



Artur Żmijewski

04.11.2007

L'art contemporain peut-il avoir un impact social visible ? Les effets du travail d'un artiste peuvent-ils être perçus et vérifiés ? Y a-t-il une signification politique de l'art — en dehors de servir de bouc émissaire aux yeux de divers populistes ? Est-il possible d'engager une discussion à travers l'art — et cela en vaut-il la peine ? Et, par-dessus tout, pourquoi de telles questions sont-elles considérées comme des affronts à l'essence même de l'art ?

### **Souhaiter les conséquences des actions**

L'art a longtemps lutté pour son autonomie, pour se libérer de la politique, de la religion, de l'autorité et de tout ce qui cherchait à l'instrumentaliser à ses propres fins. L'indépendance de l'art était sensée l'avoir rendu plus important. Tous les mouvements d'avant-garde rêvaient pour l'art la même position que les autres disciplines structurant la réalité — les sciences, la connaissance, la politique, ou la religion. Aleksander Lipski écrit :

“L'art non-figuratif a porté atteinte à l'intégrité inviolable du paradigme artistique traditionnel exigeant la représentation de figures. La révolution artistique globale constitue donc le point culminant de l'émancipation de l'art. Le processus par lequel l'art s'est libéré de ses liens et de ses allégeances extérieures, de la politique, la religion, la philosophie, la technologie et les mœurs de l'époque, fut complet avec l'abandon d'un dernier principe – celui de la signification.”<sup>1</sup>

Le désir de devenir un agent actif créant l'environnement social et politique s'opposa toutefois à un ennemi caché. Cet ennemi était – et est toujours – la honte. L'art politiquement engagé a souvent connu une fin tragique. Les artistes soutenant des régimes totalitaires, comme les sculpteurs nazis Josef Thorak et Arno Breker, ou la réalisatrice Leni Reifenstahl, ont compromis la possibilité même de l'art comme instrument de la politique. L'art polonais doit son sens de la honte à sa liaison avec le réalisme socialiste.

La culpabilité et la honte associées au passé et le désir de faire de l'art une présence active et participative de la vie publique, a produit un effet paradoxal. Toutes les conséquences découlant de l'art sont désormais suspectes ; tout changement visible occasionné par ses engagements est visé. Même l'autorité invisible issue de la création de réalités symboliques qui structurent notre monde commun est, que nous le voulions ou pas, mis en question. Ce mélange de honte et de peur de l'appropriation, et le désir d'influencer ont mené à l'aliénation. La honte a mis en branle les mécanismes de la répression et du déni. Au lieu de tirer un plaisir des conséquences de leurs

actions, les arts visuels et vivants se contentent de rêver de tels aboutissements : le fantasme a supplanté la réalité.

L'autonomie de l'art l'a ainsi rendu "inconséquent." Les actions de l'art n'ont plus d'impact visible ou vérifiable. Le déficit que Peter Bürger avait jadis identifié dans l'art bourgeois s'est infiltré dans la culture haute : "l'exaltation de l'art au-delà de l'expérience du quotidien [est] typique du statut d'une œuvre d'art dans une société bourgeoise... L'esthétisme est également une manifestation de l'échec de l'art à produire des conséquences sociales."<sup>2</sup> Naturellement, des conséquences sociales ont bien vu le jour, mais pas nécessairement celles qui étaient les plus désirées. Depuis ces quinze dernières années, ces conséquences ont inclus :

1. L'introduction, par des scandales, des sujets proposés par l'art dans le débat public ;
2. Anna Zawadzka, journaliste à la *Gazeta Wyborcza* attribue la brutalité incessante du débat public à la violence du langage employé par l'art dans les années 1990 et la réaction violente des médias qui en découla ;
3. Les protagonistes de la sphère politique "apprennent" comment employer des stratégies subversives, jadis propres à l'art. Les stratégies subversives "sont la meilleure réalisation du postulat de Benjamin voulant déplacer l'emphase du 'contenu' à l'appareil de production", ce qui permet d'utiliser des représentations et matériaux des autres dans son propre travail,."<sup>3</sup> Un exemple d'action subversive de cet ordre eut lieu lorsque les députés de droite du Parlement polonais Witold Tomczak et Halina Nowina-Konopczyna retirèrent la pierre (météorite) de la figure couchée du Pape Jean-Paul II (*La Nona Ora* de Maurizio Catellan) pendant une exposition à la galerie Zachęta de Varsovie en Décembre 2000. Tomczak et Konopczyna démontrèrent ainsi qu'ils pouvaient "lire et comprendre" les stratégies de l'art, et qu'ils étaient capables de les utiliser. Une fois que Tomczak et Konopczyna avaient appris à perpétrer une transgression, et à violer le tabou lié aux galeries d'art, ils se contentèrent de répondre "de la sorte", en utilisant le langage des gestes et de l'action visuelle, le langage de la performance. En 1997, Katarzyna Kozyra utilisa une caméra cachée pour filmer des femmes dans des bains publics à Budapest, et fit de même dans un établissement réservé aux hommes deux ans plus tard. Le film ainsi réalisé fut présenté à la Biennale de Venise, et provoqua un tollé inévitable dans la presse polonaise. La répétition ainsi que la couverture média contribuèrent à normaliser cette stratégie "dénonciatoire". En 2002, le rédacteur en chef Adam Michnik enregistra le producteur de film Lew Rywin à son insu alors que celui-ci venait réclamer un pot-de-vin ; et en 2006 Renata Beger, membre du Parlement, filmait les négociations qu'elle menait confidentiellement avec d'autres politiciens et livra ces enregistrements aux médias. Kozyra, Michnik et Beger étaient tous trois responsables de conduites douteuses similaires et soulignaient que la fin justifiait leur choix de moyens. La transgression est ainsi devenue une stratégie politique valide. Plus tard, toute une série de transgressions "négatives" ou de violations des tabous démocratiques, furent perpétrées par le Ministre de l'Education, Roman Giertych.
4. Violier des tabous entraîne l'émergence d'autres tabous (Joanna Tokarska-Bakir) ; l'art a peut-

