

Les choses comme elles vont

Jan Swidzinski

Numéro 68, 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46356ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Swidzinski, J. (1997). Les choses comme elles vont. *Inter*, (68), 38–45.

Ce texte suscite certaines attentes et en même temps quelques obligations de ma part. Les attentes, je pense, seraient à formuler en ces termes : avec la perspective de la fin des années quatre-vingt-dix, suis-je d'avis que ce dont j'avais parlé, discuté et ce pour quoi j'avais cherché à convaincre mes auditeurs et mes lecteurs au milieu des années soixante-dix, se justifiait par l'état de l'art à cette époque ? Et comme l'art comme art contextuel n'était pas un texte de théoricien, mais de quelqu'un qui pratiquait l'art, une question supplémentaire se pose en corollaire : aujourd'hui, en résulte-t-il quelque chose ?

Les choses comme

Parler de l'art comme de l'art contextuel revient à le placer – à des fins d'observation – à l'intersection de deux axes : synchronique et diachronique ; cela revient à le considérer comme un phénomène qui existe ici et maintenant. L'on peut renoncer à une telle contrainte, comme on le faisait traditionnellement, et considérer l'art comme chose en soi, hors du temps et du lieu de son apparition, et dont la qualité d'art n'est fonction ni du temps ni du lieu. Un tel point de vue est avantageux dans la mesure où il suggère que, comme artistes, nous créons des œuvres d'une valeur qui ne passe pas.

Après DUCHAMP, FLUXUS et ainsi de suite, après les proclamations que tout peut être de l'art – d'avoir bu un verre d'eau au même titre que d'avoir peint un tableau –, cette conception confortable de l'art n'explique plus rien. Un verre d'eau pris dans un bar n'est pas, hélas, une œuvre d'art. Pour qu'il le soit, il faut l'avoir bu dans une galerie, de préférence à New York.

Par rapport à la thèse sur le caractère contextuel de l'art contemporain, deux réflexions s'imposent. D'abord, si l'art ne se détermine pas par lui-même, mais par un support de contexte, cela signifie qu'il n'a pas la latitude de véhiculer des valeurs durables dans leur totalité, au grand complet et, de plus, valables partout ; il se peut aussi que ce soit parce que de telles valeurs cessent d'exister. Ensuite, cette non seulement dépendance, mais encore symbiose de l'art avec son contexte, avec la réalité qui l'entoure, nous permet, si ce n'est qu'elle nous oblige, d'orienter notre attention vers un champ plus vaste de la réalité artistique non-artistique, d'y trouver notre place et d'y intervenir activement.

Dans le livre **Art, Society and Self-consciousness** que j'ai fait paraître en 1979 au Canada, fruit de ma réflexion sur l'art, de loin antérieure à celle sur l'art en tant qu'art contextuel, j'ai décrit plusieurs sortes de logiques qui régissent la réalité sociale. La première de ces logiques est celle des normes (**world ruled by logic of norms**). Deux valeurs y sont de rigueur : ce qui correspond à une obligation et ce qui est interdit. La logique de cette nature est propre à la plupart des cultures, et pendant de longs siècles, elle était le propre de notre culture européenne.

Dans l'univers d'une telle logique, les choses sont bonnes ou mauvaises, les actes, convenables ou incongrus : il y a des actes qu'on se doit d'accomplir, et d'autres qu'on n'est pas en droit de faire. Notre « Surmoi » tient d'une main de fer la bride des passions de notre « Ça ». Et pour que les règles qui nous sont imposées puissent porter leur effet, leur ascendant sur notre personnalité doit être incontestable, même en pensée. C'est qu'elles ont valeur d'obligation, étant établies non pas par l'homme, mais par une puissance transcendante qui le gouverne.

La logique suivante, refoulant la première, qui a marqué notre culture, c'est la logique de la liberté. Entre obligation et interdiction s'insinue une troisième valeur qui, à terme, domine les deux premières : le permis. L'homme qui, jusque-là, n'était qu'un objet sans droit de parole, subordonné aux obligations et aux interdictions instituées par des forces transcendantes par rapport à lui, accède en sujet de l'histoire au droit de parole. Et pour qu'il puisse décider de la réalité, il faut que celle-ci lui soit accessible, c'est-à-dire empirique et non transcendante. LYOTARD définit comme scientifique et technologique la culture en devenir dans le champ régi par la logique de la liberté. Cet octroi de privilèges à l'homme par lui-même, dès qu'il a cessé d'être soumis à des forces qui lui étaient supérieures, mène inévitablement à la conclusion que si les hommes sont libres, c'est qu'ils ont le droit de décision. S'ils sont également libres, c'est qu'il n'y a pas d'instance qui leur fût supérieure, propre à décider de leur part d'égalité, plus ou moins grande selon chacun.

