

*Liviu MALIȚA*

## NOUVEL ACTIVISME ARTISTIQUE OU NOUVEL ICONOCLASME?

**Abstract.** This paper analyzes the transformations of art during the 20<sup>th</sup> century, from the avant-gardes to the present days, taking into account the notion of authorship, as well as the great diversity of artistic practices, conceptions, styles and ideologies. It is shown that the contemporary artists, for example, cultivate an iconoclastic attitude towards art, but seek also a way of implicating themselves in the great problems of the actuality (that doesn't mean accepting a relationship with the political Power); they float between opposite attitudes (implication / des-implication, recess / activism) etc. This new position of the artists modifies profoundly the structure of artistic market, used and refused, deeply criticized and never accepted as it is.

**Keywords.** Artist, authorship, activism, iconoclasm, politics, artistic market.

Il n'y a pas de doute que, pendant la dernière moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la conception de l'auteur s'est radicalement modifiée. Les facteurs sous l'impact desquels cette modification s'est produite sont divers et difficiles à éclaircir. Ils ont agi, tout de même, sur la toile de fond d'une critique de la société capitaliste de l'après-guerre, considérée comme affectée par une crise grave, accentuée, aux États-Unis, par le mécontentement généralisé causé par la politique au Vietnam. Dans ce contexte, le climat culturel est perméable aux critiques de gauche et les discours néo-marxistes (ceux de Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm etc.), influencés par le structuralisme, ont eu dans les années '60 un impact sans précédent. Il serait à remarquer, ensuite, l'influence que Foucault et Derrida ont eue, à leur tour, sur les milieux intellectuels américains. Le besoin de critique du système devient monnaie courante. Il n'est plus considéré l'expression de la révolte active, mais un simple état des faits, poussé à l'extrême.

Les artistes adoptent, en général, ces idées. Le rôle d'interface entre le discours philosophique et la pratique artistique semble avoir été joué par l'internationale situationniste. Les situationnistes dénonçaient la tendance d'industrialisation de l'art, l'idée que l'accomplissement humain se réalise par / avec des objets acquis, mais surtout la force d'assimilation du système politique et culturel, du Pouvoir en général, capable de récupérer à son bénéfice la démarche artistique et d'en neutraliser l'impact subversif. Parfois, affirme-t-on, les stratégies de pouvoir sont aussi subtiles que certaines galeries se transforment en terminaux des tentacules du Pouvoir (capillaire), tout comme certains commissaires d'exposition ou critiques d'art deviennent de simples pions, tout juste bons à promouvoir ses intérêts. Même en exerçant honnêtement leur métier, ils peuvent se retrouver à servir involontairement le pouvoir. Par le simple fait de donner, par exemple, leur voix à certaines œuvres, ces experts contribuent en fait à maintenir le *statu quo* artistique.

Pour être difficilement récupérables par le Pouvoir, les situationnistes recommandaient de cultiver intentionnellement la déroute, l'équivoque et l'ambiguïté. Ils n'ont pas proposé un autre type d'art mais ils ont misé sur la nécessité de subvertir le système idéologique dominant, sur l'utilisation situationniste de l'art préexistant. Ils ont plaidé, comme forme d'opposition active, sur le détournement du message de l'art officiel, par la remise en contexte polémique, l'inversion du

message d'un texte, l'étalement, ou même la mystification de la publicité, en vue d'une spectacularisation de la consommation. Malgré les critiques énoncées à l'encontre du situationnisme, amendé pour ses notions simples, exprimées dans un jargon intentionnellement obscur, les idées situationnistes ont eu du succès. Les artistes sont sensibles à la possibilité de récupération par le pouvoir du blason d'authenticité irremplaçable qui leur appartient. En percevant de manière de plus en plus aiguë l'agression de la société de consommation, ils recherchent des modalités de se soustraire à la tentative de l'idéologie dominante de les récupérer, d'introduire l'artiste et son œuvre dans le circuit banalisé de la marchandise, ce qui annule l'acte d'apostasie de l'artiste et vide l'œuvre de son contenu créatif et subversif. L'artiste cultive des ambiguïtés délibérées, dans le but de déjouer les stratagèmes et les tentatives du pouvoir (des groupes et des institutions dominantes) d'«endiguer» ou, avec un terme situationniste, de «récupérer», de domestiquer ces manifestations délibérément déviantes des artistes auxquels on applique le qualificatif d'*underground*.

