

**L'OCCUPATION
DU TERRITOIRE
PAR L'ART ET LA
GENTRIFICATION**

NEW YORK, ANNEES 80



THE OCCUPATION OF ART AND GENTRIFICATION a été publié en 1989 à Londres dans le recueil *No Reservation*. Puis traduit et diffusé pour la première fois en français en 2007.

Juillet 2018 ✕ Petite collection « Marseille contre la rénovation urbaine »

Nous avons l'intention, initialement, d'analyser le rôle de l'art dans la transformation, au bénéfice du capital, du quartier ouvrier délabré de Lower Manhattan, à New York. Au cours de nos recherches et de nos discussions, nous avons réalisé que ce qui était arrivé à Lower Manhattan ne relevait pas de l'incident isolé, mais faisait partie d'un processus caractéristique d'accumulation du capital avec l'art comme protagoniste majeur, entraînant la transformation générale de l'espace urbain. Nous pensons que la culture agit de façon globale, comme l'un des éléments de la régénération des centres-villes, en s'adaptant par divers moyens aux différents lieux. Il semble qu'il existe deux stratégies en la matière : l'art en tant que facteur de gentrification manipulé par l'État comme à Lower Manhattan ; et l'art comme nouvelle base pour l'accumulation du capital dans les quartiers ravagés par le déclin de l'industrie traditionnelle. Nous espérons résumer la seconde dans les conclusions tandis que la partie de l'article consacrée à Lower Manhattan concerne la première. Et parce que nous pensons que l'art est partie intégrante du développement des rapports sociaux capitalistes, nous avons jugé nécessaire d'inclure des observations générales sur le rôle de la culture dans la société capitaliste en guise d'introduction.

x x
x

« Rien que des chefs d'œuvre ! La peinture, opérant à coup sûr, en enfante tellement qu'on se voit dans l'agréable nécessité de remuer les tableaux à la pelle, ce qui n'ôte rien à leur valeur. »

Granville

CULTURES MALIGNES

La culture vend la promesse de promotion sociale en appelant à réaliser cette part de « créativité hors classes » que chacun est censé posséder et avoir besoin d'exprimer. La série américaine de télévision *Fame* en propage le mythe : l'ascension simultanée de jeunes originaires des « deux côtés de la barrière », les uns des bas quartiers ethniques des centres-villes, les autres des riches banlieues blanches, chaque individu réussissant ou échouant en fonction de ses propres talents artistiques, le tout sur le terrain d'une prétendue unité harmonieuse étrangère aux relations réelles de classe. Le travail d'équipe (les cœurs et les équipes de figurants) ainsi que la mise en avant de l'individu isolé (les vedettes) sont valorisés, les formes artistiques reflétant les modes d'organisation du travail dominants et les valeurs de la société capitaliste. L'art et la culture sont aujourd'hui plus démocratisés que jamais. Plus la crise actuelle progresse, moins il y a de possibilités de travail pour des masses croissantes de personnes, et plus il devient important d'absorber des fractions même minimes de l'excédent de force de travail en valorisant les carrières culturelles et les services qui les accompagnent, et de calmer le reste avec des illusions d'évasion. Confronté au rejet croissant, par des prolétaires, des formes du travail fixe et à plein temps, le capital développe une stratégie à double détente associant les

petites combines propres au travail au noir et l'attrance pour le succès personnel dans la sphère culturelle. Sphère dans laquelle le travail est représenté et intériorisé non plus comme activité aliénante, mais bien plus comme acte d'autoréalisation.

En réalité, la culture implique la création de dispositifs de contrôle et de subordination des producteurs et des consommateurs encore plus sophistiqués. De même que nos relations sont médiatisées à titre de marchandises par des objets, de même nos émotions sont médiatisées par la culture, par ses aliénantes représentations. Il est intéressant de signaler que deux des plus lucratifs mouvements artistiques et musicaux, le punk et le rap graffiti, qui, à leur apogée, donnèrent des coups de fouet au secteur défaillant du show business, prirent naissance dans le milieu des jeunes sans-réserves, noirs et blancs, quoique dans le cas du punk, l'influence de l'école des beaux-arts ait toujours existé en arrière-plan. Dans la représentation dominante habituelle, les artistes sont souvent considérés comme étrangers aux relations de classe. Leurs productions seraient l'expression de la créativité de l'individualité ou la manifestation de l'essence humaine. Voilà qui leur permet de prendre pied, avec la plus grande facilité, dans les quartiers pauvres, à titre d'avant-garde culturelle de l'atomisation stimulée par la gentrification.



