

## Art contemporain et critique d'art, deux laboratoires esthétiques

**Paul Ardenne.** Commissaire et Professeur d'Histoire de l'Art Contemporain à l'Université Picardie Jules-Verne, Amiens.



L'art contemporain, entre ces laboratoires esthétiques, est le premier. Ce sont bien les artistes qui donnent les formes, qui proposent une formalisation du monde à partir de leur expérience propre. Cette expérience, aujourd'hui, est ouverte comme jamais auparavant, sans limite donc, ni de formes, ni de concepts, ni de champs d'action et d'intervention. Les artistes, avec la modernité, ont en effet élargi le champ de l'art, ils ont promu une création de type « étendue », qui va s'intéresser aussi bien aux formes pures qu'aux questions sociales et politiques, en travaillant partout : dans l'atelier, *in situ* mais aussi dans les usines, au sein d'entreprises que les artistes créent eux-mêmes à l'occasion, etc.

La critique d'art comme laboratoire esthétique : cette formule vaut aussi, en second lieu, plus particulièrement pour les *curators*, pour les organisateurs d'expositions thématiques. On sait ainsi que le *curating* en art, spécialement en art vivant, principalement depuis et avec Harald Szeemann, est devenu une des formes majeures de la critique d'art. Certains critiques d'art, de la sorte, n'hésitent pas à se présenter comme des « écrivains d'expositions ». Que devons-nous comprendre ? Ils « écrivent » des expositions comme d'autres écrivent des livres, de la poésie, du théâtre, des scénarios de cinéma. Les

mots qu'ils utilisent pour écrire, simplement, ne sont pas exactement des mots anodins, ou ordinaires. Ces mots, ce sont les œuvres d'art, et à travers les œuvres, les artistes mêmes, qu'ils utilisent les uns comme les autres pour mener à bien leur fonction. Mais il y a plus. En « écrivant » des « expositions », en choisissant le thème de celles-ci, en sélectionnant les artistes censés illustrer au mieux les thèmes de ces expositions, ces *critiques-curators* écrivent aussi l'équivalent d'une histoire de l'art vivant.

A travers le *curating* en art contemporain, pour le dire vite, la critique d'art cesse d'être l'expression d'un simple avis sur l'art. Elle devient, plutôt, sa mise en perspective. Elle sort du registre de l'avis épidermique, du point de vue subjectif ou occasionnel, pour adopter le point de vue du maître, de celui qui dit la vérité sur l'art et qui entend la dire pour longtemps : tout comme les historiens établissent les faits non pas pour produire un inventaire de circonstances mais, plutôt, dans le but de construire un récit cohérent, dans le but aussi de donner une ossature à la façon dévertébrée dont nous occupons notre temps humain.

Ceci, pour dire quoi ? L'art, d'un côté, se qualifie par l'illimitation, par la non-limitation de ses pratiques, de son propos, de la forme de ses œuvres, de ses lieux d'action. En un mot, pour parler comme Aristote, par l'illimitation de sa « poétique ». La critique d'art écrivant des expositions, de son côté, se qualifie par la sélection, par le confinement des écritures artistiques, par le resserrement théorique, bref, par la limitation. Il résulte de cette situation, on le pressent, au mieux une tension entre art et critique, au pire une trahison de l'art par la critique.

Est-ce grave ? Cette situation n'est pas grave si la critique d'art se contient à ce qu'elle était déjà du temps de Diderot, et à ce qu'elle est restée en large part jusqu'à l'émergence de l'« industrie culturelle » caractéristique de la fin de la modernité et de la postmodernité – à savoir d'abord un jugement de goût, une opinion, l'expression d'une *doxa*. Où la situation, en contrepartie, devient plus ambiguë, plus sujette à controverse, c'est dans le cadre, justement, de l'« industrie culturelle », cette forme d'administration *à la fois* (j'insiste sur le « à la fois ») de la culture et du goût public. Dans le cadre d'action de l'« industrie culturelle », qui peut être aussi une industrie de l'*entertainment* culturel, le *critique-curator*, en effet, n'est jamais un individu libre. Il sert des intérêts. S'il met en avant ses propres convictions, il est aussi le serviteur d'une structure « manageant » (du terme *management*) la culture au nom de critères qui ne sont pas tous culturels. Ces critères sont connus : la propagande politique (serait-elle celle de la démocratie), la recherche d'un consensus minimal, la politique d'image de l'institution, la séduction culturelle, le marché de l'art.

