

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN



LE COURAGE ET LA PARESSE

Le cochon tatoué aux armes de Louis Vuitton par le Belge Wim Delvoye, l'amoncellement de tabourets présenté à la Biennale de Venise par Ai Weiwei, la géante vêtue de bleu p. 26, les œufs de Jeff Koons p. 30, la voiture maculée de fientes de pigeons p. 31 (qui était destinée à être installée en permanence sur Trafalgar Square), le tas de gravats p. 34 (que l'on peut aussi voir à Venise), toutes ces images n'ont pas été choisies en raison de leur caractère extraordinaire, atypique, mais au contraire en ce

qu'elles sont représentatives de ce qu'on appelle l'art contemporain. Des œuvres amusantes, distrayantes, qui valent une visite, si possible avec des enfants. Mais en quoi consiste leur qualité artistique ? C'est la question classique que nous posons après bien d'autres, en donnant la parole à quatre analystes aussi différents que possible. D'abord un philosophe canadien, subtil et « pince-sans-rire », dont le texte, écrit il y a dix ans, n'a pas pris une ride (car plus rien ne change ?). Ensuite, une

rageusement baissé sa garde, déploie une rhétorique de char d'assaut contre la « démocratisation de la médiocrité ». Le Français Jean-Philippe Domecq défend depuis longtemps une position voisine, même s'il estime que la « fin de l'art » touche désormais à sa fin, épuisée. Ayant analysé sous toutes les coutures les manifestations de « déni » de l'art contemporain, la sociologue Nathalie Heinich invite, elle, à ne pas faire preuve de « paresse intellectuelle » face à un phénomène qui n'a pas dit son dernier mot. □

Biennale de Venise 2013. Une installation du Chinois Ai Weiwei, né en 1957. Il est connu pour ses interventions en faveur des droits de l'homme et contre la corruption en Chine. © MIRCO TONIOLO/ROP/REA

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN

25

Books

LE LIVRE >

Conceptual Art and the Politics of Publicity (« L'art conceptuel et la politique de la publicité »), MIT Press, 2003, 236 p.

L'AUTEUR >

Alexander Alberro est professeur d'histoire de l'art à l'université Columbia de New York. Il a récemment coordonné deux ouvrages collectifs : *Art After Conceptual Art* (MIT Press, 2006) et *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (MIT Press, 2009).



N'Y A-T-IL DONC RIEN D'AUTRE À VOIR ?

Jamais nous n'avons connu pareille abondance d'art et d'artistes. Jamais autant de biennales, de foires, d'expositions, de galeries. Mais quel sens peut-on encore donner au mot « art », quand il désigne aussi bien un tableau kitsch, une photographie branchée, une « installation » éphémère, voire l'objet le plus ordinaire, pourvu qu'il soit exposé ?

MARK KINGWELL. *Harper's*.

V

ous pouvez les observer chaque samedi, les pèlerins de l'art, qui hantent les pâtés de maisons émaillés de galeries du quartier new-yorkais de Chelsea. Riches et, pour la plupart, bien de leur personne, ils forment néanmoins une triste cohorte, à la recherche de quelque chose, mais ne sachant pas quoi. Moins sûrs de trouver le salut que les pèlerins qui parcourent des centaines de kilomètres sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle, ils suivent un chemin tracé par *Artforum* et la rubrique « Arts & Loisirs » du *New York Times*¹. Parfois ils sont impressionnés, parfois même ils sont émus. Parfois ils achètent. Mais ils éprouvent toujours une sorte de désir contrarié : n'y a-t-il donc rien d'autre à voir ?

Tous les deux ans, les pèlerins arpentent les salles immenses du Whitney

Museum² ou les allées de la Biennale à Venise, où l'art n'est pas à vendre, à la recherche de la vaste perspective, de la vue d'ensemble. Ils ne la trouvent jamais, notamment parce qu'ils ne peuvent plus y croire : on leur a appris à s'en méfier, à remettre en cause les grands récits et la prétention à l'universel. Cependant, même un désir envolé peut laisser un résidu d'insatisfaction tenace. Ce serait bien d'avoir une idée de ce que tout cela signifie, même si nous sommes trop raffinés pour l'avouer. Et il y a une

Ce serait bien d'avoir une idée de ce que tout cela signifie, même si nous sommes trop raffinés pour l'avouer.

terrible quantité de saletés à trier, n'est-ce pas ? Si nous pouvions dire, de quelque façon définitive, ce qu'est l'art, cela nous soulagerait d'un problème lancinant. Mais cette idée s'autodétruit à l'instant même où elle se forme.

Il est trop simple de dire que le monde de l'art est en plein désarroi, car à bien des égards il se porte comme un charme. Malgré les critiques qui s'expriment

à propos de l'accès aux galeries, malgré la médiocrité des marchands d'art, les cabales, les ragots sur qui couche avec qui, on n'a jamais produit ni exposé davantage. Les écoles prospèrent, au sens du moins où elles fabriquent à date fixe des bataillons de diplômés qui prennent d'assaut l'espace des entrepôts-galeries et des cafés branchés de nos villes. Jadis considéré comme une chasse gardée si élitiste que les démocrates ont voulu inventer le musée public, le marché de l'art est au-

jourd'hui à la portée de quiconque possède quelques centaines de dollars d'économies – ou mieux, quelque milliers.

Ce marché n'est pas sans rappeler les règles du jeu du marché boursier, où les sicav et le day-trading³ ne font rien pour modifier cette donnée fondamentale qu'est la concentration des richesses, sinon offrir l'illusion confortable que

1) *Artforum* est le plus influent des magazines américains consacrés à l'art contemporain.

2) Situé non loin du MoMA à New York, le Whitney est un musée d'art américain des ^{xx} et ^{xxi} siècles. Sa biennale est dédiée aux artistes américains contemporains.

3) Le day-trading est une technique d'investissement qui consiste à acheter et vendre des actifs financiers au cours d'une seule séance de la Bourse, en spéculant sur la fluctuation des valeurs au cours de cette même journée.

cette donnée est modifiable. Et, comme la finance, l'art s'est mis à ressembler à la télévision, avec ses programmes indifférenciés, pléthoriques et toujours disponibles, en perpétuel développement, qui offrent des produits pour tous les goûts. Nous nous disons qu'il doit bien s'y trouver quelques joyaux ; parfois, nous pensons même les avoir trouvés. Mais le monde de l'art simili-télévisuel ne peut éviter de sombrer dans le cliché généralisé et la dépression larvée. Dans la plupart des grandes villes nord-américaines, des « foires internationales d'art » sont régulièrement organisées – gigantesques salons professionnels de l'esthétique où l'on voit les propriétaires de galerie s'entasser aux différents étages des palais des congrès pour fourguer leur marchandise, régurgitant tout et n'importe quoi, depuis le kitsch effrontément mièvre d'un Thomas Kinkade, le « peintre de la Lumière », jusqu'aux pièces irrésistibles d'intelligence d'un William Wegman ou d'un Bruce McCall [lire « Les artistes cités », p.31].

Confusion renforcée

Avec leurs plongeurs imprévisibles du sublime au ridicule, ces salons deviennent des opérations de profusion esthétique à donner le vertige, du zapping pour personnes cultivées. Vous pouvez, au détour d'un couloir, tomber sur quelque chose de bon, mais la force brute du volume exposé – des œuvres pour une fois honnêtement présentées en désordre plutôt que dans le décor délibérément minimaliste de la galerie aux murs blancs – traduit vite son essence banale. L'inévitable verre de vin blanc à la main, vous vous promenez dans les allées blafardes et cloisonnées de l'art posthistorique : l'art débarrassé de l'idéologie du progrès, affilié à aucune école ni tradition, où tout – n'importe quel support, n'importe quel style, n'importe quel sujet – peut être montré. Les fidèles du Whitney et autres piliers de biennales dédaignent peut-être ces foires, mais ils n'échappent pas davantage au réel que les personnes promptes à vous dire qu'elles regardent, à la télévision, les seuls programmes de qualité.

Même les grandes expositions dédiées à la virtuosité artistique, telle la rétrospective **Gerhard Richter** récemment présentée au MoMA, ne font que renforcer la confusion¹. Malgré ses moments de véritable maestria, elle témoignait moins d'une vision que

d'une préoccupation. Les passages de la figuration à l'abstraction, le rendu réfléchi des photos-peintures, souvent très beau, la maîtrise absolue du pigment : tout cela nous dit que le vrai sujet de Richter n'est pas *ce qu'il peint*, mais *qu'il peint* [voir p. 39]. Il peut flirter avec la politique et la mémoire dans ses portraits de terroristes du groupe Baader-Meinhof ou dans ses images aussi somptueuses que troublantes de chasseurs-bombardiers américains, mais il ne s'agit là que d'exercices techniques ; son vrai sujet est toujours le médium lui-même. De la peinture, de la peinture, et encore de la peinture. Peut-être son œuvre la plus

honnête est-elle *256 Colors*, installation monumentale de panneaux colorés imitant avec précision les nuanciers des fabricants de peinture que consultent artistes et décorateurs.

Être intéressé, voire ému, par ce type de travail pourrait être un signe de raffinement ou d'élévation intellectuelle – et, en effet, des expositions comme celle-ci favorisent sournoisement des moments de révélation (« ça y est, j'ai compris ! »), en prime de la pure délectation procurée par les œuvres elles-mêmes. Nous nous livrons à une forme de consommation secondaire qui n'est que trop caractéristique de la condition



Biennale de Venise 2013. Une dame en bleu de 2,40 m, sculpture de Charles Ray, un Californien né en 1953. © CASEY KEISBAUGH/THE NEW YORK TIMES/REDUX/REA

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN

postmoderne, consommant notre propre raffinement comme un produit dérivé d'une expérience primaire – telle que la beauté – jugée insuffisante en elle-même. Savoir, par exemple, que les nuanciers de Richter sont une allusion aux *Colors for a Large Wall* d'Ellsworth Kelly (1951) peut être drôle si vous savez acheter ou naviguer dans ces eaux ; mais reconnaître des allusions et fournir un capitonnage théorique ne produit qu'un surcroît d'autosatisfaction. Si nous étions plus audacieux et plus honnêtes, nous verrions dans l'actuelle économie esthétique le signe d'une déprimante fin de partie dans laquelle l'art s'est égaré et a trop peur de le reconnaître, par crainte des conséquences potentielles. Les soi-disant beaux-arts se sont battus pour se libérer du carcan de l'élitisme et des privilèges, en s'ouvrant à un public plus large – pour découvrir que le résultat était un monde de l'art vide et vaincu. Trois cents chaînes et rien à regarder. C'est un peu comme le vieux reproche adressé à la démocratie : dans le pays où tout le monde est quelqu'un, personne n'est qui ce soit. Quand tout est de l'art, l'art n'est plus rien.

Il n'est pas surprenant que cette période de divagation ait été marquée par une pénurie de réflexions intéressantes sur l'art, puisqu'il n'y a, en un sens, guère matière à penser. Les grandes théories esthétiques sont autant les victimes de la guerre contre les métarécits que les autres formes de grandes théories, chassées avec d'autres débris suspects des Lumières. Nous vivons désormais à l'ère du libre-service intellectuel, de l'hypermarché des options philosophiques. Les principes du monde de l'art sont aussi confus que les techniques et les œuvres disponibles – un méli-mélo d'autodéfense et d'énoncés inintelligibles. Autonomie esthétique, oui ; sens du goût, non. Génie romantique tourmenté, oui ; primat de la beauté, non. Engagement politique, oui ; responsabilité, non. Des vestiges du formalisme du groupe de Bloomsbury⁵ perdurent tant bien que mal à côté des versions les plus grossières de l'« art-comme-imitation⁶ », d'un constructivisme naïf et de diatribes anticonsuméristes sentant le réchauffé.

Il n'est pas davantage surprenant que la philosophie esthétique la plus complète du moment – la « théorie institutionnelle de l'art » d'Arthur Danto – soit aussi la plus déflationniste. Danto voit dans la *Brillo Box* de Warhol⁷ la fin de l'histoire dans ce domaine : l'art est

désormais tout ce qui est reconnu comme un objet susceptible d'« attention soutenue » dans un environnement structuré selon des conventions précises [lire *l'entretien avec Jean-Philippe Domecq p. 38*]. Le monde de l'art est un espace conceptuel, un ensemble de lieux et de débats reliés entre eux, où les objets se voient accorder un certain statut ; mais aucune qualité intrinsèque auxdits objets n'en fait de l'art. Inutile d'examiner l'œuvre dans l'espoir d'y trouver la caractéristique qui la distingue. N'importe quoi peut faire œuvre, y compris l'ustensile le plus ordinaire. L'art, c'est simplement ce dont parle le monde de l'art.