être contribué à redessiner la carte en se concentrant sur certaines parties du corps politique, les autres devenant ainsi tabou.

L'art a donc lutté pour conserver son pouvoir d'action, mais il aurait dû rester perpétuellement neutre comme la Suisse. Et quel serait un usage juste de ce pouvoir ? Permettez-moi de citer une invitation pour une exposition envoyée via Internet : "Un profond intérêt pour les limites physiques et mentales des êtres humains est devenu une source majeure pour les investigations artistiques de Żmijewski, donnant lieu à des questions auxquelles son public perplexe cherche à répondre inutilement." Ceci est une définition simple de ce que les artistes feraient du public : des récepteurs perplexes cherchant inutilement des réponses. Évidemment, l'art produit des états de désarmement et génère des questions sans réponses. Le terme "inutilement" trahit l'aliénation dans laquelle l'art s'est inconsciemment égaré. À la question " Pourquoi êtes-vous devenu acteur ? ", Jeremy Irons, connu pour ses rôles d'amants tragiques (*Du côté de chez Swann, Lolita*) répondit qu'il voulait être "en dehors de la société."

### **Devoir et Révolte**

La conséquence du traumatisme d' "avoir été instrumentalisé" est le déni. La culpabilité et la honte ont été inscrites dans l'art comme "une fuite de" – un processus perpétuel de négociation interne qui trouve une expression parfaite dans le titre d'une exposition que Grzegorz Kowalski et Maryla Sitkowska organisèrent pour le centenaire de l'Académie des Beaux-arts de Varsovie : "Devoir et Révolte".<sup>4</sup> Bien que l'exposition considérait l'Académie en tant qu'institution, son titre indiquait un présent fragmenté dans l'art. Une fracture qui permet à l'art de "travailler au service" de l'Etat et de l'économie, de servir la société comme dessinateur d'environnements, producteur de systèmes d'informations visuelles, concepteur d'intérieurs et de produits industriels, bref – de faire son devoir. D'un autre côté, l'art évite de succomber à la dépendance des autorités par son caractère rebel, parce qu'il défie constamment les tabous, nourrit les rêves, répand la liberté, et produit du savoir social, (on peut dire que l'art est une université du savoir ouverte). L'art offre et refuse constamment ses services aux pouvoirs existants. En faisant son devoir, il ne transgresse généralement pas la limite fixée par la honte. L'impasse entre le devoir et la révolte ne permet pas l'identification ou l'affinité avec d'autres discours associés à l'autorité. Au mieux, l'art peut les incarner ou les caricaturer : imiter le langage de la politique et de la religion, caricaturer le langage des médias, donner dans le grotesque. Le sens du devoir atténue toutes tentatives de révolte, tandis que la franche révolte compromet le devoir. Ceci constitue le cadre de l'art, confiné entre les limites du devoir et sujet à une éthique de la révolte, nécessairement noble, et délimitée par la honte. Ainsi l'art érige-t-il sa propre barrière cognitive. La honte joue comme un "agent de probation" interne s'assurant que la révolte ne va pas trop loin. L'art peut être politique tant qu'il reste éloigné de la politique – il peut agir politiquement dans les galeries mais pas dans les débats de la vie réelle qui se déroulent dans un autre espace

communautaire, tel que les médias. Il peut être social tant qu'il ne produit pas de conséquences sociales. Dans l'affaire Nieznalska, par exemple,<sup>5</sup> les accusations dans les médias, l'inculpation, les auditions à la cour, furent traitées par Dorota Nieznalska et son cercle comme une calamité plutôt qu'une opportunité de pratiquer l'art "par d'autres moyens." Ils étaient effrayés par la conséquence sociale de l'exposition.