LA TRISTE FIN DU DRAPEAU ROUGE

Dans toute forme de société capitaliste, l'art incarne purement et simplement l'idéologie appropriée à tel ou tel stade de développement des rapports économiques et sociaux. Les constructivistes en sont l'une des meilleures illustrations. Ils émergèrent en Russie comme mouvement artistique d'avant-garde à la fin de la guerre civile en 1921. Ils s'alignèrent tout de suite de la façon la plus étroite possible sur l'idéologie bolcheviste, et mirent leurs multiples talents au service de l'État et de ses nécessités, en fonction du contexte historique. Ils débutèrent en faisant la promotion de la Nep, la stratégie léniniste visant à stimuler l'économie via le retour partiel à la libre entreprise. En 1923, lorsque les succès de l'industrie privée menacèrent sérieusement les bénéfices de l'industrie d'État, le poète Mayakovsky et le photographe Rodchenko s'associèrent pour former « l'équipe de publicistes constructivistes » afin de promouvoir la camelote d'État. Pendant les deux années suivantes, les constructivistes non seulement encouragèrent la politique économique bolcheviste à titre de force de progrès, mais encore ils agirent comme agence de publicité avec, comme principal client, l'État. A cette époque, bon nombre de ces artistes commencèrent à se lancer dans l'esthétisation de la marchandise, via leur conception de « l'art de la production », en façonnant des pierres précieuses et des pièces d'orfèvrerie portant le slogan : « *Qui ne travaille pas ne vit pas.* » « *Notre attirance pour le principe de construction est l'une des manifestations naturelles de la conscience contemporaine qui découle de l'assiduité au travail.*¹ » « *L'art ne doit pas être concentré*

1 Alexander Rodchenko, dans *Soviet Commercial Design of the Twenties*, de M. Anikst.

*dans des tombeaux appelés musées. Il doit s'exprimer partout dans les rues, les tramways, les usines, les ateliers et les blocs d'habitation des ouvriers.*² »

Lorsque l'État domina suffisamment le marché, vers 1929, et que la Nep fut abolie par Staline, accélérant la collectivisation de l'agriculture et imposant le plan quinquennal, dont l'objectif était plus que jamais le développement de la grande industrie, les constructivistes furent remplacés par les réalistes socialistes. Ceux-ci poursuivaient, pour l'essentiel, le projet constructiviste en ce qui concerne le style et l'approche artistiques, mais leurs tâches et leurs priorités étaient différentes. En effet, la réalité économique s'était modifiée depuis que l'État devait davantage faire concurrence à l'industrie privée. Les réalistes socialistes purent alors s'appliquer à vendre les bénéfices de l'accumulation stalinienne, par exemple avec des tracteurs qui symbolisaient l'industrialisation de l'agriculture, et la dépossession de la paysannerie. Vu l'ambiance d'austérité extrême et d'abolition « du choix du consommateur » propre à la période antérieure de la Nep, le réalisme socialiste jouait le rôle d'agence de marketing de l'idéologie productiviste pendant que la production réelle était imposée avec le fusil dans le dos.

Les artistes occidentaux parlent habituellement du constructivisme et du réalisme socialiste de façon méprisante à cause de leur utilitarisme flagrant – qui nie l'art en tant que tel – alors que, en réalité, ils mettaient à nu l'essence et la fonction de l'art, mais de façon trop flagrante pour les goûts occidentaux. Dans la Russie « de la dictature de classe » les constructivistes furent la voix officielle du « prolétariat ». En Occident, les artistes prétendaient parfois être celle du « peuple ». Mais, dans n'importe

2 Vladimir Mayakosky, dans *Soviet Commercial Design of the Twenties*, de M. Anikst.

quel cas de figure, leur rôle en tant que spécialistes repose sur la liquidation générale de la créativité à l'échelle de la société : la bourgeoisie ne pouvant reproduire les conditions de sa domination de classe qu'en maintenant celles de l'aliénation généralisée à travers des moyens tels que l'art, alors que les prolétaires ont, eux, à combattre leur propre aliénation.