Maître ès platitudes

Danto est honni pour cette conception – un professeur de Harvard de ma connaissance l'a qualifié de « maître ès platitudes » – mais la théorie est difficile à contredire. Ni la « beauté » ni le « génie » ne sont des catégories ayant le même rayonnement logique que l'« art » ; celui-ci peut intégrer ces éléments, mais il n'en a pas forcément besoin. Forme signifiante, intentionnalité sans intention, communication émotionnelle, révélation d'une « réalité supérieure » – toutes ces expressions nous ont également été servies comme définition de l'art. Mais personne ne réussit, car il surgira toujours une nou-

prendre les thèses qui les sous-tendent. La santé de l'art ne devrait pas être affectée par la justesse de la théorie, puisque celui-ci est censé faire tout ce qu'il nous fait indépendamment des discours philosophiques. Dans la réalité, bien sûr, c'est plus compliqué, car artistes et amateurs à l'unisson veulent que l'art « signifie » quelque chose, en général quelque chose de « profond », tout en exprimant une sorte de frustration excédée dès qu'il s'agit de préciser ce qu'il faut entendre par « signification profonde ».

Dans le vide de la pensée qui en découle, l'art tente de prendre le relais et d'assumer la tâche de dire ce qu'il est. Les artistes talentueux étant souvent de piètres philosophes, les résultats sont souvent consternants. Tour à tour irritant et déconcertant, l'art conceptuel atteint à cet égard des sommets. Le meilleur symbole du temps n'est pas quelqu'un comme Richter, avec sa technique littéralement palpable, mais plutôt une star de l'art conceptuel comme Ian Carr-Harris ou Jenny Holzer, dont les œuvres sont soit des travaux du niveau d'un étudiant de premier cycle joliment présentés, soit des collections d'objets ou de blagues pour initiés incompréhensibles à qui n'a pas sous les yeux le catalogue de l'exposition [lire p. 31], et trop souvent les deux à la fois.

Quoi qu'on pense de leurs œuvres, ces artistes savent que la seule chose qui définisse l'« art » est : « trouvé dans le monde de l'art ».

velle œuvre (ou même une ancienne) se jouant d'une frontière conceptuelle donnée. Une installation de Tracey Emin ou la photographie d'un lit défait de Jeff Wall [lire p. 31] sont encore capables de susciter l'indignation des critiques vieux jeu du *New Criterion* ou du *Daily Telegraph*, mais leur courroux est à la mesure de sa propre inutilité. Quoi qu'on pense de leurs œuvres, ces artistes du suprême ordinaire savent que la seule chose qui définisse l'« art » est : « trouvé dans le monde de l'art ». [Lire « Mais qu'est-ce donc que l'art ? », p. 28.]

La théorie institutionnelle de Danto est souvent jugée hostile à l'art ou à la beauté, mais c'est un malentendu. Quand les philosophes écrivent dans cette veine, ils n'essaient pas de détruire des pratiques, mais simplement de com-

L'essor de l'art conceptuel aux États-Unis dans les années 1960 est raconté par Alexander Alberro dans un livre soigné mais dépourvu d'esprit critique. Jeune historien de l'art à l'université de Floride-Gainesville, Alberro ne se soustrait pas à tout jugement esthétique sur les œuvres d'artistes aussi avant-gardistes que Dan Graham, Sol LeWitt et Joseph Kosuth [lire p. 31] mais il consacre l'essentiel de son propos au rôle d'impresario joué par le marchand new-yorkais Seth Siegelau. Plus que tout autre, Siegelau peut se voir reconnaître le mérite – ou la faute – d'avoir ouvert le marché des galeries, dans le dernier tiers du xx^e siècle, à des œuvres massivement conceptuelles. Dans le tourbillon artistique du New York du milieu des années 1960, où le pop art avait estompé

4] Le Centre Pompidou a présenté une rétrospective Richter de juin à septembre 2012.

5] Groupe d'artistes anglais des années 1910-1930.

6] Allusion à la théorie de l'art qui a dominé la scène philosophique jusqu'à la fin du xx^e siècle : l'art imite la nature (lire « Mais qu'est-ce donc que l'art ? », p. 28).

7] Boîte de lessive reproduite à l'identique, en 1964.

les frontières de ce qui pouvait être considéré comme de l'art, Siegelauub pratiqua une stratégie de marque avant la lettre, faisant des artistes qu'il avait choisis ce que l'un d'eux a appelé « le meilleur liquide vaisselle que l'on puisse trouver ». Ils étaient packagés et vendus à un public avide alors même qu'ils créaient des œuvres d'une évanescence fugacité qui ne pouvaient être ni packagées ni vendues : quadrillages dessinés à la surface de champs, gravats provenant de murs de galeries, étiquettes et contrats, publicités de magazines prétendant être des œuvres d'art.

Un plus cynique qu'Alberro y verrait la première réalisation concertée de cette expérience qui nous est aujourd'hui familière : l'événement artistique comme arnaque pure et simple. Un tiers de siècle plus tard, l'art conceptuel est devenu un gros mot proféré sur le mode complice, où l'autocongratulation prétentieuse prend le masque d'un défi radical lancé au milieu guindé du vieux monde de l'art. Ce monde où les choses devaient être peintes et exposées, et peut-être même le fruit du talent. Il y a des exceptions, bien sûr : Yoko Ono et ses collègues du mouvement Fluxus, par exemple, créèrent des œuvres remarquables, à la fois pleines d'esprit et d'une beauté saisissante, quand bien même ils jouaient avec l'idée même de l'art [lire p. 31]. Mais maintenant, depuis Siegelauub, l'art peut être « fabriqué » par quiconque ayant une idée assez haute de lui-même ou suffisamment d'impudence. Le succès se mesure au degré d'arrogance et d'autopromotion. « C'était une véritable agence de pub »,

disait en 1971 l'artiste conceptuel Lawrence Weiner à propos de Siegelauub dans une interview [lire p. 31] et le fait que personne aujourd'hui ne devrait être surpris par le choix de cette métaphore dit à quel point les techniques de marketing de Madison Avenue sont parvenues à dominer le monde de l'art. C'est un résultat parfaitement logique, dès lors que ce milieu est régi non par des critères esthétiques, mais par l'impératif institutionnel de l'exposition, de la promotion, de l'achat et de la vente. L'artiste conceptuel nous dit que

L'art peut être fabriqué par quiconque à une idée assez haute de lui-même. Le succès se mesure au degré d'arrogance et d'autopromotion.

l'œuvre est secondaire par rapport à la machine communicationnelle. Ces manœuvres se révèlent très vite contre-productives, il va sans dire, la nouvelle norme étant faite de non-expositions de non-œuvres dans des non-galeries. Elles détruisent toute relation humaine à l'objet d'art et transforment l'artiste en ce personnage familier qu'est le démocrate élitiste, qui dénonce la « tyrannie de la beauté traditionnelle » dans l'intérêt d'une « plus large audience », laquelle reste perplexe.

Un autre ouvrage, *Real Spaces* de David Summers, débarque en fanfare sur cette scène lénifiante⁸. Son ambition est ni plus ni moins de forger une théorie globale de l'art qui, entre autres

choses, discréditera l'invétérée prétention occidentale à la supériorité culturelle. Ce complexe de supériorité a revêtu de nombreuses formes, mais son expression cardinale, aux yeux de Summers, est le « plan virtuel » formé par le quadrilatère de la toile, du mur ou de la page : la surface pâle et plane sur laquelle toute image peut être dessinée à l'encre ou au crayon, peinte ou projetée. La méthode de Summers comporte bien des facettes, mais le meilleur moyen de la décrire est d'évoquer une anthropologie esthétique au galop, un

travail à l'échelle planétaire d'une immense érudition et fourmillant d'équivalences vertigineuses. Les temples aztèques d'Amérique centrale illustrent les mêmes notions que des objets ouvragés de l'antique Sumer ; des œuvres abstraites du ^{xx}e siècle sont mises en regard de peintures rupestres préhistoriques. Proluxe et touffu, le livre, qui compte près de 700 pages de développements historiques et d'analyses, se propose de repositionner l'idée même d'art.

L'essentiel de son propos sera connu du lecteur déjà au fait des débats sur le sujet : de création très récente, le musée ou la galerie, pierre angulaire du monde de l'art, est un temple de nature parti-

MAIS QU'EST-CE DONC QUE L'ART ?

Le fond de la querelle sur l'art contemporain tient à l'idée que l'on se fait de l'art. Depuis Platon et jusque vers la fin du ^{xx}e siècle, l'art a été considéré comme une activité humaine imitant la nature et s'efforçant de rivaliser de beauté avec elle. Cette philosophie plus ou moins implicite a volé en éclats non avec l'impressionnisme, qui se contentait de renier certains canons de la peinture, mais avec les divers courants de l'art moderne qui, dès le début du ^{xx}e siècle, grands manifestes à l'appui, renient l'objectif de représenter un réel identifiable. L'art dit contemporain, qui se

répand dans les années 1960, franchit une frontière supplémentaire, la frontière ultime, en quelque sorte, puisqu'il s'autorise à franchir toutes les frontières. La beauté et le travail de l'artiste, en particulier, cessent d'être un critère. Depuis l'urinoir de Duchamp, objet formidablement prémonitoire, on peut faire de l'art volontairement laid, sans travailler une matière, sans autre savoir-faire que celui de convaincre des spécialistes et un public qu'il s'agit bien d'art. À partir de là, toutes les tentatives de définition de l'art qui étaient jusqu'alors en concurrence sont

devenues caduques. Les deux théoriciens qui ont le mieux décortiqué le sujet sont les philosophes américains George Dickie et Arthur Danto. Ils ont l'un et l'autre abouti à définir ce qu'on appelle la théorie « institutionnelle » de l'art évoquée tout au long de ce dossier. D'après cette théorie, est art ce que l'establishment artistique – une galerie, un commissaire d'exposition, les services culturels d'un État, d'une ville, etc. – accepte comme tel. Un homme qui pisser dans un verre est un artiste si sa performance est acceptée par la direction du musée. C'est donc, en un certain sens, la fin de l'art. Danto

résume ainsi sa pensée : « Au début seule la *mimésis* [l'imitation] était de l'art, après quoi différentes choses ont été de l'art, chacune d'elles tentant de tuer ses concurrentes, et puis finalement il est devenu évident qu'il n'y avait plus de contraintes stylistiques ou philosophiques. Rien ne dicte ce que doit être une œuvre d'art. Telle est la situation présente et, je dirais, le moment final du récit maître [de l'histoire de l'art]. C'est la fin de l'histoire [the end of the story]*. »

On peut en juger ainsi, ou non. □

* Après la fin de l'art, Seuil, 1996.

8] Phaidon, 2003.

9] *Essais d'icologie*, Gallimard, 1967. L'icologie place les œuvres d'art dans leur contexte sociohistorique.

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN

29

Books

culière, aux fonctions détournées, voué à l'isolement et à l'exposition des œuvres. C'est le repaire du génie singulier, consacré à cette bizarrerie ésotérique, qui n'a rien perdu de son originalité, consistant à peindre des scènes ou des personnages sur des surfaces planes et rectilignes. Objets et créations antérieurs à cette institution peuvent y pénétrer, mais seulement s'ils se soumettent au primat accordé là au critère de l'évaluation « esthétique » pure. Des objets religieux et culturels qui auraient jadis dénoté la présence du sacré ou de rituels partagés sont soustraits à l'« espace réel » de leur fabrication, pour être insérés et exposés dans ce lieu de réclusion monacale.

