



Vive le PCF (mlm) !

L'art contemporain comme subjectivisme

Un subjectivisme radical

L'art est une forme d'expression où il y a une représentation synthétique réalisée par un artiste capable de jouer le rôle de miroir de la réalité, et sa représentation elle-même miroir de la réalité se reflète dans les esprits des gens qui, pour cette raison, l'apprécient.

L'art authentique n'oppose ainsi pas la forme et le fond, il façonne la matière pour synthétiser la réalité d'une manière particulière, il ajoute pour ainsi dire de la matière à la matière. Il ne prétend pas produire un espace nouveau, il prend pour ainsi dire des photographies de ce qui s'est déroulé dans le temps.

L'art dit contemporain a une démarche totalement différente puisqu'il consiste en l'expansion d'un esprit individuel vivant des « moments » à prétention singulière à travers des formes « conquérant » des espaces.

Le véritable art est une production historique. L'art contemporain, c'est inversement avant tout une appropriation spatiale, de type subjectiviste ; c'est une « création » individuelle, un « élargissement » subjectiviste, une empreinte individualiste.

Que ce soit en emballant un monument, en écrivant un tag sur un mur, en présentant une installation de machines, en utilisant son propre corps... l'art contemporain occupe toujours un espace à partir d'un ressenti momentané de « l'artiste » qui procède ainsi à un étalement subjectiviste qui a plus ou moins de dignité dans son rapport à l'expérience à la matière.

Un exemple emblématique a été l'activité de la Serbe Marina Abramovic et de l'Allemand Ulay, dans les années 1970-1980.

Mouvement consistait à conduire une camionnette tournant en rond pendant des heures, *Relation in time* à avoir les cheveux attachés l'un à l'autre dos à dos pendant 17 heures, *Relation in Space* à courir l'un vers l'autre nu pour s'entrechoquer (pendant 58 minutes), *Light/Dark* à se donner des gifles en cadence pendant vingt minutes sous de puissantes lampes, *Breathing In/Breathing Out* à respirer par la bouche de l'autre jusqu'à épuisement, *Rest Energy* à ce que l'un tienne une flèche en tension tandis que l'autre tenant l'arc fasse face à la flèche...

Le couple a, à juste titre, caractérisé une telle approche en présentant comme suit les exigences :

« Pas de lieu fixe, contact direct, prise de risque et mouvement permanent. »

L'art contemporain se veut en effet toujours « performance ». En 2010, Marina Abramovic organisera ainsi également une session de 736 heures et 30 minutes au MoMA (Museum of Modern Art de New York) où pendant soixante secondes quelqu'un pouvait s'asseoir en face d'elle pour la regarder dans les yeux.

L'œuvre de l'art contemporain se veut ainsi toujours affirmative, conquérante, disruptive, interpellante, car happant son entourage, son environnement, comme pour exister de manière autonome en tant que « création ».

Pour cette raison, l'art contemporain n'a, d'ailleurs, pas de définition esthétique. Il repose sur le subjectivisme du consommateur dont la consommation est si « profonde » qu'elle parviendrait à « créer » une œuvre.

De ce fait, absolument tout est matériau pour l'art contemporain, puisque la source créative est dans le subjectivisme de l'artiste qui façonne, tel un Dieu grec façonne une matière brute préexistante, sa propre réalité.

Cela explique l'expansion ininterrompue de ce qu'utilise l'art contemporain. Si initialement il reprenait des matériaux traditionnels de l'art, comme la peinture, le bois, la pierre, le textile, la céramique, le bronze... il n'a cessé d'élargir son rayon d'action.

Se sont ainsi ajoutés des objets de récupération, des produits industriels, des paysages, des monuments, des corps, et jusqu'au langage présentée comme une « réalité » matérielle.

Cela reflète que l'art contemporain se veut pure individualité, aventure individuelle de dimension spirituelle, à rebours des principes de travail, de production, de norme. L'art contemporain est, avant tout, un rejet de la réalité transformatrice, au nom d'un subjectivisme créateur.

L'art contemporain est ainsi une forme d'expression accompagnant le développement des forces productives dans le capitalisme. Les artistes étaient en effet auparavant liés à des principes et des formes sociales bien déterminées, que ce soit dans le folklore ou dans les académies organisées par les États.

Avec le capitalisme permettant l'accès aux matériaux nécessaires pour une expression artistique, ainsi qu'une autonomie dans la présentation et la promotion, il y a une déconnexion entre l'artiste et la société, celle-ci voyant échapper celui-ci à sa mainmise idéologique et culturelle.

Ce décrochage entre l'artiste et la société ne dure cependant qu'un temps relatif, celui de l'art dit moderne. Une fois le capitalisme développé, l'art contemporain n'a eu de cesse d'être valorisé, dans un processus allant des années 1920 aux années 1960-1970.

S'ensuit, à partir des années 1980, une véritable politique organisée par les entreprises et les États capitalistes pour promouvoir et valoriser l'art contemporain. Les musées qui leur sont consacrés se sont multipliés parallèlement à la généralisation de galeries proposant des œuvres et à la systématisation de sa présence dans l'éducation.

L'art contemporain, anti-institutionnel initialement dans sa prétention, est ainsi entièrement institutionnel par la suite. Il est de fait l'esthétique elle-même du capitalisme développé.

Une charge primitive ultra-moderne

Ce qui caractérise l'art contemporain, c'est sa prétention à être une expression brute, immédiate, tout en ayant un arrière-plan ultra-intellectualisé, à prétention spirituelle. Les œuvres de l'art contemporain se présentent d'un côté de manière littéralement crue, alors que leur caractère ne se révèle qu'à travers une pseudo-argumentation ultra-sophistiquée, quasi cryptique.

Un puissant ressort idéologique a été, à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, les acquis du colonialisme et de la mondialisation capitaliste. Les arts de l'Égypte antique, l'art khmer, l'art japonais, l'art polynésien, l'art dit « nègre »... ont été constamment valorisés par des démarches modernistes à prétention avant-gardiste.