Aujourd'hui, en Occident, l'art continue à remplir la même fonction dans des conditions économiques et sociales différentes. Ici, la masse des individus qui suivent des filières artistiques finissent par travailler dans les secteurs du design et du marketing, à l'exception de la poignée de privilégiés qui, à ses dires, vie de son talent « non corrompu par le commerce ». Ils participent donc pleinement à l'esthétisation de la production et de la consommation, voire au recrutement dans la police, bref à l'apologie du productivisme, du travail et de l'État. En tant que sphère de cette société, l'art est l'une des forces hostiles à la transformation révolutionnaire, il perpétue les séparations au sein de l'activité et entre la conscience et celle-ci, dans leurs dimensions sociales et individuelles. Alors que dans des sociétés précapitalistes, il arrive même que la culture et l'art soient tellement diffus, présents dans chaque sphère de la vie qu'il est impossible de les appréhender comme catégories séparées. Dans certaines langues africaines, il n'y a même pas de termes spécifiques pour désigner des activités culturelles, par exemple le même mot représente la musique et la vie.



LA SITUATION DU LOGEMENT À NEW YORK

Il y a maintenant 100 000 sans-abris environ à New York. En même temps, plus de 80 000 logements municipaux sont vides et plus de 90 000 personnes ont été expulsées par les équipes du SWAT (Special Weapons and Tactics)³. Deux femmes, Elisabeth Magnum et Eleonor Bumpurs, ont été tuées par les flics au cours des expulsions. Bien que la liste d'attente, étalée sur les quinze dernières années, pour obtenir le moindre logement public concerne plus de 150 000 personnes, la mairie met progressivement en vente le domaine qui lui appartient. Par suite, plus de 50 000 appartements ont été laissés à l'abandon depuis 1970... C'est la conséquence du désinvestissement massif, de l'arrêt criminel des services d'urgence assurés par la ville et aussi d'incendies volontaires. Koch le porc, le maire de New York, a prétendu dans la presse que les sans-logis ne devaient pas recevoir trop d'argent car « *ils étaient uniquement capables de le dépenser en alcool et en drogue* ». Ceux qui vivent dans les rues, dans les parcs et dans les bidonvilles sont sujets aux harcèlements et aux brutalités périodiques des forces de la police municipale. L'administration Koch a également tenté de nettoyer les rues des vagabonds en les confiant à des institutions psychiatriques. Pas étonnant que la plupart d'entre eux aient rejeté « l'offre ».

Comme le souligne le magazine américain *Our Land* : « *Pouvons-nous nous taire alors que de nouveaux camps de concentra-*

3 La première équipe du SWAT fut constituée à Los Angeles en 1967 et prit part à l'assaut contre le quartier général des Black Panther en 1969, puis à celui contre l'Armée symbiotique de libération en 1974.

tion américains sont en train d'être créés et que les sans-logis sont jetés hors des places, des parcs, etc. ? Combien de temps faudra-t-il pour les remplir de victimes du Sida, de fumeurs de joints, de déserteurs et de prétendus communistes ? » L'une des études académiques réalisées au début des années 80 concluait ainsi : « A New York, la cession de logements est tellement importante qu'elle entraîne le déplacement, direct, indirect et par réaction en chaîne, de 78 000 à 150 000 personnes par an. » Les chiffres résultant de la gentrification étaient également donnés : « De 25 000 à 100 000 personnes par an sur la période en cours.⁴ »



HOLBEIN ET LE CLOCHARD

La gentrification de Lower Manhattan est sans doute l'un des meilleurs exemples des effets de la désindustrialisation des centres-villes qui accompagnent partout le déclin des salariés en col bleu et la montée de ceux en col blanc (bien entendu ceux-ci peuvent être aussi des prolétaires). « *La métamorphose des entreprises employant des cols bleus en d'autres, utilisant de cols blancs, rend encore plus incompatible l'économie de la ville avec la force de travail existante, souligne le New York Times. En 1929, 59 % de la force de travail était composée de cols bleus. En 1957,*

4 Citation tirée de *Gentrification of the City*, de N. Smith et P. Williams.

le pourcentage tomba à 47 %. Vers 1980, à l'échelle des États-Unis, les cols bleus représentaient moins de 33 %.⁵ » Avec la modification du travail, l'usage de l'espace industriel antérieur a été profondément transformé. L'un des fers de lance du processus a été le mouvement artistique, incluant les créateurs ainsi que propriétaires de galeries. A l'origine, les artistes s'installèrent dans le quartier attirés par les loyers bon marché qui leur permettaient de disposer de vastes espaces, idéals pour leur production, à savoir les entrepôts, les ateliers et les vastes greniers bien éclairés.

