ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (AICA)

Congrès et 30e assemblée générale

27 août - 5 septembre 1978

Neville Dubow, section libre

ART,MECENAT ET POUVOIR

La relation fondamentale,responsable de l'épanouissement de l'art, a longtemps reposé sur la trinité artiste-mécène-spectateur.On pourrait s'interroger sur l'histoire de l'art en prenant comme point de départ les effets du mécénat,et l'on pourrait essayer,alors,d'assimiler le mécénat éclairé au triomphe de l'art.

Mais en agissant ainsi,nous courrons le risque de nombreuses simplifications abusives.Nous sommes trop esclaves du paradigme des Médicis:celui du mécénat qui,par sa propre sensibilité, et au delà, exerçait une puissance économique et politique.

Le pouvoir a toujours été lié au mécénat et,de par la tradition,l'art le fut au pouvoir qui,il est vrai,lui a permis, le premier,de s'exprimer. Mais ce n'est pas assez d'identifier le pouvoir au mécénat et de présumer que l'art en est le fruit.Un critère plus pertinent serait de tenir compte de la nature même de ce pouvoir qui commande des oeuvres d'art et de l'aptitude de l'artiste,ce faiseur d'images,à mettre en formes le sens de ce pouvoir à travers son oeuvre.

./.

Comme nous en sommes tous conscients,le processus historique post-industriel a déplacé l'artiste de ce rôle premier de faiseur d'images qu'il avait endossé.Parallèlement à l'apparition des nouveaux moyens de communication de masse,les rapports de l'artiste et du pouvoir dominant,ont changé de structures. Tout se passe comme si une force centripète avait projeté l'artiste au périmètre même de la vie par une nouvelle dynamique sociale imprégnée d'une sorte de persuasion qui s'interpose et lui assigne un rôle secondaire.

Lorsqu'il s'agit d'identifier le nexus entre l'art traditionnel et l'art moderne,nous avons l'habitude de souligner le changement de rapports entre l'art et le pouvoir:le déplacement de l'art,reflet des structures du pouvoir dominant,à l'art devenu moyen d'opposition au développement du pouvoir.
Dans ce sens l'art moderne trouve son expression la plus excentrique,encore que la plus pure,dans l'anarchie de Dada qui était au coeur de l'anti_autoritarisme.La longévité de l'esprit dada peut ainsi s'expliquer par les manifestations néo-dada de notre époque.Mais quelque forme qu'elle ait pu revêtir,la tradition vitale de l'art moderne a été de se confronter au pouvoir,de s'attacher à des idéologies de provocation plutôt qu'à celles du pouvoir établi.

Par cette attitude ,l'artiste moderne s'est lui même condamné à la positon d'intrus permanent.On pourrait aussi prétendre qu'il a été forcé d'en arriver là depuis ce bouleversement qui lui a enlevé son rôle de pivot dans l'interrelation des deux situations.Sans doute ce déplacement hors du pouvoir(bien qu' agent de son implantation) ne l'a pas laissé sans cicatrices psychiques.

./.

D'une part il tient à conserver jalousement sa liberté,mais par ailleurs il se plaint de son aliénation sociale et de son manque de pertinence au sein de la société.
Placé entre ce qu'il appelle son Scylla et le Charybde qui lui est imposé il risque de se noyer dans la pitié de soi-même.

Cette perte d'adéquation due au divorce de l'artiste d'avec le pouvoir peut se réaliser de bien des manières:une manifestation possible est d'en faire une vertu au nom de l'art pur ,de l'art pour l'art ou,comme dans les projets de Joseph Kossuth,d'un art pour artistes seuls.Cette attitude implique un programme réductiviste afin de dépouiller l'art de son accumulation de lois d'associations et de références pour en arriver à le dispenser du besoin de manifestation matérielle ailleurs que dans le domaine de l'idée pure.C'est ce chemin qui conduisit l'abstraction au minimalisme et enfin au conceptualisme.

On peut aussi chercher à comprendre le processus qui lie l'art à la notion de pouvoir.Ce n'est pas un désir aussi ignoble qu'il paraît,mais il est important de connaître et de comprendre l'élément de nostalgie qu'il comporte.

Ceux qui étudient l'avant-garde ou plutôt ce qui en reste,se familíariseront avec cette idée récente du concept de l'artiste en tant que shaman.Jack Burnham,parmi les théoriciens les plus influents du néo-shamanisme,nous rappelle que le shaman est : "l'homme originellement malade qui,par la mutilation de son corps accompagnée de chants et de prières en pleine nature,est capable d'inverser les mauvais esprits de son clan."
Si nous voulons transposer cette attitude à la pratique de l'art contemporain,une simple substitution est nécessaire et "chanter

./.

ses prières en pleine nature" signifie que le rituel désormais s'accomplit à l'intérieur d'une galerie.La mutilation, quant à elle,peut rester la même.

