GACINA

OLGA SCHMEDLING:

LA CRITIQUE D'ART ET LA SOCIÉTÉ DANS L'ART

Les critères de l'art, où sont-ils?
Cette question, en même temps rationnelle et réductrice, vraisemblablement touchante et naïve, révèle une attitude profondément instrumentale ou bien un désir de cela.
Comme s'il sagissait d'une énumération linéaire positiviste, comme les élèves dans la classe de biologie caractérisent un animal ou un arbre quelconque.
Bien sûr, les sciences exactes ne nous fournissent pas de terminologie adéquate pour cerner le phénomène en question.
Cependant, le fait que ce n'est qu'après qu'il apprenne que la matière peut se transformer en énergie, que Kandinsky, lui, a été à même de peindre sa première peinture abstraite.
Donc, cet exemple peut nous servir en tant que métaphore percutante pour le processus de transformation de l'art que Walther Benjamin caractèrise de la manière suivante: Les diverses techniques de reproduction de l'art ont transformé le caractère général de l'art à savoir que ces techniques ont augmenté les possibilités d'exposition d'une manière que le déplacement quantitatif entre les deux formes de valeur propres à l'oeuvre d'art, c'est-à-dire de culte et d'exposition, est devenu un changement qualitatif.

La question des critères de l'art ne se poserait pas s'il n'y avait de situations en permanence qui nous poussent à y reflechir. Lesquelles? Un artiste refusé, se pose toujours la question du pourquoi? Il s'interroge même sur les prémises de l'évaluation faite par le jury.

Un pays entier peut être également totalement refusé.
Je pense ici à l'Union Sovjietique. Même si les frontières grâce à la "Glasnost" sont abattues entre l'Oest et l'Est, il ne va pas de soi que les critiques d'art de l'Ouest puissent évaluer l'art soviétique. Pour la plupart, leur évaluation repose sur le cadre de référances inhérentes au champs artistique de l'Ouest. C'est avec la bonne volonté culturelle solidaire et ouverte, qu'ils comparent et mesurent l'art soviétique à l'art de l'Ouest. C'est avec un conviction profonde d'encourager l'art sovietique, que les critiques d'art de l'Ouest exercent leur métier, sans être conscient du fait que l'effet de leur ecrits pourrait avoir un effet inverse - plutôt décourageant!
Cela ne veut pas dire que les critiques d'art à l'Ouest sont incapables de se confronter avec l'art soviétique simplement parce qu'ils ne connaissent pas les prémises des createurs. Seulement, c'est un exemple qui sert à illustrer le problème inhérent à la critique d'art en tant que telle dans notre société à travers les frontières nationales, géographiques et sociales. Ainsi, les critères soujacents du discours des critiques manient l'art, se manifestent et sont même exposées ouvertement.

A savoir que le discours semble respecter l'autodéfinition du champs artistique. Même là la critique comporte une négation, il accrédite toujours cette contradiction.
C'est-à-dire quand les artistes prennent comme point de départ le monde, la société actuelle pour créer, la critique,

elle, a une tendance d'enfermer l'art à l'intérieur de l'institution et de créer ainsi un monde dans un autre monde.

La question qui se pose est comment nous pouvons retrouver une dimension sociale du discours critique par des analyses et non par un discours qui se limite au champs artistique. C'est la critique face à l'art en transformation dans les pays de l'Americe Latine, de l'Afrique à l'Asie, de l'Australie à l'Europe, en question. Comment échapper à la tendance d'impérialisme artistique qui se donne un visage international mais qui pour la plupart reste fidèle aux critères sousjacents ou bien les limites que constituent le champs artistique ou l'institution?

Pour que la critique soit encore critique, nous sommes obligés de ne pas limiter l'art à un phénomène tout-à-fait autonome et solitaire, mais comme un phénomène d'une autonomie relative.

Theodor Adorno dans "La Théorie Esthétique" constate que "Il n'est rien dans l'art, même dans le plus sublime qui ne prenne sa source en ce monde."

La liberté d'expression est menacée, les critères de l'art sont évidentes plus ou moins. Il y a plus de quarante ans Andrej Alexandrovitch avait déclaré que les artistes soviétiques étaient fort privilégiés par rapport aux artistes de l'Ouest. Tandis que ces cerniers selon lui étaient soumis aux forces libres du marché, leur liberté d'expression donc était limité par l'offre et la demande, les artistes soviétiques, eux, étaient accrédités à une position d'honneur dans la société. Celle-ci leur fournissait

tion d'honneur dans la société. Celle-ci leur fournissait des avantages, des commandes et des salaires. En revanche, ce que l'on leur imposait, étaitude fasciner les gens au pouvoir qui se donnaient comme porte-paroles du peuple. Le compositeur Dmitrij Sjostakovitsj a répondu qu'il prévoyait des règles de la création tout en étant conscient que la tâche d'une structure regulatrice de l'art était impossible.