Le processus commença avec Fluxus et, plus récemment, il a pris beaucoup plus d'ampleur par l'intermédiaire du ramassis de tendances artistiques new-yorkaises « radicales » qui ont fleuri au cours de la dernière décennie. Le mouvement artistique Fluxus se développa à partir des années 1950, et Soho Village, secteur situé juste à l'ouest de Lower East Side, devint peu à peu sa base pendant les dix années suivantes. L'une de ses principales activités, financée au départ par l'une des plus riches familles de businessmen new-yorkais, protectrice des arts, consista à utiliser de vastes greniers pour réaliser leurs fantasmes de sybarites en matière d'ambiances artistiques. Les citations suivantes illustrent comment « l'art radical » cherchait à être reconnu par le biais de son idéologie et ses intentions abstraites, qui camouflaient sa réelle fonction matérielle et sociale :

« *La Vienne de Ruhm construite avec des lettres dans le nom allemand pour Vienna, le porte-avions d'Holbein comme cité de 30 000 habitants, l'altération de la Tamise par Oldenburg, ma superautoroute comme cathédrale de l'environnement... sont tous des utopies contenant plus de souffle et de visualisation du présent que l'architecture répressive de la bureaucratie et du luxe qui*

5 Citation tirée de *The Fine Art of Gentrification*, de R. Deutsche et G. Ryan.

impose des restrictions au peuple. Aujourd'hui, tout est prohibé ! Ne touchez pas ! Ne crachez pas ! Ne fumez pas ! Ne pensez pas ! Ne vivez pas ! Nos projets, nos environnements ont l'intention de libérer les hommes. Seul la réalisation des utopies peut rendre l'homme heureux et l'émanciper de ses frustrations ! Utilisez votre imagination ! Participez ! Partager le pouvoir ! Partagez la propriété ! Purgez le monde des maladies bourgeoises, de la culture intellectuelle, professionnelle et commercialisée... Faites la promotion de flux et de raz de marée dans l'art ! Fusionnez les cadres des révolutionnaires culturels, sociaux et politiques dans le même front uni et dans l'action.⁶ »

En dépit de ses fantasmes de reconstruction libérant l'espace au service des masses, Maciunas, l'un des principaux gourous fluxistes, était un véritable spéculateur immobilier, dont les activités initiales dans ce domaine furent financées par de riches mécènes. Plus récemment, dans Lower East Side, des espaces à usage spécifiquement résidentiel devinrent disponibles grâce au déplacement de travailleurs hors du quartier, dû au manque d'entretien des immeubles par les propriétaires fonciers, aux expulsions souvent effectuées par des moyens d'intimidation (par exemple, à coups de bombes incendiaires lancées sur des personnes flânant sur le pas de leur porte), au comportement de la police fermant les yeux sur des activités telles que les opérations de la mafia de la drogue. Les artistes étaient les pionniers de la gentrification sur cette nouvelle frontière pour la classe moyenne, en créant des scènes artistiques et des lieux communautaires, utilisant l'espace disponible pour, à la fois, vivre, produire, s'exhiber et exposer. Les événements artistiques et l'ambiance culturelle attiraient les consommateurs d'art de la

6 Citation tirée de *The Assault on Culture*, de S. Home.

bourgeoisie qui, en retour, créaient des espaces pour d'autres marchés culturels : bars, restaurants pour yuppies, etc.