Le peintre Vassily Kandinsky explique à ce sujet dans *Du spirituel dans l'art* :

« Comme nous, ces artistes purs ne se sont attachés dans leurs œuvres qu'à l'essence intérieure, toute contingence étant par là même éliminée. »

Guillaume Apollinaire, dans son poème emblématique *Zone* où il décrit une sorte de traversée de Paris, conclut de la manière suivante :

« Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie
Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christs d'une autre forme et d'une autre croyance
Ce sont les Christs inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé »

André Breton, à l'origine du surréalisme et collectionneur averti d'œuvres « primitives », a pu affirmer que :

« L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mental. »

Cette base « primitive » de l'art contemporain est bien connue et lui confère une nature « à part », avec une dimension mystico-religieuse confinant au fanatisme. L'écrivain Yasmina Reza, qui fait des pièces de théâtre à destination des grands bourgeois s'auto-auscultant, présente cette question dans *Art*, en 1994, reflétant l'expansion de l'art contemporain.

« Marc, seul.

Marc : Mon ami Serge a acheté un tableau.

C'est une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt, peinte en blanc. Le fond est blanc et si on cligne des yeux, on peut apercevoir de fins liserés blancs transversaux. Mon ami Serge est un ami depuis longtemps. C'est un garçon qui a bien réussi, il est

médecin dermatologue et il aime l'art.
Lundi, je suis allé voir le tableau que serge avait acquis samedi mais qu'il convoitait depuis plusieurs mois.
Un tableau blanc, avec des liserés blancs.

Chez serge.
Posée à même le sol, une toile blanche, avec de fins liserés blancs transversaux.
Serge regarde, réjoui, son tableau.
Marc regarde le tableau.
Serge regarde Marc qui regarde le tableau.
Un long temps où tous les sentiments se traduisent sans mot.

Marc : Cher ?

Serge : Deux cent mille.

Marc : Deux cent mille ?...

Serge : Handtington me le reprend à vingt-deux.

Marc : qui est-ce ?

Serge : Handtington ?!

Marc : Connais pas.

Serge : Handtington ! La galerie Handtington !

Marc : La galerie Handtington te le reprend à vingt-deux ?...

Serge : Non, pas la galerie. Lui. Handtington lui-même. Pour lui.

Marc : Et pourquoi ce n'est pas Handtington qui l'a acheté ?

Serge : Parce que tous ces gens ont intérêt à vendre à des particuliers. Il faut que le marché circule.

Marc : Ouais...

Serge : Alors ?

Marc : ...

Serge : Tu n'es pas bien là. Regarde-le d'ici. Tu aperçois les lignes ?

Marc : Comment s'appelle le...

Serge : Peintre. Antrios.

Marc : Connu ?

Serge : Très. Très !

Un temps.

Marc : Serge, tu n'as pas acheté ce tableau deux cent mille francs ?

Serge : Mais mon vieux, c'est le prix. C'est un ANTRIOS !

Marc : Tu n'as pas acheté ce tableau deux cent mille francs !

Serge : J'étais sûr que tu passerais à côté.

Marc : Tu as acheté cette merde deux cent mille francs ?!

Serge, Comme seul.

Serge : Mon ami Marc, qui est un garçon intelligent, garçon que j'estime depuis longtemps, belle situation, ingénieur dans l'aéronautique, fait partie de ces intellectuels, nouveaux, qui, non content d'être ennemis de la modernité, en tirent une vanité incompréhensible.

Il y a depuis peu, chez l'adepte du bon vieux temps, une arrogance vraiment stupéfiante.

Les mêmes. Même endroit. Même tableau.

Serge (après un temps) : ... Comment peux-tu dire « cette merde » ?

Marc : Serge, un peu d'humour ! Ris ! ... -Ris, vieux, c'est prodigieux que tu aies acheté ce tableau ! Marc rit. Serge reste de marbre.

Serge : Que tu trouves cet achat prodigieux tant mieux, que ça te fasse rire, bon, mais je voudrais savoir ce que tu entends par « cette merde ».

Marc : Tu te fous de moi !

Serge : Pas du tout. « Cette merde », par rapport à quoi ? Quand on dit que telle chose est une merde, c'est qu'on a un critère de valeur pour estimer cette chose.

Marc : A qui tu parles ? A qui tu parles en ce moment ? Hou hou ! ...

Serge : Tu ne t'intéresses pas à la peinture contemporaine, tu ne t'y es jamais intéressé. Tu n'as aucune connaissance dans ce domaine, dont comment peux-tu affirmer que tel objet, obéissant à des lois que tu ignores, est une merde ?

Marc : C'est une merde. Excuse-moi. »

L'œuvre de l'art contemporain se veut une charge primitive dans un environnement ultra-moderne, elle se veut brute dans un cadre raffiné. C'est le subjectivisme brut dans un capitalisme regorgeant de marchandises.

Des propriétés magiques s'incrétant socialement

L'art contemporain se veut avant tout une forme immatérielle prenant appui sur de la matière brute ; lorsque Pierre Buraglio, en 1978, réalise un « Assemblage de paquets de gauloises bleues », il superpose simplement des paquets de cigarettes, c'est-à-dire des marchandises, en prétendant y juxtaposer ou plutôt y superposer une sorte de réflexion confinant à la spiritualité, comme si la réalisation avait une dimension magique.

Il en va de même pour la série des *Anthropométries* d'Yves Klein, avec du bleu sur des toiles blanches consistant en des empreintes de femmes nues enduites de peinture. Fervent catholique fasciné par l'immatériel, Yves Klein a même déposé à l'Institut national de la propriété industrielle (INPI) son « International Klein Blue », un bleu « découvert » lors de ses créations de peintures monochromes, tellement il lui accordait une valeur spirituelle.