Une réaction polémique défensive se fait jour: de plus en plus d'artistes cherchent à se mettre dans une position d'i-repérabilité. Leur devise est: vivre dans les plis de l'Histoire, pour exister sans lui appartenir pour de bon. En vérité, les changements dans l'image de soi de l'auteur peuvent être vus aussi de cette perspective. La question de l'effacement de l'individualité doit être mise en équation

avec le système du capitalisme tardif: l'artiste ne s'exprime plus soi-même mais il se cache en tant qu'individualité, par désir de ne pas se laisser faire et pour ne pas être récupéré par le pouvoir politique ou financier, par l'idéologie dominante ou par l'empire média.

D'autres modalités *sui generis* qu'emploie l'artiste pour protéger son halo d'intangibilité sont constituées par les tentatives de démocratisation de la création, poussées jusqu'à l'indistinction collective (v. Beuys) ou à la pulvérisation de l'identité. La conception de l'auteur en tant qu'instance unitaire a été dynamitée stratégiquement et remplacée par celle de l'auteur multiple et distribué en réseau. On a espéré que, de cette manière, certains points sensibles allaient être éliminés ou au moins occultés, qui risquaient d'être transformés en biens pourvus de valeur d'échange. À l'appui, on mobilise une poésie du gratuit et de l'irrévérencieux.

Si les artistes de la fin du XIXe siècle ont fait des efforts pour soustraire l'œuvre d'art à la «marchandise», afin de conserver son autonomie esthétique, les nouveaux artistes, fascinés par les objets triviaux et résiduels, se servent consciemment, dans leur projet expressif, du circuit de la «marchandise», fétichisé dans la société capitaliste. Ils choisissent les déchets pour leur «qualité» iconoclaste, ainsi que pour leurs vertus antiéconomiques (ce sont des rebuts qui ont accompli le cycle d'emploi), exprimées par le fait que ces objets ont été exclus du circuit de la «marchandise». En les recyclant artistiquement, en leur assurant un statut culturel, ces artistes les

soumettent non seulement à un procédé d'humanisation et d'anoblissement, mais, en même temps, leur confèrent de la valeur, les (re)convertissent ironiquement en «marchandise». La contestation ne consiste pas en une négation directe, mais en réinsertion. Ce que le système capitaliste a éliminé en tant qu'inutile est «récupéré» en tant qu'objet vendable. De plus, le jeu avec l'idée de marchandise, la sortie du circuit économique et la (ré)intégration avec des produits provocants peut servir d'une autre manière à l'instrumentalisation cynique de l'autorité: l'institution culturelle (le musée, par exemple) est obligé de légitimer l'expérience esthétique explosive, mais anarchique, marginale, *underground*.

Même si (parfois) la valeur artistique de ces produits est discutable, l'artiste exploite la condition privilégiée qu'il détient dans le système. En sachant que, dans la société post-industrielle où il se trouve, quoiqu'il produise est consommé, il recycle ironiquement les déchets. Il se sert de la logique marxiste et transforme le produit artistique (de nouveau ou pour la première fois) en «marchandise», en réintroduisant implicitement et polémi- quement les déchets dans le monde du commerce, surtout sur le marché de l'art.

L'association des déchets de la société de consommation avec des figures politiques et d'autres éléments caractéristiques du monde contemporain se transforme en un métonymie du dérisoire impliqué dans l'idée même de gouvernement, avec un déclassement de la notion de valeur. Du moment où tout objet

est toujours à même d'être substitué, il est dépourvu de valeur authentique, pouvant être, à la rigueur, livré directement de la fabrique en tant que déchet. Si l'on a en vue la qualité de ces «déchets», l'ironie est double, beaucoup d'entre eux étant abandonnés non pas parce qu'ils ont cessé d'être fonctionnels, mais tout simplement parce que – dans la compétition agressive d'avoir le plus neuf, le plus récent produit – ils sont passés de mode et, donc, ils ne présentent plus d'intérêt. L'objet annule sa valeur d'objet, en gardant seulement sa valeur symbolique, de «marchandise» interchangeable.