Illimitation d'un côté, l'art, limitation de l'autre, la critique-curatrice, donc. Le constat que je formule, certes, n'a rien de nouveau. Dès 1972, lors de la Documenta 5 de Kassel, Daniel Buren fait paraître un texte resté fameux, *Exposition d'une exposition*, qui se fait l'écho de cette situation. Qu'écrivait alors Buren ? L'artiste français, ouvertement, critique alors Harald Szeemann, le commissaire de la Documenta, en l'accusant d'utiliser les artistes et leurs œuvres comme

un fleuriste utilise les fleurs, pour faire un bouquet. Ce bouquet, continue Buren, c'est Szeemann, le commissaire de la Documenta 5, qui en est l'unique ordonnateur, le seul compositeur. Les artistes, leurs œuvres exposées à Kassel sont réduites au rôle de faire valoir. L'artiste, en somme, n'est pas forcément celui qu'on croit. Il y a bien, à la Documenta, des artistes qui exposent leurs œuvres. Mais au-dessus d'eux, il y a un autre artiste, un artiste en majesté, un sur-artiste, qui est le commissaire.

Comme vous le savez, c'est à partir de ce moment-là que l'on va commencer à parler de « commissaires-artistes », comprendre : de commissaires qui se substituent aux artistes, qui deviennent eux-mêmes de véritables artistes dans leur manière de concevoir des expositions. Plus largement, on va parler aussi de « critique d'art artiste ». Cette formule se vulgarise durant les dernières décennies. Pour deux raisons, en simplifiant. D'une part, le postmodernisme élit une culture de l'approximation sémantique, du collage, du *mix*, de l'hédonisme, de l'autojustification : toute position critique, toute proposition *curatoriale*, du coup, devient recevable, même si elle est futile. D'autre part, l'industrie culturelle s'accroît, elle réclame une visibilité. Cette visibilité, ce sont notamment des expositions toujours plus nombreuses élaborées selon un modèle combinatoire autour de thèmes toujours plus variés qui vont la lui donner, entre autres. On se souvient à ce propos, durant les années 1990, des expositions new-yorkaises du tandem Collins & Milazzo: des intitulés invraisemblables, des œuvres en pagaille, un effet de vrac. Dans ce cas de « critique artiste », les *curators* affirment leurs prérogatives dans l'indifférence à toute rigueur esthétique.

Qu'est-ce que la « critique artiste », comment la définir en peu de mots mais plus précisément ? De celle-ci, on peut sans trop la caricaturer dire qu'elle est :

- une forme d'expression critique imbuée de ses prérogatives, « aut centrée » ;
- une forme d'expression critique s'autorisant à réduire la totalité de l'art en fonction de ses besoins théoriques ;
- une forme d'expression critique, pour finir, qui rapporte la question de l'art, dans son entier, à l'opinion individuelle du *curator*. La « mythologie personnelle » du commissaire remplace l'analyse objective : le commissaire s'épanche, au bénéfice de la subjectivité radicale et pathétique, il devient le *Dichter*, le maître du langage, pour reprendre une catégorie heideggerienne.

Cette « mythologie personnelle » du commissaire, en bonne logique, suscite le principe de la « vision » du *curator*, une « vision » censée résumer ce qu'est l'art dans son entier. Exemples constatés, pour ces dernières années : la « vision » multiculturaliste, soutenue à coups de références à Toni Negri ou Ommi Bhabba, de Okwi Enwezor et des ses clones ; la « vision » cosmopolite et œcuménique « tout le monde, une chose et son contraire du moment que c'est dans le « move » d'Hans Ulrich Obrist, réputé pour concevoir ses expositions dans l'indifférence à toute rigueur conceptuelle, sur carnet d'adresses et à la vitesse de l'éclair, etc.

