

ÉPILOGUE: LA COMPLEXITÉ ET LES LIMITES CONTEMPORAINES DE L'ART

David Tomas

Tiré de Tim Clark : Reading the Limits : Works/Œuvres 1975-2003. Sous la direction de David Tomas et Michèle Thériault. Montréal: Galerie Leonard & Bina Ellen, 2008.

Les fonctions sociales de l'artiste et de l'œuvre d'art se sont transformées au cours des vingt-cinq dernières années. Elles ne semblent plus coïncider avec la tradition centenaire de l'avant-garde dont les ambitions ont d'abord été clairement exposées dans le travail complexe et intellectuellement exigeant de Marcel Duchamp et dont les aspirations ont atteint leurs limites dans les stratégies idéationnelles de dématérialisation anti-institutionnelle de l'art conceptuel. Il est difficile, par exemple, d'appliquer le mot « avant-garde » à des produits visuels destinés à une consommation publique très large et qui opèrent à la manière de divertissements servant à distraire les masses. Ce mot a une consonance étrange aujourd'hui parce que la composition économique et culturelle du monde de l'art de même que l'état d'évolution actuelle des technologies avancées de production, d'entreposage et de diffusion favorisent les formes centralisées d'interaction sociale et les institutions prestigieuses, économiquement intégrées et bien administrées pour y présenter de l'art¹. Ces conditions de production et de présentation des œuvres d'art diffèrent de celles des années 1960 et 1970, période – peut-être la dernière dans l'histoire récente – marquée par un climat rebelle de changement et par des expérimentations artistiques de tout genre. Les créations artistiques de cette période constituent

maintenant des archives offrant des modèles d'artistes et d'œuvres d'art insolites et provocants². La plupart de ces modèles s'inscrivent dans la tradition de l'avant-garde. Quelques-uns sont associés à ses pratiques les plus complexes et intellectuellement stimulantes.

Ces modèles sont importants parce qu'ils donnent un aperçu des directions possibles pour le développement de l'art, à une époque où celui-ci se trouve soumis aux pressions d'une démocratie basée sur le divertissement et sur les médias de même qu'à la demande sans précédent de marchandises pouvant être facilement intégrées à une économie mondiale de marché libre, qu'elle soit néolibérale ou conservatrice³. Leurs valeurs critiques et historiques sont mises en relief par l'assimilation de l'artiste (dans le monde anglo-américain) dans un système universitaire qui n'est plus considéré (par les autorités politiques et les administrations universitaires dominantes) comme étant indépendant de cette économie⁴. Ce sont les nouvelles conditions sociopolitiques dans lesquelles peuvent être explorées et réévaluées les fonctions de l'œuvre d'art. L'une de ces fonctions est liée au rôle de l'université dans la formation de l'artiste et dans la production de l'œuvre d'art. Une autre concerne les limites de l'art. Les œuvres d'art de Tim Clark sont le produit de la première et portent sur la seconde.

Clark a réalisé son travail contre la toile de fond de l'université et de sa culture académique. Il partage ce contexte avec d'autres artistes de sa génération et avec la plupart des jeunes artistes nord-américains aujourd'hui, sinon tous. La philosophie est la force intellectuelle dominante qui a guidé l'élaboration de son œuvre. Elle conduit à Joseph Kosuth et à son admiration pour Adrian Piper, artiste conceptuelle de la première génération, féministe afro-américaine, diplômée en philosophie de Harvard et ancien professeur de philosophie au Wellesley College. La philosophie offre le cadre de référence et la discipline intellectuelle à partir desquels Clark conçoit et présente ses œuvres. Cependant, ce qui sépare Clark d'autres artistes de sa génération, c'est la

manière dont il a intégré ses influences philosophiques et artistiques, et comment ces champs de pensée et de pratique ont été fusionnés et orientés vers la question des limites de l'art⁵.

Si l'université lui a fourni une infrastructure et si ses disciplines (philosophie, arts plastiques et histoire de l'art) lui ont donné des outils et une expertise, la complexité de la pratique visuelle de Clark a été modulée par une sorte d'autodidactisme semi-professionnel. Il n'a jamais terminé ses études philosophiques, il n'a pas reçu de formation professionnelle en art jusqu'à ce qu'il poursuive des études de deuxième cycle au milieu des années 1970, et il n'a pas été « professionnellement » engagé dans les développements disciplinaires de la philosophie et de l'histoire de l'art⁶. Cette forme d'indépendance lui a assuré un certain degré de liberté – d'autonomie critique –, en accord avec la tradition de l'avant-garde. Le cadre peu rigide de références à l'art conceptuel et à la performance a renforcé cette autonomie et a contribué à produire un travail « disciplinaire » et une expérience visuelle hybrides. Des stratégies historiques non matérialistes et un intérêt pour des enjeux sociaux contradictoires, ainsi que leur relation à la manière dont un regardeur assimile une œuvre d'art selon ses attentes, ont été articulés à travers des propositions visuelles et formelles complexes afin de produire des œuvres stimulantes sur le plan intellectuel. Celles-ci visaient les manières de penser habituelles du regardeur et ses attentes socio-esthétiques en vue d'activer ses capacités à résoudre des conflits et d'ouvrir la voie à de nouvelles perspectives sur le monde. Ce mélange de disciplines et de stratégies visuelles se démarquent de celles normalement associées à une pratique académique.