Il s'agit là d'une attitude sarcastique. Le jeu artistique avec la logique du capitalisme a un double but. D'un côté, sur le plan esthétique, il permet une parodie de l'autoréférentialité, en entretenant une polémique toujours réitérée avec le statut traditionnel de l'œuvre d'art. L'ancien art académique, prestigieux, sublime est rabaisé à la condition de l'éphémère et du trivial. Inversement, l'attribution de la dignité artistique à des produits standardisés entre en contradiction violente avec l'œuvre d'art entendue comme unicité, et douée d'originalité. À la base, se trouve le complexe du roi Midas: tout ce que l'art essaie de compromettre devient par ce phénomène même de l'art. L'hésitation entre l'œuvre d'art convertie en marchandise et la marchandise transformée en œuvre d'art est employée par l'artiste pour exprimer une attitude provocatrice à l'encontre du monde industrialisé: en anoblissant de tels rebuts de l'activité utilitaire avec

le blason du produit artistique, il entre sciemment en collusion avec la notion de «marchandise», dont il se sert pour opérer une déconstruction ironique, de l'intérieur, du système.

La dialectique de la relation de l'artiste avec l'autorité, le pouvoir et l'idéologie dominante est, cependant, plus complexe. La stratégie adoptée par l'artiste contemporain a aussi des effets (involontairement) ironiques. Persifler est emblématique pour les avant-gardes et il n'est pas étonnant que beaucoup de mouvements artistiques non-conformistes aient repris cette attitude à leur compte et l'aient radicalisée, dans des démarches parodiques accentuées, ou même sarcastiques.

La farce est évidente: l'artiste croit persifler le système, mais en même temps il empoche beaucoup d'argent. Il se pourrait cependant que, d'une manière plus subtile, la farce de l'artiste se retourne contre lui et qu'il se voie récupéré par le système, avec sa fronde, juste au moment où il s'imagine avoir triomphé. Le cas de Herman Nitsch, un des principaux promoteurs de l'actionnisme viennois, l'atteste: après 1995, il a été à tel point accepté par l'*establishment* que l'Opéra de Vienne l'a invité à dessiner les costumes pour *Hérodiade* de Jules Massenet. En donnant suite à l'invitation, Nitsch a bénéficié d'une consécration qui risquait de l'annuler. On peut, donc, poser la question si par hasard la vente de l'œuvre n'est pas – surtout – le signe de la tyrannie actuelle du négoce sur le monde de l'art, l'expression de la force dont disposent

les idéologies dominantes. Peut-être que la démarche contestataire de l'artiste finit par confirmer un axiome ancien: lorsque le Pouvoir met la main sur l'art, il le prostitue.

L'artiste contemporain a raffiné en permanence ses techniques de protection de son statut privilégié, et le camouflage de sa propre identité dans des formes élaborées et subtiles, pour qu'il ne puisse pas être récupéré (dans le sens situationniste du terme) par le pouvoir dominant, n'est pas la seule cause de la modification de son image de soi, ainsi que de la conception traditionnelle de l'auteur. On peut sans doute montrer que, sur une toile de fond culturelle qui secrète constamment, ces dernières décennies, la valorisation du «rejeté», du «marginal» ou du «refusé», au point que Luc Ferry pouvait affirmer que la prétendue marginalité est devenue si centrale qu'elle représente la nouvelle idéologie dominante<sup>1</sup>, beaucoup d'artistes ont opté pour l'auto-marginalisation et l'excentricité.

Lié à cet effacement de la présence de l'auteur, on peut rappeler, de même, le refus du message: on ne doit laisser aucune porte ouverte du côté de ce que, éventuellement, l'artiste aurait à dire. En commentant des formes de l'art contemporain consacrées au vide ou au silence,

1 Luc Ferry, *Homo aestheticus. Invenția gustului în epoca democratică*, traducere și note de Cristina și Costin Popescu, București, Ed. Meridiane, 1997, p. 35 [*Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge de la démocratie*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1990].

des théoriciens tels que Jean Baudrillard<sup>2</sup> ou Hannes Bohringer<sup>3</sup> insistent sur l'idée que, dans l'art contemporain, disparaît parfois même l'intention polémique des avant-gardes du début du XXe siècle et qu'il ne reste que le besoin pressant de s'exprimer alors que l'on n'a (plus) rien à dire, en dehors, peut-être, de ce besoin même.