Le destin de la « critique artiste », médiatiquement parlant, est connu : c'est elle qui donne aujourd'hui le « la » et contribue à dynamiser le champ de l'art vivant, bien mieux en tout cas que ne le font la théorie pure ou encore l'histoire de l'art, cette vieille et ennuyeuse discipline.

Concernant les grandes manifestations artistiques de type Documenta, Manifesta ou autres biennales d'art contemporain qui essaient aujourd'hui dans le monde (une quarantaine environ), chacun le sait : ce ne sont pas d'abord les artistes qui y exposent qui fixent l'attention du milieu de l'art. Ce sont, en lieu et place, les commissaires choisis pour l'occasion. Quand on compare les grandes manifestations artistiques, on compare d'abord des commissariats, non des prestations d'artistes. Que vaut la Documenta de Jan Hoet, du genre éclectique, par rapport à celle de Rudy Fuchs, ouvertement postmoderne ? Que vaut la Documenta théorique-koolhasienne de Catherine David par rapport à la Documenta exotico-créolaisante d'Okwi Enwezor ? Qui est plus près de la vérité du monde, s'agissant de l'offre *curatoriale* de récentes biennales de Venise, *Plateau de l'humanité*, par Harald Szeemann, ou *La dictature du spectateur*, par Francesco Bonami ?, etc.

J'ouvre, à ce propos, une parenthèse. Les personnes averties que vous êtes auront remarqué que le commissariat de la biennale de Venise, cette année 2005, était double. Le phénomène est intéressant, d'autant plus que les options prises par chacune des deux commissaires étaient très différentes. Pour Rosa Martinez, en résumant, l'option c'est jeune création, regard global et valorisation d'un discours politico-féministe. Pour Maria de Corral, la seconde des commissaires de la biennale 2005 de Venise, pour résumer aussi, l'option retenue va à la fidélité aux valeurs plastiques, à l'art comme expérience de fond, incarnée et vitale, de type marathonnien.

En quoi cette double proposition est-elle intéressante du point de vue de l'industrie culturelle ? En ceci : elle focalise doublement l'attention des curieux sur la biennale, elle évite que le débat ne quitte la Lagune et ne s'installe ailleurs, elle met aussi deux fers au feu, ce qui constitue une prise de risque idéologique minimale : si l'on est pas d'accord avec Martinez, on peut toujours l'être avec Corral et inversement. Fin de la parenthèse.

Quelle serait, synthétiquement, le point de vue soutenu par mon propos ? Celui-ci, en l'occurrence : la critique d'art sous la forme hyper-visible du *curating* « artiste » et de l'« écriture d'expositions » est devenue une forme majeure de « vampirisation » de l'art. En effet, si l'art est aujourd'hui plus ouvert, plus expérimental que jamais, la critique et le *curating* aussi le sont tout autant à travers leurs énoncés, à travers leur propre lecture de l'art vivant et de ses productions spécifiques mais, s'entend, à travers les classements et les hiérarchies qu'ils opèrent.

En quoi cela pose-t-il un problème ? D'un point de vue qualitatif, cette évolution tend à placer la critique *avant* l'art. Ce phénomène, certes, n'est pas nouveau, il est apparu au 19<sup>ème</sup> siècle et s'est imposé après la Seconde Guerre mondiale. La critique d'art, alors, sort définitivement de l'académisme, elle s'impose comme une discipline autonome, elle fait du critique un *accompagnateur* naturel de l'artiste, solidaire mais aussi indépendant : Champfleury défend Courbet et le courant réaliste en art, Baudelaire appuie Delacroix, Zola défend Manet, Apollinaire défend les cubistes, Greenberg et Rosenberg rendent légitime l'expressionnisme abstrait américain, Pierre Restany constitue le mouvement du Nouveau réalisme, Germano Celant et Achille Bonito Oliva, respectivement, structurent l'*arte povera* et la *Transavantgarde*, etc. Si l'art la précède, c'est bien la critique, cependant, qui institue l'art comme formule repérée, siglée, légitimée.