Il était inévitable que les galeries d'art veuillent prendre leur place sur cette nouvelle scène, empaquetant dans leurs catalogues les frissons bohèmes du quartier. Ainsi, « *Lower East Side entra dans le catalogue ICA sous trois formes : mystifié dans les textes comme environnement bohème excitant, objectivisé comme plan en définissant les limites et esthétisé sur la photo en pleine page de l'une des scènes de rue. Toutes trois sont des stratégies familières pour dominer et soumettre les individus. La photo, à elle seule, est le criant exemple de l'esthétisation de la pauvreté et de la souffrance qui sont devenues la matière première de telles images. En bas, un clochard est assis à l'entrée d'un immeuble, entouré de sacs à provision, de bouteilles et de reliefs de repas. Apparemment, il a oublié la présence du photographe, inconscient de la composition dans laquelle il est amené de jouer le rôle principal. D'abondants graffitis couvrent le mur derrière lui tandis que, à gauche, celui-ci est recouvert de couches de posters. Le plus haut placé est l'appel à participer à l'une des expositions tenues à la bibliothèque d'Holbein, de Pierpoint Morgan. Le poster met en avant la grande reproduction de l'un des portraits de Holbein regardant dans la direction du clochard. L'art pour l'art est ici combiné aux thèmes de la culture souterraine, à base de graffitis. La vie des bas-fonds est symbolisée par le clochard dans cette photo, titrée à l'image de tout travail artistique. Elle porte le nom de Première et Seconde Avenue (Holbein et Le Clochard).*⁷ »

Tant que de tels sujets de rue furent populaires parmi les photographes, la photo resta insérée dans les pages de catalogues de musée afin de faire la pub pour les plaisirs et l'ambiance

7 Citation tirée de *The Fine Art of Gentrification*, de R. Deutsche et G. Ryan.

« unique » que procurait cette scène artistique particulière. Seul le monde des artistes saturé des valeurs nombrilistes et aliénantes de l'esthétique ainsi que l'insensibilité à la souffrance qu'elles sanctionnent pouvait tolérer, pire applaudir à de pareils « événements ». De telles images font fonction de shoot touristique, introduisant le spectateur dans la « couleur locale », dans le quartier peuplé d'habitants prétendument dangereux et exotiques. Holbein et Le Clochard n'a pas du tout pour objectif d'attirer l'attention de qui que ce soit sur la condition sociale des sans-logis, mais de s'installer confortablement dans les pages de catalogues dévoilant aux amoureux de l'art les plaisirs spéciaux de East Village, pour la délectation sordide de ces collectionneurs qui roulent en limousines à vitesse de croisière dans le quartier. Soit dit en passant, bon nombre des premiers artistes pionniers ont été mis peu à peu sur la touche par le succès de projets qu'ils avaient aidés à propulser et doivent maintenant partir pour recommencer ailleurs le même genre de processus aux frais de leurs malheureux nouveaux voisins.

L'État subventionna le logement pour artistes lorsqu'il prit conscience de l'attraction exercée par l'environnement artistique et créa toutes les conditions pour favoriser les investissements d'ampleur internationale. L'un des meilleurs exemples est l'AHOP. L'alignement des intérêts du monde de l'art sur ceux de la municipalité et de la propriété immobilière devint explicite pour de nombreux résidents de Lower East Side pendant la bataille finalement victorieuse que les groupes communautaires menèrent pour vaincre The Artist Home Ownership Programme, de Koch. En août 1981, la ville lança des appels d'offres pour le développement de l'AHOP. Elle sollicitait « *des propositions créatrices pour développer des lofts pour artistes en coopératives ou en copropriétés à travers la réhabilitation des propriétés possé-*

dées par la ville.⁸ » Le coût de l'AHOP, environ 7 millions de dollars, devait être partiellement financé par The Participation Loan Scheme Programme, soit 25 millions de fonds fédéraux affectés aux personnes de revenus faibles ou modérés pour les aider à se loger avec des crédits garantis à taux faible. L'impatience de la ville à attribuer 3 millions de dollars des fonds publics pour les besoins locatifs des artistes de la classe moyenne blanche fut ressentie comme symptomatique de l'attitude qu'elle prenait face aux besoins en logement des pauvres. En dépit du fait que la communauté artistique faisait fortement pression pour rendre effectif l'AHOP, elle fut vaincue en février 1983. La considérable contre-pression exercée par divers groupes communautaires locaux força de nombreux supporters du monde de l'art et les membres du Bureau des estimations de la ville de New York à modifier leur point de vue.

Bien que dans ce cas, la stratégie flagrante de manipulation ait échoué, la gentrification continue par d'autres moyens. Nulle coïncidence dans le fait que Lower East Side soit situé juste au bout de la principale avenue conduisant à l'un des plus grands centres financiers du monde. Il est évidemment préférable pour le capital d'avoir des quartiers gentrifiés près du cœur financier du pays que des populations potentiellement explosives pour lesquelles les banques sont d'évidentes cibles pour se venger.



8 Op. cit.

COMBATTEZ LA GENTRIFICATION !