Les artistes non-conformistes de l'après-guerre continuent les premiers avant-gardistes, qui ont théorisé leur œuvre à tel point qu'ils ont fini par lui substituer leur propre discours là-dessus. Non seulement ils vivent la crise de la référentialité, mais ils la clament aussi sur différentes voix, parfois très sonores. Cependant, ce qu'ils clament – en fait –, c'est le vide d'une culture qui a atteint ses limites et qui est parvenue à saturation mais qui, telle un *perpetuum mobile*, continue d'exister. Par des déclarations d'intention de plus en plus radicales, les artistes contemporains veulent dire non seulement que les individus ne peuvent (plus) communiquer authentiquement entre eux, mais aussi que, à une époque de communication rapide et standardisée, continuer de communiquer équivaut à

2 Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2004, pp. 21-22 [*L'autre par lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987].

3 Hannes Bohringer, *În căutarea simplității: o poetică*, traducere de Mihai Codoban, prefață de Aurel Codoban, Cluj, Idea Design & Print, 2001, p. 17 [Berlin, Merve-Verlag, 2000].

accepter et à consolider les structures de domination de la société post-industrielle. Continuer de produire des œuvres d'art signifie alimenter le mécanisme hideux de la consommation névrotique, incapable de fixer des limites à ses désirs autodestructeurs et de les respecter. L'art doit devenir, dans ce contexte, une forme du rien. Inversement, l'artiste doit se dédire de ses forces créatrices.

À cela, il faut ajouter que, si l'art est dématérialisé de cette manière, il existe un moindre risque (quoiqu'on ne puisse pas l'exclure) qu'il soit institutionnalisé, donc stéréotypé. Enfin, d'autres modalités de minimiser la présence de l'auteur sont le fait de mimer l'anonymat (comme dans la technique du *graffiti*), ou le fait de cultiver un art de l'éphémère, visible dans l'*art autodestructeur* ou *autocréateur*.

Les deux formes annulent ou minimisent de manière différente la présence de l'auteur. Si l'on se réfère à la première, il faudrait signaler la tendance de faire sortir l'art des musées et des galeries, que l'on nomme des «boîtes de l'illusion». En ce qui concerne la deuxième, on pourrait associer l'œuvre d'art qui s'autodétruit avec les tentatives déconstructivistes de Derrida, duquel on pourrait dire qu'elle reprend la rhétorique de l'antagonisme. Dans ce sens, les œuvres d'art qui contiennent simultanément leur principe de dissolution ne sont autre chose que le correspondant visuel des théories derridiennes post-structuralistes. En prévoyant la destruction inhérente de son œuvre, l'artiste n'attend plus que le temps produise son action corrosive,

mais il accélère le processus dans des buts polémiques, en créant des œuvres délibérément éphémères. C'est d'ailleurs lui-même qui règle le principe de dissolution de son œuvre, en mettant en scène sa disparition. Le sens parodique de la démarche est évident: on oppose au caractère sublime, intemporel, durable des œuvres d'art traditionnelles la périssabilité de l'œuvre d'art autodestructrice. Le parodique, par lequel l'artiste persifle son propre échec, dénonce, ici, la gravité qui, autrefois, dominait le champ artistique.

Par ces stratégies du camouflage et de l'autodéréalisation, le nouveau MOI de l'artiste contemporain n'est en fait pas affaibli. Au contraire, pourrait-on dire, il sort même raffermi de son apparente retraite socioprofessionnelle. Plus il masque son identité, plus il marque son territoire de manière appuyée, même si c'est par des moyens qui ne permettront plus, espère-t-il, à la culture dominante de le repérer et de l'assimiler. L'artiste devient un anonyme qui, bien qu'il refuse de dévoiler (complètement) son identité, ne veut cependant pas être complètement oublié. La destruction de sa propre image est convertie, ainsi, par l'artiste dans une forme d'exagération ostentatoire de sa présence.