Générer un effet signifie exercer une sorte de pouvoir, et avoir du pouvoir est ce que l'art craint par-dessus tout. Le problème étant qu'il a déjà du pouvoir. L'art a le pouvoir de nommer et de définir, d'intervenir dans les rouages de la culture, d'exercer des pressions sur des éléments de la structure sociale en les transformant en artefacts (œuvres d'art). Et tout artefact constitue après tout un appareil pour modeler activement des fragments de réalité. Si la politique est le pouvoir de nommer les choses, l'art possède ce même pouvoir – peut-être malgré lui. Même un film d'amour peut être un agent de pouvoir culturel parce qu'il provoque ou canalise des besoins émotionnels. Revenons à la liberté relative à la révolte. La révolte en art est-elle une manifestation de liberté ? Non, parce qu'elle est limitée par le devoir. La révolte a ses limites, et celles-ci sont atteintes bien avant celles établies par la loi civile et criminelle. La révolte a été muselée pour parvenir à une rupture dialectique. Là où il n'y a pas de révolte, le devoir est souverain, et l'art est réduit à une fonction auxiliaire, celle de satisfaire les besoins sociaux et de soutenir les autorités. La révolte doit exister pour compenser la réalisation de devoirs honteux. C'est pourquoi elle s'accompagne de l'illusion d'autonomie. La révolte est, pour ainsi dire, "un devoir."

Depuis les années 1990, l'art est devenu de plus en plus institutionnel. Désormais chargés de définir les attributions de l'art, les critiques institutionnels ont cherché à mitiger la "turpitude idéologique" de l'art. Des fantasmes liés aux "besoins" supposés du marché tendent également à décourager des formes d'expression plus radicales. Le défi a ses limites de nos jours, et en outre le marché de l'art parviendra également à commercialiser la révolte. L'art devient de plus en plus indolore.

### **Le Savant Idiot**

La honte constitue un profond substrat émotionnel pour l'art. La honte d'avoir été mêlé à des relations de pouvoir et d'avoir soutenu des régimes totalitaires, l'empêche de s'impliquer en politique ou de créer de manière explicite des discours de savoir. Tout ce qui est politique ou scientifique ne peut être qu'un effet secondaire de l'art. En raison de cette réticence d'être "détenteur de connaissance," des tentatives pour attirer l'attention sur des problèmes sociaux ou débattre de sujets que la société ignorerait sans cela, font l'objet d'opposition et même d'hostilité envers les discours désignés pour gérer ces problèmes et ces questions, i.e la science et la politique. On est allé jusqu'à faire de l'autonomie de l'art une mesure de sa pureté idéologique, un examen de passage de "l'intégrité artistique". Le pouvoir symbolique, la force manifestée à travers la connaissance, et les attitudes ouvertement politiques sont simplement rejetés en bloc.

Et, comme si cela ne suffisait pas, il faut faire face à l'ignorance des artistes. Comme l'écrivait Marcin Czerwiński dans les années 1970, les artistes n'ont pas "la capacité de traduire l'intuition en langage discursif" et comptent donc sur "des germes de vérité éparpillés dans la réalité qui peuvent potentiellement devenir des idées ou des images."<sup>6</sup> C'est en partie pourquoi on appelle l'art un symptôme social. Cet euphémisme se réfère à la manière inconsciente et intuitive dont l'art réalise une tâche donnée. Si l'on suit cette pensée, les artistes, en tant qu'individus créatifs, sont les médiums inconscients de processus sociaux. Que ce soit volontaire ou pas, ils visualisent ses jonctions essentielles d'une manière tout à fait irréfléchie. Cela transforme l'artiste en une sorte de savant idiot : quelqu'un ayant des choses intéressantes et importantes à dire, sans savoir d'où ces idées lui viennent ni à quoi les employer. Czerwiński qualifie cet état d'"abstinence idéologique" tandis que Joanna Tokarska-Bakir dit ce qui suit à ce sujet :

"Aujourd'hui les artistes peuvent être perçus à la façon du XIX<sup>e</sup> siècle tels de grands prêtres sécularisés qui, agissant 'au travers du médium symbolique que constitue le corps humain', tentent d'incarner de manière rituelle une certaine forme de relations sociales encore non explorées venues dominer le monde. Le problème étant que les relations qu'ils souhaitent exprimer à travers l'art ne sont comprises par personne, ni par eux ni par les sociétés auxquelles ils souhaitent les révéler."<sup>7</sup>

En fait, c'est peut-être dans l'intérêt de la société que les artistes restent ignorants jusqu'à un certain point. Les procédures cognitives de l'art basées sur le risque et l'intuition semblent menaçantes. La médiocrité de l'enseignement théorique dans les écoles d'art pourrait être le symptôme d'une réticence inconsciente de la part de la communauté à mettre en avant les outils intuitifs de l'art.