Aux États-Unis on le sait, les artistes peuvent s'exprimer librement. Aucune limite de création s'impose sauf la limite qui constitue le champs artistique même. Le sculpteur américain, Richard Serra, a récemment déclaré à la télévision norvégienne, qu'il n'y aviat plus de liberté d'expression dans son pays. Dès le moment oú il situe sa sculpture " stål "Tiltred Archer", 36 mètres de longeur et 3.6 mètres de largeur à Federal Plaza à New York, hors du champs artistique, son oeuvre est sous l'effet du vandalisme, Serra a perdu face aux authorités, qui deplacait sa sculpture dans un depot d'ordure a Brooklyn.

Le champs artistique, mis en contact avec celui ou ceux qui l'entourent, y trouve une limite à son autonomie relative, et les critères nouveaux élaborés en fonction de ses lois internes y voient la reconnaissance de leur validité et de leurs possibilités de circulation et d'adaption mises à l'épreuve. Ces moments de vérité contraignent les positions et propositions théoriques à se définir ouvertement en rapport avec leurs implications, ils mettent également en évidence les problèmes que posent l'absence des compétances spécifiques dans le domaine artistque et esthétique chez une des parties

en cause, dotée cependant d'une legitimité propre et disposant du pouvoir de décision.
En Norvège il y a tant d'éxemples de vandalisme artistiques à travers les positions favorables que notre pays accrédite à nos artistes - sur le domaine de la législation à savoir de la prctection de l'oeuvre, jusqu'aux salaires minimums et la structure de support financier qui j'ose le dire est probablement la plus priviligié au monde.

A l'Ouest l'art subit depuis longtemps une perte de dimension sociale. A mesure que diminue la signification sociale d'un art, on assiste dans le public à un divorce croissant entre l'esprit critique et la conduite de jouissance. On jouit, sans le critiquer, de ce qui est conventionnel; ce qui est véritablement nouveau, on le critique avec aversion, et aggression même. Ce qui provoque un besoin de destruction et de vandalisme.

D'un point de vue sociologique on pourrait dire que la demande de l'art est instable et créée par l'offre. Même là où la demande a l'air d'être stable, c'est-à-dire à l'interieur de la bureaucratie qui protège les artistes, le champs artistique s'étend à l'infini, et produit les mêmes effets que la demande instable du marché, à savoir que les artistes se déprofessjonalisent en étant convaincus qu'ils font l'inverse, et qu'ils acquièrent un statut socioprofessionnel. C'est un paradox que les artistes aient obtenu d'avoir le droit à la protection sociale à partir d'une définition professionnelle aussi proche que possible de l'auto-définition.

Le jugement esthétique est partie intégrante de la définition sociale des biens d'art et il n'existe de consensus ni sur la formation des artistes ni sur la nature du produit artistique. Les acteurs intervenants dans le champs artistique sont en conurrence pour la définition même de ce qui est art et de ce qui ne l'est pas.

Les artistes savent que leur "autonomie" au sens professionnel ou leur "liberté" au sens de l'artiste dependent aussi bien du marché et de la bureaucratie, de leur capacité à se faire reconnaître une compétance spécifique.

Donc parallèlement à la perte de dimension sociale de l'art s'élabore une espèce de nihilisme, que l'on retrouve à l'interieur de la transformation de l'art même.

Les orientations vers le minimalisme dans l'art comme John Cage par exemple qui cherche un degré zéro. Degré zéro qui réçide dans la conviction de décomposition, déconstruction du concept tradiotionnel de l'art. On cherche délibéremment à vider l'art de ce qu'il y a d'individualité . La démarche de déconstruction étant en même temps partie intégrante de tout modernisme même si les acteurs se postmodernistes revendiquent d'être les premiers à exprimer ce point de vue.

La grande loi de la creation artistique, c'est que sa puissance est proportionnelle à celle des systèmes qui veulent l'étouffer. Plus les règles s'étendent et plus elles commandent, plus s'élargit le champ ou l'art nouveau va les déborder, et plus s'accroît la force qui les brisera. Il est probable que cette loi n'est pas limitée à l'acitivité esthétique, pas plus que cette dernière n'est limitée, dès aujourd'hui, au domaine de l'art. Dans une société qui tend ~~à abolir toute creation, l'abolition de cette société devient la seule creati~~

à abolir toute creation, l'abolition de cette société devient la seule creation possible.