Interpréter toutes ces manifestations d'iconoclasme paroxystique comme des prolongements de l'avant-garde historique ne signifie autre chose que tirer une conclusion logique. La filiation est, cependant, expliquée différemment; la ligne courante d'interprétation aborde la question comme une continuation qui

inclut la propre contestation de l'avant-garde. L'avant-garde «historique» ou la première avant-garde – celle qui rassemblait le futurisme, le dadaïsme, le constructivisme, le surréalisme – a eu, comme son nom le suggère, un sens militaire, offensif. Ses traits «archétypaux» sont le négativisme, la contestation, le nihilisme, l'iconoclasme, etc. Et l'objectif semblait être la lutte contre la culture officielle, contre la convention, la tradition, le cliché, l'ossification. Brièvement, la révolte permanente de l'individu contre l'art, la morale, la société, comme le voulait Georges Ribemont-Dessaignes<sup>4</sup>. Adeptes du scandale, l'artiste avant-gardiste drapait son cri de désespoir, en jouant sur la dérision et l'humour, et il misait sur la contrariété de l'autorité hyper puissante et répressive, en la mettant dans un état d'inconfort perpétuel.

La deuxième avant-garde, caractéristique des années '60-'80, n'a plus d'«ennemi». Elle se manifeste, en Occident, à une époque de tolérance politique et culturelle, dans une société plurielle, démocratique, et – du point de vue artistique – permissive, où les intolérances sont résiduelles. L'artiste sent qu'il n'y a plus de mise, ni métaphysique, ni politico-idéologique. Désamorcée et récupérée par le pouvoir, la subversion artistique se convertit elle-même en dérision. Le goût de la révolte lui-même s'est éteint. Si l'œuvre continue de choquer, elle le fait d'une certaine manière comme par une

sorte d'effet secondaire, collatéral, par une fidélité à ce qu'est devenu déjà la tradition de la contestation.

Et pourtant, la rébellion n'est pas finie et l'artiste s'entête à prendre position, tout en camouflant au mieux ses attitudes. Une nouvelle forme de subversion est née ainsi, encore plus radicale, n'étant pas seulement anti-capitaliste. Elle s'est dirigée contre l'effet pervers, accentué par les médias, de l'insignifiance culturelle et de l'anesthésie produite sur l'individu par la société de consommation. L'avant-garde tardive est l'expression de cet état de fait sociopolitique. Ce n'est pas par un simple esprit iconoclaste qu'elle ne tolère pas l'«art ancien», mais aussi parce qu'elle rejette le rôle (compensateur et régulateur, intégratif, désaliénant) occupé par l'artiste sur la scène de la société capitaliste. Apparemment, la révolte contre sa propre condition revêt, chez l'artiste contemporain, la forme de la résignation. Le refus de l'implication affective est l'expression d'une exaspération dépourvue de tragique, qui ne connaît plus ou ignore ses causes.

Toutefois, il n'est pas rare d'assister à une rencontre de l'art avec le militantisme. Le réveil de la conscience manipulée (phénomène récurrent) semble avoir eu lieu très tôt. G. C. Argan considère, par exemple, qu'à la base du *Pop Art* se trouve une conception anti-utopique, découragée et passive de la réalité sociale, qui exprime la déception de l'individu par rapport à l'uniformisation de la société<sup>5</sup>.

4 Cité par Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine. Tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 34.

5 Giulio Carlo Argan, *Arta modernă. 1770-1970*, vol. II, trad. Nicolae Rădulescu,

Par une sorte de poétique (inversée?) de l'authenticité, on a essayé de rationaliser l'état de fausseté sociale et existentielle.

L'*Hyperréalisme* peut être associé lui aussi à des buts militants. Par la recreation – avec une fidélité maximale – de corps humains à partir de matériaux artificiels, on produit un effet insolite (*Unheimlich*), à la fois inattendu et inquiétant. Il n'existe pas de corrélation entre l'aspect et le contenu: plantés entre des statues, les mannequins semblent vivants mais ils sont immobiles et artificiels. L'objet quotidien est projeté, de cette manière, dans une lumière nouvelle qui équivaut à une mise en scène du social. La rupture dans le déroulement habituel de la réception du quotidien invite à une prise de conscience quant au cadre où l'on est inséré biographiquement.