Contemplation au coude à coude

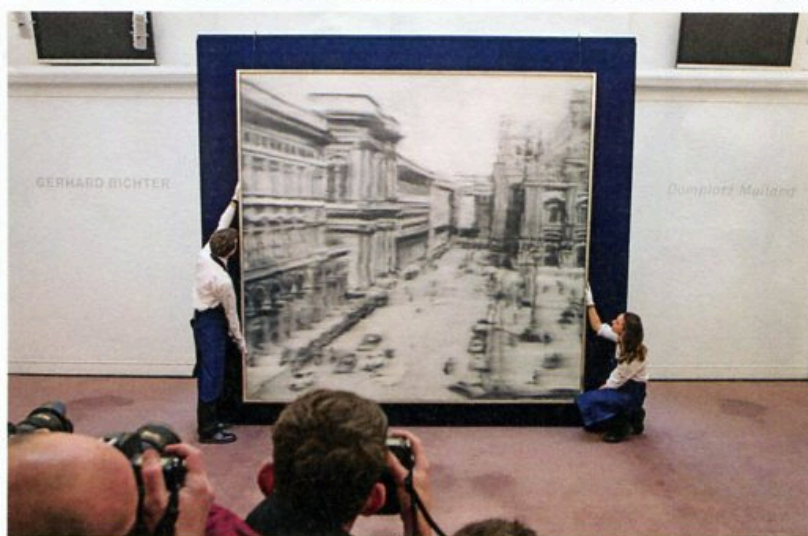
Comme Erwin Panofsky, pionnier de cette sous-discipline de l'histoire de l'art qu'est l'iconologie⁹, Summers veut exhumier la signification profonde que les structures et objets ouvrages revêtaient pour les hommes qui vivaient à l'origine avec eux et s'y confrontaient. Ces œuvres d'art, fait-il valoir, créaient un espace d'attention soutenue, où étaient représentées et contemplées les relations avec la terre, l'histoire, le divin et le destin. Les paramètres de leur fabrication – matériaux, mise en place, style, durée – étaient essentiels à cette fonction. Dans le lien profond qui existe entre fabricant et fabriqué, est révélée une dimension de l'existence humaine, une « seconde nature » qui caractérise la manière dont une société comprend son rapport à la « première nature » : la terre, la finitude de la vie, le corps humain et la conscience. La première nature est invariable, mais la seconde emprunte de multiples formes à travers l'espace et le temps. En fait, les différentes conceptions de l'espace et du temps sont des aspects essentiels de cette variété – l'horloge et la géométrie biaxiale de l'Occident moderne ne sont qu'une option parmi bien d'autres.

Cette conception coupe simultanément l'herbe sous des pieds progressistes et antiprogresistes. L'histoire n'est pas le long récit de la marche des formes d'art mineures vers les formes d'art majeures ; ce n'est là qu'arrogance de celui qui juge le passé à la lumière du présent. Nous ne pouvons pas davantage proclamer la fin de l'histoire de l'art et rejeter le monde en vase clos de la création contemporaine en l'accusant d'être anhistorique et autarcique. Les espaces virtuels propres à l'art du

monde moderne sont eux-mêmes des tentatives de créer de nouveaux « espaces réels », qui prennent en général la forme d'une exposition dans un espace si encombré que la « contemplation » se trouve réduite à un bref piétinement au coude à coude devant des œuvres en partie masquées par de vilaines coupes de cheveux, et des conversations pires encore. Nous allons au

monde moderne sont eux-mêmes des tentatives de créer de nouveaux « espaces réels », qui prennent en général la forme d'une exposition dans un espace si encombré que la « contemplation » se trouve réduite à un bref piétinement au coude à coude devant des œuvres en partie masquées par de vilaines coupes de cheveux, et des conversations pires encore. Nous allons au

monde moderne sont eux-mêmes des tentatives de créer de nouveaux « espaces réels », qui prennent en général la forme d'une exposition dans un espace si encombré que la « contemplation » se trouve réduite à un bref piétinement au coude à coude devant des œuvres en partie masquées par de vilaines coupes de cheveux, et des conversations pires encore. Nous allons au



Cette œuvre de Richard Richter, réalisée en 1968, a été vendue 37 millions de dollars chez Sotheby's en mai 2013 (sur Richter, lire p. 26). © LONDON NEWS PICTURES/REX/SIPA

Louvre soi-disant pour « voir » *La Joconde*, mais en réalité, afin de pouvoir dire que nous n'avons pas pu, nous y allons pour faire l'expérience de ne pas apprécier ses qualités esthétiques, tout en vivant l'impossibilité de le faire. Les borborygmes de la foule en pleine digestion, l'épaisse vitre en verre Securit, les longues files d'attente – tout cela forme aussi un « espace réel ».

Les meilleures parties du livre de Summers sont les deux derniers chapitres, où il retrace la création par l'Occident de la perspective à point de fuite unique et de la « méta-opticalité » (le quadrillage imaginaire s'étendant au-delà du cadre de tout tableau). La perspective n'a pas seulement révolutionné la peinture ; elle a ouvert un monde entièrement nouveau, en créant une conception inédite de l'espace, du sujet, de l'objet, du lieu, et même de l'identité. L'univers spatio-temporel dans lequel nous vivons aujourd'hui est né dans les ateliers d'une poignée de mathématiciens, de concepteurs de len-

quadrillé et d'une perspective infinie. Des fresques téméraires et stupéfiantes de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, on arrive vite à la mélancolie inondant le cadre de Caspar David Friedrich [mort en 1840], et, de là, par étapes témoignant d'une sophistication grandissante, aux fractures cubistes de Braque et Picasso, aux formes géométriques espagnoles de Mondrian, aux éclaboussures de Pollock [mort en 1956] et à la noirceur aveuglante de Reinhardt [mort en 1967].

Paroxysme de stimuli visuels

Considérons encore la page sur laquelle ces mots apparaissent, tracés de haut en bas et de gauche à droite – autre espace rectiligne indispensable à la suprématie du monde moderne. Dans le roman de Chip Kidd *Cheese Monkeys*, un professeur de dessin dictatorial clarifie pour ses jeunes élèves la relation entre l'illustrateur et les lecteurs : « La page, l'affiche, la surface sur laquelle vous travaillez – c'est CELA votre territoire, et ils vont l'envahir. Parfait, laissons-les

faire. C'est ce que vous voulez de toute façon. Mais soyez prêts. Ils arrivent de la gauche. Toujours, toujours, toujours !... Nous sommes le monde occidental. Nous lisons, voyons, pensons. De la gauche. Vers la droite. On ne peut rien y faire. Il n'y pas beaucoup de choses indiscutables dans cette vie, dans ce cours. C'en est une. Utilisez-la¹⁰.

Tout cela est bien beau, quoique, une

Mais plus cette conception est largement appliquée, moins elle semble avoir de prise critique dans notre monde. Nous vivons en des temps de profusion d'images sans précédent, dans un paroxysme de stimuli visuels. « Aujourd'hui, nous sommes devenus conscients de la possibilité d'organiser l'ensemble de l'environnement humain comme une œuvre d'art », écrivaient

ting, l'artiste fait « marque ». Ils n'ont pu achever tout à fait cette entreprise de démolition, car cela aurait signé la fin de leur statut spécial dans le jeu de l'argent et de la reconnaissance sociale. De même qu'ils n'ont pas pu aller jusqu'au bout de la logique antimatériel du conceptualisme, qui aurait fini par tuer l'idée même d'œuvre d'art.

Hélas, le point d'arrivée de l'art conceptuel – le non-objet non-événement – est atteint trop vite et de façon trop définitive : une fois qu'on y est parvenu, il ne reste littéralement plus rien à en dire. Cet horizon est ce que Jean Baudrillard appelait le « degré Xerox de la culture » – les attaques de l'art conceptuel contre les institutions de l'art moderne et leur « fascisme esthétique » finissent par gommer toute distinction entre art et publicité, art et culture de masse, art et n'importe quoi d'autre¹². Au lieu d'aller jusqu'au bout, les artistes ont continué (et continuent) de montrer leurs œuvres dans des galeries traditionnelles ou dans des espaces se prêtant à des « installations » – parcs, rues, carrefours – qui ont tôt fait de devenir tout aussi traditionnels. Paradoxalement, et de manière prévisible, ces manœuvres antiélitistes n'ont servi qu'à rehausser les frontières exclusives du monde de l'art, sans donner à ce dernier grand-chose à dire en dehors de la tautologie banale « l'art est l'art ». L'art conceptuel ne parle pas tant d'idées que de l'idée d'idées.

Ce je-ne-sais-quoi de particulier

Summers termine son livre sur une conclusion tout aussi creuse. Tout peut être, et tout a été de l'art. Mais, avec cette affirmation, l'universalisme anthropologique s'effondre sous son propre poids. Cette historicisation globalisante nie ce qui pourrait être le dernier élément de vérité contenu dans la philosophie esthétique à l'ancienne : les œuvres d'art possèdent un je-ne-sais-quoi de particulier qui en fait des œuvres d'art. Summers veut briser le préjugé occidental selon lequel seules les choses regardées uniquement pour leurs qualités esthétiques relèvent de l'art, ce qui confine celui-ci dans l'austère enceinte du musée ou de la galerie. Il est vrai que ce préjugé prive les objets sacrés de leur fonction et de leur contexte originels ; il est également vrai qu'il peut mener à la domination de ceux que Danto appelle les « kantien arrogants ». Mais quoi ? Peut-être y a-t-il après tout dans la démarche artistique un propos défendable, par lequel



Bol avec œufs, de Jeff Koons (sur cet artiste, lire p. 37, 39 et 40).

© MICHAEL GOTTSCHALK / DDP/AFP

fois de plus, bien connu. Mais cela tient-il ses promesses ? Une théorie des « espaces réels » peut-elle nous aider dans la tâche immémoriale consistant à distinguer l'art du non-art ? (À ne pas confondre avec la tâche tout aussi ancienne consistant à reconnaître les œuvres de qualité et les autres.) Peut-elle expliquer que l'art semble tant compter pour nous, sans que nous puissions toujours dire pourquoi ou comment ? À mes yeux, l'idée des « espaces réels », sans être fausse, n'est simplement d'aucun secours. L'histoire de l'art est incapable à elle seule de répondre à l'épineuse question de ce qu'est ou ce que signifie l'art.

C'est, en partie, la fonction des considérations générales. Summers laisse entendre que l'art parle du rôle singulier que jouent les objets ouverts dans notre vie, et de la façon dont la créativité, le talent et de somptueux matériaux peuvent, dans des combinaisons virtuoses, créer les espaces ordonnés de la conscience incarnée – en d'autres termes, vous et moi quand nous percevons un monde structuré entre haut et bas, gauche et droite, intérieur et extérieur.

Marshall McLuhan et Quentin Fiore dès 1967, dans *The Medium is the Massage*¹¹. Et, pourtant, nous sommes de moins en moins capables de dire, avec la moindre assurance ou le moindre bonheur, que cette image, celle-ci précisément, est porteuse du type de signification que nous cherchons dans l'art. Conjugée à la profusion des œuvres, la perspective générale, qui est depuis si longtemps le but de la théorie, devient à elle-même son pire ennemi : le résultat, c'est la nuit où toutes les vaches sont noires.

Peut-être est-ce juste un non-problème et toute théorie esthétique globale est-elle une non-solution à ce non-problème. Peut-être avons-nous simplement besoin de nous détendre et suivre le mouvement. Pourquoi l'art ne serait-il pas ce que chacun lui demande d'être ? Les artistes conceptuels des années 1960 ont abattu la cloison entre art et publicité en l'attaquant des deux côtés : en faisant du monde de l'art une aire de jeu intellectuel antiesthétique où la connaissance prime sur l'expérience, tout en se présentant eux-mêmes comme des objets artistiques se prêtant au marke-

¹⁰ Inculte Éditions, 2011 (Points Seuil, 2013).

¹¹ *Message et massage*, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

¹² Texte de 1987 figurant dans *Le Complot de l'art*, Sens & Tonka, 1997.

¹³ En français dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1986.

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN

31
Books

la création d'œuvres, simplement pour le passionnant mélange de beauté, d'idées et de résonances qu'elles engendrent, serait ce que nous avons toujours désespérément recherché.

Une œuvre, en étant une œuvre, ouvre un espace à cette spatialité. » L'inutilité n'est pas l'essence de l'œuvre d'art, mais c'est un aspect important de son altérité, de sa capacité à retenir notre attention. L'art

choc de la reconnaissance que seule une œuvre d'art peut provoquer. Ni l'exhaustivité historique, ni la précision analytique, ni les ruses conceptuelles ne parviennent à l'expliquer pleinement. Tout au plus peuvent-elles tisser une toile discursive autour de l'art, dessinant ainsi l'espace mystérieux de ce qui s'y joue. Seul l'art peut ouvrir lui-même cet espace de l'intérieur. L'art, comme la conscience, ne peut être traduit en d'autres termes que les siens. □

L'inutilité n'est pas l'essence de l'œuvre d'art, mais c'est un aspect important de sa capacité à retenir notre attention.

C'est précisément le genre de chose qu'un éminent historien de l'art ne dit pas de nos jours, mais ses désirs font néanmoins surface de temps à autre, comme les nôtres lorsque nous arpentons les rues et les galeries. À mes yeux, le travail auquel les « espaces réels » de Summers fait le plus écho est celui de Martin Heidegger, courtisan du nazisme et critique de la technologie, dont l'essai, sous forme d'aphorismes, *L'Origine de l'œuvre d'art* (1936) mérite une nouvelle considération¹³. Heidegger envisage l'œuvre d'art dans sa dimension matérielle. Mais ce lien avec la terre trouve un prolongement dans la capacité de l'objet d'art à imposer une coupure dans les échanges quotidiens de l'existence. L'œuvre ne contient pas de vérité particulière, elle ne « signifie » rien. En revanche, elle offre la vérité plus profonde de l'Être, un moment de réflexion sur le fait qu'il y a quelque chose plutôt que rien. C'est ce qu'entend Heidegger par la capacité de l'art à ouvrir le monde, à illuminer la quadruple structure formée par la terre, le ciel, les mortels et les dieux : « En ouvrant un monde, toutes les choses acquièrent leur lenteur et leur vitesse, leur éloignement et leur proximité, leur champ d'influence et leurs limites [...] ».

n'est pas un matériau, mais une tranche d'existence. L'œuvre authentique, partant, s'impose au champ de notre expérience, obligeant à une confrontation avec l'éblouissement. Au lieu des curiosités et des merveilles du monde ordinaire saturé de spectaculaire, au lieu du tourbillon de nouveautés bon marché et d'images qui nous distraient, nous faisons face au rappel insistant et existentiel de la question de ce que signifie être là.