Acconci,Oppenheim et d'autres,dévoilent en les jouant leurs psycho-drames et enfoncent leurs doigts dans leurs blessures psychiques jusqu'à ce que leurs adeptes puissent ressentir leurs souffrances.

La société,dans son acception la plus large,est alors supposée apprendre à se regarder et gagner en perspicacité,à partir de l'introspection dramatique de ses artistes,ce que Burnham appelle " la magnification de chaque geste humain afin d'assumer son importance collective et archétypique."

Ceci en théorie.

L'importance d'une telle attitude réside peut être davantage dans son rôle de malaise,plutôt que dans un programme d'action qui aurait permis d'achever ce projet.Toutes ces activités peuvent être considérées,sans doute,comme la manifestation d'une profonde frustation de la part de l'artiste qui se sent socialement et politiquement sans pouvoir,dans l'exercice de sa fonction telle que,traditionnellement,elle lui avait été assignée.

Son incapacité à effectuer un changement radical et immédiat au sein de la société est compensée par un nouvel élément. C'est le défaut de l'art moderne (apparaissant inévitablement par le fait même de sa diversité) de créer un paradigme universellement accessible,un modèle qui permettrait aux hommes de prendre la mesure de leurs sentiments et de leurs attitudes:c'est-à-dire cette vision contraignante de la réalité qui,selon Robert Corrigan * crée une hiérarchie de l'être et des valeurs.

* "The transformation of the avant garde",Hopwood Lecture, Univer. Michigan,1973.

./.

Si l'artiste est ainsi perçu par les autres, comme par lui-même, comme un être sans pouvoir dans ce monde, il est nécessaire que le monde soit alors réinventé afin d'être recréé à l'intérieur d'un cercle magique où lui, l'artiste, peut encore une fois jouer le rôle de pivot. Alors seulement apparaîtra, avec le désir satisfait, la réémergence historique de l'artiste comme magicien et comme prêtre ; alors seulement apparaîtra l'enchantement accepté du shamanisme, du rite, de l'alchimie, du primitivisme.

Il y a naturellement des changements, des changements d'espace et d'échelle. Si l'on considère la sphère traditionnelle de travail-qui englobait le monde plan et conventionnellement limité par le cadre du tableau - comme l'espace sacré de l'artiste à l'intérieur duquel il accomplissait ses mystères. Mais maintenant l'espace sacré est sorti du cadre du tableau pour se situer dans l'arène choisie par l'artiste-shaman. Cette arène à son tour est extensible : elle peut être une galerie, un pré, elle peut être le monde.

Mais l'échelle de l'audience s'agrandit-elle d'une manière mesurable à celle de l'espace ? Il semble que non. Ce village global prévu par Mc Luhan n'a pas encore été réalisé pour l'artiste. Comparé à l'accroissement de la population, l'artiste d'avant-garde s'adresse aujourd'hui à une frange d'humanité plus étroite qu'auparavant. Les magazines d'art naissent et meurent. Quels sont leurs lecteurs ? Et combien sont-ils ? Sont-ils plus nombreux que les artistes sur lesquels on écrit ? Et dans quelle proportion ? Deux fois ou dix fois ?

J'ai déjà parlé de frustration et de nostalgie. La nostalgie est fonction de l'énergie épuisée, d'un manque de foi dans le présent. Il y a des exemples dans le passé où la société au sommet de sa sophistication a ressenti au profond d'elle-même une perte de direction, une diminution d'énergie vitale et a cherché alors un relief dans de plus anciennes modes de vie.

./.

Le monde hellénistique est délibérément passé par une période archaïsante. Les coquettes de la cour française du XVIII ème sophistiquées et désoeuvrées trouvaient un dérivatif à leur ennui en jouant les bergères et les crémières.

Cette nostalgie de la boue* a revêtu de nos jours des formes extrêmes. D'une part la nostalgie s'est transformée en une industrie commerciale prospère avec une scène extraordinairement serrée de convergences. Nous sommes, depuis ces dernières années, devenus des nostalgiques, décade par décade, des années 20 puis des années 30, des années 40, des années 50 et même (si le succès du film "American Graffiti" peut être un guide) des années 60. Mais pour l'avant-garde, cette nostalgie a fait un bond en arrière. Elle a même fait un saut de grenouille derrière la technologie et au delà. Une société technologiquement avancée s'est à ce point aliénée ses artistes que beaucoup parmi eux ont embrassé une attitude commune de refus : ils ne veulent plus créer des objets à vendre. Ou si de tels objets doivent être encore exécutés, ils se caractériseront alors par le terme générique d'Art Pauvre - où les matériaux les plus humbles, les plus méprisés, les déchets de l'industrialisation sont adoptés comme la seule matière légitime de l'art. Les matériaux restent importants en fonction essentiellement de leur pauvreté symbolique et sont moins signifiants que la position artistique à laquelle ils servent de métaphores.