La conscience critique (re)devient explicite, par exemple, chez une artiste telle Orlan. En commentant ses propres *performances*, déroulées, comme on le sait, sous la forme d'interventions esthétiques chirurgicales, elle signale la présence dans le cadre du «théâtre d'interventions», dans les rangs du personnel médical, intégré au groupe, d'un interprète du langage des gestes pour les sourds. Cette personne serait présente là-bas pour nous rappeler le fait que «nous sommes tous, à certains moments, des sourds». De cette manière inédite, l'artiste française formule un avertissement: «Il ne faut pas se laisser influencer par les images

mais il faut réfléchir à ce qui se trouve au-delà, derrière elles.» La dimension polémique est impliquée, dans son cas, sur plusieurs niveaux. Un des plus évidents est celui lié à la question de l'identité. Orlan a plusieurs *performances* qui se sont concentrées sur la discrimination sociale, en dénonçant l'hypocrisie avec laquelle la société partage les femmes en Madones et prostituées. Ses *performances* d'interventions chirurgicales, qui tendent vers l'obtention de la plus grande variété possible d'images de son corps, ont été conçues comme un jeu provocateur avec l'identité, dévoilé par des titres tels: *Art charnel*, *Changement d'identité*, *Rite d'initiation*, *J'ai donné mon corps pour l'art*, *Interventions réussies*, *Corps / Statut*, etc. Orlan a assumé délibérément une mission contestataire. En faisant, dans ses interviews et conférences, un panorama de l'art dans les années '80, elle lamente la disponibilité de la grande majorité des artistes de s'«adapter complètement à la société» et de se «hyper-adapter aux lois du marché» Au contraire, elle se déclare intéressée par un art qui «a beaucoup de choses en commun avec la résistance», un art qui doit rompre les préjugés du spectateur, interrompre ses pensées, un art qui se situe en dehors des normes, de la loi, de l'ordre bourgeois. L'art, selon Orlan, n'est pas destiné à nous bercer et à consolider notre confort, en nous offrant ce que nous connaissons déjà, mais il doit assumer des risques, au péril de ne pas être immédiatement accepté ou acceptable. L'art est déviant et il constitue

---

préface de Dumitru Matei, Bucarest, Éd. Meridiane, 1982, p. 245.



en soi-même un projet social: «L'art peut et doit changer la vie.»<sup>6</sup>

Même s'il n'atteint pas toujours le haut niveau d'une *métanoïa*, l'art contemporain connaît plusieurs formes d'implication sociale, parmi lesquelles certaines sont inouïes, telles le vandalisme dans l'art ou la «vente rebelle» (*The Rebel Sell*)<sup>7</sup>. Ces dernières décennies, plusieurs interventions illicites à la manière de Pinocelli ont eu lieu sur des œuvres d'art consacrées, exposées dans des musées ou des galeries. Ces actes ont été placés par leurs auteurs dans un genre artistique spécial, nommé *art intervention*. En échange, les autorités ont condamné chaque fois ce genre d'initiatives, en les associant au vandalisme artistique et en sollicitant, en justice, des dédommagements importants. Considéré d'habitude comme illégal, le vandalisme constitue une partie intégrante de la culture moderne, après sa célébration par le mouvement Dada. Le vandalisme artistique évolue sur une ligne très étroite entre la déclaration politique et le crime. Il est à préciser que les formes de civisme mentionnées ne découlent pas du fait que l'artiste assume une idéologie. Les interventionnistes se servent d'œuvres d'art déjà consacrées dans des buts détournés et de l'espace public pour le déroulement de certaines manifestations politico-civiques, mais qui diffèrent de

l'ancien art engagé en cela qu'elles ne sont sous-tendues par aucune idéologie (à l'exception peut-être de l'écologisme). Les interventionnistes ne deviennent pas les partisans de certaines idéologies circonscrites mais ils se contentent d'attirer notre attention sur le risque de nous saboter nous-mêmes, par le développement excessif des technologies, et sur les effets désintégrateurs de la machine (voir le cas de *l'art autodestructeur*). Le situationnisme lui-même se contente de dénoncer le mimétisme social que l'autorité, par les médias, provoque et camoufle, en offrant au public la possibilité de réfléchir à son propre compte sur le monde d'apparences où il vit.