Le primitivisme de l'art contemporain se veut toujours spirituel au moyen d'une sorte de magie ; la création d'une œuvre d'art serait d'ailleurs en soi magique, bien supérieur à l'œuvre qui n'est en quelque sorte qu'un sous-produit. Yves Klein affirme en 1959 dans *Le dépassement de la problématique de l'art* que :

« Je m'aperçois que les tableaux ne sont que les « cendres » de mon art. L'authentique qualité du tableau, son « être » même une fois créé, se trouve au-delà du visible, dans la sensibilité picturale à l'état matière première (...).

Voici comment les choses se sont passées : en 1946, je peignais ou dessinais, soit, sous l'influence de mon père, peintre figuratif, des chevaux dans un paysage ou des scènes de plage, soit, sous l'influence de ma mère, peintre abstrait, des compositions de formes et de couleurs.

Dans le même temps la « couleur », l'espace sensible pur, me clignait de l'œil d'une manière irrégulière mais obstinée. Cette sensation de liberté totale de l'espace sensible pur exerçait sur moi un tel pouvoir d'attraction que je peignais des surfaces monochromes pour voir, de mes yeux voir, ce que l'absolu avait de visible (...).

J'ai donc débouché dans l'espace monochrome, dans le tout, dans la sensibilité picturale incommensurable. »

L'art contemporain tend particulièrement à prolonger cette sensation « magique », comme lorsque Hermann Nitsch organise six jours de son *Théâtre des Orgies et Mystères*, fondé sur du sang et des entrailles d'animaux déversés sur des corps humains dénudés, avec un tank écrasant des viscères alors que joue un orchestre.

C'est le sens du primitivisme de l'art contemporain. Cependant, la forme primitive exige toujours un fond magique qui soit « concret », c'est-à-dire un appel irrationnel au fantasme, à un certain espoir de consommation.

L'œuvre de l'art contemporain se veut ici en fait d'autant plus magique qu'elle prétend parler à tout le monde, s'adressant à chacun en particulier, lui permettant de la consommer en plaquant tout ce qu'il veut à ce sujet.

On ne saurait ici sous-estimer l'incrustation de l'art contemporain dans la réalité sociale. Les artistes de l'art contemporain prétendent toujours correspondre avec la société et les gens la composant, puisque pour eux une société n'est qu'un agrégat d'individus.

Le grand point de départ symbolique de cette approche est le roman *Nadja* d'André Breton, de 1928, qui associe des photographies au texte. Le roman présente la découverte brute d'une femme mystérieuse et envoûtante, entre folie et magie, et présente en quelque sorte la vie quotidienne comme devant consister en des moments magiques sans lendemain, telles des expériences transcendantes.

Voici le passage de la rencontre, tout à fait en phase avec la mise en perspective de chaque œuvre de l'art contemporain :

« Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu.

Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde.

Le bord, nullement la paupière (un tel éclat s'obtient et s'obtient seulement si l'on ne passe avec soin le crayon que sous la paupière. Il est intéressant de noter, à ce propos, que Blanche Derval, dans le rôle de Solange, même vue de très près, ne paraissait en rien maquillée. Est-ce à dire que ce qui est très faiblement permis dans la rue mais est recommandé au théâtre ne vaut à mes yeux qu'autant qu'il est passé outre à ce qui est défendu dans un cas, ordonné dans l'autre ? Peut-être).

Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire. Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme en connaissance de cause, bien qu'alors je n'en puisse rien croire.

Elle se rend, prétend-elle, chez un coiffeur du boulevard Magenta (je dis : prétend-elle, parce que sur l'instant j'en doute et qu'elle devait reconnaître par la suite qu'elle allait sans but aucun).

Elle m'entretient bien avec une certaine insistance de difficultés d'argent qu'elle éprouve, mais ceci, semble-t-il, plutôt en manière d'excuse et pour expliquer l'assez grand dénuement de sa mise. Nous nous arrêtons à la terrasse d'un café proche de la gare du Nord.

Je la regarde mieux. Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux ? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil ? C'est aussi l'énigme que pose le début de confession que, sans m'en demander davantage, avec une confiance qui pourrait (ou bien qui ne pourrait ?) être mal placée elle me fait. »

L'art contemporain se veut un équivalent d'une rencontre ; si une œuvre de l'art contemporain est toujours spatiale, elle prétend représenter un moment subjectif de son auteur et en faire vivre un à

celui qui la découvre.

D'où, évidemment, les très nombreux discours qui accompagnent les œuvres contemporaines, afin d'en révéler le sens ou plus exactement la portée. Les œuvres sont en effet tellement subjectivistes voire cryptiques que, sans le discours accompagnateur, sans idéologie pour conduire les considérations à ce sujet, cela ne saurait prendre sens.

Lorsque le « plasticien » Wim Delvoye réalise au début des années 2000 « Cloaca », une machine transformant les aliments (notamment de grands chefs) en « matières fécales », il y a la prétention de faire une réflexion sur la dimension machinale du corps, de poser le rapport de l'être humain à son existence, etc.

Tous ces discours relèvent d'un dispositif incontournable pour chaque protagoniste de l'art contemporain, que ce soit du côté de « l'artiste », du côté des galeries ou des acheteurs.

Il faut toujours, pour chaque œuvre ou série d'œuvres, une narration, un discours, parce qu'il s'agit toujours de catégoriser la démarche, afin de répondre à un « besoin ». L'art contemporain répond, de fait, à tous les publics et non pas à une exigence culturelle universelle.

Il ne prétend pas d'ailleurs plaire à tout le monde mais révéler des formes artistiques de manière ininterrompue, tout comme le capitalisme produit des marchandises « différentes » pour des gens « différents ».

Les thèmes touchés sont donc infinis. Il y a les sentiments, le féminisme, la mort, les fleurs, les animaux, les couleurs... L'art contemporain présente des œuvres correspondant au catalogue en expansion des marchandises en général. Il prétend répondre à tous les besoins « spirituels » ou « intellectuels » existant.