### **Vaincre l'aliénation**

Y a-t-il une issue à ce piège ? Est-il possible de cesser de définir ce que les partisans des autorités, des affaires, et même les contestataires ne peuvent dépasser ? L'art a déjà commencé à se défaire de cette dialectique. L'art a assumé la position de juge, d'examineur — la position paradoxale d'"observateur engagé", élaboré des stratégies de critique sociale — une herméneutique du "socialement évident." Lors de la performance où elle épluchait des pommes de terre à la galerie Zachęta de Varsovie, Julita Wójcik nous encourageait à lire cette action banale comme une prise de position à propos de l'évolution du champ de bataille, un acquiescement aux choses qui sont réellement cachées et hors du champ de la haute culture. Wójcik contribua à changer le protagoniste : la nature de la réalité est déterminée par une "majorité invisible" et non par des exceptions exotiques. Une critique de cette sorte peut induire soit une identification artistique aux "causes du mal" soit une action interventionniste et salutaire autant que possible. Ce sont là les constituantes d'un glissement paradigmatique impliquant un soutien explicite aux processus de modernisation ou aux discours de savoir, accordant parfois une intervention locale et négociant au

nom de groupes vulnérables. On peut dire que cela a en partie contribué à dépasser l'aliénation de l'art, son rejet des conséquences, son refus d'exercer une influence réelle et vérifiable. Mais il y a davantage en jeu ici : reprendre le contrôle sur l'idéologie qui génère la fabrication irréfléchie d'autonomie, cause une régression constante, et limite l'audace et les perspectives de l'action artistique.

## **L'Ignorant et l'Illettré**

Une des raisons de l'aliénation de l'art est que celui-ci repose sur le langage des images. Malgré leur immédiateté, les images demeurent mystérieuses aux yeux de représentants d'autres disciplines. Les images ne sont pas des textes, elles sont lues "en une seule fois," toutes leurs significations sont appréhendées d'un seul regard. Cette interruption de la lecture linéaire, et le fait que la signification se révèle en un éclair ouvrant tout un éventail d'associations, revient à une "violence cognitive". Il y a moins de perspectives pour les "images de propriété" qu'à la lecture d'un texte. Le texte stimule l'imagination : lorsque nous lisons nous voyons des images – une mosaïque de visualisations émerge de la mémoire et se "superpose" au texte. Là se trouve la vacuité des mots : un mot n'est pas la chose qu'il désigne. Les images sont plus directes quand elles se réfèrent à l'objet qu'elles décrivent. "Dans un tableau, l'objet se livre complètement et son image est certaine – à l'inverse du texte et d'autres perceptions qui rendent l'objet flou et discutable, me rendant ainsi méfiant envers ce que je semble voir."<sup>8</sup> Lorsqu'elle est confrontée à une image, l'imagination ne cherche pas à remplir le vide des mots, mais à déterminer "qu'est-ce donc que je vois ?" Pourtant, cette chose que je vois, que pourrait-elle être d'autre, puisqu'elle est déjà "tout ce qui est là ?" L'incapacité à lire des images est certainement une forme d'illettrisme, et les experts d'autres disciplines pourraient bénéficier de quelques cours de rattrapage.

L'ignorance dont il s'agit ici est de deux sortes : les artistes sont considérés comme des ignorants par les experts d'autres disciplines et vice-versa, les experts d'autres disciplines — par exemple les sciences ou la politique, sont impuissants tels des enfants quand il s'agit de "lire" des images. L'anthropologie notamment défend que l'implication de l'art dans différents types de critiques sociales provoque des effets ambigus :

"La pratique documentaire en est venue à ressembler à la photographie artistique – en employant les formes plus subtiles et abstraites de l'expression photographique – à une époque où la photographie en tant que forme artistique évolue vers une sorte de critique sociale confuse, ambiguë plutôt que directe et littérale : en fonction de comment les photographes perçoivent la société plutôt qu'une analyse systématique".<sup>9</sup>

Les trouvailles mises en avant par les artistes sont perçues comme étant trop ambiguës et non vérifiables d'un point de vue scientifique. Cela ne fait que prouver combien la science est maladroite quand elle est confrontée à un médium intuitif, et combien elle est enclin au "fondamentalisme cognitif". C'est aussi un élément du débat idéologique où les arguments de

l'adversaire sont tournés en dérision parce qu'ils sont jugés confus, vagues, ambigus, etc. Le passage cité plus haut nous indique également que la science a appris de l'art "des formes plus subtiles et abstraites de l'expression photographique". Maintenant qu'elle a "pris conscience" de l'ubiquité culturelle des images, la science ne voudrait-elle pas dominer la manière dont celles-ci seront lues ? De la même manière qu'elle a dominé notre pensée du savoir, en nous persuadant de façon péremptoire qu'elle est la seule source crédible de ce savoir ?

De plus, les experts d'autres disciplines s'obstinent à réduire la connaissance émergeant d'une activité artistique au statut d'une proposition purement esthétique. Même si l'art "présente" littéralement ce qu'il a appris — ce savoir est discursif et se prête au raisonnement — le cliché de l'art comme simple producteur d'esthétique est tellement enraciné qu'il provoque un "effet d'indifférence" parmi les experts d'autres disciplines. La connaissance générée par l'art leur reste inaccessible — ils sont incapables de la déchiffrer. Entre-temps, c'est bien un anthropologue qui écrit ces mots :