Tompkins Square Park, dans Lower East Side (ou East Village, comme les occupants l'appellent maintenant), est entouré de maisons incendiées tombées en ruines, de quelques anciens locataires et de nouveaux yuppies vivant en copropriété. Ce fut le logis de milliers de sans-abris (utilisé pour des fêtes en plein air) jusqu'à une décision de police pour imposer le couvre-feu à partir d'une heure du matin, au cours du mois de juillet 1988.

La décision fut prise apparemment à la suite de protestations d'associations de voisins, se plaignant du bruit. Ce fut donc vraisemblablement une tentative d'apaiser les yuppies et les spéculateurs immobiliers, inquiets de la dévaluation potentielle de leurs biens causée par la présence d'indésirables sur le pas de leurs portes. Dans les semaines qui précédèrent l'émeute du 6 juillet 1988, la police commença à nettoyer périodiquement le parc dès une heure du matin. La petite réunion tenue le 30 juillet pour protester contre le couvre-feu fut brisée par le NYPD qui arrêta quatre personnes et en blessa plusieurs autres. Ce qui conduisit à l'appel à la réunion, plus importante, le 6 août. Le 6 août à 11 heures du soir, cent flics, certains à cheval, stationnaient dans le parc face aux manifestants. Peu après, plusieurs centaines de personnes arrivèrent à l'improviste derrière eux en hurlant : « *La gentrification est la guerre de classe : combattez-la !* » Elles pénétrèrent dans le parc, y marchèrent, puis la plupart d'entre elles ressortirent dans les rues. Un peu plus tard, les flics furent bombardés de bouteilles et envoyèrent des renforts, y compris un hélicoptère. Ils chargèrent alors la foule, provoquant une émeute qui dura plusieurs heures. 31 personnes et 13 flics furent

blessés, 9 personnes furent arrêtés, inculpées de participation à émeute, de désordre public, etc. Vu la colère générale qui montait dans Manhattan devant les attaques sauvages des flics, Kock fut obligé de lever le couvre-feu le 7 août. Le jour suivant, huit cents personnes se rencontrèrent dans l'église proche du parc pour discuter de ce qui était arrivé. A la réunion, elles manifestèrent leur hostilité non seulement à l'égard des policiers mais aussi envers ceux qui coopéraient avec eux, les Guardians Angels par exemple.

Le 9 août, six cents personnes marchèrent sur le 9^{ème} commissariat de Precinct où les flics refusèrent de leur parler. Le 13 août, journée de protestation, 13 personnes furent arrêtées. William Brevard, un ouvrier noir du coin, commenta ainsi les événements : « *La situation existante à des causes très profondes. Des individus se plaignent des sans-logis, mais est-ce que cela ne montre pas qu'il y a des gens sans abris qui n'ont pas d'autre choix que de venir ici tout de suite ? Ce qui est arrivé ici révèle au grand jour les côtés de l'Amérique que l'on ne montre pas. Ce n'est pas une question raciale. Oubliez le problème racial. Ici, vous voyez des Blancs et des Noirs sans abris. Il s'agit de gens qui n'ont rien contre ceux qui possèdent l'argent.*⁹ »



9 Cité dans *The Militant*, journal trostkyste.

LA REVOLUTION PEUT-ÊTRE TÉLÉVISÉE

Il n'y avait pas d'équipes de cameramans présentes pendant l'émeute. Nous n'en connaissons pas la cause exacte : les flics les stoppèrent peut-être au moment d'entrer dans le quartier, ou elles acceptèrent de ne pas venir quand la police le leur demanda. Mais au moins une personne se débrouilla pour enregistrer l'événement sur film.

Paul Garrin est un jeune photographe de mode et un artiste vidéo qui vit à Lower East Side, très près de l'épicentre de l'émeute. La voyant démarrer, il prit sa camera et s'installa sur une corniche au-dessus de la rue d'où la filmer. Il se débrouilla pour prendre des images pendant quelques minutes avant que des flics (certains avec leurs numéros d'identification cachés) qui avaient tabassé quelques personnes, le repèrent en train de les filmer en plein travail. Ils lui tombèrent dessus, le battant et brisant sa caméra. Mais le film ne fut pas endommagé. Le lendemain (et les jours suivants) sa vidéo de l'émeute passa sur toutes les principales chaînes. Garrin fut interviewé aux news et au cours d'émissions d'actualités. Après quoi, il reçut de nombreuses menaces téléphoniques anonymes, donnés par des flics de New York, qu'il avait enregistrées et dévoilées devant les médias.