Une telle situation est ambivalente. Cette éminence de la critique est saine, incontestablement. Elle témoigne de l'intérêt offensif de la critique pour l'art. Elle signale aussi sa vocation taxinomique et pédagogique : la critique met de l'ordre dans le désordre de la création réelle, elle tire des fils, elle met en forme de manière claire une création artistique qui ne l'est pas dans les faits. Une telle éminence de la critique est plus sujette à caution, en revanche, sitôt que la critique d'art et le *curating* se font « artistes ». Un des effets pervers qu'on enregistre alors, notamment, c'est la discrimination. Segmenter l'art, choisir un seul segment de celui-ci et le valoriser comme valant mieux que les autres, c'est forcément discriminer ces derniers.

Un autre effet pervers de l'existence du « critique artiste » est l'incitation à produire un art d'institution, un art conforme à ce qu'attend la « critique artiste ». Nombre d'artistes, médusés par la puissance de la « critique artiste », vont concevoir leurs œuvres en fonction de celle-ci, ce qui en dit long sur le lieu où siège le véritable pouvoir. Lors de dernière biennale d'Istanbul, en septembre-octobre 2005, Jakup Ferri, jeune artiste originaire des Balkans, a présenté ainsi une série de vidéos toutes basées sur le même thème : la réussite artistique. On y voit l'artiste ou sa propre sa famille, devant la caméra, s'adresser aux *curators* et leur demander d'être compréhensifs et bons avec lui, et de l'aider dans sa carrière : « *Maybe some day I'll be chosen by some curator or by any other important person* », etc. Ce genre d'œuvres, même s'il faut les prendre au second degré, marquent la dépendance de l'artiste au système, sûrement pas son indépendance à son égard.

À toutes fins de montrer la perversité offensive de la « critique artiste » et de l'« écriture d'expositions », et dans le but d'être le moins caricatural possible (si c'est possible), je vais m'arrêter maintenant sur trois expositions récentes qui me paraissent symptomatiques des dérives évoquées à l'instant.

La première de ses expositions est *Monument to Now*, qui a eu lieu en Grèce, à Athènes, l'an passé, à l'occasion des Jeux Olympiques, une exposition collective proposée par la fondation Deste. Cette exposition se présentait comme un condensé de l'art actuel. La direction artistique en revenait à Jeffrey Deitch, avec un commissariat impliquant rien moins que quatre *curators* : deux vieux routiers de la critique, Dan Cameron et Nancy Spector, deux jeunes, Alison M. Gingeras et Massimiliano Gioni. Grosse artillerie, donc, pour quel résultat ? Soixante-six artistes, une centaine d'œuvres sorties de la seule collection de Dakis Joannou, des œuvres pour beaucoup vendues à ce grand collectionneur grec par Jeffrey Deitch lui-même, critique d'art mais aussi galeriste.

Le critère de rassemblement, ici, c'est le *mainstream*, les artistes de haute cote. Aucun artiste de renom ne manque dans l'exposition, de Barbara Kruger à Katharina Fritsch, de Douglas Gordon à Chen Zhen ou Damien Hirst, Jeff Koons, Robert Gober, Cindy Sherman, Kiki Smith, Rosemarie Trockel, Christopher Wool ou Maurizio Cattelan. Contenu fastueux, accrochage raffiné. Où le bât blesse, toutefois, c'est lorsque le spectateur se change en inspecteur et pose cette question toute bête : pourquoi cet art là plutôt qu'un autre ? (Il n'y a dans l'exposition, par exemple, aucun artiste français ou espagnol mais on y trouve en revanche un nombre record d'Américains). Prendre *Monument to Now* à la lettre condamne en conséquence le spectateur à n'avoir de l'art récent qu'un aperçu très sélectif. C'est ainsi devoir admettre que l'art extra-occidental se réduit en tout et pour tout à quelques artistes émigrés du tiers monde et vivant à New York, que l'art de type performance n'existe plus, que l'art numérique n'a jamais existé dans la période récente, etc. Bref, c'est constater de concert que nous n'avons pas vécu la même histoire de l'art que Jeffrey Deitch et son gang de critiques d'art serviles.

*Monument to Now* est en fait un montage idéologique, une imposture calculée. Ce genre d'exposition tend à accréditer la notion de système « prédictif » souvent utilisée par les sociologues dès qu'ils parlent de l'art contemporain, en le réduisant – injustement – à un simple univers fonctionnant en réseau en fonction des intérêts du marché et des puissances dominantes.