L'étape suivante et logique d'une telle attitude sera de se dispenser entièrement d'élément matériel, autre que celui de la main comme forme de son propre corps. L'artiste devient littéralement et figurativement la matrice de ses ressources matérielles. Son véritable voyage devient l'exploration de sa propre psyché. Il est son art. Et son autorité dérive de sa propre personne.

./.

* en français dans le texte

En théorie c'est une admirable suffisance de soi-même, mais en pratique, il n'est pas capable de résister au piège des média; et pas davantage,au profit que la reproduction par la technologie peut lui apporter. Existe-t-il une représentation du "body art" qui n'ait été mise en documents, photographiée, magnétoscopée créant dans ses résultats plusieurs milliers d'objets qui sensibilisent ou attirent le public ? Dans un sens plus large l'artiste le plus honnête est celui qui, comme Andy Wharol, adopte ouvertement cette technologie qu'il a convertie à la fois à son style de vie mais aussi en objet d'art.

Les performances du "body art" varient de rite. Mais toutes comportent un élément de risque ou de confrontation. En Amérique Chris Burden s'est exposé au danger physique. Si sa mise en scène était mal calculée il courrait le risque d'être électrocuté ou au mieux tué par balle.
Vito Acconci, un représentant plus subtil de l'aliénation et du désespoir, a employé la masturbation comme expression de son angoisse existentielle. L'autrichien Rudolf Schwartkogler a porté le solipsisme et le masochisme à son ultime point réductiviste en essayant l'amputation de son propre sexe. Et parmi les grands, le plus grand shaman, Joseph Beuys préside avec une ferveur de jésuite ses performances d'humiliation et de complaisance envers lui-même devant un auditoire de témoins qui en deviennent immédiatement les acolytes. Mais avec l'aide des journalistes d'art subjugués et jouant le rôle des chroniqueurs du nouvel Evangile, Beuys a gagné une audience limitée mais internationale pour ses représentations qui ont bien lieu à l'intérieur du cercle sacré. Tout ceci est utilisé pour faire,en réalité,des incursions dans la politique populaire. Son collège loyal ne dépasse pas cependant le groupe d'étudiants des académies d'art occidentales ; et les galeries d'art qu'il a cherché à écarter ont acheté et vendu avec beaucoup de perspicacité tous les documents remarquables de ses performances.

./.

C'est ainsi que l'étoffe des révolutions tourne en relique.

Les arènes de l'art, à l'ouest, ont été transformées par ces artistes expiatoires en espace consacré, arènes où une activité professionnelle devient un confessionnal. L'artiste comme shaman joue un rôle messianique, ou au moins répond à des besoins messianiques ; et sa performance est accompagnée de tout l'apparat du dogme, des objets sanctifiés et des espaces sacrés qui lui sont nécessaires pour la mise en application rituelle de son autorité et pour la renforcer.
Ce goût de rédamption par des prophètes a-t-il un effet quelconque sur la société matérialiste impénitente et orientée vers la seule consommation ? Malheureusement non,semble-t-il. C'est un trait de la société sophistiquée et capitaliste de ne pas considérer l'art comme dangereux et l'artiste comme un traître. En dépit d'une génération d'artistes qui a cherché à s'élever à une esthétique de l'anti-objet, l'art n'a pas encore perdu ses statuts de commodité et l'artiste son rôle professionnel, malgré lui, de les servir. L'avant-garde s'est montrée capable d'être maîtrisée. Elle peut même être exhibée comme dans ces cirques à plusieurs manèges que constituent les expositions d'art de Kassel, Paris ou Venise.

Généralement la tradition occidentale ou cette partie du monde qui a la prétention d'être démocratique, n'a pas à enfermer ses artistes. Mais en agissant ainsi, elle ne les prend,peut-être pas,finalement au sérieux. Les républiques populaires de l'Est, quant à elles,le font. Un système qui mobilise toutes ses ressources humaines à étendre son idéologie cherchera à considérer ses artistes comme un potentiel utilitaire. C'est en fait une de ces ironies de l'histoire de l'art que ce soient les sociétés totalitaires qui rendent hommage à leurs artistes en voyant en eux leur utilité,lorsqu'ils se conforment à des canons acceptés, et potentiellement dangereux lorsqu'ils ne le font pas.