Le cas de Richard Serra, montre que la société se montre affirmative au sculpteur et aux artistes en général en ce qui concerne leur liberté d'expression, tandis que cette même société se montre hostile face à son oeuvre en dehors du champs artistique. Pour son expèrience personnelle, il a l'impression que l'artiste n'a aucune importance ni aucun valeur. Cet événement expose justement le status social de l'art qui consiste à denier qu'il en dispose.

La critique d'art de son côté nous semble enfermée dans une sorte de labyrinthe, qui aurait deux entrées, mais ne posséderait aucune sortie. Ou bien l'on part de l'oeuvre apparait, ou bien l'on part de l'oeuvre elle même. Dans le premier cas, on accumulera des indications de tous ordres qui conduisent vers mais n'épuisent jamais sa totalité exprimable. Dans le second cas, après avoir appauvris l'oeuvre jusqu'au schèma, on risquera de traiter les circonstances avec un mépris amusé. Il semble que, selon l'une et l'autre méthode, on ait oublié quelque chose d'essentiel, qui est le lien concrêt entre l'oeuvre et son milieu d'éclosion. Ce lien n'est pas autre chose que l'art même de la creation artistique, ce lien c'est l'artiste en train de créér. Comment est-ce que la critique peut essayer une méthode qui cherche à comprendre les composantes de la création artistique à partir de cette création même?

La critique doit rendre compte à la société comme un t o u t qui transparait dans l'oeuvre d'art sous la forme d'une unité en contradiction avec elle-même en qupo ø'oeuvre d'art lui rest soumise, en quoi elle la dépasse.
Sa subjectivité purifiée de la creation artistique ce qu'elle exhale de contenu et d'harmonie temoigne du contraire, de la souffrance, dû à l'existence aliénante comme de son attachement à son égard même son harmonie est en fait rien d'autre que sa communion d'une telle souffrance et d'un tel attachement.

La critique d'art, ne doit pas réduire le sens de l'oeuvre à ce qu'on appelle la situation de classe ou la position idéologique de l'oeuvre, ou de l'artiste. Elle ne saurait se réduire à l'analyse matérielle des oeuvres. Il lui faut tenir compte non seulement des representations et des fonctions metnales, mais aussi des sentiments esthétiques. Car l'acitivité artistique ne met pas seulement en oeuvre un savoir et un savoir-faire, elle ne se définit pas seulement comme une certaine facon de résoudre certains problèmes avec certains instruments. Comme Maurice Merleau Ponty l'exprime dans l'Oeil et l'Esprit: La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence en soi: c'est le moyen d'être absent de soi même, d'assister du dedans à la fission de l'Etre.
L'oeuvre d'art met enjjeu d'un bout à l'autre de son processus des sentiments parfois obscurs mais toujours presque puissants. Toute formule unique appliquée à l'art, qu'elle soit socilogique, religieuse, psychologique etc. l'isole

en assignant un domaine délimité, en coupant à certains endroits, pour laisser ouverte à d'autres la possibilité de l'éxplication.
Au lieu de trancher par une formule entre l'art et les autres réalités, l'on doit sans cesse relier et n'esperer découvrir l'irreductibilité de l'art que dans l'originalité du noeud de relation ainsi entrevu.
La critique d'art est réflexive, elle constate mais ne prescrit pas.

Pour la critique d'art, l'art peut se montrer tel ou tel visag: Il peut se révèler sous son ancien visage, celui qui n'est plus efficace, celui des grands signaux, mais il peut aussi montrer sa face humaine, c'est-à-dire montrer son sens évolutif. C'est ici que se trouve le seuil, entre d'une part le concept traditionnel de l'art:la fain de la modernité, la fin de toutes les traditions, et d'autre part, le concept anthropologique de l'art, l'art social comme préalable à toute capacité.

Quand Adorno constate:Il n'est rien dans l'art même dans le plus sublime qui ne prenne sa source en ce monde, cela implique que telle médiation dans ce tableau ou dans cette formule que les artistes élaborent, de la liberté considerée comme levier fondamental de toute chose. Parce que plus rien issu d'une autre direction, ne sera possible, parce que toute toutes les autres positions ont été historiquement usées, aussi bien le levier des droits que le levier de l'economie, Le seul dont on n'ait pas encore abusé est celui qui provient de l'art, d'un lointain passé historique. Mais il revient ~~comme future, comme un futur total, celui de l'~~homme devenu

comme futur, comme un futur total, celui de l'homme devenu conscient. C'EST CELA L'ART ET RIEN D'AUTRE.

Olga Schmedling