Summers prend ses distances avec Heidegger, mentionnant les idées politiques déplaisantes et « primitivisantes » du philosophe. Il aurait pu aussi faire état de l'opinion globalement négative qu'il avait de la technologie. Mais il ne devrait pas être aussi hâtif, ou aussi ingrat. Heidegger propose, en quelques pages à peine, ce que Summers a tenté en vain d'offrir dans un livre entier : une pensée nourrie sur le miracle de l'art. Nous cherchons l'émerveillement par intermittence et avec appréhension, souvent déçus et encore plus souvent distraits par les bavardages des critiques et des théoriciens, mais, d'une certaine manière, nous savons encore le reconnaître quand nous le ressentons : la sidération, l'éclaircissement de la pensée et le

Cet article a été publié dans *Harper's* en août 2003. Il a été traduit par Philippe Babo.

LES ARTISTES CITÉS

- **Thomas Kinkade**, mort en 2012, était un peintre populaire américain rétro du genre de ce qu'on peut trouver autour de Montmartre, qui a fait de son activité une véritable industrie.
- **William Wegman**, Américain né en 1943, photographie essentiellement des chiens (un chien avec quatre chaussures, par exemple).
- **Bruce McCall** est un illustrateur canadien, qui a notamment travaillé pour le *New Yorker*.
- **Gerhard Richter**, né en 1932, est un « artiste visuel » allemand. Il est l'artiste contemporain le plus coté (voir image p. 29).
- **Tracey Emin**, née en 1963, est une artiste anglaise célèbre pour ses « installations », notamment son lit défilé, avec tout son petit bazar, sans oublier les préservatifs.
- **Jeff Wall**, né en 1946, est un photographe canadien, auteur d'une célèbre « chambre saccagée ».
- **Ian Carr-Harris**, né en 1941, est un Canadien qui expose par exemple une double page d'une vieille encyclopédie illustrée, surmontée du mot allemand *Tafel* (« table »).
- **Jenny Holzer**, New-Yorkaise née en 1950, est notamment connue pour habiller des immeubles en projetant sur la façade des textes du genre « We must admit there will be music in spite of everything » (« Nous devons admettre qu'il y aura de la musique en dépit de tout »).
- **Dan Graham**, né en 1942, est un Américain qui s'est fait connaître par ses « pavillons » de verre et de métal qui désorientent le visiteur.
- **Sol LeWitt**, né en 1928 et mort en 2007, était un artiste new-yorkais polyvalent, passionné par les formes abstraites géométriques (« structures »).
- **Joseph Kosuth**, né en 1945, est le célèbre auteur de *One and Three Chairs*, œuvre qui présente une chaise, une photo de la chaise et l'article « chaise » dans un dictionnaire.
- **Yoko Ono**, née en 1933, est une célèbre artiste et militante japonaise, ancienne épouse de John Lennon, à l'œuvre prolifique et multiforme.
- **Lawrence Weiner**, New-Yorkais né en 1933, est un représentant du « postminimalisme ». L'une de ses œuvres célèbres est un mur de briques sur lequel est écrit : « Bits & pieces put together to present a semblance of a whole » (« Petits morceaux mis ensemble pour présenter l'apparence d'un tout »).



La National Gallery de Londres a présenté en 2003 cette œuvre de Sarah Lucas destinée à être installée sur Trafalgar Square (sur cette artiste, lire p. 33 et 37). © STR NEW / REUTERS



LE LIVRE >

La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, Seuil, 1989.

L'AUTEUR >

Arthur Danto est un philosophe américain, qui s'est surtout fait connaître comme critique d'art pour *The Nation* (de 1984 à 2009). On trouve aussi en français : *Après la fin de l'art* (Seuil, 1996), *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (Seuil, 2000), *La Madone du futur* (Seuil, 2003) et *Andy Warhol* (Les Belles Lettres, 2011).

SIX DOGMES POUR UN NON-ART

Artistes, critiques et commissaires d'exposition forment désormais un trio infernal, qui décide ce qui doit être considéré comme de l'art. **Au mépris de toute considération esthétique. Nimbé de professions de foi bien-pensantes, ce grand bazar du n'importe quoi est aussi une véritable religion, imperméable à la contestation. Son dogme le plus pernicieux ? Le « tous artistes » qui, au nom de la démocratisation de l'art, n'a engendré que la démocratisation de la médiocrité.**

AVELINA LESPÉR. *El Malpensante*.

O

n accueille aujourd'hui dans les musées des objets dénués de valeur esthétique, présentés comme étant de l'art, au nom du dogmatisme : par soumission totale aux principes imposés par une autorité. En théologie, un dogme est une vérité ou une révélation divine que l'on impose aux fidèles pour qu'ils y croient. Kant opposait philosophie dogmatique et philosophie critique, ainsi que l'usage dogmatique de la raison à l'usage critique de la raison. Le dogme ne tolère aucune réplique ni aucun questionnement, il existe *a priori*.

Le dogme est une croyance, car sans l'intervention de la foi, il ne peut être assimilé par la connaissance. Le théoricien de l'art Arthur Danto compare à la foi chrétienne celle qui permet de transformer un objet de la vie courante en objet d'art ; pour lui, c'est dans cette transfiguration que se trouve la signification de l'œuvre [lire « Mais qu'est-ce

donc que l'art ? », p. 28]. Ce n'est pas un hasard si Danto utilise un terme religieux. C'est parfaitement intentionnel, une manière de dire que le critique n'est plus là pour juger l'œuvre, mais pour croire en sa signification.

J'analyse dans ce qui suit chacun des dogmes qui fondent ce qu'on ne peut qu'appeler l'idéologie de l'art contemporain, dans sa quête de la transfiguration dont parle Danto.

Nous demander d'accepter comme création artistique ce qui ne possède aucune valeur esthétique revient à nous demander de mutiler notre intelligence.

Voici d'abord la transsubstantiation. Selon ce dogme, la substance d'un objet est transformée par magie, grâce à un acte de prestidigitation ou à un miracle. Ce que nous voyons n'est plus ce que nous croyons voir, c'est autre chose, une chose dont la présence physique ou matérielle n'a rien d'évident, puisque sa substance a changé. Celle-ci est invisible à l'œil nu. Pour la faire exister, il est nécessaire de croire en sa transformation.

La transsubstantiation repose sur deux dogmes secondaires : celui du concept et celui de l'infailibilité. D'abord la doctrine du concept. Quand Marcel Duchamp revendiqua l'urinoir en tant qu'œuvre d'art, en 1917, dans son texte signé R. Mutt, il dit mot pour mot : « Que Richard Mutt ait fabriqué cette fontaine avec ses propres mains, cela n'a aucune importance, il l'a choisie. Il a pris un article ordinaire de la vie, il l'a placé

de manière à ce que sa signification d'usage disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue, il a créé une nouvelle pensée pour cet objet. » C'est cette nouvelle pensée, ce concept, qui a transfiguré l'urinoir en fontaine, et par là même en œuvre d'art. L'urinoir en tant que tel n'a pas bougé d'un pouce, il a toujours le même aspect ; il est ce qu'il est, un objet préfabriqué d'usage courant ; mais le caprice de Duchamp a donné lieu à sa métamorphose magico-

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN

33

Books



Biennale de Venise 2013. Œuvre de l'artiste britannique Jeremy Deller, né en 1966. © STEFANO RELLANDINI REUTERS

religieuse. Le discours joue ici un rôle fondamental : alors qu'il n'est pas visible, le changement est énoncé. Il ne s'agit plus d'un urinoir mais d'un objet d'art ; nommer cette transformation est indispensable à sa réalisation effective. Le dogme agit dans la mesure où on lui obéit sans le remettre en question, uniquement parce que les idéologues de l'art affirment : « Ceci est de l'art. » Celui-ci est devenu une forme de superstition qui nie les faits ; y croire suffit à accomplir la transformation. Le *ready-made* nous ramène à la part la plus élémentaire et irrationnelle de la pensée humaine : la pensée magique. Tout ce que l'artiste choisit et désigne se mue en œuvre. L'art en est réduit à une croyance fantaisiste et sa présence à une signification. Danto écrit : « Il n'y a aucune différence visible entre un objet d'art et un objet ordinaire, et c'est précisément ce qui doit aujourd'hui retenir l'attention des critiques et des spectateurs. » Nous demander de renoncer à notre perception et d'accepter comme création artistique ce qui ne possède aucune valeur esthétique revient à nous demander de mutiler notre intelligence, notre sensibilité et, bien sûr, notre esprit critique.

Nous avons besoin d'art, non de croyances. Pourtant, tout comme des crimes atroces ont été commis au nom de la foi, la croyance qui veut que tout soit art conduit à la destruction même de la création. Le changement de sub-

stance qui transforme un objet quelconque en œuvre est un fait de langage, focalisé sur sa conceptualisation, sur sa signification, sur l'intention de l'artiste, sur les propos du commissaire d'exposition, sur l'analyse critique complaisante ; ce n'est rien d'autre qu'un exercice rhétorique, dont la caractéristique est de contredire la nature même de l'objet : l'œuvre de Sarah Lucas n'est pas un matelas enveloppé dans du plastique, « c'est une réflexion ironique et féministe sur la sexualité et les relations humaines » ; l'œuvre de Loreto Martínez Troncoso n'est pas une pile de livres posés sur le sol, « c'est un palimpseste qui fait de l'intertextualité un moyen de communication » [lire « Les artistes cités », p. 37].

Formules préconçues

Le concept diffère de la nature de l'objet. Il définit et enferme les œuvres. L'objet d'art est analysé par le commissaire d'exposition, qui détermine de quel genre de création il s'agit en fonction de catégories préétablies. Si elles veulent passer pour artistiques, les œuvres doivent avant tout être les réceptacles de formules préconçues. Je cite Danto : « Une définition philosophique peut tout embrasser sans rien exclure. » Cet art factice n'existe que par la grâce de ces conceptualisations ; un objet est défini afin de ne pas tolérer d'autres significations. En avoir une conception univoque

permet d'éviter les questionnements.

Toute définition, explique Aristote, doit préciser le genre et la différence spécifique. Une œuvre de Colby Bird [lire p. 37] peut être définie par son genre, l'objet trouvé ; et par sa différence spécifique, une ampoule grillée et des bouts de planches. Conceptualiser vise à cataloguer chaque objet d'art de façon précise afin de cacher sa banalité et sa superficialité derrière des idées, ce déguisement rhétorique venant masquer l'absence de création et de talent. Nous ne pouvons pas, concrètement, dire qu'il s'agit d'un déchet. Cet objet, contrairement aux apparences, est art, et exige la soumission de la raison au dogme. Les écrits didactiques des écoles philosophiques défendent cette supercherie. Selon une enquête de l'université Columbia, les textes d'Arthur Danto comptent parmi les plus lus des étudiants et des spécialistes. Ce qui plaît, explique l'étude, c'est qu'il n'analyse pas les œuvres, mais cherche seulement à édifier le spectateur en lui expliquant pourquoi la philosophie considère comme de l'art ce qui semble pourtant n'être, en apparence, qu'un objet banal. Il ne fait aucun doute que l'art puisse jaillir d'idées philosophiques, mais ce ne sont pas celles-ci qui créent les œuvres. Si, comme le dit Gadamer, « le langage est le milieu dans lequel se réalisent l'entente entre les partenaires et l'accord sur la chose même¹ », les commissaires, les artistes et les cri-

¹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Seuil, 1960.

tiques engendrent le moyen de faire exister ces objets en tant qu'art, à travers un langage ou un jargon pseudo-philosophique. Autrement dit : ces œuvres sont avant tout une succession d'adjectifs et de citations. Selon Arthur Danto, « voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut pas apercevoir – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art² ». Une citation d'Adorno, de Baudrillard, Deleuze ou Benjamin suffit à légitimer une création artistique. Les œuvres existent à travers le discours théorique et institutionnel, en dépit du bon sens. Cet art refuse la pensée critique, exigeant d'être interprété à l'intérieur du cadre dans lequel il est admis comme tel. Il s'agit de croire en une réalité en fonction de l'idée que l'on s'en fait : inutile de voir le miracle accompli, celui-ci existe dès lors que nous y croyons et que nous sommes en mesure de le rattacher à des définitions et à des concepts. Les œuvres servent la

arbitraires et *a priori*. Si l'on part du principe que tout est art, alors tout est censé avoir une signification et une raison d'être. Mais celle-ci est arbitraire, puisque l'objet l'est aussi. C'est parce qu'elle est dépourvue de la valeur esthétique qui la légitime en tant qu'œuvre qu'il devient nécessaire de lui conférer une valeur philosophique, émanant du dessein de l'artiste, une bonne intention au sens moral. Quoi qu'il fasse, comme uriner en public, à l'instar d'Itziar Okariz, entre autres [lire p. 37], il part d'une bonne intention – c'est de l'ironie, une dénonciation, une analyse sociale ou intime –, et le commissaire lui donne un sens qui accrédite cette œuvre comme œuvre d'art.