La deuxième des expositions dont je me servirai pour illustrer les dérives du « commissariat-artiste » est *Coollustre*. Celle-ci a eu lieu en Avignon, à la collection Lambert, en 2003. Le commissaire en était Éric Troncy, un des co-directeurs du Consortium de Dijon.

Premier point de *Coollustre* ? Cette exposition n'a pas de thématique ciblée, pas non plus de structuration conceptuelle, encore moins de souci sémantique. Ici, c'est tout et n'importe quoi, peu importe les époques, mais toujours clinquant, entre Bernard Buffet et Helmut Newton, Ugo Rondinone ou Piero Gilardi, sans oublier le ban et l'arrière-ban de la mode et quelques artistes de la galerie Yvon Lambert. Autant que faire se peut, il s'agit de rester vague, de faire *flashy*, « déco », avec de beaux effets et télescopages plastiques qui excitent l'œil. Le titre même de l'exposition est indéterminé. Renseignement pris, on apprend qu'il a été emprunté à la cosmétique : *Coollustre* est une crème de soin (message subliminal, peut-être : *le cosmétique n'est pas seulement dans le titre de l'exposition mais l'exposition elle-même est cosmétique*).

Un autre but de l'exposition – son but principal, en fait – est d'installer le spectateur dans la tête de l'« auteur d'exposition », de lui faire partager ses lubies comme ses enthousiasmes de midinette, à travers les textes de chansons du groupe de rock guimauve Eurythmics inscrits pour la circonstance au Letraset sur les murs et les cimaises, d'une insipide naïveté. On l'aura compris : exposer, ici, n'a plus rien à voir avec l'art mais renvoie tout au contraire à la psychologie, voire à la cure psychanalytique. Le *curator* vise cet objectif d'abord : libérer fantasmatiques propres et frustrations sur un mode qui est celui de l'érotomane, cet individu qui veut être aimé à tout prix. Faire l'économie d'une thématique, dans cette lumière, s'avère un préalable obligé. L'important, c'est l'épanchement personnel, l'exhibitionnisme de l'intimité *commissariale*. Dans ce dispositif, les artistes ne sont pas servis mais réquisitionnés (qu'en pensent-ils, d'ailleurs ? On n'en a pas la moindre idée).

Bref, sous-exposition de l'art et avènement de la surexposition du commissaire. Le *curator* en personne est exposé en beauté ou, plus exactement dit, dans sa pitoyable beauté narcissique, ultime reliquat de la grande « mythologie personnelle ».

La troisième des expositions sur laquelle je me focaliserai brièvement, avant de conclure mon propos, est *Translation*, qui a eu lieu durant l'été 2005 au Palais de Tokyo, Site de Création contemporaine, à Paris.

Cette fois, les directeurs de cette institution demandent à des graphistes, M/M Paris, de mettre en espace diverses œuvres prêtées au centre d'art parisien par une collection privée (ceci explique le titre de l'exposition, « translation » en français, « traduction » en anglais). Que font les graphistes M/M Paris ? Ils s'emparent des œuvres, celles d'artistes aussi importants que Cady Noland, Jeff Koons, Yinka Shonibare et bien d'autres, puis ils les mélangent à des travaux personnels, sur le mode d'un *sampling* débridé. Plus que celui de « translation », le maître mot est celui d'*effet*. Une robe de Yinka Shonibare, *Dressing Down*, se retrouve subtilement placée sous le regard glamour et décalé de mannequins posant sur des affiches placardées tout autour, œuvre de M/M Paris pour Balenciaga ; une peinture sur toile à la crotte d'éléphant de Chris Ofili, *Blue Moon*, se voit littéralement noyée dans le mur d'affiches M/M Paris contre lequel son châssis a pourtant été négligemment appuyé, et disparaît en celui-ci, etc.

Si l'on regarde *Translation* en tant qu'amateur d'art hédoniste, on sera comblé par cette opération de *relooking*. Dans le cas contraire, on sera forcément perplexe. Questions pendantes : pourquoi, en termes muséographiques, cette abolition du sens, évaporé dans la joliesse, au profit du décor et de l'étalage ? Pourquoi l'illisibilité de l'exposition, qui mobilise la seule émotion ? Pourquoi cette esthétique de contamination qui ne respecte même plus les œuvres originales ? Quid de l'*artiste*, qui tient ici le rôle du fournisseur de la matière première, et dont les œuvres sont littéralement retravaillées ? Une chose est sûre, du moins : le fun triomphe.