Toutefois, un examen de l'histoire de la pratique de Clark révèle un déplacement graduel de références et de méthodes de travail, ainsi qu'un renouveau de production sous des conditions différentes. Un premier glissement s'est produit de manière presque imperceptible sur une période de plus de dix-

huit ans, commençant en 1985 (au moment où Clark décide de ne plus réaliser de performances en raison de leurs exigences émotionnelles et physiques et de la transformation du climat social et politique dans lequel il opère). Il s'est conclu en 2003 lorsqu'il a compris que l'art et la production académique habitaient des univers créatifs très différents et il a choisi, conséquemment, de poursuivre cette dernière forme de recherche⁷.

En parallèle au premier, un autre glissement a lieu en 2003, à l'occasion du visionnement de la dernière version de son long-métrage vidéo intitulé *A Reading of "Blood Meridian, or the Evening Redness in the West," by the Southern, American Author Cormac McCarthy*⁸. Amorcé en 2001 lorsque Clark a participé à la fondation d'Hexagram, un institut de recherche interuniversitaire en nouveaux médias, ce changement était déjà bien en place en 2005, alors qu'il écrivait une série de communications académiques dans lesquelles étaient abordés de nouveaux sujets, tels que l'évolution et l'intelligence artificielles. Ces communications rendaient prioritaires, dans les activités de Clark, la recherche disciplinaire systémique sur les limites et les frontières en expansion de l'« intelligence » telle que définie et redéfinie par l'interaction entre humains et machines⁹.

Le virage vers la recherche académique est toutefois considéré par Clark comme étant parfaitement en accord avec le paradigme de recherche d'abord implicite dans l'art conceptuel puis explicitement avancé, quoique pas toujours avec la même cohérence, par des artistes conceptuels comme Joseph Kosuth, Art & Language et Hans Haacke, ou que l'Américaine Adrian Piper a favorisé dans sa double carrière artistique et universitaire¹⁰. La matérialité de l'objet d'art est alors en accord avec les paramètres établis par ce courant d'art conceptuel, subsumée dans les diktats des idées et exploitée pour procéder à des investigations sur les limites épistémologiques, institutionnelles et sociopolitiques de l'art. Ses prolongements naturels sont le livre, l'écriture et la recherche, soit

des objets et des activités qui se trouvent dans les performances et les installations avec table de Clark.

Finalement, c'est le rôle des livres, des textes et des mots dans la définition et la transmission des idées et leur place dans la société, de même que leurs fonctions dans la redéfinition de ce que fait un artiste et des systèmes de références qu'il ou elle utilise pour produire son art qui se dégagent des interstices des œuvres d'art et des activités de recherche de Clark. Leurs rôles sont abordés de cette manière oblique en raison des objectifs qu'il s'est lui-même fixés, de sa manière d'utiliser le savoir et des disciplines dans lesquelles il s'investit, allant de la philosophie à l'histoire de l'art et, bien au-delà, à l'informatique et à l'intelligence artificielle.

La carrière artistique de Clark peut s'interpréter comme la permutation d'un ensemble de questions. Elles se dissimulent dans les propositions visuelles qu'il a présentées sous forme de séquences d'œuvres d'art. Quelles sont les fonctions de l'artiste et de l'œuvre d'art lorsqu'elles servent à explorer des questions de langage et d'éthique, et sont orientées vers des formes de comportement usuelles ? Comment un ensemble précis de références historiques et disciplinaires donne-t-il forme à des propositions visuelles et affûte-t-il leurs contenus et motifs d'association pour mieux répondre à l'objectif de mettre l'artiste, son art et son public dans des situations de conflit en rapport avec des systèmes de croyance, des paradigmes sociaux et des cosmologies fondamentales ? Comment des propositions tridimensionnelles sont-elles conçues et construites afin de cibler les contradictions pouvant exister dans le système de croyance d'un regardeur et de déclencher chez lui le processus approprié d'examen de conscience ? Qu'en est-il de la relation entre la logique visuelle d'une œuvre et le système de croyance du regardeur – cette articulation délicate des poids et contrepoids, des tensions et des ruptures tant sur le plan intellectuel que visuel – lorsque celui-ci ou celle-ci réalise que l'artiste est en