Sous l'emprise de la magie

Suivant ce critère, n'importe quoi peut être pourvu de dessein et de sens. Par exemple : l'œuvre de Santiago Sierra, une vidéo pornographique intitulée *Les pénétrés* [lire p. 37] « est une critique qui

2] « Le monde de l'art », in *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens-Klinsieck, 1988.

3] Allusion au livre de Brian O'Doherty *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, 2008.

démiurgique qui leur permettent de voir ce qui n'est ni flagrant ni tangible. Les valeurs fictives de l'œuvre sont irréfutables et infaillibles. Voir de l'art en ces objets revient à suivre la maxime du théologien Jacques Maritain : « N'observons pas la réalité selon des méthodes physiques, mais faisons-le selon l'esprit pur. » Ce qui signifie que, pour voir l'œuvre, nous devons renoncer à notre perception de la réalité ainsi qu'à notre intelligence, et nous soumettre à la dictature de la foi. On nous demande de voir, comme sous l'emprise de la religion ou de la magie, ce qui pour d'autres reste invisible. L'accès à cette signification rend supérieur : celle-ci octroie une valeur à ce qui n'en a pas, mais aussi un statut d'intellectuel à ceux qui participent au miracle. La fantasmagorie de la métaphysique prend le pas sur la conscience de la réalité, la superstition se substitue à la raison.

Le deuxième dogme majeur postule la noblesse du message. On s'aperçoit, à travers l'ensemble des œuvres citées plus haut, que l'art est devenu une ONG qui tire profit de l'ignorance de l'État. Si les œuvres semblent matériellement intelligentes et dépourvues de valeur esthétique, elles sont cependant, moralement, pavées de nobles intentions. L'artiste est un prédicateur messianique, un Savonarole qui, depuis le « cube blanc³ » de la galerie, nous explique le bien et le mal. Il est curieux de constater que ces œuvres qui s'obstinent à assassiner l'art veulent tout aussi obstinément sauver le monde et l'humanité. Elles défendent l'écologie, dénoncent le sexisme, accusent l'hyperconsommation, le capitalisme ou la pollution. Tous les titres du journal télévisé sont matière à créer une œuvre d'anti-art, dont le niveau ne dépasse cependant pas celui d'un fanzine de lycée. Superficielles et infantiles, les œuvres font également preuve d'une allégeance complice vis-à-vis de l'État et du système qu'elles prétendent critiquer. Leurs dénonciations sont politiquement correctes. Soit-disant contestataires, elles voient le jour dans le confort et la protection des institutions et sont soutenues par le marché. C'est pourquoi les critiques adoptent un ton qui ne déplaît ni au pouvoir ni à l'oligarchie qui les finance. Ceci ne porterait pas à conséquence si, dans leur superficialité, elles n'étaient pas aussi nombreuses à verser dans des pratiques irresponsables qui font plus de mal que le mal qu'elles dénoncent : des interventions avec des femmes victimes de vio-



philosophie, la spéculation rhétorique et ses dogmes, et non l'art en soi. Danto encore : « Que les artistes nous laissent, à nous philosophes, le soin de penser l'œuvre. »

Autre dogme secondaire, l'infaillibilité de la signification postule que tout ce qui est placé par le commissaire d'exposition dans la salle de musée a un sens. L'œuvre se voit attribuer des valeurs ontologiques

interroge l'exploitation et l'exclusion des individus, générant un débat sur les structures du pouvoir » (c'est en tout cas ce qu'un ministre de la Culture espagnol souhaite que l'on pense). Si le public, face à l'œuvre ou à l'action, affirme que ledit sens est absent, c'est lui qui se trompe car l'artiste, le commissaire et le critique possèdent une culture, une sensibilité particulière, métaphysique et

Biennale de Venise 2013. Installation de Lara Almaraz, artiste espagnole née en 1972. © MIRCO TONIOLO/ROPI/REA

lence sans aucune expertise psychologique et sociologique [œuvre de Lorena Wolffer, lire p. 37], des installations écologiques gaspillant du matériel et maltraitant des animaux [œuvre de Ann Hamilton, lire p. 37], des œuvres qui polluent l'atmosphère [œuvre de Marcela Armas, lire p. 37], de fausses dénonciations qui maquillent des crimes d'État et dénaturent la vérité historique pour complaire à certains [œuvre de Teresa Margolles, lire p. 37]. Le tout, bien entendu, saturé de justifications morales. Aussi incroyable que cela puisse paraître, l'artiste cède au manichéisme le plus élémentaire. On nous demande de ne pas voir l'œuvre dans sa dimension physique et réelle, d'ignorer les dangereuses implications de son irresponsabilité et de sa servitude. Nous devrions au contraire adhérer à ses idées, morales en l'occurrence, et, puisqu'elles sont supposées bénéfiques à la société, les applaudir sans les analyser ni les examiner, ni les accuser d'être pires que le mal qu'elles présentent par des moyens infantiles ou scandaleux. Remettre en question une œuvre au message féministe, affirmer que les photographies de Hannah Wilke atteinte d'un cancer [lire p. 37] ne relèvent pas de l'art mais d'une forme de dérision mercantile à l'égard de sa propre maladie, est considéré comme une attaque contre le féminisme. Voir vraiment l'œuvre tourne à l'attentat contre l'activisme social de l'artiste et sa conception manichéenne du monde. Regarder, analyser et interroger nous range du côté des ennemis de l'humanité. Les créateurs de cet art fallacieux parasitent les institutions, ponctionnent les ressources, et restent à l'intérieur des limites qui ne risquent pas de gêner le pouvoir. C'est de l'activisme pour la galerie, de la rébellion de cour de récréation. Les critiques sont solidaires. Il ne s'agirait pas qu'on les accuse d'être antisociaux ! Eh oui, la compromission porte ses fruits : celui qui flatte aujourd'hui pourrait bien être, demain, nommé commissaire d'exposition.

Puisque c'est au musée...

Troisième dogme majeur, celui du contexte, entendez l'environnement, les facteurs et les circonstances qui entourent et protègent l'œuvre, tout en influant sur son statut artistique. Le musée et la galerie incarnent par excellence le contexte. Les objets cessent d'être ce qu'ils sont à l'instant où ils en franchissent le seuil. Les œuvres qu'ils y côtoient, la surface d'exposition, l'affiche,

le commissariat, tout contribue à faire d'un objet dénué de beauté ou d'intelligence un objet d'art. Dans le grand art, c'est l'œuvre qui fait le contexte. Un musée se définit par sa collection de peinture, une place par sa statue. En abritant certaines œuvres, le musée nous dit que leurs caractéristiques sont



Biennale de Venise 2013. Sculpture de John de Andrea, artiste américain né en 1941. © GABRIEL SOUYS/AFP

extraordinaires, que leur valeur esthétique, leur apport culturel et historique exigent qu'elles soient protégées et classées pour être conservées et montrées. La création est ainsi partagée et la connaissance mise à la portée de tous. Ce cadre de référence sous-entend que tout ce qui se trouve à l'intérieur de cette enceinte est art. Tandis que le patrimoine des musées de l'art véritable est constitué d'œuvres qui, même hors les murs, ne changent pas de nature, cet art fallacieux que l'on appelle contemporain a besoin de ces murs, de cette institution et de ce contexte pour pouvoir exister en tant qu'art aux yeux du public. Ces œuvres s'emparent d'éléments de la vie ordinaire, comme des objets trouvés, elles font des installations avec des meubles de bureau ou des installations sonores avec des bruits de la rue, et l'atmosphère créée par le musée se charge de transformer ces répliques littérales du quotidien en autre chose. Ces objets, incapables de créer et d'apporter un plus à la réalité, se voient insuffler par l'environnement cette singularité que l'artiste n'a pas su leur donner. Puisqu'elle est au musée, l'œuvre est de valeur. Si un commerçant met une affiche dans la rue, c'est de la publicité ; mais si Jeff Koons ou Richard Prince [lire p. 37] s'approprient cette même affiche pour l'exposer, alors c'est de l'art. L'invention de ce dogme a pour finalité d'élever artificiellement ces pièces et objets au rang d'art, rang qu'elles n'ont pas hors de l'enceinte ou du périmètre de l'exposition. Ready-

made, choses banales, performances ou réappropriations... Ces choses qui n'ont rien d'exceptionnel requièrent un cadre d'autant plus grandiose, tape-à-l'œil, régi par des conventions et circonscrit pour pouvoir se distinguer, attirer l'attention et justifier leur prix. Le dogme du contexte est une ruse pour ne pas admettre la fatalité de la situation qui impose le recours à la salle de musée pour exister. Le philosophe Theodor Adorno ainsi que le peintre et théoricien Kazimir Malevitch méprisaient les grands musées comme le Louvre, les qualifiant de cimetières, et prédisaient leur disparition. Ils n'avaient pas imaginé que l'art contemporain ne pourrait exister sans leurs murs. C'est précisément pourquoi nous devons également intégrer à la définition du contexte les œuvres dont on entoure les pièces contemporaines pour leur donner une enveloppe artistique. On trouve dans les collections permanentes du musée Reina Sofia de Madrid des gravures de Goya. Cet élément de contexte dit au public qu'une installation de poubelles est aussi artistique que ces gravures, de même que la vidéo d'une performance d'Esther Ferrer [lire p. 37]. C'est ce qu'on appelle « instaurer des dialogues ». Si l'art contemporain est né du rejet des académies, et si, pour ceux qui s'en revendiquent, le grand art est symbole d'arriération et ne favorise pas l'interaction avec le public, pourquoi a-t-il donc besoin de se frotter à des œuvres de Goya ou de Velázquez ? Parce que ce cadre facilite sa consécration, dans les musées comme sur le marché de l'art. Créer ce genre d'environnement ne sert qu'à conférer à une installation de sacs plastique de B. Wurtz la qualité de chef-d'œuvre [lire p. 37]. La prétention à la recherche de l'éphémère, à la récupération des objets du quotidien et au changement des habitudes des musées s'effondre face à l'évidence : ces artistes craignent d'être éphémères, ne veulent pas que leurs œuvres soient perçues comme des objets du quotidien ; ils entendent être aussi extraordinaires que le grand art, ne souhaitent pas changer les habitudes des musées, mais veulent que ces derniers s'adaptent à leurs besoins et anoblissent leurs idioties. Tino Sehgal a ainsi fait vider les salles du Guggenheim pour monter une performance où deux personnes embauchées pour l'occasion s'embrassaient sur le sol dès qu'entrerait un spectateur [lire p. 37]. Ici, l'œuvre n'est pas œuvre mais contexte : le musée, ses spectaculaires salles vides, l'espace

architectural, le Guggenheim devenu vitrine au service de l'artiste. Si ces acteurs s'embrassaient dans une station de métro ou à Central Park, l'œuvre n'existerait tout simplement pas. C'est la raison pour laquelle les artistes contemporains ont développé une addiction aux musées : la valorisation et l'exposition de leur art sont impossibles ailleurs. Qu'en resterait-il dans le musée sans murs de Malraux ou dans celui de Malevitch, qu'incendie une société libérée et désireuse de s'affranchir du passé pour s'ouvrir à un art vivant ? Absolument rien.