Garrin a dit qu'il était grimpé sur la corniche « *pour éviter la confrontation* ». Et que, depuis le début de l'émeute, « *il tenait à son rôle d'observateur et d'enregistreur, à travers l'objectif de la caméra, mais non pas à celui de participant au drame* ». Il avait probablement immédiatement pensé aux possibilités de capitaliser à partir des images qu'il avait enregistrées, soit sous la forme de courts-métrages d'actualité vendables, soit comme matériel à

incorporer dans ses vidéos artistiques. Sa carrière dans la photographie et l'art vidéo lui avait sûrement enseigné que chaque fois qu'il ramassait des caméras pour effectuer des enregistrements, il avait la possibilité de vendre des marchandises.

Bien que son film ait joué le rôle de témoignage utile pour des combats juridiques et pour exposer les mensonges de la police, il l'utilisa comme moyen d'autopromotion, pour ramasser des droits d'auteur et avancer dans sa carrière par l'intermédiaire de plus grandes expositions médiatiques. S'il avait été plus intelligent, il aurait évité de devenir la cible de la police, soit en envoyant son film anonymement aux médias, soit en insistant pour que son nom ne soit pas révélé. Mais, évidemment, il ne pouvait manquer l'occasion de faire sa propre publicité et d'asseoir sa réputation médiatique.

Dans une interview, Garrin affirma qu'il était contre le culte de la personnalité construit autour de lui par les médias, car cela détournait l'attention du public des conséquences de la violence policière et du problème des sans-logis. Cependant ses propres actions sur le terrain médiatique encourageaient cette occultation.

Ses activités artistiques consistaient, en partie, à travailler comme « jeune prodige technicien » pour l'artiste vidéo Nam June Paik, ex-membre du mouvement artistique Fluxus, qui donna le coup de pouce pour faire démarrer la gentrification à Lower Manhattan. En octobre et en novembre 1988, il y eut une exposition vidéo de Paik à la galerie Hayward, à Londres. Au programme, il y avait aussi des vidéos de Garrin. L'une d'entre elles contenait son court-métrage relatif aux émeutes à travers le monde, incluant Tompkins Square Park. Plus loin, la collection de reportage TV sur les émeutes, incluant le film de Garrin et ses interviews données à plusieurs programmes de télévision.

A quelques mois de ce happening, l'émeute avait été emballée et esthétisée comme marchandise artistique par les mêmes artistes dont les activités et la présence avaient aidé à créer le processus de gentrification que les émeutiers avaient combattu.



EN GUISE DE CONCLUSIONS

1. La base industrielle traditionnelle des centres-villes est en déclin progressif pour plusieurs raisons : le déplacement de l'industrie lourde vers les pays du tiers monde aux coûts de travail meilleur marché, l'automation croissante de certains secteurs du processus de travail et le besoin de centraliser l'administration et les affaires partiellement dans les centres villes. Simultanément, les services administratifs (du moins de ceux qui ne dépendent pas à la seconde près des décisions du monde des affaires) sont de plus en plus sous-traités dans des cités périphériques et des banlieues, ce qui crée en retour de nouvelles possibilités de valorisation de l'espace qu'ils laissent en friche dans les centres-villes.

2. Cette modification du processus d'accumulation intègre la consommation culturelle, comme l'une de ses composantes essentielles. Ainsi, à Pittsburgh, autrefois capitale américaine de l'acier, l'État et les investisseurs privés ont lancé de gros projets de développement culturel. L'État réalise des bénéfices grâce à la

taxe sur les divertissements culturels prélevée sur les tickets de théâtre et les recettes de parking, tandis que, dans le secteur privé, pour chaque dollar dépensé dans la consommation culturelle, 3 ou 4 autres le sont dans les autres secteurs commerciaux qui l'accompagnent : boutiques, hôtels, restaurants, etc. Le capital britannique a suivi de près les expériences de ce type et entame quelque chose de similaire à Bradford, avec des propositions de développement du centre-ville pour 100 millions de livres, incluant de probables bases avancées septentrionales pour le Théâtre national et la collection d'art indien V&A. De même, des projets de conservation sont lancés pour revaloriser les entrepôts de bois victoriens. L'un d'eux a été transformé en galerie d'art, pour 500 000 livres, et en complexe d'ateliers d'artistes. Des développements similaires existent à Liverpool et Glasgow, parmi tant d'autres villes du Royaume-Uni.