Même si un tel art (extrêmement sensible aux problèmes généraux de l'être humain) ne se résume pas à une protestation strictement esthétique, mais la pigmente par l'attaque contre les valeurs capitalistes (en dénonçant la coexistence du surplus avec la famine) et contre la tendance à l'annihilation nucléaire, par des rêveries politico-idéologiques de gauche, il doit être regardé plutôt comme une conséquence de la perte de l'innocence, un dépassement de l'ingénuité caractéristique à l'artiste de la fin du XIXe siècle, qui revendiquait pour soi l'autonomie de l'art. L'artiste contemporain se confronte à l'ironie du fait que l'autarchie de l'art n'est pas qu'une autonomie faste, mais bien au contraire une qui produit sa propre ruine.

La naïveté de croire qu'il existe une vérité esthétique qui échappe à la domination des impératifs économiques, aux systèmes d'administration culturelle

6 [http://www.artactmagazine.ro/orlan\\_teatru\\_l\\_chirurgical.html](http://www.artactmagazine.ro/orlan_teatru_l_chirurgical.html)

7 Joseph Heath et Andrew Potter, *The Rebel Sell: Why the culture can't be jammed*, Harper Collins, 2004.

et aux possibilités techniques de reproduction ne caractérise plus l'artiste contemporain, conscient d'agir dans un cadre politique, qu'il le veuille ou non, qu'il s'en rende compte ou non<sup>8</sup>. Il ne retient plus la possibilité d'une attitude en dehors de toute idéologie, et cependant il ne mise plus sur la subversion. De plus, le recours à la parodie, au grotesque et à l'ironie l'irrite, souvent, car il les considère de mauvais goût. Et pourtant, à côté de l'artiste pourvu d'une conscience de soi exacerbée, qu'il inclut dans le déroulement de l'œuvre d'art en tant que discours culturel, on rencontre encore l'artiste militant actif, dans un sens qui aurait pu être considéré dégradant ou au moins anti- ou non-esthétique par les adeptes de l'esthétisme décadent du XIXe siècle. Il est suffisant de rappeler, peut-être, les artistes italiens des années '60, groupés dans des mouvements tels *Arte Povera* ou l'art minimal, qui – en continuant l'esprit militant des futuristes – font des proclamations sociopolitiques et se regardent eux-mêmes comme des révolutionnaires culturels dans les structures sociales sclérosées, dans le système économique et l'*establishment* artistique.

Il existe aussi, cependant, à l'heure actuelle, une mode de l'art comme activisme social. Elle s'appelle *artivisme*.

Comme l'étymologie elle-même l'indique, le terme *artivisme* est composé de «art» et «activisme», et désigne une forme militante d'art, acquis à des causes publiques, et qui essaie de modifier l'agenda politique par des moyens artistiques. Cette forme d'art est apparue ces dernières années, dans le contexte de la globalisation, parallèlement à la multiplication des émeutes anti-mondialistes ou dirigées contre les guerres en Afghanistan et Irak. Une série d'artistes excentriques assument un militantisme pour des droits civiques, à une époque de «fin des idéologies» (Daniel Bell), où les oscillations politiques droite / gauche s'interpénètrent, en décourageant l'activisme. La mise a été déplacée du niveau des idéologies politiques sur les idéologies «religieuses», qui, à leur tour, réverbèrent dans le domaine politique. Ensuite, il y a des buts écologiques qui sont servis: les artistes contemporains font voir des préoccupations pour la sécurité de la planète, en adoptant une sorte de néo-gnose, trans-politique, avec des racines platoniciennes (dont l'hypothèse est que la terre – Gaïa – possède une âme, tout comme n'importe quel autre organisme; ce serait un être gigantesque), mais qui milite aussi pour l'humanisation de l'industriel, pour l'affirmation des valeurs de l'individu contre les (non-) valeurs de l'Autorité, de l'authenticité contre la massification. De manière quasi-obsessionnelle, on leur associe aussi la problématique identitaire, le féminisme, le discours gay, etc.

