet dans son travail « *Street art et mémoire à Medellín : du déni au défi* », permet d’illustrer cet aspect. Les incursions qu’elle propose dans deux quartiers de Medellín invitent à comprendre ce qui anime les artistes de rue et dans quelles perspectives ils occupent les murs. Si l’art public pictural — ou muralisme — peut être envisagé comme un dispositif artificiel permettant de poser un vernis sur des zones délaissées par les pouvoirs publics, il contribue également à créer une nouvelle identité visuelle bien accueillie par les habitants de ces quartiers. La spécificité du terrain observé par Françoise Bouvet tient à ce qu’il est marqué par la ségrégation, la violence liée au trafic de drogues. Le lecteur découvrira de quelle façon les fresques réalisées dans ces quartiers contribuent à les dynamiser et à les désenclaver.

Le texte suivant vient compléter la réflexion engagée sur l'espace urbain de Medellín : comment les interventions spontanées affectent-elles les lieux qu'elles occupent ? C'est ce que Vittorio Parisi propose dans son travail intitulé « Entre tags et mauvaises herbes. L'interstice urbain comme expérience esthétique ». Il nous invite à considérer les interstices urbains — friches, bâtiments abandonnés, terrains vagues — comme des espaces de rupture dans le paysage urbain, qu'il compare à des arhythmies. Les observations de terrain amènent l'auteur à se pencher sur l'effet produit par la présence de graffiti-signatures dans ces interstices et à envisager ces écritures exposées comme des éléments semblables aux plantes qui viennent s'y loger : dans les deux cas naissent une « esthétique de la spontanéité et de l'invasion », un enchevêtrement d'éléments à la fois analogues et singuliers qui matérialisent une façon de se réapproprier un espace dont on a été exclu. Il invite, en d'autres termes, à adopter un point de vue poétique sur ces espaces en mettant en lumière leur caractère fantasmagorique.

« Entre ville brouillon et ville chef-d'œuvre : le graffiti et le *street art* dans la construction du paysage urbain à Madrid, 2015-2020 », proposé par Lisa Garcia, met en regard graffiti-signature et art institutionnel. Si la pratique du premier est présentée comme un moyen d'expression spontané et populaire, le second y apparaît comme un atout imposé à des habitants qui se trouvent privés d'un lieu d'expression dans l'espace public. L'auteure revient sur la politique d'art public impulsée sous le mandat de Manuela Carmena et l'envisage comme une stratégie de contention de l'espace public et une façon d'y imposer une esthétique particulière. Dans cette perspective, le muralisme deviendrait ce que l'auteure appelle un « cache-misère », tandis que le graffiti permettrait d'entretenir une dynamique de la spontanéité, à travers l'esthétique du brouillon.

Le texte de Jordi Pallarés invite également à prendre du recul sur la pratique artistique publique et propose quelques éléments de réflexion générale sur la place de l'artiste et le rôle des nouvelles technologies dans l'art public. Dans « *Cuando la calle entra por la ventana. Contradicciones de intervenir el espacio público on y offline* », Jordi Pallarés envisage l'intervention dans l'espace public comme un geste fondateur de la citoyenneté. En tant qu'espace d'appropriation, d'interpellation et d'action, la rue est un lieu d'exposition recherché par les artistes. Elle offre une visibilité mais permet aussi son contraire. En ce sens, investir la rue invite à des questionnements sur la capacité à voir, à se montrer, à être vu. Le recours aux technologies présente de nombreux avantages, mais l'auteur envisage aussi ces outils avec précaution.

