

Le problème des matériaux en trop

Andree Van de Kerckhove

Permettez-moi de vous parler du corps de l'art d'aujourd'hui.

Quelques phénomènes de notre société se reflètent de façon explicite dans l'art d'aujourd'hui. Il y a tout d'abord l'énorme augmentation de matières nouvelles et semi-nouvelles qui envahissent notre monde mais aussi la fabrication industrielle et l'orientation de l'esprit vers la mentalité de consommation.

Au début du vingtième siècle, au moment où certains artistes ont commencé à se détacher des techniques prédestinées comme la peinture à l'huile, le travail du bronze, du marbre, on voit apparaître une fascination pour une manière d'élaboration spontanée et pour le « hasard ». La liberté dans le mode de construction, dans le choix des matériaux et dans l'utilisation des objets, apporte de nouveaux aspects dans l'oeuvre d'art actuelle. Le matériel comporte une signification, parfois un sens symbolique. Il n'est plus nécessairement secondaire à la forme. L'histoire visualisée par une forme, conçue dans une certaine technique, prend place dans un ensemble de matériaux ou d'objets qui font appel à leur propre histoire ou sens.

La liberté à l'égard des matériaux mène à diverses attitudes chez l'artiste. Comme il n'est plus l'artisan, il se promène parfois volontairement comme un aborigène dans le monde des matières. Il redécouvre les matériaux de sa propre société et les rassemble d'une façon différente : plutôt pour leur expressivité que par leur caractère technique ou chimique. Comme le montrent par exemple certaines oeuvres de Tony Gragg, au moment de la découverte d'un objet, l'oxydation d'un métal ou la dégradation de mousses synthétiques ne sont pas vues comme une déformation mais comme une forme en soi.

Tout cela peut parfois nous conduire à des créations utopiques où les valeurs de force et les comportements entre les différentes matières ne comptent plus. L'important c'est la relation, ou la poésie entre les matières au moment même, sans se poser de question sur la possibilité de survie. L'euphorie qui est parfois visible dans la construction est souvent essentielle pour l'effet perceptif. Si l'on pense aux oeuvres de E. Leroy ou A. Kiefer, le traitement des matériaux pour obtenir un tel résultat a souvent de multiples points faibles.

Ce genre d'oeuvres est très fragile, on le sait, l'artiste le sait. Il est évident qu'une conservation passive mais aussi active est le seul moyen de garder les oeuvres pour une assez longue période. Une restauration est parfois impossible.

Le problème des oeuvres conçues dans les matériaux synthétiques avec des intégrations d'éléments préfabriqués datant des années 50 à 70, pose un autre genre de problème. Les idées sur ces matériaux étaient tellement différentes de ce que l'on en sait aujourd'hui.

Parfois, la croyance dans les idées qu'on avait sur le « plastique », était entre autre la raison pour laquelle l'artiste l'avait choisi. Dans ces cas, il est de temps en temps dommage de constater une grave détérioration après si peu de temps alors que l'on sait que l'artiste a justement voulu choisir une matière stable. La difficulté avec les matériaux nouveaux réside en un manque de connaissance de leurs réactions avec d'autres matériaux, avec l'humidité, avec la lumière, etc. Actuellement on ne peut pas faire grand chose face à ces problèmes, si ce n'est créer des conditions de conservation passive optimales. On doit accepter la situation telle qu'elle est.



Les dernières années ont connu, vis-à-vis des produits synthétiques et semi-synthétiques, une grande évolution concernant leur stabilité en raison du problème de dégénérescence rapide qui se posait dans la vie quotidienne. De même, on devient de plus en plus, dans le monde artistique, sensible aux garanties qualitatives des matières, par exemple : le problème d'acidité n'est plus la connaissance unique du restaurateur. Il est frappant comme, depuis quelques années, il est courant de trouver dans des lieux où l'on peut acheter du matériel et des produits artistiques, du papier sans acide.

Une catégorie particulière de l'art est représentée par les oeuvres audiovisuelles. Ces oeuvres, puisqu'elles n'ont plus « la main » de l'artiste connaissent déjà une tendance, voire habitude, à être reproduites pour l'exposition. Cette procédure permet de conserver le maximum de temps possible l'original. Ce même genre d'idée se retrouve dans la possibilité de changer des éléments par des nouveaux, ceux-ci étant précisément décrits par l'artiste dans le certificat.

Une recherche intensive se développe de plus en plus ces dernières années. La restauration et la conservation des oeuvres d'art contemporain est de moins en moins un phénomène dont on ne comprend pas pourquoi il devrait déjà être nécessaire, surtout quand il s'agit d'oeuvres qui peuvent parfois dater des années 80 et 90.

Néanmoins, il serait injuste de croire que les matières et les constructions sont les seules raisons pour lesquelles l'art contemporain ne possède pas une promesse de longue vie. Les mouvements que doit endurer l'oeuvre, les « boulots » qu'elle doit faire après que l'artiste l'ait laissée libre dans le circuit artistique, lui demande un prix fort. Les musées d'art contemporain ne sont pas seulement des institutions où l'on garde l'art pour les siècles qui viennent, ils sont en un sens les « promoteurs » d'artistes, les mécènes d'aujourd'hui. On organise des événements d'art où les oeuvres en lesquelles on croit font partie en tant qu'énoncé ou comme phrase. On cherche à réaliser ces événements partout dans le monde. Il est souvent important pour un artiste qu'une de ses oeuvres spécifiques y participe.

Aujourd'hui, c'est l'art qui va vers le spectateur. Les événements sont chers à réaliser. Souvent, les budgets de musées relativement petits (mais aussi souvent grands par leur créativité et leur organisation) sont fortement limités.

Les transports demandent une résistance énorme aux oeuvres. Les vibrations, les changements d'humidité et de température ont pour effet l'accélération du vieillissement. Il est alors nécessaire de bien étudier le procédé d'emballage et de protection pour éviter au maximum les influences négatives. Il est compréhensible qu'on ne puisse pas toujours concevoir des caisses climatisées où les chocs seraient éliminés au maximum. Une caisse de ce genre pour un tableau d'un format moyen est déjà extrêmement chère. Des caisses pour une peinture géante ou pour une installation peuvent parfois toucher au prix d'une bonne oeuvre d'un jeune artiste.

Pour certaines oeuvres, un simple déplacement peut être une opération délicate. Il est parfois difficile de trouver un emplacement assez solide pour la tenir. Cela n'a pas nécessairement quelque chose à voir avec une mauvaise construction, mais plutôt avec le caractère fragile de la matière constitutive de l'oeuvre. Une oeuvre de ce genre pourrait survivre longtemps sans problème si les transports, autant internes qu'externes, étaient limités au maximum et tant que les aspects climatologiques sont acceptables et stables. Par contre, de simples transports peuvent provoquer des fractures qui ne sont pratiquement plus réparables.

Au point de vue de la restauration de l'art contemporain, il est évident qu'il y a encore beaucoup à faire. Mais, à mon avis, on doit surtout se concentrer sur la question de conservation et des attitudes vis-à-vis de l'art de notre époque. Comme c'est aussi le cas pour

les siècles passés, il ne restera qu'une partie de ce que l'on a aujourd'hui dans le musée de demain. Les oeuvres les plus solides et les plus stables survivront plus longtemps, c'est évident. Mais celles que l'on traitera avec le plus de soin auront au moins la possibilité de se confronter au temps, au maximum de leurs possibilités.