Quatrième dogme majeur : la toute-puissance du commissaire d'exposition. L'art contemporain offre à celui-ci une chance exceptionnelle : celle de voir ses idées prévaloir sur l'identité de l'artiste, sur l'œuvre, et par conséquent sur l'art lui-même. L'équation est parfaite : les commissaires étant des incontinents rhétoriques, ils éprouvent un besoin viscéral de produire les textes les plus invraisemblables. La pierre angulaire de cette opération étant que l'œuvre d'art contemporain le permet en n'étant pour ainsi dire rien ; on peut donc en dire ce qu'on veut et tout texte, aussi démesuré soit-il, s'impose à elle. Quels que soient l'imagination et le bagage intellectuel qu'on y investisse, écrire des textes spéculatifs et rhétoriques sur des dessins d'Egon Schiele rencontre une limite. L'œuvre a déjà tout dit, elle est imposante et aucun mot ne pourra jamais l'égaliser. Le critique ou l'expert s'exprime à leurs risques et périls, car l'œuvre est toute-puissante. Les descriptions, les théories, aussi poussées soient-elles, n'iront jamais aussi loin que l'œuvre elle-même. Ce sont là les limites auxquelles se heurtent le critique, le théoricien, l'historien. Les grandes œuvres sont supérieures à leurs textes.

Débauche conceptuelle

Ce n'est cependant pas ce qui se produit dans l'art contemporain. Les commissaires y sont omnipotents et s'approprient l'œuvre, car elle est créée par leurs textes. Ce sont eux qui donnent sens aux quelques bâtons dégoulinant de peinture d'Anna Jóelsdóttir [lire p. 37] pour en faire « une vision métaphorique de la narrativité de la peinture qui instaure un dialogue abstrait pour être en rupture avec la représentation logique ». Ainsi, il ne s'agit plus de quelques bouts de bois peints et jetés au sol, mais d'une « représentation du chaos vécu par l'artiste ». C'est le texte qui donne à l'œuvre cette dimension, mais ceci ne vaut que

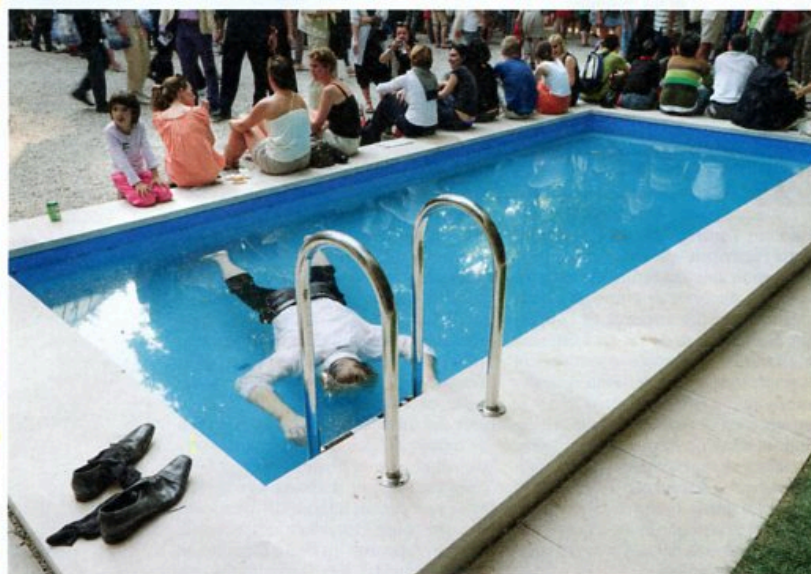
pour les créations non travaillées, sans technique ni talent, de ce prétendu art. Le commissaire a pleine conscience de la dépendance de l'artiste, et de la manière dont l'œuvre part à la dérive sans sa protection. Il s'en sert. Les créations lui appartiennent. Ce phénomène se produit aussi bien dans les biennales que dans les musées et galeries. Les artistes obéissants, soumis et n'ayant pas voix au chapitre, suivent les ordres du commissaire. Cette obéissance leur est de peu de secours ; l'œuvre ne cesse d'être insignifiante ; quelle qu'elle soit, elle restera une excuse, une simple procédure autorisant le commissaire à exercer son pouvoir de démiurge et, par sa rhétorique, à transformer ces objets en quelque chose qu'ils ne sont pas. Le discours de l'expert se matérialise dans l'installation, et c'est sa débauche conceptuelle mégalomane qui décide qu'une salle de cinquante mètres carrés

commissaire. Même au moment du montage, l'artiste est de trop ; la vision générale de l'œuvre étant celle de l'expert, la mise en scène correspond à sa vision, et le créateur n'a ni importance ni utilité. Il peut très bien laisser ses objets et revenir, le jour de l'exposition, voir le résultat. Ce qui donne au commissaire le pouvoir de décision sur l'œuvre, la signification et l'espace. L'artiste cesse de travailler à son œuvre pour se mettre au service de l'expert.

Cinquième dogme majeur : le « tous artistes ». De l'ensemble des dogmatismes voués à détruire l'art, celui-ci est le plus pernicieux. La démocratisation de la création, telle que la préconisait Joseph Beuys, a démocratisé la médiocrité et en a fait l'un des signes distinctifs de l'art contemporain [lire p. 37 et l'entretien avec Jean-Philippe Domecq p. 38]. Car n'est pas artiste qui veut. L'art n'est pas inné ; c'est le résultat d'un travail, il faut

4] Malevitch écrit en 1919 : « Le tonnerre des canons d'Octobre a aidé les novateurs à se dresser, à desserrer les vieilles tenailles et à rétablir le nouvel élan du contemporain. »

5] Comme avant lui Andy Warhol et comme beaucoup d'artistes contemporains cotés, Koons emploie une trentaine de personnes dans un atelier en forme d'usine, dans un loft de Soho.



sera consacrée à une peau de banane posée par terre ou aux couvercles de quelques pots de yaourt au mur [Gabriel Orozco au MoMA, lire p. 37]. Il fait en sorte que l'œuvre fonctionne dans l'espace selon ce qu'il a décidé, car, hors de l'exposition, celle-ci n'a pas de valeur démontrable : ce sont des déchets ou des objets ordinaires, mais la transsubstantiation qui commence par le choix de la chose est un miracle consacré par le

s'y consacrer, passer des heures et des heures à apprendre et à façonner son propre talent. Nous sommes sensibles à l'art, mais de là à devenir créateurs nous-mêmes, il y a un abîme. Ce dogme est né de l'idée qu'il fallait en finir avec la figure du génie, ce qui n'est pas idiot, puisque, comme nous l'avons déjà noté, les artistes talentueux n'ont pas besoin des commissaires. Ses conséquences se font cependant sentir sur un tout autre

Biennale de Venise 2013. Installation de Michael Elmgreen et Ingar Dragset, artistes scandinaves qui travaillent en duo depuis 1995. © JOERG GLAESCHER/LAIF/REA

terrain. Car le génie n'est pas un mythe. Il est forgé par l'éducation. Nous avons eu et avons encore de grands talents que l'on peut qualifier de géniaux : pourquoi nier leurs mérites en mettant tout le monde sur le même plan ? Uniformiser, égaliser, c'est le communisme de l'art, reflet de l'obsession de ne pas faire ressortir le véritablement exceptionnel, c'est créer une masse informe dont seule se

nullité des propositions, ne font guère mieux. Et, comme si cela ne suffisait pas, l'artiste s'est converti en un toutologue de bas étage : il touche à tout puisqu'il est censé être pluridisciplinaire et, en tout, il manque de rigueur. S'il fait de la vidéo, il ne maîtrise pas les bases requises dans le cinéma ou la publicité ; s'il produit des œuvres électroniques, il doit les faire faire car il n'a pas le niveau d'un technicien

En ces temps de surpopulation artistique, nul n'est indispensable et les œuvres sont interchangeables.

démontre une idéologie, non des personnes. La figure centrale de ce prétendu art est l'art contemporain lui-même, non ses artistes. Jamais dans l'histoire il n'y en avait eu autant. L'invention du *ready-made* a fait émerger les « créateurs » *ready-made*. La figure même de l'artiste en est détruite. Tant qu'existait le génie, le créateur était indispensable et son travail irremplaçable. En ces temps de surpopulation artistique, nul n'est indispensable et les œuvres sont interchangeables puisqu'elles manquent d'originalité. Produits de la facilité et du caprice, elles n'exigent aucun talent particulier. Tout ce que fait l'artiste peut être de l'art – excréments, coups de cœur, hystéries, haines, objets personnels, maladies, photos privées, messages Internet, jouets, etc. La création est un exercice prétentieux et égotique. Les performances, vidéos, installations, d'une évidence déconcertante, sont, dans leur immense majorité, le fruit du moindre effort et leur nullité créative laisse entendre qu'elles sont à la portée de n'importe qui. Cette possibilité du « n'importe qui peut le faire » annonce que l'artiste est un luxe superflu. Il n'y a plus de création ; par conséquent, nous n'avons pas besoin de créateurs.

Objets publicitaires

Accorder à tout le monde le statut d'artiste ne rend pas l'art plus accessible, mais le dévalorise, le banalise. Chaque fois qu'on expose quelqu'un qui ne fait preuve d'aucun mérite, d'aucun travail ni réel ni remarquable, c'est l'idée d'art qui se perd. Les expositions collectives, bourrées d'objets qui se mêlent aux vidéos et aux sons, sont uniformément médiocres. Les foires d'art contemporain, avec leurs immenses espaces occupés par des œuvres qui se ressemblent par l'infra-intelligence et la

moyen ; s'il touche au son, il est loin ne serait-ce que de l'expérience d'un DJ. Il est admis que, s'il s'agit d'art contemporain, l'œuvre n'est pas tenue de répondre à des critères minimaux de qualité. Et celles qui sont de qualité, comme les objets publicitaires de Jeff Koons, sont fabriquées en usine⁶. Ces artistes innombrables ou bien ne forgent pas l'œuvre, ou bien sont incapables de le faire correctement. Que les artisans s'en chargent ; les créateurs sont occupés à penser. En réalité, étant donné que leurs productions ne sont pas de l'art, les supposés créateurs ne sont pas des artistes. Ni Damien Hirst, ni Gabriel Orozco, ni Teresa Margolles [*lire ci-contre*], ni le cortège toujours plus long de ceux qui prétendent l'être ne sont des artistes. Ce n'est pas moi qui le dis, mais leurs œuvres. Laissez votre travail parler pour vous, et non un commissaire, ni un système, ni un dogme. Votre travail dira si vous êtes oui ou non artiste, et si vous faites cet art fallacieux, je le répète, vous n'en êtes pas un.

Dernier dogme majeur : celui de l'éducation artistique. L'idéologie de l'art contemporain ne laisse aucune place à l'autocritique, pourtant fondamentale dans tout processus de création. Dans les écoles, tout ce que fait l'élève est donc immédiatement considéré comme de l'art, qu'il s'agisse d'une table recouverte d'aliments en décomposition ou de petites voitures. La pédagogie paternaliste du zéro frustration empêche que l'œuvre soit analysée, corrigée et, comme elle devrait l'être dans la plupart des cas, retoquée. L'utopie s'est réalisée : nous sommes tous artistes, le gouffre de la bêtise s'ouvre à l'infini. Il y a de la place pour tous. □

Cet article est paru dans la revue colombienne *El Malpensante* en novembre 2012. Il a été traduit par Maira Muchnik.

LES ARTISTES CITÉS

- **Sarah Lucas** est une artiste britannique née en 1963. L'une de ses œuvres est *Au naturel* (1994), assemblage d'objets – un matelas, un seau, deux melons, des oranges, un concombre – évoquant des éléments du corps masculin et féminin (voir aussi p. 31).
- **Loreto Martínez Troncoso** est une artiste espagnole vivant à Paris. Née en 1978, elle a reçu une aide du Centre national des arts plastiques en 2013.
- **Colby Bird** est un artiste new-yorkais d'origine texane né en 1978. L'une de ses œuvres montre trois haut-parleurs surmontés d'un verre de vin, auxquels sont adossés quatre parapluies.
- **Itziar Okariz** est une artiste basque espagnole née en 1965.
- **Santiago Sierra** est un Espagnol né en 1966. L'une de ses œuvres les plus célèbres a consisté à payer un homme pour vivre quinze jours derrière un mur en briques.
- **Lorena Woffler** est une artiste mexicaine, née en 1971. Elle est responsable de la Coordination de la diffusion culturelle de l'Université nationale autonome de Mexico. Ses œuvres dénoncent les violences faites aux femmes dans son pays.
- **Ann Hamilton** est une « artiste visuelle » américaine née en 1956. Elle a notamment exposé à la Biennale de Venise en 1999 et à la Maison Rouge à Paris en 2005.
- **Marcela Armas** est une artiste mexicaine née en 1976. L'une de ses œuvres, *Resistencia*, montrée à la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2011, représente la frontière entre le Mexique et les États-Unis à l'aide d'une résistance électrique.
- **Teresa Margolles** est une photographe et vidéaste mexicaine née en 1963, qui travaille notamment sur la mort. Elle a été exposée à la Biennale de Venise en 2009.
- **Hannah Wilke** était une artiste américaine née en 1940 et morte d'un lymphome en 1993.
- **Jeff Koons** est un célèbre artiste « néo-pop » américain, né en 1955. Plusieurs de ses œuvres ont été présentées au château de Versailles en 2008. Sa sculpture géante en acier *Tulips* s'est vendue plus de 33 millions de dollars en 2012.
- **Richard Prince** est un célèbre peintre et photographe américain, né en 1949. Son tableau *Overseas Nurse* (2002), qui représente une infirmière au-dessus de laquelle est inscrit « Overseas nurse », a été vendu plus de 8 millions de dollars en 2008.
- **Esther Ferrer** est une artiste basque espagnole installée à Paris, née en 1937. Elle a été présentée à la Biennale de Venise en 1999. Dans l'une de ses premières « performances », *Intime et personnel* (1977), elle prenait des mesures sur son corps nu avec un mètre, notait les chiffres, etc.
- **B. Wurtz** (William de son prénom) est un artiste californien qui expose depuis 1970. Une œuvre de 1973 est composée de deux petites boîtes en bois sur lesquelles il a écrit « Pensées privées déplaisantes » et « Mots secrets ».
- **Tino Sehgal** est un artiste anglo-allemand de père bengali. Né en 1976, il est installé à Berlin. Il a reçu le Lion d'or de la Biennale de Venise en juin 2013 pour une performance dans laquelle un petit groupe fredonne et émet des bruits de tambour en se déplaçant sur le sol.
- **Anna Joelsdottir** est une peintre et installatrice d'origine islandaise vivant à Chicago. Elle est née en 1977.
- **Gabriel Orozco** est un artiste mexicain né en 1962. « Ce qui est important n'est pas tant ce que les gens voient dans la galerie ou le musée que ce qu'ils voient après avoir regardé ces objets, comment ils se confrontent ensuite au réel », a-t-il déclaré.