Diego Jarak, dans « *Escrituras. Collaborations artistiques dans l'espace urbain en tension* », expose les démarches engagées par deux artistes qui travaillent dans l'espace public pour mettre en évidence la politique de *gentrification* mise en place à Buenos Aires. L'auteur propose une lecture critique de l'appel à projet en soulignant les incohérences et les répercussions sociales de cet appel qui visait, en réalité, à expulser les populations historiques pour recréer un quartier aux noms artificiels calqué sur des modèles de villes étasuniennes. Les interventions artistiques présentées dans ce travail relèvent de l'art public, puisqu'elles prennent place dans le cadre d'un appel à projet. Elles viennent questionner l'urbanisme fonctionnaliste, comme l'avait proposé Guy Debord. Ce projet artistique a été conçu avec la volonté de faire de la ville un terrain d'expérimentation et de mobiliser l'imagination des habitants de ce quartier de la capitale argentine. Comme le démontre Diego Jarak, *Escrituras* est un projet de réappropriation subtile d'un territoire menacé d'embourgeoisement.

Le travail de Pau Waelder Laso, intitulé « *Hackear la ciudad algorítmica. Arte urbano y nuevos medios* », offre un panorama des interventions artistiques qui prennent place dans l'espace public au moyen des technologies de l'information et de la communication. Son analyse nous permet de comprendre en quoi elles viennent perturber l'environnement visuel et normatif de la ville. Dans cette perspective, l'œuvre est conçue comme un grain de sable venant s'immiscer dans le système de ville intelligente et policée, rendu possible grâce à la multiplication des dispositifs de gestion et de contrôle automatisé. À travers l'évocation de ces interventions, Pau Waelder propose au lecteur un questionnement sur l'utilisation de la cartographie numérique, le transfert d'éléments issus de l'environnement virtuel au paysage urbain, l'intrusion des nouvelles technologies dans l'espace public et leur capacité à collecter des données et à les rendre visibles. Lui aussi convoque Guy Debord et invite à s'intéresser au principe de dérive urbaine comme stratégie de contournement de la ville utile.

Les artistes Diego Díaz et Clara Boj reviennent sur une série de projets qu'ils ont réalisés dans l'espace public et offrent des exemples venant appuyer les propos de Pau Waelder. Avec « *La ciudad como interfaz: creación artística, esfera pública y tecnologías de la comunicación* », ils proposent d'envisager la ville comme un espace sensoriel et relationnel semblable à un médiateur qui permet à différents acteurs de se rencontrer. Leurs expériences les ont menés à installer des capteurs sur des toboggans ou à rendre visible les datas qui circulent dans la ville dans le but d'offrir une nouvelle perception de l'espace public et de dévoiler le caractère intrusif de certaines TIC. Enfin, Diego Díaz et Clara Boj, à travers leurs projets artistiques, font de l'espace public un terrain d'expérimentation ludique, permettant

au spectateur qui participe à l'une de leurs propositions de prendre conscience et, peut-être, de passer outre les différentes stratégies commerciales mises en place dans l'espace public.

Nous avons choisi de clore ce numéro avec le manifeste de Miguel F. Campón y José D. Periñán, « *Hacerlo explícito. ARAN y los giros del tiempo en el arte XR* ». Les membres du collectif ARAN (composé d'artistes, de commissaires et de développeurs informatiques) y exposent leur façon d'envisager la réalité augmentée, en s'appuyant, d'une part, sur une exposition qu'ils ont réalisée dans l'espace public madrilène en 2018 et, d'autre part, sur la conférence-performance « *Hacerlo explícito* » créée et produite spécifiquement pour le projet de recherche que nous menons. Le manifeste invite le lecteur à engager une réflexion sur l'œuvre, sur son rapport au temps et à l'espace. Les nouvelles technologies permettent, en effet, de perturber notre perception de l'espace, ainsi que la circularité et la linéarité du temps. Miguel F. Campón y José D. Periñán sont également conscients des limites de ce genre de projets, qui exigent de leur spectateur qu'il soit équipé d'un dispositif particulier pour vivre cette expérience. On peut donc comprendre qu'ils abordent leur pratique avec une certaine ironie. Leur approche défend, en effet, une « dialectique de l'imperfection » qui va à l'encontre du discours technologique dominant, tout en souhaitant trouver, à partir de la spéculation poétique et de l'expérimentation artistique, un « enchantement » qui permette de nous accompagner humainement et de façon critique dans le moment présent.