"Dans ce langage [filmique], chaque image/photogramme est un mot, un plan, et les points de vue de la caméra les inflexions, tandis que le montage apporte la syntaxe. [...] Une série d'images, arrangées — organisées — suivant certaines règles (la grammaire du cinéma) pour former une collection de prises, liées entre elles en termes de sens, donne une phrase montée, organisée. [...] En fonction de la manière dont les images et les plans sont collés ensemble — ces phrases issues du montage — le paradigme du film peut être employé pour construire des 'phrases épiques', des phrases déclaratives décrivant une tranche de vie, une séquence d'action, les fragments d'un événement. On peut également composer (éditer) de soi-disant 'phrases raisonnées' — à travers l'arrangement habile de fragments visuels et/ou sonores (verbal ou musical) sans liens sémantiques — et ainsi évoquer des associations, révéler des analogies, et même construire des phrases métaphoriques. Au final, un texte cinématographique peut assumer des formes proches du discours, et satisfaire ainsi les exigences de base d'un langage scientifique."<sup>10</sup>

### **Virus ou Algorithme ?**

Comme je l'ai indiqué, l'art a volontairement rejeté conséquences et effets. Toujours est-il qu'il parvient encore à trouver des procédures cognitives utiles : des algorithmes existentiels dont l'utilisation permet de "garder les yeux ouverts" lors de l'exploration de structures sociales, pour accéder à des lieux cachés et à des relations authentiques. Dans l'équation cognitive que nous construisons à partir de qualités connues et inconnues — pour qu'en la résolvant nous rendions le monde plus transparent, l'art a remplacé la spéculation par l'existence. L'existence spéculé, réfléchit et s'appréhende. Plutôt que de dessiner des graphiques, l'art s'implique dans des situations réelles. Ses stratégies cognitives ne mettent pas la réalité entre parenthèse comme la science a tendance à le faire. Cela va au-delà de la parenthèse — la connaissance surgit dans la vie elle-même, émergeant de l'émotion, des visions et des sensations, d'une expérience réelle.

L'art est toutes ces choses à la fois, envahi de contradictions et d'anxiété, d'erreurs et d'espoirs, de bonté et de problèmes éthiques, d'autoritarisme et de timidité. Pour connaître la réalité, l'art n'est pas condescendant et ne fait qu'un avec elle. "Impossible," protesterait la science, "l'observateur doit être extérieur vis-à-vis de l'objet observé. Il/elle est relégué en dehors par le fait même de l'observation." L'art, entre-temps, clame que ce n'est pas nécessaire. La parenthèse et son observateur se mêlent dans une expérience cognitive totale. L'observateur en ressort à travers l'image qui devient à la fois l'accès à la connaissance et sa source — un référent, une adresse, un hyperlien. Les images, une forme d'écriture extrêmement ample où contradiction et incohérence peuvent être inscrites sans nuire au discours, véhiculent un savoir total — tout ce qu'il y a à savoir. Mais, dans cette simultanéité, il y a des ordres de lecture, ordonnés comme une scène de théâtre : lointain, scène, face, cour, jardin...

Le problème est relatif au langage de la pratique critique dont les associations rendent possible la définition de l'art comme hostile à la société ; par exemple le langage employé pour définir le concept de "virus artistique." Selon ce langage l'art produit des artefacts, des événements sociaux et culturels qui "contaminent" différentes parties du système social, comme les virus contaminent un organisme. Ils lui "nuisent" ou le "transforment". Le système contaminé doit changer : guérir tout seul ou être guéri. Le problème est que les associations produites par le mot "virus" sont toutes négatives : poison, maladie, parasite, ennemi. Le concept d'art comme virus contaminant et opérant dans différentes parties du système social ne laisse pas de place à la vérification — quel est l'impact de cette contamination ? D'ailleurs celle-ci a-t-elle bien lieu ? Comment vérifier les effets d'un "virus artistique" ? L'impact peut-il être autre qu'une simple contamination ? La contamination est en soi une réalisation car elle provoque des fantasmes de changement et d'influence.

Pourquoi parler de virus, et non d'algorithmes par exemple ? "Dans le champ des mathématiques et de l'informatique, les algorithmes sont des ensembles précis et ordonnés d'actions clairement définies nécessaires pour réaliser une tâche en un nombre limité d'étapes... Les algorithmes sont censés guider un système d'un certain état initial vers un état final souhaité."<sup>11</sup> Ces procédures rigoureuses seraient bien entendu dysfonctionnelles quand elles sont appliquées à l'art. Mais si le virus peut être une métaphore de l'action, c'est aussi le cas de l'algorithme. Les algorithmes supposent quelque chose d'opérationnel et de positif, un mode d'action intentionnel. Je ne suggère pas que nous remplacions artificiellement un terme par un autre, mais que nous modifions les significations du langage, pour pouvoir considérer la possibilité de l'impact, et voir l'art comme un "outil qui produit un impact." Il guiderait le système d'un certain état initial vers un état final souhaité.

## **Rétablir l'efficacité**



Ni l'immunité de l'art ni son envergure n'ont d'effet sur la science, et ni la science ni la politique ne craignent l'art. Que faut-il faire, maintenant qu'un excès d'autonomie a mené à l'aliénation de l'art, que celui-ci n'est "pas entendu" et qu'une grande partie du savoir qu'il a généré est gâché ?

