

ETC



Esquive et hiatus, contre la définition de l'art contemporain

Manon Blanchette

Number 47, September–October–November 1999

Le contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35490ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blanchette, M. (1999). Esquive et hiatus, contre la définition de l'art contemporain. *ETC*, (47), 10–13.

ESQUIVE ET HIATUS, CONTRE LA DÉFINITION DE L'ART CONTEMPORAIN

Définir, c'est poser des limites. Or, l'art contemporain est sans limite. Définir, c'est répondre à une volonté logique d'organisation, et l'art contemporain possède son propre langage et sa propre nécessité. Est-il possible alors de définir ou plutôt de questionner la notion de contemporanéité en faisant en sorte que celle-ci soit présentée dans ce qu'elle a de non-défini ? Tourner autour, avoir un regard circulaire, parler d'autre chose, seraient peut-être des méthodes à utiliser ici, puisque depuis Duchamp, on s'entend pour dire que tout peut être de l'art.

Prenons par exemple l'idée de la relation qu'entretient un artiste avec son époque. L'art possède une fonction critique importante. Libre des contraintes qu'impose notre société, l'artiste marginal peut se permettre de donner ouvertement son opinion car on pense, d'une manière bien romantique, que celui-ci n'a rien à perdre. Le reproche que l'on fait cependant aux musées d'art contemporain est celui d'avoir transformé l'artiste en travailleur du système de l'art. Aujourd'hui, les artistes créeraient sur commande. Ils répondraient entre autres à des impératifs de formats imposés par les musées, si bien que la nature de l'œuvre s'en trouverait corrompue. En conséquence, l'art contemporain existerait seulement à l'extérieur des musées ! Ce serait si simple... Mais l'art contemporain est capricieux autant que l'individu qui le produit, la seule règle étant qu'il n'y a pas de règle.

Et que faisons-nous alors dans les musées ? Vous conviendrez avec moi qu'il vaut mieux faire émerger immédiatement la question des critères d'évaluation qu'utilisent les conservateurs, puisqu'elle est fondamentale et latente dans le débat sur la contemporanéité. Car, si je suis dans l'incapacité de localiser définitivement l'art contemporain, peut-être pourrais-je dire ce qu'il est ? Ce qu'il est ou ce qu'il n'est pas !

Et pourtant, lorsqu'un terme me vient à l'esprit pour exclure un certain type d'art, aussitôt une œuvre ou un artiste me fait changer d'avis. Prenons par exemple la question de la nostalgie. Un artiste qui voudrait faire revivre le passé en le valorisant davantage par rapport au présent ne serait pas contemporain. Et pourtant, jusqu'à quel point les citations visuelles si marquantes dans un concept de postmodernité ne concourent-elles pas à faire revivre un certain plaisir de l'œil ? De plus, il existe tant de formes différentes de citations historiques que les exclure en bloc serait une erreur. Une citation peut en effet se retrouver dans la facture de l'œuvre, dans son sujet, dans sa composition, dans l'éclairage et j'en passe. Peut-on dire

que Jeff Wall soit nostalgique parce qu'il utilise des compositions nettement classiques ? La forme ne serait donc pas une preuve de nostalgie. Pour repérer la nostalgie, il vaudrait peut-être mieux s'en remettre à l'intention de l'artiste. Or, une intention nostalgique relève de la naïveté. La naïveté serait à bannir dans une contemporanéité enfin précisée. Et que faire alors de l'art brut, cet art dont nous reconnaissons la valeur et qui fait pourtant fi de toute intention et de toute prétention ? Si Arnulf Rainer, pour ne nommer que celui-ci, réalisa des œuvres en collaboration avec des artistes de l'art brut, c'est qu'au-delà de la forme et de l'intention, persiste une valeur contemporaine à l'œuvre. Il s'agit de quelque chose de difficile à cerner et qui pourtant rejoint le spectateur.

D'ailleurs, en se penchant sur toute la question de la réception de l'œuvre, la notion de contemporanéité semble vouloir s'éclaircir. Le concept de rupture ou d'avancement, si cher à la modernité, est-il encore valable aujourd'hui ? Par rupture, on peut comprendre ici l'idée de choc, d'ébranlement par rapport à des acquis. Des acquis qui peuvent être de tout ordre. Sur le plan social, moral, philosophique, spirituel, l'œuvre d'art contemporaine aurait pour mission de s'opposer à l'inertie de la pensée. Une pensée stagnante est prétentieuse et dogmatique. Elle exclut et impose une hiérarchie. Elle se referme sur elle-même ayant soi-disant tout vu, tout entendu.

Cela ne veut pourtant pas dire que toute expression artistique soit automatiquement reçue comme valable. La capacité de jugement que détient tout individu demeure un gage important dans cette question de contemporanéité. L'individu possède en lui des clés personnelles d'évaluation d'une œuvre en regard de ce qui le touche, de ce qui l'intéresse et de ce qui l'a transformé. En 1994, une certaine presse criait au scandale parce que le Musée d'art contemporain de Montréal présentait une série de photographies de l'artiste Andres Serrano sur la « morgue ». Une mère, qui avait personnellement vécu la mort de sa fille suite à une agression violente, fut dépêchée au Musée pour donner son opinion sur la qualité d'un tel travail artistique.

L'accompagnant dans la salle, je n'oublierai jamais le regard qu'elle porta sur chacune des photographies. Un regard lucide, sensible et qui n'avait pas peur de regarder parce qu'elle avait déjà vu... En sortant, son verdict fut immuable : « le Musée a raison de présenter des œuvres de cette nature ». La violence existe et, pour elle, dans cette série, Serrano se donne comme mission de la dénoncer.