Un développement complet de cette conception se retrouve aisément dans la logique du discours social du siècle des Lumières, dans l'élaboration de l'industrialisme, dans la naissance des systèmes idéologiques, dans le système de la démocratie, dans l'idéologie du capitalisme, dans l'utopie du communisme, dans le modernisme, dans la société de consommation et, par conséquent, dans le débat postmoderniste sur les effets sociaux de l'accélération de l'extension de la zone de ce qui est permis à l'homme. L'auteur de ces lignes en a parlé plus amplement dans son livre paru également au Canada sous le titre **Freedom and Limitation – The Anatomy of Postmodernism**.

elles vont

Jan SWIDZINSKI

Cette logique de la liberté, Bernard MENDEVILLE en a donné une formule tout aussi lapidaire que cynique en écrivant dans **The Fable of the Bees** paru en 1723 : « Le caractère social de l'homme procède de deux choses : 1) du besoin de multiplier les plaisirs et 2) de la résistance à laquelle il se heurte en tentant d'y parvenir. » Deux siècles plus tard, FREUD aura légitimé cette formule par une loi qui régit la psychique de l'homme, en distinguant un système régi par le principe de plaisir (**Lustprinzip**) du « Ça », d'un autre, celui qui tient compte de cette **réalité** restrictive qu'est le système de l'**ego** rationnel.

Une autre justification, économique cette fois, c'est Adam SMITH qui nous l'a fournie, à l'heure de la naissance du penser économique, dans son **An Inquiry into Nature and Causes of the Wealth of Nation**. Selon une conception contemporaine de la réalité héritière de l'époque de SMITH, les pays développés – soit tels que sont appelés à devenir les pays sous-développés – sont ceux qui se prévalent du Produit national brut (PNB) le plus élevé. Ce PNB est fonction du produit vendu. La vente, c'est une forme d'échange : nous recevons une chose en contrepartie d'une autre. L'échange aboutit quand chacune de des parties y apporte ce qui est pour elle d'un moindre prix, pour acquérir ce qui lui est plus précieux. L'argent qui s'échange contre tout n'est qu'un intermédiaire commode.

Le revenu, cette valeur des échanges quantifiables en monnaie, dépend non seulement du montant des transactions, mais également de leur nombre. Plus nous faisons d'échanges profitables en un laps de temps court, plus notre bénéfice est grand. Plus un marché est demandeur et plus il y a d'acheteurs, ce qui rend les achats moins espacés, plus le revenu brut monte. Une extension constante du marché devient une nécessité. Les hamburgers de McDonald's doivent se vendre jusque dans la brousse, les ados doivent acheter des gadgets jetables inutiles, les vieux, des cadeaux de Noël et les youppies, des voitures toujours plus récentes, dont la qualité n'est guère supérieure à celle des véhicules dans lesquels ils roulaient auparavant.