1. Une première solution serait que l'art instrumentalise sa propre autonomie et reprenne ainsi le contrôle sur elle. L'instrumentalisation supposerait la réduction du rôle de l'autonomie à celui de simple outil parmi d'autres. L'autonomie deviendrait alors une fois de plus utile pour réaliser des projets et ne serait plus un moyen de contrôler notre [les artistes] "pureté idéologique."

L'instrumentalisation est un "choix de dépendance." L'art pourrait à nouveau servir d'instrument de connaissance, de science, de politique.

2. La seconde possibilité serait d'empiéter sur d'autres champs, comme la science ou la politique, de manière à se légitimer. L'idée serait de travailler avec des personnes qui ne sont pas en admiration face à l'art. La position est ce qui protège les artistes et les critiques d'être "vérifiés". On se rappelle la fameuse anecdote de Duchamp soumettant un urinoir signé R. Mutt pour une exposition. Le comité de sélection rejeta l'œuvre, seul Duchamp lui-même vota en sa faveur. Il fallut que Duchamp admette que c'était son œuvre pour que celle-ci pu être exposée. La position de l'auteur fit la différence.

La position et l'immunité qui protègent l'art ne fonctionnent pas dans le domaine des sciences, par exemple en anthropologie ou en sociologie. Dans ce cadre, le propos d'un artiste constitue une hypothèse vérifiable pouvant être réfutée à l'aide d'autres arguments plus convaincants. Les experts d'autres disciplines sont bien mieux préparés à débattre des affirmations énoncées par l'art. Puisque l'art s'intéresse aux questions sociales, quel meilleur interlocuteur qu'un sociologue ou un psychologue social ? Je ne souhaite pas surestimer les spécialistes d'autres disciplines — ils sont également limités par les suppositions invisibles de leurs champs. Néanmoins, les commentateurs de l'art ne sont pas assez qualifiés. Ils auraient besoin d'expertise sociologique, philosophique et psychologique. Dans *Sekcja*, une revue en ligne gérée par des étudiants en histoire de l'art de l'université de Varsovie, Karol Sienkiewicz résume la discussion autour de "Repetition" comme suit :

"les mérites artistiques du projet sont moins pertinents — "projet" parce qu'il ne peut être réduit à un long-métrage d'une quarantaine de minutes. Je ne fais pas référence au montage, aux catégories esthétiques, ni à l'ennui de tel ou tel critique durant la séance de projection — ces catégories ne sont pas pertinentes lorsque l'on tente d'évaluer ou d'interpréter "Repetition". Peut-être l'historien et le critique d'art, malgré tous leurs outils, sont encore démunis face à ce film. Un historien de l'art cherchant à participer à une discussion avec des sociologues et des psychologues ne peut qu'assumer le rôle du simple connaisseur."<sup>12</sup>

Très souvent, les critiques n'en savent pas assez et ce manque de connaissance peut ramener l'art à l'esthétisation. Dans l'ancien mode de communication circulaire où les critiques servent de médiateurs entre l'artiste et le regardeur, ce manque de connaissance de la part des critiques "force" les artistes à simplifier leur message. Ils sont forcés de revenir à un art réduit —

circonscrit par les limites établies par les critiques, un art que leur compétence est capable de “gérer”. Car ce que le critique ne peut comprendre ne peut être exprimé et n’atteint jamais dans le circuit de la connaissance, n’est pas révélé dans l’œuvre. Voici également l’un des effets — et causes — de l’aliénation.

Ce serait intéressant qu’une œuvre d’art “échoue” au cours d’une discussion authentique, d’une confrontation d’arguments. Pour le moment, une discussion qui finirait ainsi est impossible : l’art écrase ses détracteurs. On pourrait dire que la capacité de vaincre ses détracteurs est enraciné dans une œuvre d’art. Enraciné dans l’enchevêtrement de son ambiguïté, de sa position et de son immunité. Les détracteurs trouvent ce nœud presque impossible à défaire ; et il perpétue la violence symbolique inscrite dans l’art. Généralement, il n’y a pas de dialogue du tout, seulement un monologue où l’artiste pose une unique interprétation canonique, et si des querelles ont lieu, elles sont provoquées pour maintenir la suprématie de cette interprétation.