./.

Le phénomène n'est pas nouveau. Bien avant la Russie soviétique, mutatis mutandis, ce fut le cas de l'Egypte pharaonique.

Toute société qui estime nécessaire de punir ses artistes pour non conformisme leur confère, en réalité, une sorte d'honneur. En agissant ainsi elle reconnaît que l'art a un pouvoir de subversion, de sape, de défi pour les structures du pouvoir établi. En un sens elle dit à ses artistes : vous avez trop d'importance pour que l'on vous permette d'exprimer ce que vous avez à dire. Ce que vous devez dire doit se conformer explicitement à ce que nous estimons souhaitable.

C'est paradoxal : ces sociétés où l'artiste est le mieux intégré sont précisément celles, où se trouvent les plus grandes restrictions à la liberté d'expression. Et ces sociétés où les artistes sont soit-disant libres (en ce qui concerne leur détermination d'attitude et de style), sont aussi celles où l'art est considéré comme marginal dans ses effets sur les intérêts réels et vitaux de l'état.

L'état totalitaire embrasse ses artistes et les enferme. L'état "libre" ne concède à ses artistes qu'une sorte de négligence aimable et inattentive ; il aliène le processus créateur de l'artiste en l'empêchant d'avoir un impact significatif sur les structures gouvernementales, mais il peut, et souvent, récompenser des vedettes individuelles, soit parce qu'elles l'amusent, soit parce qu'elles lui confèrent une apparence de distinction intellectuelle. Si ses artistes sont combattifs ou hostiles, l'Etat occidental considère leur comportement comme des attitudes qui peuvent être tolérées, voire récupérées. Il y a un anti-ordre établi dans les sociétés avancées de l'Ouest qui atteint les statuts imposés, à la vitesse directement proportionnelle au degré de sophistication de cette société.

./.

Une caractéristique du développement de l'art américain,des quelques dizaines d'années passées,fut la vertualité d'une subversion imaginée. De même que le pionnier Dada, Hans Richter a aussi observé (c'est un point, qu'il faut préciser, à l'avantage de New York) : "Le préfixe anti est devenu le lit de plumes sur lequel les bourgeois et les collectionneurs d'art se reposent satisfaits."
Si l'on voulait étendre cette métaphore à l'observation de ce qui est nécessaire à l'artiste pour son travail et pour agir, il suffirait de remplacer ce lit de plumes par un lit de clous,où le corps gonflé du marché de l'art ainsi que le corps ennuyé et indifférent des attitudes du public envers l'art,pourraient être enfin piqués et redressés vers une conscience plus critique de la fonction potentielle de l'art. Ceci ne peut arriver ni par la manipulation de l'art comme commodité marchandable, ni par un système de soutien à des idéologies oppressives.

Sans doute, tout ceci relève de l'utopie, mais un des thèmes de cette conférence comporte une notion d'utopie. Ainsi dans le même esprit,aimerai-je suggérer que l'habituelle trinité de l'art se cherche de nouveaux chemins pour en finir avec cette triple aliénation. Les besoins de l'artiste, du mécène et du public sont ceux d'une synthèse nouvelle ; et cette synthèse ne peut apparaître qu'avec un renouveau de foi dans l'acte de création en tant que mise en valeur du processus même de la vie.
Je me suis référé précédemment au malaise de l'impuissance ressentie par les artistes contemporains - impuissance sociale et politique qui pourrait provoquer un changement immédiat sociopolitique. Mais il existe des voies obliques et plus subtiles où la vraie puissance peut agir avec efficacité. J'entends par là que le pouvoir de l'artiste consiste à supporter et à démontrer, par son propre exemple, que l'imagination créatrice ne peut jouer à pigeon-vole avec les pressions de l'Etat et de l'exploitation privée.

./.

Le pouvoir de prouver que les artistes peuvent individuellement continuer à créer un art qui refuse de se compromettre ou de se soumettre à l'opportunisme.

A la question : pourquoi l'art ? La seule réponse possible est que l'artiste doit continuer à demander : pourquoi ? Et au delà de l'interrogation il peut demander le COMMENT, non nécessairement par des solutions politiques mais par la qualité des idées inhérentes à son art et qui sont capables d'élever par un dépassement des frontières de l'expérience visuelle et conceptuelle le niveau de la conscience.

Il peut agir ainsi en affirmant par son art : je ne serai pas coopté . Je continuerai à poser des alternatives ; et continuer ainsi à jouer son rôle solitaire de guide et de compagnon pour la société, à travers le trauma de changement.

* * *