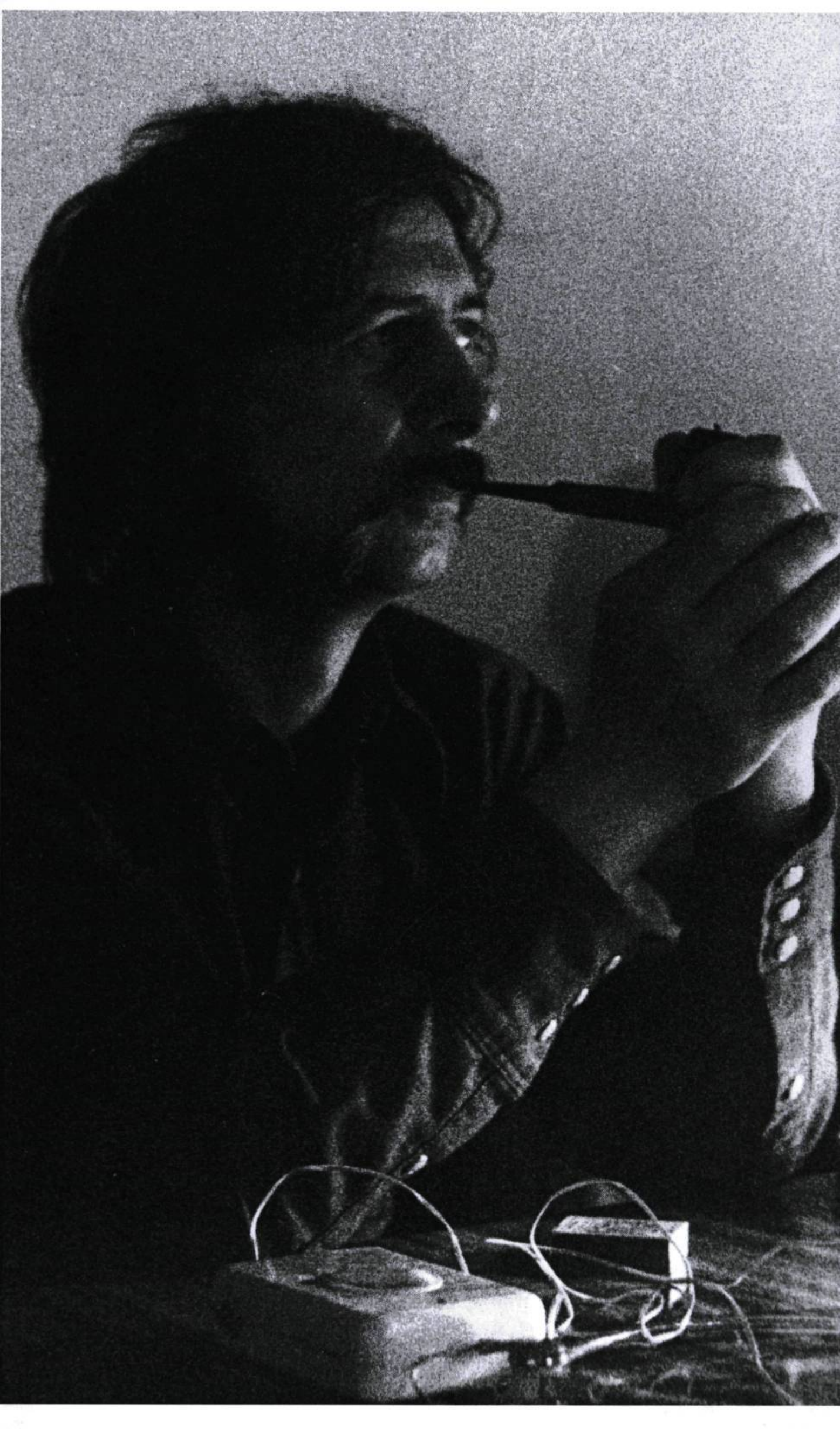
On achète des choses nouvelles quand les vieilles ont perdu à nos yeux de leur valeur. Plus les choses que nous possédons perdent en valeur à nos yeux, c'est plus volontiers que nous

leur substituons des choses nouvelles. La vitesse de l'échange augmente quand diminuent les valeurs et qu'elles se font éphémères, momentanées ; quand elles deviennent des pseudo-valeurs, des simulacres de valeurs.

La dégradation des valeurs permanentes, établies, et la croissance économique parallèle de l'Europe de l'Ouest et de l'Amérique s'inscrivent toutes les deux dans la même logique du progrès. Ce qui s'y inscrit également c'est l'accélération des changements. Dans l'idéologie du communisme, cela signifie un cheminement plus rapide vers l'objectif déterminé par la logique du développement social – l'émancipation sociale. Pour le capitalisme, il s'agit d'une accélération de la cadence du développement industriel et de celui des échanges multiplicateurs de bénéfices et – conformément à ce qu'avait dit Adam SMITH – du bien-être collectif.

Dans **L'art comme art contextuel** j'écrivais : « Nous vivons dans une civilisation de changements de plus en plus rapides. La réalité est pour nous un processus stochastique qui n'en finit pas. Nous ne savons pas dissocier le sujet actif (soit ce qui est subjectif) de ce qui devient objet de notre action. Nous ne savons pas nous dissocier nous-mêmes de la réalité. Nous subissons des dépendances de l'amont et en générons à notre tour en aval. Nous vivons au milieu d'objets dont nous connaissons la signification et au milieu de significations qu'ont perdues les objets qui leur correspondaient. »