3. Ce n'est pas seulement dans les centres-villes que ce processus est au travail mais aussi dans les régions autrefois industrielles ne disposant pas seulement de locaux revalorisables, mais connaissant aussi des taux élevés de chômage, les chômeurs pouvant donc être employés dans les services pour de faibles salaires. A Hemsworth, village minier dont le puits fut fermé après la grève, la plage intérieure a été créée avec des milliers de tonnes de sable déversé sur les rives du lac local. Cette « station balnéaire » à 40 milles de la côte a généré une industrie touristique sur le site minier.

4. Dans cet article, nous nous sommes concentrés sur Lower Manhattan, exemple même de la façon dont l'État et le big business utilisent l'art d'avant-garde pour récupérer des ter-

ritoires devenus peu lucratifs. Comme nous avons pu le voir dans l'exemple du lancement de l'AHOP à New York, le rôle des artistes ne fut pas spontané, mais ils furent utilisés par l'État, les propriétaires immobiliers et les membres du big business, pour faire office de coin, susceptible de déstabiliser et, finalement, de faciliter le déplacement des communautés ouvrières. Par exemple, à Manhattan, la présence des éléments culturels a comme effet de rehausser la valeur de quartiers financiers des environs, non seulement en écartant la peur engendrée par la présence de masses de population « coléreuses et instables » – qui n'ont rien à perdre – mais encore en construisant le décor urbain répondant aux goûts culturels distingués de l'élite financière.

5. A Londres, aucune des deux stratégies ébauchées ici ne semblent avoir été déployées, à l'exception de Notting Hill. Ici, ce sont plutôt des yuppies qui jouent le rôle de pionniers, apportant leur bagage culturel avec eux, créant des débouchés pour satisfaire les goûts de la bourgeoisie, ce qui en retour crée des environnements attirant d'autres yuppies. Ce processus est encouragé par des agents immobiliers manipulant le marché.

6. Dans une période de faible développement économique, l'art est l'une des peu nombreuses industries en expansion. L'art et la propriété immobilière, comme marchandises, partagent la même caractéristique, très importante pour le capital dans le climat actuel de récession : ils peuvent être l'un comme l'autre en constante revalorisation. Là où la propriété a quelque valeur d'usage spécifique (comme espace d'habitation), l'art n'en a pas. Il est devenu l'une des incarnations pures du capital, conformé-

ment à sa fonction sociale et idéologique : « A l'heure où la fusion de l'art et du business est la plus complète, la plus nauséabonde des contradictions surgit, entre le besoin affiché de proclamer la créativité (en réalité son opposée) et l'accumulation cynique d'argent. Les capitalistes exploitent les autres mais se saisissent rarement eux-mêmes comme de vulgaires voleurs... Au milieu des années 80, la figure du commissaire-priseur est celle qui attire le plus l'attention dans les deux capitales les plus avancées de l'art : Londres et New York. La combinaison en apparence paradoxale de pédanterie dédaigneuse et de comportement de rapace, dès qu'il est question de prix accompagne le développement de la spéculation mondiale sur les actions et la montée en flèche des valeurs immobilières dans les principaux centres financiers majeurs. Avec les banques qui commencent à ouvrir des services de conseil artistique, l'art est devenu l'un des débouchés pour l'investissement comme jamais auparavant, attirant l'argent à la recherche de gains rapides et d'actifs appréciables.¹⁰ » L'idéologie artistique se définit comme l'activité purement créatrice par excellence, éloignée le plus possible des tripatouillages malpropres de la place du marché. Mais en réalité l'art incarne la logique folle du capitalisme sous sa forme la plus claire : la domination totale de la valeur d'échange sur la valeur d'usage.

7. La seule fonction radicale pour l'art que nous connaissons est celle proposée par Bakounine au cours de l'insurrection de Dresde de 1849 quand il préconisait, sans succès, de sortir les peintures des musées et de les poser sur les barricades à l'entrée de la ville pour voir si elles pourraient stopper le feu des soldats arrivant sur elles.

10 Introduction de *Pravda* 3, de BM Blob.

THE EAST
VILLAGE
IS DEAD

NEW YORK
ROUNDS