Si on rate cette incrustation sociale de l'art contemporain, on ne saisit pas pourquoi il parvient à interpeller. Il occupe littéralement les esprits, en proposant des œuvres qui sont des fins en soi.

Pour cette raison, bien entendu, l'art contemporain est tout à fait en phase avec les conceptions « post-modernes » du capitalisme, dont il est un élément, et s'oriente de manière tendancielle toujours vers la question des identités. Une figure majeure est ici Cindy Sherman, qui depuis les années 1980 prend des photos d'elles-mêmes dans des poses relevant de la fiction.

Mais il peut également prétendre avoir une dimension sociale, car le capitalisme est tout à fait satisfait de ce qui remet en cause l'ordre établi si cela permet de développer de nouveaux marchés.

Les pochoirs pseudos-contestataires et poétiques de Banksy sont ici un excellent exemple de comment l'art contemporain cherche à « toucher », à interpeller, à atteindre les gens dans leurs attentes, leurs désirs, leurs considérations... pour dévier cela vers l'émotion brute sans lendemain.

L'expérimental à la base même de la démarche

Il est bien connu que l'art contemporain est foncièrement tourné vers l'expérimental. On est ici dans un esprit d'entrepreneuriat capitaliste avec une recherche d'une marchandise nouvelle et l'immense nombre d'acteurs non reconnus de l'art contemporains sert de défricheurs pour ceux qui réussissent leur carrière.

Mais on aurait tort de penser que l'expérimentation serait le propre des années 1980 ou des années 2010, qui sont des périodes marquées par des avancées du capitalisme et donc un renforcement de l'art contemporain.

Dès le départ, dès le capitalisme développé, l'art contemporain va extrêmement loin dans l'expérience, parallèlement au théâtre contemporain. John Cage met ainsi en scène en 1952 sa « composition » musicale 4'33", où personne ne joue rien et où on entend seulement un public par définition surpris pendant quatre minutes et trente-trois secondes.

Une note de John Cage présente la chose ainsi :

« Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4'33" et les trois parties 33", 2'40" et 1'20". Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala les débuts des parties en fermant le couvercle du clavier, et leurs fins en ouvrant le couvercle. L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et sur n'importe quelle durée. »

Mais cette vision « musicale » était déjà conceptualisée par Yves Klein à la fin des années 1940 avec sa « Symphonie Monoton-silence », qu'il présente ainsi :

« Pendant cette période de condensation, je crée vers 1947- 1948 une symphonie «monoton» dont le thème est ce que je voulais que soit ma vie.

Cette symphonie d'une durée de quarante minutes (mais cela n'a pas d'importance, on va voir pourquoi) est constituée d'un seul et unique « son » continu, étiré, privé de son attaque et de sa fin, ce qui crée une sensation de vertige, d'aspiration de la sensibilité hors du temps.

Cette symphonie n'existe donc pas tout en étant là, sortant de la phénoménologie du temps, parce qu'elle n'est jamais née ni morte, après existence, cependant, dans le monde de nos possibilités de perception conscientes : c'est du silence – présence audible. »

Cette question de la perception « individualisée » est au cœur de l'art contemporain. On a ainsi *Le Cube avec condensation* de Hans Haacke, en 1963, qui est en plexiglas et se recouvre de buée en fonction de la température de la pièce. Celui-ci dit à ce sujet que :

« Une « sculpture » qui réagit à son environnement ne peut plus être considérée comme un objet (...). Elle s'insère dans l'environnement selon une relation que l'on peut considérer plutôt comme un « système » de processus interdépendants.

Ces processus évoluent sans empathie de la part du spectateur. Le spectateur devient un témoin. Le système n'est pas imaginé, mais réel. »

On comprend ainsi pourquoi, pour « Cosmogonie », Yves Klein a en 1960 placé du papier enduit de bleu sur le toit de sa voiture pour le trajet Paris-Nice, pour « enregistrer » les projections sur le toit.

La même année, Jean Tinguely produisit un « Hommage à New York » sous la forme d'une machine mécanique en furie finissant par s'auto-détruire à la fin de la performance. Et l'année

précédente, Arman exposait des détritiques parisiens pour la série « Poubelles », alors que son *Chopin's Waterloo* consiste en les restes fixés sur un panneau en bois d'un piano démoli à la masse en 1962.

La même année Andy Warhol présentait ses 32 tableaux de la série Campbell's Soup Cans, des variations que ne possédaient pas les 90 petites boîtes de conserve de Piero Manzoni contenant de la « Merde d'Artiste » en 1961.

En 1962 encore, Hermann Nitsch, Otto Mühl et Adolf Frohner se faisaient emmurer trois jours dans une cave-atelier ; dans *Shot put* en 1964 Robert Rauschenberg danse dans le noir avec une lampe allumée à l'un de ses pieds ; dans *Vagina Painting* en 1965 Shigeo Kubota peint une toile avec un pinceau de peinture rouge installé dans son vagin.

La même année, Joseph Beuys effectue comme performance d'expliquer ce qu'est l'art à un cadavre de lièvre dont la tête est recouverte de miel et de poudre d'or.

Pour *Still and chew* en 1966, John Latham fait mâcher à ses étudiants des pages de l'ouvrage *Art & Culture* de Clement Greenberg emprunté à la bibliothèque de l'école, puis les fait cracher dans des bouteilles remplies d'acide, qui sont ensuite apportées à la bibliothèque ; pour l'opéra sextronique de Nam June Paik en 1967, la violoncelliste Charlotte Moorman devait se déshabiller par étapes.

En 1969 dans *Messe pour un corps* Daniel Templon mime l'eucharistie et donne au public du boudin confectionné avec son sang ; dans *Lived Taped Video Corridor*, Bruce Nauman fait en 1970 passer les gens dans un étroit corridor où un écran est visible au bout, mais ce qu'on voit est en fait la personne rentrée filmée de dos.

En 1972, Stuart Brisley régurgite des aliments et rampe dans son vomi, etc.