LE LIVRE >

Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création,
2^e édition, Pocket, 2009, 255 p.

L'AUTEUR >

Jean-Philippe Domecq est un romancier et essayiste français. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Esprit*, dans laquelle il a publié ses premiers textes de réflexion critique sur l'art contemporain. *Misère de l'art* est le deuxième volume d'une trilogie. Le premier était *Artistes sans art ?*, réédité chez Pocket en 2009. Le troisième est *Une nouvelle introduction à l'art du xx^e siècle*, 2^e édition, 2011.

ENTRETIEN JEAN-PHILIPPE DOMECCQ « UN «DÉRANGEANT» DEVENU POLITIQUEMENT CORRECT »

De peur de passer à côté d'un artiste novateur, le public accepte tout ce qu'on lui montre, sans s'interroger sur l'intérêt d'un art qui cherche délibérément l'opprobre. Le soi-disant subversif est devenu la recette d'un nouvel académisme qui ne dit pas son nom.



L'art contemporain, explique Jean-Philippe Domecq, est le « produit de la rencontre entre la société de consommation et la société de communication ».

© BRUNO CHAROY / PASCO

En quoi les réactions de rejet à l'art contemporain se distinguent-elles de celles qui ont marqué les salons de l'époque de Baudelaire ?

Le rejet des impressionnistes avait connu un moment inaugural avec le « salon des refusés », ouvert sur décision de Napoléon III en 1863. Ce que j'appelle le « gros public » (non le grand public) est allé s'esclaffer devant les Manet, Monet et autres Pissarro. À partir de ce moment, tous les mouvements d'avant-garde se sont heurtés à l'opinion commune. C'est normal, puisque l'art vivant montre les choses comme elles n'ont jamais été vues. Ce rejet fut un ressort, il créait une dynamique. On ne peut plus en dire autant dès lors que le rejet est recherché, que la rupture, le soi-disant subversif devient une recette, un système. Un nouvel académisme à partir de là s'est créé, déjà souligné par le critique new-yorkais Harold Rosenberg en 1959, dans son livre au titre paradoxal : *La Tradition du nouveau*¹.

Le « gros public » n'a-t-il pas changé, lui aussi ?

C'est clair, le public des années 1860 n'est pas celui d'aujourd'hui. Celui-ci a été formé, grâce aux politiques de démo-

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN

Books

cratie culturelle mises en œuvre depuis les années 1960. Or ce public informé a été très marqué, justement, par ce que fut le comportement dudit public, *mutatis mutandis*, dans les années 1860. Il a refusé Manet et n'a pas vu Van Gogh. Il vit une sorte de traumatisme culturel, dans lequel on l'entretient : il ne veut plus passer à côté d'une œuvre novatrice. Du coup, il est prêt à tout accepter...

L'expression « art contemporain » s'applique-t-elle mieux aux formes de création artistique les plus récentes (ce que l'on montre actuellement, par exemple, à la Biennale de Venise) ou mieux à l'art de toute une époque, que l'on peut faire remonter aux années 1960 ?

L'« art contemporain » est une expression fourre-tout, qui inclut tout ce qui se produit au moment où l'on parle, donc aussi bien les formes déjà éculées que les formes novatrices. J'ai donc proposé de nommer l'art qui se proclame contemporain : « Art du Contemporain ». C'est plus précis pour définir le modèle esthétique qui prévaut depuis plus de quarante ans, en gros depuis Andy Warhol : un modèle qui fait du contemporain son critère central, explicite ou implicite. Rimbaud disait : « Il faut être absolument moderne. » On dit depuis quarante ans : « Il faut être absolument contemporain. » À critère étroit, créativité faible.

N'est-ce pas là une autre différence avec le temps du salon des refusés ? Les artistes, à l'époque, ne se moquaient-ils pas d'être « contemporains » ?

De ce point de vue, la différence annuelle est la suivante : aux yeux des impressionnistes, c'était le tableau exposé qui comptait. Alors que, chez les artistes de l'Art du Contemporain, l'œuvre s'efface devant le discours théorique produit à son sujet. Ce qui prévaut depuis quarante ans, ce n'est pas le contenu de l'œuvre, ce n'est pas l'innovation formelle, c'est l'explication qu'on peut en tirer. Du coup, plus l'œuvre

est faible, plus la rhétorique théorique peut se développer.

Pouvez-vous donner un exemple de cette « rhétorique théorique » ?

Ils sont innombrables, mais un cas emblématique est celui des cubes de Tony Smith et de ce qu'en fait l'un des plus grands théoriciens de l'art en France actuellement, Georges Didi-Huberman. *Die*, de 1962, est un cube noir de six pieds de côté (183 cm). Ces quelques mots suffisent à décrire l'œuvre. Didi-Huberman trouve le moyen d'en tirer un long développement, avec des phrases du genre : la sculpture « ne nous inquiète pas seulement à travers l'obscurité de sa masse. Elle nous inquiète aussi à travers l'indécision qui s'y joue perpétuellement d'une verticalité et d'une horizontalité »... Devant des œuvres aussi pauvres, l'inflation théorique peut se déployer à l'infini. On ne peut pas en faire autant avec une œuvre aux formes apparemment simples d'un Brancusi, ni avec un Giacometti ou un Bacon. Là, la richesse de l'œuvre oblige le discours à revenir à elle.

Que faites-vous du point de vue des théoriciens pour qui l'art est ce que l'institution reconnaît comme tel ?

Pour illustrer cette thèse, déjà énoncée par le philosophe américain George Dickie, Arthur Danto prenait pour exemple la boîte de lessive Brillo que Warhol avait reproduite à l'identique et présentée en 1964 dans une galerie américaine. Selon lui, ce qui fait la différence entre l'œuvre d'art et la boîte de lessive réelle, c'est le fait qu'elle soit reconnue comme telle par une autorité de l'art, quelle qu'elle soit : galeriste, critique, commissaire d'exposition. La référence est l'urinoir de Marcel Duchamp. Sauf qu'on s'est contenté de perpétuer la question que celui-ci avait posée, sans voir qu'il y avait répondu. Quand Duchamp parvient à faire admettre son urinoir par un galeriste new-yorkais en 1917, il pose la question : jusqu'où peut-on encore parler d'art ? Il dira peu après : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? » La réponse implicite est : bien sûr c'est de l'art s'il est admis comme tel ; mais sa portée en termes de pensée et de sensation ne dépasse guère la réflexion sur l'art...

Pourquoi faites-vous de Warhol le point de départ symbolique de l'Art du Contemporain ?

Je place l'homme Warhol très au-dessus de son œuvre, qui est faible. Ses

tableaux au tracé directement publicitaire procèdent, en tout et pour tout, par agrandissements et mises en série. Entre ses portraits et ceux du réalisme socialiste soviétique des mêmes années 1960, seule l'ironie, faible, faisait la différence. L'intelligence de Warhol est de faire passer entièrement à l'artiste ce que Walter Benjamin appelait l'« aura » de l'œuvre.



Le Veau d'or de Damien Hirst, vendu 18,6 millions de dollars en 2008. © SUZANNE PLUNKETT / REUTERS

Tel est le paradigme qu'il a inauguré : par son simplisme, par son innovation formelle réduite au minimum, l'œuvre sert de signature, de logo, de marque de fabrique ne renvoyant plus qu'à l'artiste dans la conscience de ceux qui regardent. C'est le produit de la rencontre entre la société de consommation et la société de communication. Aujourd'hui, les Jeff Koons et autres Damien Hirst sont des épigones de Warhol. En France, les pots de Jean-Pierre Reynaud et les rayures de Buren représentent le même type de simplisme et de paresse. Dans ce qu'ils font, à force de répétition du peu, il y a surtout à voir le simple signe qui renvoie à leur nom. Moyennant quoi une autre figure surévaluée, Joseph Beuys, a pu introduire la démagogie en art, condensée dans sa formule qu'on afficha sur la façade du centre Georges-Pompidou lors de sa rétrospective en 1994 : « Chaque homme est un artiste. C'est même là ma contribution à "l'histoire de l'art". »

Dans votre dernier livre, vous écrivez que l'Art du Contemporain est forcé. Que voulez-vous dire ?

J'ai été frappé par la concomitance de deux événements. Le 15 septembre 2008, la chute de Lehman Brothers mettait en pleine lumière l'excès de financiarisation du capitalisme, la désindexation entre la finance et l'investissement productif. Or, à la même date, eut lieu la vente la plus colossale d'un artiste contemporain : passant par-dessus ses grands mar-

ÉVÉNEMENT

● Bref happening mondial, 1913-2013 : à l'occasion du centenaire du premier *ready-made* réalisé par Marcel Duchamp, Jean-Philippe Domecq présentera *Total Ready Made*, le 24 octobre 2013 à la galerie La Ralentine, 22-24, rue de La Fontaine-au-Roi, Paris XI^e.

1) Traduit aux Éditions de Minuit en 1998.

2) Damien Hirst vendit ce jour-là 223 œuvres pour un total de plus de 200 millions de dollars.

chands, Damien Hirst creva le plafond des ventes avec la dernière production sortie de son usine, comme toujours un veau dans un aquarium de formol mais, cette fois, coiffé du symbole biblique du veau d'or. On assista ce jour-là à l'apogée du *financial art*².

Et pourtant, les choses semblent continuer comme avant...

Le milieu se défend, le navire continue d'avancer sur son erre, mais le paradigme est mort. Je juge symbolique l'ouverture

au Bourget par le marchand Larry Gagosian d'un vaste espace consacré à l'art contemporain destiné aux hommes d'affaires des cinq continents qui descendent de leur jet privé pour s'acheter un supplément de prestige. Le « gros public » est certes ravi d'avoir emmené ses enfants voir les Mickey de Koons à Versailles, mais Le Bourget n'est pas pour lui.

Que faites-vous de l'accusation portée contre vous d'être un « réactionnaire » ?

Cela me rappelle les accusations portées

par les marxistes-léninistes contre les dissidents. Manquant d'arguments pour défendre son conservatisme, l'idéologie dominante pratique l'anathème – ou le silence, car mes livres, qui sont réédités, ne sont guère mentionnés par les critiques patentés. Pour désigner ceux qui font du « dérangeant » un mot d'ordre politiquement correct, Philippe Murray évoquait les « mutins de Panurge³ ». Ils n'aiment pas qu'on les présente comme tels. □

3) *Les Mutins de Panurge*, Les Belles Lettres, 1998.

Propos recueillis par Olivier Postel-Vinay.



LE LIVRE >

Le Triple Jeu de l'art contemporain, Éditions de Minuit, 1998.

L'AUTEUR >

Nathalie Heinich est une sociologue française, chercheuse au CNRS. Elle a beaucoup publié sur les réactions de rejet à l'art contemporain. Son livre *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, a été réédité en poche (Pluriel, 2012). Elle doit publier début 2014 chez Gallimard *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*.

ENTRETIEN NATHALIE HEINICH « UN DIALOGUE DE SOURDS »

De même que les pourfendeurs des impressionnistes défendaient un modèle classique contre les avancées de l'art moderne, les ennemis de l'art contemporain défendent le paradigme moderne contre cette totale transgression des frontières de l'art. Dans ces conditions, aucune discussion n'est possible.