quelque sorte détaché de l'« œuvre » d'art, qu'il est en fait en train de mener une sorte d'expérience « sociale » destinée à exposer certaines limites et frontières psychosociales¹¹ ? Chaque œuvre individuelle pose, à sa manière, chacune de ces questions. Par contre, toutes soulèvent la question des implications « radicales » d'un art conceptuel basé sur la recherche et de ses aspirations disciplinaires (pour tester et élargir rationnellement et logiquement les frontières de l'art au-delà du monde des objets, des catégories traditionnelles de représentation et des systèmes de diffusion centralisés et institutionnalisés). Elles soulèvent également des questions sur les contradictions qui existent aujourd'hui entre une histoire de l'art de l'avant-garde, les systèmes de pensée issus de l'université (avec leurs codes déontologiques pour la recherche humaine) et les produits d'un nouvel ensemble d'impératifs culturels générés par les forces sociopolitiques et économiques dominantes dont l'objectif est d'assimiler et de normaliser les formes déviantes d'activité sociale. Ce sont des questions qui exigent des réponses claires même si elles rencontrent l'indifférence ou l'embarras du silence.

Clark n'a pas cessé de réaliser des œuvres visuelles – ce sont ses articles. Il travaille également à la production de livres. Bien que cette forme de travail ne semble plus opérer dans le milieu de l'art eu égard aux types de spectateurs et d'attentes que l'on trouve dans une galerie ou un musée, elle peut être considérée comme un prolongement des « performances pour le public » de Clark. La recherche de Clark sur l'évolution et l'intelligence artificielles n'est pas seulement un prolongement de ce qu'il décrit comme étant son « engagement critique envers la nature sociopolitique et matérialiste du “monde” dans lequel nous vivons¹² ». Elle est également, de manière très subtile et presque imperceptible, une « critique du cadre institutionnel standard pour la présentation et la production de l'art¹³ ». La question des limites n'est plus explicitement posée en fonction de conditions visuelles (formelles et esthétiques). Elle se pose maintenant à travers une forme d'activité critique (nourrie par l'histoire de

l'utilisation de Clark de l'art conceptuel) qui a été dépouillée des contraintes imposées par les attentes socio-psychologiques, esthétiques et culturelles privilégiées par les galeries et les musées.

Cependant, ce déplacement coïncide également avec l'émergence d'un nouveau type de spectateur caractérisé par une étrange absence de complexité psychologique et socioculturelle. Ce genre de regardeur est défini largement par la statistique. Il s'agit d'un amalgame de données numériques (par exemple, le nombre de visiteurs par heure ou par jour qui peut être attribué à une exposition précise). Ce type de regardeur n'est pas en proie à des situations de crise ou de contradiction. Il peut être graduellement et commodément raffiné par des programmes éducatifs spéciaux conçus pour faciliter la réception la moins équivoque et la plus transparente possible d'une œuvre d'art selon les principes les plus élémentaires du plaisir : gratification instantanée et compréhension immédiate. Ces principes sont associés à un monde qui est libre de toute contradiction et ils produisent une expérience qui plane au-dessus du monde complexe des événements quotidiens. Panels éducatifs, nouvelles technologies de communication sans fil, présentations médiatiques et divertissements spectaculaires font en sorte que les conditions de réception de l'œuvre d'art sont reprogrammées, dans le sens de la simplicité et de l'accessibilité, de manière à être impeccablement intégrées à un nouvel environnement d'exploitation orienté vers un plaisir commun sans entrave. Ce regardeur modèle, si différent de celui envisagé par Clark dans ses performances, est le produit de la même culture qui a accueilli l'avenir en fonction de l'intelligence artificielle avec sa promesse de savoir et de créativité programmés. Cela suggère qu'il y a une logique sous-jacente au glissement de Clark, passant de la production d'œuvres d'art à la recherche académique, et que cette logique se prolonge au-delà des limites de l'académie.

Quels critères de sélection sont suggérés par la comparaison entre ces

nouvelles conditions de réception et les fonctions sociales autres pour les œuvres d'art et l'artiste que proposent l'histoire de la pratique de Clark et sa relation à des pratiques de recherche de nature conceptuelles ? Ils peuvent être simplement présentés sous la forme d'une série de choix étroitement liés : complexité ou simplicité ; ambiguïté sociale et tensions associées aux expériences contradictoires ou divertissement visuel ; conscience de soi accrue et interrogation de soi basée sur un engagement intellectuel à long terme ou plaisir collectif organisé. Ces distinctions opèrent comme les frontières, ou les limites, de deux mondes qui peuvent rarement coexister parce qu'ils sont le produit d'économies intellectuelles et d'histoires de l'art antithétiques. L'un est représenté par la carrière de Clark et sa récente ré-articulation académique qui prolonge la logique d'un art conceptuel basé sur la recherche. Le second est représenté en grande partie par le milieu hautement programmé de l'art contemporain institutionnalisé et par les nouvelles économies (incluant les économies universitaires) qui le soutiennent. Remarquez les environnements communs, les racines complexes d'une carrière et les modèles antithétiques d'art et d'artiste. Le choix se fait non seulement entre traditions et avenir différents. Il s'agit également de la manière dont nous nous engageons dans l'histoire et des raisons qui motivent notre désir de la réinventer.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