Ce mouvement ininterrompu se prolonge à travers les décennies, depuis Boris Achour se plaçant en 1996 devant le magasin Christian Dior à Paris avec inscrit au dos de sa veste « Les femmes riches sont belles », jusqu'à Piotr Pavlenski se clouant la peau des parties génitales dans le sol en 2013 à Moscou pour « protester » contre la journée de la police.

Il y a bien entendu une inflation des comportements extrêmes, brutaux, pittoresques, ridicules, bruyants, etc., puisque seule l'escalade peut permettre à un « artiste » de se présenter de manière suffisamment originale sur un marché totalement saturé.

Cette saturation est d'ailleurs relative, car en fait l'art contemporain a une expansion accompagnant celle de la surproduction de capital, dans le prolongement de son origine subjectiviste américaine.

Une idéologie impérialiste américaine par l'intermédiaire de l'abstraction

L'art contemporain fonctionne selon des règles qui lui sont propres, avec un développement qui lui est également particulier. Il faut bien comprendre que pour exister, il a besoin d'une reconnaissance sociale. Celle-ci lui est apportée par le marché de l'art, ainsi que par les institutions.

Il faut ici voir quel a été le détonateur de l'art contemporain. Avant la vague des années 1960 qui consiste en tant que tel en l'art contemporain, il existe un cercle d'artistes américains qui, dans les

années 1950, sont à l'origine d'œuvres relevant de l'abstraction.

Les figures les plus connues sont Jackson Pollock, Mark Rothko et Willem de Kooning, mais il faut mentionner également Franz Kline, Barnett Newman, Robert Motherwell. Elles sont en fait particulièrement valorisées par les institutions américaines dans le cadre de l'affrontement idéologique avec l'URSS de Staline qui promet alors le réalisme socialiste.

Initialement, en 1946, le département d'État achète ainsi 79 œuvres relevant de « l'expressionnisme abstrait » afin de mettre en place l'exposition internationale *Advancing American Art*. Celle-ci ne dura qu'un an devant les critiques du gouvernement et de la presse, sans parler de l'incompréhension des Américains eux-mêmes.

C'est alors la CIA qui va s'occuper de ce front idéologique et un élément important fut l'exposition « 12 Peintres et sculpteurs Américains Contemporains », qui passa en 1953 à Paris, Zurich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki et Oslo, avec des œuvres des peintres Ivan Le Lorraine Albright, Stuart Davis, Arshile Gorky, Morris Graves, Edward Hopper, John Cane, John Marin, Jackson Pollock, Ben Shahn, et des sculpteurs Alexander Calder, Théodore J. Roszak et David Smith.

Le Musée national d'art moderne de Paris accueillera également par la suite *Le dessin contemporain aux Etats-Unis* en 1954, *Cinquante ans d'art aux Etats-Unis* en 1955, *Jackson Pollock et la Nouvelle Peinture Américaine* en 1959, etc.

Cela converge avec l'abstraction à la française, qui reprend très rapidement le flambeau des années 1920-1930 et s'oriente résolument dans la perspective américaine, tant culturellement que politiquement.

On a la galerie en 1944 la galerie Jeanne Bucher exposant Nicolas de Staël et la galerie René Drouin exposant Jean Dubuffet, en 1945 la galerie René Drouin exposant Jean Le Moal, Gustave Singier, Alfred Manessier, Tal-Coat, Jean Fautrier et la galerie Louise Leiris exposant André Masson, en 1946 la galerie Rive gauche exposant Henri Michaux, en 1947 la galerie Conti exposant Pierre Soulages et Gérard Schneider, etc.

Les Etats-Unis apparaissent comme le pays où l'abstraction peut librement s'exprimer, formant un contre-modèle idéologique à l'URSS et son réalisme socialiste.

Aux manettes des expositions américaines, on retrouve en fait le *Congress for Cultural Freedom*, un rassemblement intellectuel anti-communiste généré par la CIA, qui pousse à promouvoir les valeurs américaines dominantes, notamment ce qui est considéré comme l'école américaine dit de « l'expressionnisme abstrait » par l'intermédiaire d'expositions dans les pays occidentaux.

L'expressionnisme abstrait comme précurseur de l'art contemporain est présenté ouvertement lié à l'*American Way of Life* et en particulier à la ville de New York : au réalisme socialiste comme art social en URSS est opposé un art subjectiviste sélectionné par la haute bourgeoisie américaine.

En réalité, il s'agit d'une valorisation artificielle des Etats-Unis, l'expressionnisme abstrait n'étant apprécié que par la haute bourgeoisie et les « artistes » décadents de New York fascinés par les « avant-gardes » européennes des années 1920.

C'est le Museum of Modern Art de New York qui joue ici un rôle central, ayant été fondé en 1929 par des mécènes dont principalement la mère de Nelson Rockefeller, l'un des plus fervents soutiens

de l'expressionnisme abstrait qu'il définissait comme la « free enterprise painting ».

Nombre de membres de la direction du Museum of Modern Art étaient liés peu ou prou à la CIA, comme le président de CBS William Paley (un des fondateurs de la CIA), John Hay Whitney qui avaient été à la tête du prédécesseur de la CIA que fut l'OSS et qui sera ensuite ambassadeur en Grande-Bretagne, Tom Braden qui fut le premier responsable de la division des organisations internationales de la CIA, Porter McCray qui s'occupera du plan Marshall, etc.

La CIA opérait ici directement en liaison avec la haute bourgeoisie tenante de l'expressionnisme abstrait. Il est très important de saisir cet aspect. L'art contemporain est réellement apprécié par la haute bourgeoisie. Elle s'y reconnaît, elle s'y complaît.

Cette reconnaissance américaine de l'abstraction est ainsi essentielle pour voir comment les capitalistes ont investi dans les œuvres, à la fois parce que cela peut être une source d'investissement, voire de spéculation, et parce qu'ils y reconnaissent leur propre vision du monde. Il y a littéralement un modèle américain.