L'*artiviste* a perdu son innocence. En comprenant le fait que son œuvre

8 *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Édité par Kristine Stiles et Peter Selz, Berkley & Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 404.

peut constituer, malgré lui, la base d'un discours idéologique, il préfère en imposer un tout seul, au lieu de se voir confisqué à l'appui d'idéologies étrangères. Les objections formulées à l'encontre de l'*artivisme* sont similaires à celles qu'on adresse de tout temps à l'art militant, à l'«art comme marteau» modelleur des réalités sociales, que Brecht opposait à l'«art miroir» de Stendhal, c'est-à-dire des reproches formulés par rapport à ce type militant d'art qui assume la mission de faire des déclarations en faveurs de thèmes pressants de l'actualité, qu'on perçoit comme ignorés ou désavoués. On a dit que de tels gestes produisent plutôt des confusions ou augmentent des turbulences déjà existantes, au lieu de les résoudre.

En même temps, les œuvres d'art qui se fondent sur de telles positions contiennent une collision interne, qui résulte de l'incompatibilité de deux rôles, entre le désir d'être soi-même, de se découvrir, ou de s'inventer soi-même. En voulant s'exprimer, indifféremment des conséquences, l'artiste commet déjà un acte de violence, quoique, en procédant ainsi, il ne fasse autre chose que respecter une donnée de l'art. Or, l'*artiviste* se veut à la fois artiste et citoyen, qualité en laquelle il essaie de contribuer, par son œuvre, en recourant à la rhétorique de la responsabilité, à la correction de certaines situations inconvenables ou indésirables de la société où il vit. En réalité, cependant, l'effet escompté se tourne, à la fin, contre lui.

L'*artiviste* essaie d'encourager, par son œuvre, une culture de la tolérance, en ne

se rendant pas compte que le relativisme que – implicitement – il promeut mène à un nouveau type de dogmatisme: un dogmatisme perspectiviste. Il réussira, peut-être, à pulvériser la perspective unique, dominante, sans doute indésirable. Mais, si toutes les perspectives deviennent égales, cela veut dire que, d'un côté, on ne peut plus éduquer les autres, et, d'un autre côté, que nous-mêmes artistes, nous ne pouvons plus être éduqués, et de cette manière chacun reste renfermé dans sa perspective limitée (probablement anti-sociale). La période contemporaine a imposé le modèle des changements en mosaïque. À côté des directions dominantes (néo-avant-gardistes), il existe aussi des artistes qui introduisent une note discordante, en continuant de vivre aujourd'hui en plein modernisme, donc en désaccord avec l'esprit de l'époque (*Zeitgeist*), d'autres qui veulent ressusciter des époques révolues, tout comme il y a des excentriques périphériques. De plus, ce qui est dominant n'est plus forcément majoritaire: souvent, ceux qui instituent le modèle prépondérant constituent une minorité distancée par rapport au public. L'époque est, par conséquent, composite, diversifiée sous l'angle de la distribution des intérêts et des préférences, des options idéologiques ou des inclinations.

Dans un croquis rapide, on peut affirmer que l'artiste contemporain balance entre des attitudes polaires: implication / refus de l'implication, repli / activisme, iconoclasme / formalisme, etc. Il apparaît à la fois comme un inadapté, mais aussi comme un hyper-adapté, en

échappant à toutes les classifications. L'artiste de la fin du XXe siècle porte plus loin les hypostases du siècle romantique et acquiert, d'une autre façon, de nouveaux rôles. L'artiste en tant que figure révolutionnaire gagne en force et audience, mais aussi en anarchisme et inadaptation. Il est

suffisamment excentrique pour que, au besoin, il puisse accomplir un des rôles favoris du XXe siècle – celui de «vedette» –, mais aussi suffisamment marginal, fragile, impuissant, pour pouvoir être idéologiquement ignoré.