Alors quoi?, tout ce que propose la « critique artiste » est-il mauvais, douteux, suspect ? Pas forcément.

Certaines propositions, heureusement, ne sont pas aussi grotesques ou injustifiables. Je songe à ce propos à une exposition honnête qu'il m'a été donné de voir récemment : *OK (Okay)*, une exposition proposée au printemps 2005 au Swiss Institute de New York par son ancien directeur, Marc-Olivier Wahler, aujourd'hui à la tête du Palais de Tokyo à Paris.

Quelle est la thèse de Wahler ? L'art est une mise en forme biaise par nature, un mentir vrai ou faux, au choix, voire les deux à la fois. Comme tel, il simule toujours ce qu'il représente, il se joue de la réalité. Toutes les œuvres que Wahler a montré dans *OK (Okay)* ont cette particularité : elles sont réversibles, elles semblent dire quelque chose a priori mais elles peuvent aussi bien exprimer le contraire, selon le mode du solécisme (à Soles, dans l'antiquité, raconte Hérodote, le « oui » des habitants était réputé pour signifier « non »).

*OK / Okay* : un tel intitulé paraît ainsi, de prime abord, ne vouloir rien dire, ou tout dire, ce qui revient au même. Comme tel, il semblera cantonner d'office cette double exposition collective à la catégorie évoquée à l'instant, celle de la proposition de circonstance à fins légitimantes (moi commissaire, ma vision du monde, mes artistes fétiches, mes références, mes vapeurs...). Il n'en est rien. Prétexte et titre de l'exposition, au contraire, s'avèrent tout ce qu'il y a de pertinent. Soit « OK », la formule sans doute le plus prononcée au monde. Si celle-ci signifie d'ordinaire l'acquiescement (« OK »), elle peut aussi signifier son contraire, l'exaspération, le renoncement, notamment quand sa prononciation se fait traînante (« Okay »). Comme le rappelle le lexique en forme de listing intégré au catalogue de l'exposition par son concepteur, le terme même, « OK », n'a au surplus aucune origine linguistique certifiée. Éclatant paradoxe, pour le moins, voulant que le terme entre tous le plus usité de notre vocabulaire soit aussi, tout compte fait, le plus intrigant.

De manière littérale, l'exposition *OK / Okay* se veut une illustration de cette indécision sémantique, mais cette fois versant art. Chacune des œuvres retenues ici, de la sorte, compte deux entrées sémantiques (au moins). Valentin Carron, par exemple, expose dans toute leur gloire des toiles de Mondrian ou de Léger : mais lui les a fait reproduire sur des peaux de cuir et les soumet à notre œil sous la forme inattendue de trophées indiens. En une centaine de tableaux récapitulants des moments clés de l'histoire humaine, Gabriele di Matteo retrace celle-ci depuis ses origines : mais tous les personnages, de manière incompréhensible, y sont présentés nus, de César assassiné à Jean-Paul II sur son lit de mort, de Charles Chaplin en patins à roulettes à Che Guevara ou Fabio Berlusconi. Leopold Kessler expose de très ordinaires *readymades* : un réfrigérateur, une télévision. Leur fonctionnement, en revanche, est aberrant – le réfrigérateur s'ouvre tout seul à l'approche du spectateur puis expulse son contenu sans ménagement ; il faut taper du poing avec rage sur la télévision pour l'allumer ou pour l'éteindre. Les sacs conçus par Bob Gramsma sont fascinants, évocation de somptueux vaisseaux spatiaux : de ceux-ci, notons curieusement qu'ils n'ouvrent sur rien, sinon sur eux-mêmes. Le travail d'éclairagisme de Christian Andersson fait penser à celui de Michel Verjux : grands ronds de lumière confinant à la transcendance plastique. Sauf que passer devant ceux que nous soumet Andersson, c'est expérimenter cette situation absurde, l'absence totale de notre ombre sur la surface éclairée. Il n'est pas enfin jusqu'aux sobres installations d'esprit « technologique » de Ben Woodeson qui ne jettent le trouble. En apparence, un gainage de fil rouge le long d'une colonne métallique. En réalité, le faisceau d'une résistance chauffante dont l'effet est de dilater le métal et d'accroître de manière infinitésimale la dimension de la colonne...