Mais même l'instauration du modèle américain fut progressive. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que la bourgeoisie américaine dans son ensemble va lui accorder toute sa place – parce qu'au-delà de la question idéologique et de l'attrait subjectiviste, il va s'agir en plus d'un placement efficace pour le capital financier.

L'art contemporain, parallèle à la surproduction de capital

La vague de l'art contemporain apparaît ainsi dans les années 1960 à la suite de l'abstraction américaine des années 1950, le marché commence à s'organiser dans les années 1970 et dans les années 1980 il est pleinement installé, étant directement associé au consumérisme de la haute bourgeoisie américaine.

C'est la fameuse image du tableau abstrait et de l'exposition d'art contemporain avec comme public des yuppies new-yorkais.

Le développement du capitalisme dans les années 1990-2000 systématise la démarche, avec toute une scène carriériste s'engouffrant dans la perspective. C'est d'ailleurs en 2000 que les maisons de vente aux enchères Sotheby's et Christie's divise littéralement officiellement le marché de l'art en art ancien, art impressionniste et moderne, art contemporain.

Et, dans les années 2010-2020 il est dominant idéologiquement pour tout ce qui touche les arts. Il faut parler ici d'une véritable marche forcée de la part du capitalisme pour la valorisation et la reconnaissance de l'art contemporain, comme lorsque Jeff Koons est amené en 2008 à exposer 17 œuvres dans les salons du Château de Versailles, lui ne produit pas ses œuvres mais emploie une centaine d'assistants dans une « usine » de 1500 m²

On ne soulignera jamais assez à quel point ce processus d'hégémonie a été accompagné par les institutions. En France ont par exemple été mis en place, en 1982, des Fonds régionaux d'art contemporain. Le ministère de la culture dit à ce sujet en 2021 :

« Les Frac jouent un rôle essentiel de soutien à la création en étant souvent les premiers acquéreurs de jeunes artistes. Ils inventent en permanence de nouveaux dispositifs de

médiation de l'art contemporain à destination de tous les publics. Les plus de 600 expositions qu'ils organisent par an sur l'ensemble du territoire sont un facteur décisif de la démocratisation culturelle (...).

Les collections des Frac rassemblent plus de 35 000 œuvres de 6 000 artistes de toutes nationalités. En 2018, les Frac ont organisé 667 expositions et 3 559 actions d'éducation artistique et culturelle dans les lieux les plus divers, en coopération avec des institutions privées ou publiques les plus variées. Ils ont accueilli dans toute la France plus de 1,5 million de visiteurs (...).

Patrimoines essentiellement nomades et outils de diffusion et de pédagogiques originaux, les collections des Frac voyagent en France et à l'international.

Ils sont au centre d'un réseau de très nombreux partenaires diversifiés et fidélisés au fil des années : musées des Beaux-Arts, centres d'art ou espaces municipaux, écoles d'art, établissements scolaires ou universités, monuments historiques ou parcs, galeries, associations de quartiers et parfois hôpitaux, etc. »

Il ne faut pas oublier non plus le « 1 % artistique » concernant l'État français, avec tous les établissements publics et les collectivités territoriales. C'est une « obligation de décoration des constructions publiques » au moyen de 1 % des frais de construction.

Entre 1951 et 2021, cela a concerné plus de 4 000 « artistes » pour 12 500 projets façonnant l'apparence de tous les lieux institutionnels. On a par exemple ORLAN ayant réalisé une « œuvre » pour l'Université de Médecine de Nantes, Alexander Calder pour l'IUT de Tours, Yaacov Agam pour le lycée Pierre Mendès-France de La Roche-sur-Yon, Georges Mathieu pour l'École nationale supérieure de céramique industrielle à Limoges (œuvre par ailleurs volée), etc.

L'art contemporain est très clairement un art officiel et c'est cette crédibilité qui lui a permis de devenir massivement une cible de la surproduction de capital, y voyant un moyen de placement.

Il y a très clairement eu une montée en puissance parallèle à l'expansion du capitalisme dans la période 1990-2021.

L'art contemporain avait un chiffre d'affaires de 92 millions de dollars en 2000, de 1145 millions de dollars en 2010, de 1 993 millions de dollars en 2019.

Durant cette période, le prix moyen d'une œuvre a été multipliée par cinq, passant à autour de 25 000 dollars, le nombre d'œuvres a été pratiquement multiplié par 7. Les « artistes », en vingt ans, sont passés de 5 400 à 32 000.

L'art contemporain, c'est désormais 100 000 œuvres partant aux enchères par an dans 770 maisons de vente dans 59 pays, en plus de celles dans les galeries. L'importance de la vente aux enchères est importante pour comprendre que si le goût subjectiviste-décadent compte, la dimension spéculation totalement claire dans les enchères a pris le dessus.

On a un excellent exemple cet aspect avec la manigance pathétique du Britannique Damien Hirst, devenu une très grande figure de l'art contemporain, sur un mode particulièrement décadent comme en utilisant des cadavres d'animaux (papillons, poissons, tigres, vache, cochon, requin, mouton...), voire des animaux vivants, comme 9 000 papillons enfermés en 1991, ou encore des larves se

nourrissant d'une tête de vache dans un plexiglas, ne pouvant qu'aller vers le haut une fois transformées en mouches et s'électrocutant sur une lampe électrique au-dessus.

Comme son *For the Love of God* de 2007 – une réplique en platine avec 8601 diamants du crâne d'un homme décédé au XVIIIe siècle – ne se vendait pas, il l'a lui-même racheté cent millions de dollars avec l'aide d'un fonds d'investisseurs, pour ne pas que sa cote chute sur le marché.

Car la cote, plus que jamais, joue dans la définition de ce qui est censé être de l'art. Il n'y a que deux aspects ici : le subjectivisme de l'acheteur et la cote comme reflet de la valeur (ou prétendue valeur) sur le marché.