En quoi les réactions de rejet à l'égard de l'art contemporain se distinguent-elles de celles qui ont marqué les salons de l'époque de Baudelaire ?

Du temps de Baudelaire, les opposants aux innovations artistiques défendaient un paradigme classique (respect des conventions académiques de la figuration) contre les avancées du paradigme moderne (transgression des canons académiques, au nom de l'impératif d'expression de l'intériorité de l'artiste). Les

réactions actuelles défendent, pour l'essentiel, le paradigme moderne (et même encore, pour certains, le paradigme classique – mais c'était plutôt le cas il y a une génération, par exemple avec Lévi-Strauss déplorant la perte du « métier ») contre l'avènement du paradigme contemporain, caractérisé par la transgression des frontières communément assignées à l'art, y compris la transgression de l'impératif « moderne » d'expression de l'intériorité.

L'expression « art contemporain » s'applique-t-elle mieux aux formes de création artistique les plus récentes (ce que l'on montre actuellement, par exemple, à la Biennale de Venise) ou mieux à l'art de toute une époque, que l'on peut faire remonter aux années 1960 ?

Dans « art contemporain », le mot « contemporain » ne doit pas être pris dans son sens chronologique (synonyme d'« actuel »), sauf à courir le risque de ne rien comprendre à ce qui se passe. De

LE GRAND BLUFF DE L'ART CONTEMPORAIN

41

Books

même que l'expression « musique contemporaine » ne désigne pas une période mais un genre de musique à l'intérieur de l'ensemble des musiques « actuelles », l'« art contemporain » constitue un genre ou, plus précisément, un paradigme (au sens que Thomas Kuhn donnait à ce terme en histoire des sciences), doté de règles bien précises. Chronologiquement, ses premières occurrences apparaissent dans les années 1910, avec les *ready-made* de Duchamp, mais il fait véritablement sa percée dans les années 1950, avec notamment Rauschenberg (pop art) et Klein (nouveau réalisme), pour se développer de façon spectaculaire à partir des années 1960, et triompher dans les années 1980 et 1990.

« Expérience faite, écrivez-vous dans l'avant-propos de votre livre *Guerre culturelle et art contemporain*, l'art contemporain est un art qui se raconte, par la description verbale voire le récit, beaucoup plus qu'il ne se montre. » N'est-ce pas là un phénomène très nouveau ?

En effet, contrairement à l'art classique et à l'art moderne, l'art contemporain passe très mal en reproductions, du

fait que, conformément à sa logique transgressive, l'œuvre ne réside plus dans l'objet proposé par l'artiste mais dans l'ensemble des opérations que cet objet va entraîner – déplacements, discours, reconfigurations, etc. Le contexte est donc partie prenante de l'œuvre, et un contexte spatio-temporel ne se reproduit pas : il se décrit par des mots. Une simple photo de l'urinoir de Duchamp ne transmet absolument rien de la nature de cette proposition, et moins encore des raisons pour lesquelles elle est devenue emblématique de l'art contemporain : il faut raconter l'histoire pour qu'elle prenne son sens. C'est le cas d'une très grande partie des œuvres d'art contemporain, y compris celles qui reposent sur le choc émotionnel, qui peut se décrire par des mots mais guère par une reproduction littérale de l'objet qui en est à l'origine.

Dans *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, vous écrivez : « Ce n'est pas l'artiste qui désigne comme art ce qu'il présente, mais l'institution. » Est-ce plus vrai aujourd'hui qu'hier ?

C'est particulièrement vrai pour l'ensemble de l'art contemporain (plus que

pour l'art moderne et beaucoup plus que pour l'art classique), du fait que l'écart constitutif entre le sens commun et la proposition artistique rend beaucoup plus nécessaires qu'auparavant les médiations institutionnelles : murs des musées et des galeries, mots des spécialistes... Pour revenir au cas Duchamp, la force de ce qu'il a tenté – et réussi – avec ses *ready-made* réside dans le fait qu'il n'a pas cherché à les désigner lui-même comme de l'art, mais a laissé les institutions s'en charger, quitte pour cela à devoir attendre quarante ans (mais en grand joueur d'échecs qu'il était, il savait aussi prendre son temps...). Dans le paradigme classique, il suffisait d'appartenir à une institution artisanale (la corporation) ou professionnelle (l'académie) pour être *de facto* considéré et traité comme un artiste – exactement comme pour toute autre activité rémunérée. Les choses sont devenues plus floues avec l'art moderne, en raison de la déréliction des institutions académiques, de l'essor des intermédiaires marchands et de la démultiplication des publics, des plus traditionnels aux plus progressistes : d'où le retard des institutions muséales à reconnaître les grands artistes de la modernité. Ce retard n'existe plus aujourd'hui, car l'interdépendance entre créateurs et intermédiaires (publics et privés) est devenue, dans la dernière génération, un phénomène patent – et d'ailleurs fort peu analysé par les intéressés...

Pour le philosophe Mark Kingwell, « le monde de l'art est régi non par des critères esthétiques mais par les impératifs institutionnels de montrer, promouvoir, acheter et vendre ». Qu'en pensez-vous ?

C'est typiquement une affirmation critique, puisque dans le monde cultivé tout ce qui relève de l'institution est perçu comme mauvais, parce que conventionnel, comme l'est tout ce qui relève du marché, parce que faisant intervenir des valeurs opposées au désintéressement vocationnel. Tout est affaire de point de vue : l'on peut, face à la même œuvre, s'intéresser à ses qualités esthétiques, et le moment d'après (ou parfois en même temps...) s'intéresser à l'identité de ceux qui la montrent, et se demander si elle vaut bien le prix qu'on en demande. Les objets offrent des prises multiples à la perception et à l'imputation de valeurs, et en cela l'art contemporain ne diffère en rien de l'art classique ou de l'art moderne. Ceux qui veulent le critiquer



Pour la sociologue Nathalie Heinich, « l'œuvre ne réside plus dans l'objet proposé par l'artiste mais dans l'ensemble des opérations que cet objet va entraîner – déplacements, discours, reconfigurations ».

© BRUNO CHAROY / PASCO

devraient faire preuve d'un peu moins de paresse intellectuelle...

Vous placez en exergue de votre dernier livre, *De la visibilité, cette formule d'Andy Warhol* : « Je suis surtout connu pour ma notoriété. » Que nous dit-elle sur l'art contemporain ?

Warhol a été le premier à intégrer, dans les transgressions des frontières de l'art, la transgression de l'impératif d'intériorité, de désintéressement, de vocation solitaire, etc. D'où son recours systématique à la culture populaire, à la publicité, à la consommation, aux figures de la célébrité. C'est devenu l'une des tendances en art contemporain, et plus encore depuis une vingtaine d'années, avec l'irruption d'une « bulle » sensationnaliste qui a propulsé certains artistes au rang de stars, intégrées à la « jet-set » internationale (songeons à Damien Hirst ou à Jeff Koons – lequel fut d'ailleurs marié un temps avec la Cicciolina). Inutile de préciser qu'on atteint là le comble du choquant pour un adepte du paradigme moderne issu de la conception romantique de l'artiste inspiré, solitaire et pauvre, dont Van Gogh reste le modèle incontesté.

Votre première réaction en lisant l'article de la critique d'art Avelina Lesper a été de dire : « Il est si caricatural qu'il est facile d'en parler. » En quoi est-il caricatural ?

En tant qu'il reprend systématiquement les critiques de l'art contemporain à partir des critères de l'art moderne, sans voir que ce dernier n'est pas plus « naturel », pas plus consubstantiellement artistique que ne l'est l'art contemporain, ou que ne le fut l'art classique. La tendance à essentialiser une certaine conception de l'art (ou de quoi que ce soit d'autre) pour dénoncer comme insignifiant ou faux tout ce qui n'en relève pas est un vieux réflexe de l'esprit humain (et malheureusement aussi de nombreux philosophes...), face à quoi l'effort des sciences sociales pour rappeler que les valeurs sont toujours contextuelles ressemble au travail de Sisyphe... Si l'on veut critiquer efficacement une conception qui nous déplaît, il faut le faire au nom de la conception que nous défendons, et non pas au nom d'une supposée « essence » de la chose en question. Avelina Lesper ignore apparemment que ses arguments ont déjà été développés depuis près d'une trentaine d'années en France, et sous une forme souvent plus subtile (de Jean Clair à Marc Fumaroli en passant par Jean-Philippe Domecq et Jean Baudrillard) –

ce qui ne les a d'ailleurs pas rendus plus convaincants aux yeux des défenseurs de l'art contemporain. Car, d'un paradigme à l'autre, il est impossible de discuter : c'est forcément un dialogue de sourds. Et c'est pour tenter de compenser cette surdité que j'essaie de faire entendre aux uns la logique des autres – avec, je l'avoue, un succès assez limité...

Baudrillard, comme vous sociologue, écrivait : « Toute la duplicité de l'art contemporain est là : revendiquer la nullité. » Que faites-vous de ce point de vue ?

J'en fais ce que je fais de toute proposition normative : je l'analyse, pour tenter de comprendre les valeurs qui l'animent. La prise de position de Baudrillard contre l'art contemporain, au début des années 1990, a fait l'effet d'une petite bombe dans le monde intellectuel, car elle mettait en évidence ce fait difficile à entendre : le refus de l'art contemporain n'était plus seulement une réaction conservatrice contre un art progressiste, mais aussi une réaction « de gauche » contre un art jugé trop « officiel » car désormais « dominant », soutenu par les institutions. Quant à la littéralité de sa proposition, elle est fautive au sens où « l'art » ne revendique rien, car il ne parle pas (ce sont les artistes qui le font, ou leurs porte-parole), mais juste au sens où ce que « font » (et non pas « disent ») les œuvres d'art contemporain, c'est d'échapper ostensiblement aux critères des valeurs de l'art moderne, donc de prendre le risque d'apparaître « nulles » du point de vue de ces valeurs. Inutile de préciser que cette opération est ce qui leur confère, dans le monde de l'art contemporain, leur garantie d'appartenance à ce monde, donc leur valeur dans ce monde.

Sociologue également, l'Américaine Wendy Steiner écrit dans son livre *The Scandal of Pleasure* : « L'art sans valeur est encore de l'art. » Êtes-vous d'accord ?

Bien sûr : il ne faut pas confondre l'identité (ontologique) et la valeur (axiologique). Une croûte reste un tableau prétendant au statut d'œuvre d'art : c'est simplement une mauvaise œuvre d'art. Il en va de même d'un repas au restaurant : même mauvais, ça reste un repas. Que l'on puisse faire cette confusion entre l'ontologique et l'axiologique (ou affirmer comme si c'était un paradoxe que les deux ne sont pas superposables, ainsi que le fait Wendy Steiner) provient simplement du fait que, dans notre culture occidentale

moderne, l'« art » s'est chargé d'une telle valorisation que l'on a du mal à admettre qu'il ne soit pas synonyme de « valeur », donc qu'il puisse y avoir de l'art sans valeur artistique. C'est pourtant là une condition banale dans n'importe quel autre domaine de l'expérience. Mais il faut bien admettre que l'art, aujourd'hui, n'est pas une chose banale... □

Propos recueillis par Olivier Postel-Vinay.

POUR EN SAVOIR PLUS

- **Jean Clair**, *L'Hiver de la culture*, Flammarion, 2011. Par l'ancien directeur du musée Picasso, qui fut aussi le directeur de la Biennale de Venise en 1995. Charge contre l'art contemporain. Son livre *Malaise dans les musées* (Flammarion, 2007) a reçu le prix du Livre incorrect 2008.
- **Antoine Compagnon**, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990. La superstition du nouveau, la religion du futur, la manie théoricienne, l'appel à la culture de masse, la passion du reniement.
- **Philippe Dagen**, *L'Art impossible. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, Grasset, 2002. Par le critique d'art du *Monde*. Le capitalisme culturel, le narcissisme généralisé, l'industrie de la contemplation, la capitulation de trop d'artistes face à la bureaucratie de l'art...
- **Danièle Granet et Catherine Lamour**, *Grands et petits secrets du monde de l'art*, Fayard, 2010. Par une journaliste de la presse écrite et une journaliste de la télévision. L'art est devenu le terrain de jeu des puissants de la planète. Après la crise de 2008, la ruée vers l'art a repris de plus belle.
- **Raymonde Moulin**, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, 2009. Par une sociologue, fondatrice en 1983 du Centre de sociologie des arts.
- **Hector Obalk**, *Aimer voir. Comment on regarde un tableau*, Hazan, 2011. Par un historien de l'art, commissaire d'exposition et cinéaste, qui exprime sa préférence pour la peinture classique et moderne.