Notes

1. Il est intéressant et stimulant de considérer les « espaces publics ouverts » du Centre Pompidou ou le Turbine Hall du Tate Modern en tant que formes d'interaction collectivement définies, centralisées et normalisées, puis de les comparer à d'autres sites de divertissement de masse (football et autres formes d'activités présentées dans un stade). Bien que les événements présentés et les infrastructures qui définissent le spectacle ou les conditions de réception ne se ressemblent pas en ce qui a trait à la structure et aux objectifs, il existe une résonance inusitée entre l'échelle et le côté impersonnel des événements collectifs présentés dans chaque cas et la

manière dont ils réarticulent et dissipent la conscience individuelle par le biais d'une expérience collective anonyme.

2. Les exemples les plus évidents sont fournis par Art & Language, les systèmes sociaux en temps réel de Hans Haacke et les interventions urbaines de Gordon Matta-Clark.

3. Il faut faire une distinction entre les œuvres d'art qui s'attaquent à cette économie, qui l'exploitent délibérément pour en explorer davantage les caractéristiques, et d'autres qui se rangent simplement et sans critique sous les modes dominants d'échange que proposent ou imposent ces nouvelles conditions économiques. Mon objectif ici n'est pas de discuter de cette alternative, mais bien d'indiquer un autre modèle qui existe au-delà de ces modèles communs. Il s'agit d'un modèle qui met de l'avant des conditions de réception complexes ou intellectuellement exigeantes comme condition préalable à l'assimilation intellectuelle et esthétique d'une œuvre d'art. Le modèle est intéressant parce qu'il sanctionne une vision radicalement différente du monde, du comportement humain et de l'éducation. De plus, il est particulièrement résistant à une assimilation institutionnelle régie par l'idéologie de réception imposée par les régimes économiques et culturels existants que j'ai mentionnés.

4. Pour une déclaration révélatrice sur cette intégration économique, voir la vision et la mission d'Hexagram, en particulier la référence au fait qu'il réunit « des artistes, des scientifiques des sciences humaines et appliquées, des ingénieurs et des étudiants du milieu universitaire, et des artistes et chercheurs indépendants avec des partenaires du milieu culturel et de l'industrie ».

Voir

http://dev.hexagram.org/spip.php?page=about&lang=fr&id_rubrique=13&id_article=36&sid=1. Cet institut de « recherche-crédation » en arts médiatiques et en technologies a été cofondé en 2001 par l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) et l'Université Concordia de Montréal pour soutenir le travail d'« artistes-chercheurs » en milieu universitaire.

5. Voir également mon essai, « Des limites de l'art », et celui d'Eduardo Ralickas, « Égicide : mode d'emploi », dans le présent ouvrage.

6. Voir, par exemple, la déclaration de Clark sur cette filiation dans « Notes », publiée dans *Parachute* n° 13 (hiver 1978), p. 40 :

« En ce qui a trait à une formation professionnelle en photographie ou en tout autre forme de beaux-arts, je n'en ai aucune, à part un atelier suivi avec le photographe américain Minor White. [...] Ma véritable formation professionnelle est en philosophie, mon principal champ de recherche étant la philosophie analytique anglaise du XX^e siècle. »

Cela est suivi (p. 42) d'une déclaration à l'effet que son œuvre « n'est pas une fonction de l'art

conceptuel » (parce que les « prémisses idéationnelles » qui sous-tendent la conception d'une œuvre ne sont pas révélées avant que celle-ci ne soit vue) et que « le type d'information artistique abordé est traditionnel dans son esthétique et de nature visuelle-formaliste ». Ainsi, le système de références engagé dans la production des premières œuvres influencées par l'art conceptuel de Clark est conditionné par des références artistiques disciplinaires et conceptuelles, mais non pas nécessairement dans le sens purement « académique » ou étroit de l'art conceptuel. Dans l'œuvre *Limits in Art*, les références s'éclairciront, mais elles demeureront librement liées à leurs origines. Les œuvres ultérieures sont élaborées dans les mêmes conditions.

7. Voir la « Chronologie » de Tim Clark dans le présent ouvrage.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Correspondance électronique avec l'auteur, le 31 juillet 2008.

11. L'ensemble des questions et la nature de leurs manifestations visuelles distinguent nettement la pratique de Clark de celles de Vito Acconci ou de Chris Burden.

12. Correspondance électronique avec l'auteur, le 31 juillet 2008.

13. *Ibid.*