En contrepoint à cette anecdote pourtant importante, je dirais que le visiteur a tous les droits sur le plan de sa critique de l'œuvre. Il a le droit de refuser pour des raisons que lui seul connaît, et il a le droit d'accepter. L'œuvre propose un regard qui ne peut pas être neutre. L'œuvre propose une transformation de l'être qui peut d'ailleurs s'opérer dans le refus. On se souviendra par exemple des œuvres provoquantes du groupe Fluxus, où le public était littéralement agressé et contraint au questionnement sur les limites de l'art. L'ébranlement des valeurs était le but que poursuivait justement cet art.

Qu'en est-il aujourd'hui de la provocation en art ? Centré davantage sur l'individu, l'art veut élargir la connaissance. Une connaissance de l'autre, une connaissance de soi et de notre environnement. Certains artistes, comme Bill Viola, Gary Hill et le duo Granular Synthesis ont choisi de le faire à l'aide des technologies nouvelles. D'autres poursuivent leur recherche à travers des médias plus conventionnels en apparence, car nous savons tous que l'artiste ne cesse jamais d'expérimenter de nouvelles techniques, donnant ainsi naissance à de nouveaux langages. Avec ou sans les technologies nouvelles, l'art contemporain arrive à maintenir le développement de la pensée. Une pensée qui peut être rétrospective, prospective ou critique du présent. Il n'y a pas de formule si ce n'est celle de la pertinence. Une pertinence qui peut se vivre à l'échelle du social ou à celle de l'individu, une pertinence qui ne peut se vivre que dans la prégnance de l'œuvre sur le spectateur. Or, s'il y a prégnance, il y a implication de la mémoire, celle-là même qui permet à l'œuvre de vivre à l'intérieur de celui qui l'a vue, dans la mesure où il y participe. Il ne s'agit évidemment pas d'une participation exclusivement physique, bien que cela ne soit pas exclu, mais plutôt d'une participation en terme de disponibilité de l'individu à l'expérience unique que propose une œuvre. Plus l'individu se rendra disponible à l'expérience en se plaçant au centre de l'œuvre pour pouvoir opérer un regard tous azimuts, plus l'œuvre cheminera vers des avenues imprévues. En d'autres termes, une œuvre contemporaine est celle qui arrive à faire en sorte que le spectateur relâche ses acquis pour suivre les méandres de l'œuvre. *Ce n'est qu'une fois que l'expérience aura été vécue qu'il sera possible de mesurer l'impact de l'œuvre et sa pertinence.*

Ceci nous amène à parler de la contemporanéité d'une œuvre en élaborant sur la temporalité de celle-ci. Certains musées ont réglé cette question de temporalité en transférant des objets de leur collection dans d'autres musées, dont le mandat est plus clair sur cette question. Cependant, au-delà de la datation de l'œuvre, l'idée du jugement critique que posent les conservateurs de musées demeure

une question épineuse et controversée. Les conservateurs ont-ils le droit de se tromper dans leur choix ? Si la réponse est non, alors comme « Institution », il ne nous serait pas possible de prendre de risques. Or, nous devons prendre des risques que je dirais « calculés », dans la mesure où certains éléments sont rassemblés. Je pense entre autres à une cohérence dans le cheminement de la recherche, qui peut pourtant évoluer dans plusieurs directions à la fois, faire des aller-retour, des mouvements circulaires, des hiatus. Je pense également à une capacité d'expression plastique par rapport aux idées avancées, à une conscience de ce que l'œuvre peut apporter comme éveil de l'être.

Le territoire de l'art contemporain est vaste. Aux disciplines traditionnelles, se sont ajoutés la vidéographie et tous les dérivés des technologies nouvelles. Que ce soit pour les œuvres en réseau, les CD-Rom ou les œuvres utilisant tous ces supports à la fois, leur développement est rapide grâce aux nouvelles images et aux nouvelles données que la technologie permet. Ces nouveaux langages ne peuvent s'appréhender que dans la mesure où le critique accepte de revoir constamment ses acquis esthétiques ou alors de reconnaître ses limites. En ce sens, l'œuvre contemporaine est liée à l'événementiel, un événementiel qui reconnaît le caractère unique de chaque rencontre entre l'individu et l'œuvre. De ce postulat dépend toute la problématique de l'interprétation et de la ré-interprétation des œuvres car, si chaque expérience est unique, l'œuvre devrait toujours receler un sens nouveau, elle devrait toujours permettre un certain enseignement, d'où d'écoule la réticence des musées à se départir de leur collection. Le phénomène de mode qui existe tant dans le domaine de la production des œuvres que dans celui de la critique occulte parfois des pans de connaissances transmises par l'œuvre. Le temps et la rigueur du regard analytique sont entre autres capables de nous faire éviter ce piège. Le rôle des musées d'art contemporain est en ce sens intéressant par le paradoxe qu'il met en scène. Il tente de rattacher à l'histoire récente des productions actuelles, tout en donnant également une tribune à des œuvres de nature expérimentale. Un musée d'art contemporain regarde dans toutes les directions à la fois. Il guette la nouveauté tout en gardant une distance, du moins temporairement. La cible des artistes, des jeunes conservateurs indépendants, des élus, des gens d'affaires, le musée est continuellement en mutation. Apprécié et critiqué à la fois, il est le microcosme de la société. Il est en soi l'expression d'une contemporanéité sociale, politique et surtout artistique.

MANON BLANCHETTE

Jeff Wall, *The Giant*, 1992. Chromoforme, lumière fluorescente, coisson d'aluminium et plexiglas (39 x 48 cm) édition de 8.





GRANULAR SYNTHESIS, NoëGêde-M6, 1997. (detail)