3. Cela vaut également la peine de tenter d’empêcher les affirmations de commentateurs d’être considérés comme des décrets. Depuis le tournant du siècle, nous observons une asymétrie idéologique évidente — la voix de l’artiste perd de son intensité. Elle est noyée par différents groupes de critiques proclamant l’émergence ou l’obsolescence de certains sujets dans l’art. Ce fut le cas des nouveaux banalistes, ou des défenseurs de l’art utile ou de l’art traitant de la question de la globalisation. C’est Magdalena Ujma qui formula la déclaration la plus connue de ce type sur le site Internet de la galerie Bunkier Sztuki, lorsqu’elle affirma que s’intéresser au pouvoir était “dépassé.” L’année suivante la sociologue Jadwiga Staniszkis publia *O władzy i bezsilności*<sup>13</sup> [“Sur le pouvoir et l’impuissance”], un ouvrage soulevant la question des nouvelles formes, images et outils de contrôle du pouvoir, sans oublier sa nature en réseau. Staniszkis considérait-elle également qu’un intérêt [académique] pour le pouvoir serait “dépassé” ? Dans un monde où les autorités se reposent sur “la menace terroriste” pour asseoir leurs prérogatives, où le gouvernement place des citoyens honnêtes sur écoute, et modifie le sens du langage, le pouvoir peut-il être évacué de manière si naïve ? Le commentaire de Magdalena Ujma souleva un problème crucial : la perte d’une compétence acquise. Quand l’art empiéta sur l’étude des relations de pouvoir, il gagna une compétence précieuse dans ce domaine. Mais une telle compétence n’a aucune chance face à la force et la fréquence des affirmations des critiques par rapport à celles des artistes. Les artistes “gardent le silence” – ils sont réticents à défendre et expliquer leurs actions, et laissent cette tâche aux critiques. Ce qui intéresse l’art et ne l’intéresse pas peut être déterminé par la gestion adroite des modes, en étiquetant ceci ou cela comme “dépassé”, en acclamant et en attaquant successivement le narcissisme de chaque artiste. C’est là que je parlerai d’amnésie idéologique et d’amnésie de compétence. L’art devient adroit dans la réalisation de certaines procédures cognitives ; quand celles-ci deviennent utiles et s’appliquent, elles sont alors compromises. Cela mène à l’amnésie idéologique, ou la perte d’une compétence acquise. Si l’art accumule des connaissances sur les modes d’action visuelle — composition, couleur, relations spatiales — il pourrait également, en théorie, verbaliser et accumuler des

connaissances sur les procédures cognitives et critiques qu'il emploie.

Cela signifie-t-il qu'étendre la portée de la liberté en art n'est pas une simple illusion ? "Les décrets des critiques" nous ont laissé un discours hégémonique interne là où le pluralisme aurait dû exister. Une véritable zone de liberté pourrait exister si seulement le pluriel était utilisé, si nous avions des zones, des champs de liberté, une variété de champs d'intérêt et, plus que tout, si nous conservions et développiions les compétences que nous avons jadis acquises.

### **Les arts sociaux appliqués**

L'instrumentalisation de l'autonomie permet d'utiliser l'art à toutes sortes de fins : comme outil d'obtention et de dissémination des connaissances, comme producteur de procédures cognitives basées sur l'intuition et l'imagination et servant la cause de la connaissance et de l'action politique. Évidemment, l'art peut encore accomplir sa fonction classique et exprimer "les moments les plus poignants de la condition humaine". Le contrôle de l'autonomie n'est pas l'unique type de contrôle qui devrait être visé. Il reste le problème de l'originalité et de l'opacité. Ce sont également des outils qui peuvent être utilisés librement au besoin. Il faudrait défaire l'originalité de sa fonction de jugement, autrement dit sa propension à contrôler et à exclure. Je crois que l'art pourrait tenter de restaurer les significations originelles des mots. Le mot autonomie signifierait alors le droit de choisir une sphère de liberté au lieu d'être l'isolement extrême. L'originalité serait signe de créativité et non de nouveauté à tout prix. Et, pour finir, l'opacité indiquerait la difficulté d'un message, non son illisibilité ou son incapacité à communiquer.

La dépendance d'autres discours (politiques et scientifiques) ne mènera-t-elle pas à une réduction idéologique du contenu à ce qui est utile du point de vue des intérêts politiques d'un groupe par exemple ? Un tel risque existe bien mais il y a au moins deux raisons de l'adopter :

1. L'art gère très bien les terrains à risques, tandis que "l'inutilité" ressentie par les artistes peut encourager un comportement risqué. Wilhelm Sasnal a dit qu'il a parfois l'impression d'être un "voyou de galerie" car il collabore avec un monde de l'art. La dépendance vis-à-vis de discours clairement "utilitaires" est, selon toute vraisemblance, un désir inconscient des artistes exprimé à travers le fantasme qu'un changement pourrait avoir lieu grâce à l'action de l'art.
2. La politique, les sciences et la religion peuvent faire ce que l'art ne peut plus : atteindre une connexion avec la réalité en produisant des outils utiles ; des outils destinés à l'implantation du pouvoir et des connaissances. En devenant dépendant une fois de plus, l'art peut apprendre comment être socialement utile, même à un niveau opérationnel (il sait déjà comment défier la réalité et peut compter sur du soutien pour faire proliférer la révolte).

Un bon exemple d'activité artistique qui ne craint pas d'entrer dans différentes formes de dépendance est le cinéma. Le cinéma est littéralement "utilisé" par différents discours. Le cinéma offre une manière d'intervenir, de se battre pour quelque chose, d'informer, d'éduquer, de mettre

à jour les connaissances, de raconter des histoires, de persuader, d'attirer l'attention vers des problèmes et des jonctions critiques, etc. Et le cinéma est très proche de la sphère de l'art. Aujourd'hui, la caméra est la meilleure amie de l'artiste.