Cette question de la cote est flagrante quand on voit le chiffre d'affaires des œuvres de Banksy, qui double chaque année depuis 2016 (passant de trois millions de dollars à 67 en 2020 et bien plus du double en 2021). Cet « artiste » pseudo-contestataire est ainsi déjà cinquième classement des plus vendus, derrière Pablo Picasso, Jean-Michel Basquiat, Andy Warhol et Claude Monet !

On a également quelque chose de très parlant quand on sait que la Chine, où le capitalisme est particulièrement agressif et en expansion, représente 40 % des ventes de l'art contemporain, et la superpuissance américaine 32 %.

C'est clairement les capitalistes les plus actifs qui portent l'art contemporain, par le capital financier et il faut souligner ici l'importance de la Grande-Bretagne, qui avec 16 % montre sa forte importance en ce domaine.

Il faut bien saisir ici que l'art contemporain ne garantit pas un taux d'intérêt important comme placement, même si légalement on peut désormais posséder une œuvre à plusieurs, telle une entreprise avec des actions en bourse.

C'est vraiment le surplus de capital qui se déverse sur le marché de l'art contemporain. C'est une posture de super-capitaliste oisif mais tenté, soit par le subjectivisme soit par une aventure économique particulière.

Ce double aspect se révèle absolument dans le fait que l'art contemporain, c'est avant tout une peinture, qu'on apprécie et qu'il est facile de vendre dans le cas d'une spéculation.

L'hégémonie de la peinture

Le grand paradoxe de l'art contemporain, c'est qu'il se veut le dépassement de l'abstraction américaine des années 1950, qu'il insiste sur sa dimension multiforme occupant des espaces, mais qu'en pratique c'est toujours la peinture qui prédomine.

Ainsi, autour de 42 % des œuvres relèvent de peintures, mais ce n'est pas tout, celles-ci ont le dessus en termes de valeur, puisqu'elles représentent autour de 73 % du chiffre d'affaires. Autour de 82 % de toutes les « œuvres » dépassant le million de dollars sont également des peintures.

C'est là une défaite historique pour l'art contemporain, qui part de l'abstraction pour affirmer la toute-puissance de « l'absolu » et du « vécu », méprisant les musées et la peinture.

En pratique, les musées d'art contemporain sont également devenus des emblèmes de la modernité

capitaliste, profitant d'un immense prestige. C'est le MoMA de New York, la Tate Modern à Londres, le Palazzo Grassi de Venise, le 21st Century Museum of Contemporary Art à Kanazawa et le MOMAT de Tokyo, le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le Musée Guggenheim de Bilbao... ainsi qu'à Paris le Palais de Tokyo, le Centre Georges Pompidou, la Fondation Louis Vuitton.

Cela signifie que l'art contemporain, ce sont des peintures et des sculptures, des installations, des dessins et photographies, des vidéos et des « NFT », mais que l'horizon indépassable reste la peinture placée dans un environnement traditionnel de la culture.

Cela reflète une contradiction fondamentale dans l'art contemporain. Il y a en effet deux tendances de fond : celle affirmant qu'il faut que l'individu parvienne individuellement à l'absolu, celle posant l'art comme le témoignage subjectif (en fait subjectiviste) d'une personne (en fait d'un individu).

Il y a en effet deux postures chez les artistes contemporains. Les premiers cherchent l'absolu, ils sont influencés par les mysticismes et les drogues, pour eux les activités de l'art contemporain sont en fait des équivalents de la poésie contemporaine, au sens d'une sorte de « troisième œil ».

Voici un tableau formulé par Georges Mathieu, un peintre français ayant une importance considérable dans « l'abstraction lyrique » c'est-à-dire l'abstraction à la française. On y voit comment les « signes » c'est-à-dire les éléments sur le tableau sont censés avoir été assimilés par l'abstraction, puis modifiés, distordus, jusqu'à aboutir à des œuvres censées porter quelque chose d'ultime.

Étape I	Recherche	Recherche sur les signes comme signes	Wols, Michaux
Étape II	Incarnation	Reconnaissance des signes	Hartung, Capogrossi
Étape III	Formalisme	Assimilation des signes à leurs signification (académisme)	Mondrian
Étape IV	Baroque	Des éléments additionnels sont ajoutés aux signes	Dubuffet
Étape V	Destruction	Distorsion des signes jusqu'à la destruction	Picasso
Étape VI	Informel	Les signes ne portent plus de signification	Tobey, Rothko

Les seconds ne cherchent pas cet absolu, car pour eux une œuvre n'existe qu'en tant qu'elle est vécue par des gens, dans une sorte d'échange de contenu subjectif (en fait subjectiviste). L'art n'est pas ici un ressenti individuel « maximal » mais au contraire une expérience minimale accumulée, approfondissant l'individualité.

Il ne s'agit pas de chercher l'intime, mais une relation active entre l'œuvre et le spectateur. C'est une sorte de quête commerciale au nom de l'émotion, avec le maquillage du subjectif pour accorder une pseudo « valeur » humaine.

D'où les « installations », que définit comme suit le Fonds Régional d'Art Contemporain de la région Centre :

« La spatialité inhérente à l'installation implique un rapport physique à l'œuvre. Le corps humain tout entier se trouve sollicité dans ses déplacements, soit en tournant autour de l'œuvre (dECOi), soit en la traversant (BIOTHING).

Qu'elles prennent place au sein d'un environnement naturel (Ettore Sottsass Jr, Ant Farm), muséal (OCEAN) ou urbain (Ugo La Pietra), elles entretiennent souvent un rapport étroit avec le contexte dans lequel elles prennent place.

Elles peuvent alors être qualifiées d'œuvres in situ dans la mesure où elles tirent parti du lieu dans lequel elles s'inscrivent et en modifient la perception initiale.

L'installation est également indissociable de considérations temporelles et évènementielles. Elle n'a pas nécessairement vocation à durer dans le temps et l'espace.

Elle peut entretenir une relation privilégiée avec la performance artistique, en constituer le cadre ou le résultat. Cette dimension temporelle est plus forte encore dans certaines installations impliquant un séquençage ou à un chronométrage précis.