Sans doute retrouve-t-on ici, hantant l'exposition comme un bruit de fond, l'écho de l'« inframince » duchampien. C'est heureux, pour tout dire. L'art est une mise en forme biaise par nature, un mentir vrai ou faux, au choix, voire les deux à la fois. Comme tel, il ne saurait que simuler ce qu'il représente, et se jouer de la réalité, son autre définitivement asymétrique. Avec *OK / Okay*, Marc-Olivier Wahler entend à l'évidence réaffirmer la relativité du sens de l'art, plus la prétention insensée que représente toute lecture autre qu'ouverte. Par rapport aux expressions « dures » ou se voulant définitives, c'est cautionner-là toute la fécondité de l'esthétique du « et » ou, comme la définit Umberto Eco, de l'« etc. » — l'œuvre d'art comme cet artefact qui signifie ceci plus ceci plus ceci et ainsi de suite. Cette attention démonstrative à l'art comme formule potentielle (plus qu'acquise) et, par extension, aux vertus de la polysémie est loin d'être innocente. Elle plaide pour la suspension du jugement au profit de la surprise esthétique. Un tel militantisme a évidemment un défaut, pour peu qu'on l'analyse en termes de pouvoir : il interdit au « curateur-artiste » de revendiquer la moindre autorité sur l'art au nom du sens ou en son propre nom.

Concluons, à présent, en prenant toutefois notre temps.

L'art, aujourd'hui, ce n'est pas seulement la création. L'art produit des œuvres mais il produit aussi une esthétique de la critique. Il permet à la « critique artiste » de se produire comme esthétique, d'apparaître sous un jour spécifique, repérable et flamboyant – tout comme est spécifique, repérable et flamboyante une œuvre d'art. Par là, on veut dire que si l'art contemporain est bien un laboratoire esthétique, celui-ci n' a jamais, médiatiquement parlant, d'existence propre. Il n'est jamais vu et montré par la critique pour ce qu'il est. Il se retrouve au contraire littéralement *esthétisé* par celle-ci.

De cela, je veux pour preuve deux exemples, différents par l'esprit mais qui se rejoignent sur le principe du *contrôle*. Premier exemple, l'expérience de *curating VOTI – The Union of Imaginary*, créée dans les années 1990. Des critiques

d'art tels que Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Hans Ulrich Obrist... constituent dans ce cas une sorte de comité théorique dont la finalité affichée est de constituer une base de données sur un maximum d'artistes. Travail de reconnaissance du terrain artistique ? Oui, sans doute. Mais aussi une prise de contrôle insidieuse sur l'art au nom de ce précepte classique de l'idéologie de l'information, à savoir que celui qui détient l'information contrôle le territoire.

Second exemple, le concours de *curating* mis en place et organisé depuis 2003 par la Gallerie d'Arte Moderna et Contemporanea (GAMEC) de Bergame, en Italie du Nord Bergame. Le principe en est le suivant : le candidat, pour 25 000 euros tout compris (transport des œuvres, catalogue, service de presse, rétributions diverses...), doit faire le projet d'un accrochage conçu pour une salle rectangulaire. La règle : la compétence artistique, sans nul doute, mais aussi la compétence économique. La règle de la productivité n'est pas loin, d'esprit libéral, avec son corollaire obligé, le rendement.

Le « laboratoire esthétique » ? Peut-être n'est-il pas, comme on l'aura compris, où on le croyait jusqu'alors. Le statut expérimental ne qualifie plus seulement l'art, en particulier l'art le plus avant-gardiste, toujours à l'affût de la nouveauté, de l'expression de l'inouï. Il qualifie aussi, dans son prolongement, la « critique artiste ». La « critique artiste », en fait, procède par façonnage, de façon culinaire, comme un cuisinier arrange ses plats. Son premier objectif n'est pas la gloire de l'art mais la sienne propre – et, au passage, celle du *critique-curator*. La « critique artiste » ou le laboratoire esthétique de l'art, sur le mode du renversement.