Dans un texte au sujet d'Elżbieta Jabłońska, la critique Dorota Jarecka pose la question : "Qui l'art devrait-il servir aujourd'hui, et à quelle fin ?" ... [Devrait-il] participer au débat politique qui sera toujours inadéquat en comparaison du discours de philosophes et de sociologues ?"<sup>14</sup> Oui, il devrait participer à de tels débats. L'art enrichira ce débat grâce à sa capacité à employer différentes stratégies, sa familiarité avec l'intuition, l'imagination et la prémonition.

Malheureusement, l'art possède également de graves faiblesses et tend à écarter sa propre importance. Il a imprégné son discours d'une amnésie et d'une ignorance récurrente qui l'ont compromis. Dans les écoles d'art, les sujets théoriques sont enseignés comme s'ils n'étaient que des outils pour étendre la mémoire plutôt que des exercices de pensée et de découverte du monde. Sans doute y a-t-il un intérêt politique à maintenir la faiblesse de l'art en le forçant à hésiter entre ignorance et connaissance. Et cela en l'incitant à perpétuer des clichés soi-disant utiles liés à la beauté et les types "artistiques" qui le produisent. Dans le circuit collectif du pouvoir, l'art n'est jamais "chargé" puisque ses "inventions" ne sont pas acceptées. Arrêté à la limite du rationnel, il présente ses actions comme de beaux fantasmes irrationnels. Dans les années 1990, il jouait au plouc, réglant sa part des évolutions ayant lieu dans le pays (justifiant en partie les scandales liés à l'art ces dernières années) — se défouler sur un discours faible est payant dans l'économie de la frustration nationale. Dans toute lutte de pouvoir, quelqu'un doit jouer l'idiot utile — et l'art avec sa naïveté et son absence de stratégies de défense fut souvent employé à cet effet, notamment par le LPR<sup>15</sup>. Nous avons tous perdu la possibilité d'utiliser les procédures cognitives développées par l'art à plus grande échelle. Des procédures basées sur l'intuition et l'imagination, des procédures basées sur la négation de sa droiture et l'abandon des jugements catégoriques.

1. A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku* ["Eléments de la Sociologie de l'Art. Enjeux de l'avant-garde artistique du XX<sup>e</sup> siècle"], (Wrocław: Atla 2, 2001).

2. P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, 1974.

3. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* ["Stratégies subversives dans les arts basés sur les médias"] [http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne\\_text.html](http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html)

4. Powinność i Bunt. *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944-2004* ["Devoir et Révolte. L'académie des Beaux-arts de Varsovie"], Galeria Zachęta, 2004. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* ["Stratégies subversives dans les arts basés sur les médias"] [http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne\\_text.html](http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html)

5. En 2001, Dorota Niezńska présenta un caisson lumineux cruciforme à la galerie Wyspa à Gdańsk. Placée au centre de la croix, une photographie représentait des organes sexuels masculins. On accusa l'objet d'offenser la religion, et un procès laborieux fut engagé.

6. M. Czerwiński, *Samotność sztuki* ["La Solitude de l'Art"], (Warszawa: PIW, 1978).

7. J. Tokarska-Bakir, "Energia odpadków" ["L'Energie du gaspillage"], *Res Publica Nowa*, No. 3/2006.

8. R. Barthes, *Camera Lucida*, 1980.
9. D. Harper, "On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads," ["Sur l'autorité de l'image : un moment décisif pour les méthodes visuelles"] in : K. Olechnicki (ed.), *Antropologia obrazu* ["Anthropologie de l'Image"], (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003).
10. R. Vorbrich, "Tekst werbalny i niewerbalny" ["Texte verbal et non-verbal"] in : *Antropologia wobec fotografii i filmu*, ["Anthropologie et Photographie et Cinéma"] (Poznań: Biblioteka Teglte, 2004).
11. Wikipedia ; <http://pl.wikipedia.org/wiki/Algorytm>.
12. K. Sienkiewicz "Bezradność krytyka. Uwagi na marginesie dyskusji o Powtórzeniu Artura Żmijewskiego" ["L'impuissance du critique. Commentaires sur la discussion autour de 'Repetition' d'Artur Żmijewski"], [http://www.sekcja.org/miesiecznik.php?id\\_artykulu=107](http://www.sekcja.org/miesiecznik.php?id_artykulu=107).
13. J. Staniszkis, *O władzy i bezsilności* ["Sur le pouvoir et l'impuissance"] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).
14. D. Jarecka, "To już fanaberia Jabłońskiej" ["Une abeille dans le bonnet de Jabłońska"], *Gazeta Wyborcza*, 7 avril, 2006.
15. La ligue des familles polonaises, parti politique établi en 2001 à la suite de la fusion de plusieurs factions nationalistes catholiques.

—

*Ce texte a été publié dans „Krytyka Polityczna” no 11-12/2007.*

Ce texte est paru dans la revue *Krytyka Polityczna* (La Critique politique) en 2007.  
Sa traduction a été réalisée suite à l'invitation d'Artur Żmijewski par Kadist et Bétonsalon (Paris) à participer au Séminaire 12 Gestures, le 11 octobre 2010.

Remerciements à Zofia Waslicka et Joanna Warsza