Le dispositif s'éprouve alors dans la durée : il s'illumine (Electronic Shadow), se laisse recouvrir de sciure (Miguel Palma), se disperse ou s'étale (Kader Attia).

L'œuvre devient ainsi changeante, évoluant sur le plan perceptif et formel. Parfois réalisées avec des matériaux communs (Jordi Colomer), existant le temps d'une prise de vue photographique (Ettore Sottsass Jr), les installations revendiquent parfois une certaine forme de fragilité et de précarité. »

D'où l'inflation dans les expériences menées, notamment avec des occupations massives d'espace, tel l'emballage de l'arc de triomphe parisien par Christo, Monumenta au Grand Palais à Paris, Turbine Hall à la Tate Modern à Londres. C'est un moyen de compenser le rapport direct à la peinture.

Car, que ce soit pour l'installation comme pour l'abstraction « absolue », le but est de contourner la peinture comme représentation. L'une comme l'autre sont non-figuratives et non-objectivistes : elles ne montrent rien, elles ont coupé tout rapport à la réalité.

L'art contemporain est, dans son essence même, une guerre au réalisme. Comme le dit le Manifeste de l'art Gutai publié au Japon en décembre 1956, l'art consiste à faire plier la matière selon les desiderata du subjectivisme :

« L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière ; il lui donne vie. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni assimilée ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle se mettra à parler et même à crier.

L'esprit la vivifie pleinement et, réciproquement, l'introduction de la matière dans le domaine spirituel contribue à l'élévation de celui-ci. »

Le mépris des masses

Il va de soi que la prétention de l'art contemporain est, à la base même, antagonique avec les masses et leur histoire. Puisqu'il s'agit en effet de mettre en avant le subjectivisme et de lui accorder une valeur en soi, il faut que tout ce qui ne soit pas une « conscience pure » soit invalidée.

L'art contemporain est, de fait, un impressionnisme mais non plus dans une société où seule la bourgeoisie consomme réellement : l'art contemporain est impressionnisme poussé jusqu'au subjectivisme dans une société de consommation de masse.

La contradiction capitaliste se révèle ainsi directement dans le contenu de l'art contemporain. Et les masses sont donc fondamentalement réactionnaires selon l'art contemporain, car elles s'en tiennent éloignées, elles ne lui accordent aucune attention.

Elles refusent en effet ou du moins sont rétives à accorder de la valeur à l'expression directe d'une conscience individuelle étalant sa subjectivité et lui attribuant une valeur en soi. C'est une constante et l'art contemporain dénonce régulièrement la prétendue arriération des masses tout en cherchant à leur bourrer le crâne au moyen des institutions.

L'art est ici, en raison de sa dimension accessible en pratique dans une société matériellement développée, le terrain d'une immense lutte de classes. Le capitalisme cherche d'ailleurs en permanence à corrompre les artistes pour les pousser dans le subjectivisme.

L'art contemporain ne conçoit ainsi qu'une société d'individus atomisés, à l'instar de tous les arts dans le capitalisme. Il se considère même comme la pointe la plus développée de l'affirmation individuelle « réelle ».

L'affirmation la plus connue dans l'art contemporain à ce niveau est celle d'Arthur C. Danto (1924-2013), professeur à Columbia, dans son article *Le Monde de l'art* de 1964. Il y affirme que ce qui donne du sens à une œuvre, c'est l'artiste lui-même au nom de conceptions qui sont les siennes, de son appartenance à une « élite » :

« Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir — une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art. »

C'est là s'opposer substantiellement au réalisme socialiste qui insiste sur le reflet de la réalité, l'importance de la dignité de la vie quotidienne, l'ancrage dans l'héritage national. Arthur C. Danto mentionne d'ailleurs l'expérience suivante pour justifier son point de vue.

Assistant à une exposition d'Andy Warhol à la Galerie Stable à New York, il y vit des boîtes de lunettes de la marque Brillo. Il en déduit que ces boîtes dans un entrepôt ne sont pas des œuvres d'art, mais que posées dans une exposition par Andy Warhol, elles acquièrent une valeur en soi, parce qu'un individu l'a défini comme art.

Pareillement, en 1961, Robert Rauschenberg était invité à participer à une exposition à Paris à la galerie Iris Clert, où cette dernière devait avoir son portrait par les artistes. Il envoya un télégramme : « ceci est un portrait d'Iris Clert si je le dis ».

C'est là affirmer la suprématie complète de la société de consommation capitaliste, au sens où la société est reconnue comme une société de marchandises où tout un chacun peut trouver son compte individuellement, y compris « spirituellement » par des formes « artistiques ».

Dans le prolongement de cette lecture élitiste, un autre professeur américain, Howard S. Becker, publia *Le monde de l'art* en 1982, où il s'évertua à expliquer qu'un artiste était quelqu'un ayant réussi à lancer sa carrière, disposant d'un groupe pour l'épauler matériellement pour faire ce qu'il fait et ayant obtenu une reconnaissance par les achats de ses œuvres.

Un « monde de l'art » est ici un « réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière » pour mettre en place une œuvre d'art, l'artiste n'étant qu'un élément d'une chaîne allant du producteur de peinture à l'acheteur dans une galerie. C'est là définir l'art comme relevant d'une aventure entrepreneuriale ayant réussie.

On passe en fait de l'aventure spirituelle élitiste à un « acte » ayant de la valeur en soi, parce qu'on lui attribue soi-même de la valeur. C'est le subjectivisme poussé à son paroxysme, d'où la liquidation par le capitalisme de toutes les questions esthétiques.

L'art est pour le capitalisme le lieu d'une consommation comme une autre – et doit se plier à la circulation accélérée des marchandises sur le marché, conformément aux principes de la concurrence capitaliste. Quant à l'artiste, il ne porte plus rien, à part lui-même ou plutôt comment il s'imagine lui-même, dans une affirmation entièrement subjectiviste.