Si nous nous accordons sur le fait que l'art prodigue une représentation conforme de notre monde, qu'il dit en quelque sorte la « vérité » (entre guillemets), qu'il donne du réel le ton juste, cette situation est tout bonnement inadmissible. Si l'on prétend, en tant que critique *curator*, dire ou montrer ce qu'est l'art, et si l'on n'entend pas, ce faisant, trahir son sens – parce que trahir son sens reviendrait alors à trahir le sens même du monde –, il conviendra alors de prendre *tout* l'art, de renoncer aux sélections arbitraires, de s'en saisir en son entier sans jamais le fractionner, ou le ramifier pour servir telle ou telle cause théorique ou culturelle qui nous est chère.

Si nous nous accordons au contraire sur le fait que l'art n'est pas une représentation exacte du monde où nous vivons mais un ensemble de représentations erratiques, approximatives, dramatisées, singularisées à l'excès, etc., bref, une somme de représentations pas du tout universelles, pas de problème en revanche pour la « critique artiste ». L'art, dans ce cas, devient un matériau de base. Que la « critique artiste » s'en serve pour nourrir ses intérêts propres, qui peuvent être aussi ceux du pouvoir politique et économique, voilà qui est dans ce cas tout à fait logique.

La situation présente montre en fait clairement que l'art est battu, complètement défait sur son terrain. Pour quelle raison ? Non pas parce que les œuvres sont mauvaises, ou parce qu'elles ne peuvent pas se soutenir elles-mêmes. Parce que les artistes, plutôt, ne contrôlent en rien le territoire de la médiation, de la communication.

La qualité de l'art n'est pas en cause. Ce qui est en cause, c'est la hiérarchie établie. Une hiérarchie, en l'occurrence, favorable à l'institution de l'art : centres d'art, musées, marché, grandes manifestations, etc., et à ceux qui les représentent, qui ne sont pas d'abord les artistes mais leurs médiateurs.

Que nous apprend cette hiérarchie, aujourd'hui ? Que les institutions en charge de l'art ont moins l'art en vue que leur propre survie. Quel est leur but ? Continuer à exister, faire du spectacle, faire vivre leurs multiples fonctionnaires, etc. Quelle est leur méthode ? Se servir de l'art comme énergie motrice, de même qu'une voiture fonctionne avec du carburant : pour pouvoir avancer, se mouvoir, tracer ses trajectoires. La seule bonne nouvelle, dans l'affaire, si l'on file la métaphore, c'est la suivante : une voiture, pour avancer, se mouvoir, tracer ses trajectoires, a besoin d'essence. Le destin de l'art est assuré, en conséquence, du moins son *destin de carburant*, faute de mieux.

Vous pourrez croire que mon propos diabolise la « critique artiste ». Ce n'est pas le cas. La réalité est toujours le résultat de rapports de forces diversement maîtrisés. L'instrumentalisation de l'art actuel n'est pas une fatalité, c'est un résultat. Toute la question, dès lors, est posée : si la critique domine à ce point l'art, n'est-ce pas tout bien pesé parce qu'elle est devenue plus excitante, plus intéressante que l'art lui-même ? Au juste, qu'est-ce qui nous passionne, dans l'art vivant, ce que nous voyons ou ce que nous pouvons en penser ? Formulons cette hypothèse, sous forme d'interrogation : se pourrait-il que la réponse, ici, soit contenue dans la question ?

Réponse laissée à la libre appréciation de chacun. Je vous remercie.

**Aquesta ponència fou presentada el divendres dia 18 de novembre de 2005 al MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, amb motiu del I Simposi Internacional de Crítica d'Art, organitzat per l'ACCA.**

Esta ponencia se presentó el viernes día 18 de noviembre de 2005 en el MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con motivo del I Simposio Internacional de Crítica de Arte, organizado por el ACCA.

This lecture was presented on Friday, the 18<sup>th</sup> November 2005 at the MACBA, Barcelona Museum for Contemporary Art, in occasion of the I International Symposium on Art Critics, organized by ACCA.