Dans tout le débat sur le postmodernisme, qui se sera enflammé dans les années quatre-vingt, dans ce qu'ont écrit BAUDRILLARD, DELEUZE, GUATTARI, DENZIN, BAUMAN, MARCUS, CUSHMAN, de même que – pour remonter encore dans le temps – LYOTARD, DERRIDA, Ihab HASSAN, FOUCAULT et jusque dans ce dont DUCHAMP avait fait le sujet de ses ready-made, il est toujours question des effets entraînés par la constance de l'accélération des changements intervenant dans notre civilisation. FREUD aurait dit qu'outre le principe de plaisir et l'instinct de vie, devenu la force motrice de la civilisation euro-américaine, agit parallèlement un autre instinct, celui de mort. Décrivant l'état de culture après le modernisme, la philosophie postmoderniste parle de la suppression de la frontière entre le signifié et le signifiant, entre la réalité et sa représentation ; de l'affaiblissement



maximum de toutes les fonctions référentielles des actes sémiotiques, de la destruction des systèmes de valeurs, de la disparition progressive de la distinction entre le naturel et l'artificiel, entre la réalité virtuelle et la réalité effective, entre la culture haute et la culture basse, entre le sens et le non-sens, etc. En termes généraux, elle fait preuve d'une destruction de toute une vaste construction des règles, des valeurs que notre culture a échafaudées.

La rapidité des changements ne laisse pas le temps pour la réflexion, elle ne permet pas d'établir de rapports, de hiérarchie, de références ; elle ne laisse pas le temps non plus pour établir les sens de ce que nous côtoyons dans la vie, les finalités de nos activités. Ceci est vrai pour tous les champs de finalité : le travail, le fait de lui conférer une valeur utilitaire, culturelle ou autre, les actes sexuels, l'émancipation humaine, l'activité scientifique. Tout cet univers bien structuré de la culture – je rappelle ce qu'a dit BAUDRILLARD – se trouve absorbé par un trou noir, dans une société où s'opère une implosion, un anéantissement de toutes cloisons. Ce que nous arrivons à distinguer ce sont les images des choses plus que les choses elles-mêmes. Ainsi que l'anticipait McLUHAN, le simulacre de culture supplante la réalité. La fonction rhétorique du langage en fait autant de l'aspect cognitif.

Tout cet univers figuratif de notre perception devient un univers atomisé de choses isolées, dissociées les unes des autres, qui se répand au moyen des tiges volubiles de systèmes rhétoriques régis par leur logique propre, de divers jeux linguistiques créés au gré du besoin, dépourvus de toute métanarration commune, intégratrice.

Dans ses considérations, le postmodernisme compare la situation actuelle avec la belle époque du modernisme ; il rapporte ce qui est à ce qui a cessé d'exister, ce qui a été anéanti, dispersé, annulé. Tout au long de ce débat postmoderniste, on parle de la différence entre le présent et le passé, non seulement de ce qu'il n'y a plus, mais de ce qui nous fait cruellement défaut. Le postmodernisme comme nostalgie décadente d'un passé révolu ; une fin d'épopée, la fin d'une histoire grandiose à laquelle on doit les acquis de notre présent, et en même temps un embarras de richesses dont on ne sait que faire.

Actuellement, en cette fin des années quatre-vingt-dix, nous voyons disparaître ce besoin de comparaison du présent avec le passé. Nous perdons l'envie de faire des tableaux synoptiques, comme en faisait Ihab HASSAN. La réalité dans laquelle nous vivons – telle qu'elle est et pas une autre – nous apparaît comme une réalité nullement dégradée mais normale. Les choses sont comme elles vont, et dans leur enceinte, nous nous mouvons d'une manière naturelle et sans accroc. Les promesses

d'un avenir meilleur, alternant avec des instants de nostalgie du passé, ont cessé de nous dire quoi que ce soit. Pas plus que le rétro ou l'avant-garde dont nous avons très nettement assez. Certes, le Surmoi freudien a cessé de s'exercer avec ses interdictions morales et la frontière entre **Moi** et **Ça** s'est sensiblement estompée, mais ceci correspond à un état normal dans notre monde euro-américain. Dans un monde où « **everything goes** » comme disait FEYERABEND, où tout est possible et où cela ne suscite pas le moindre étonnement, dans un univers innervé par Internet, dans celui des gadgets électroniques, de la réalité virtuelle et – le pensons-nous – des possibilités techniques illimitées. L'unique barrière c'est l'insuffisance de fonds.

Régissant la réalité sociale, la logique de la liberté a cessé de fonctionner. Le postmodernisme en a été le sommet.

Dans mon livre **Art, Society and Self-consciousness**, la dernière logique régissant la réalité sociale est la logique du jeu. Elle est précédée d'une autre, que j'ai appelée épistémique (**epistemic logic**). La logique épistémique marque un développement complet de l'idéologie de la liberté de l'homme. Insinué entre l'obligatoire et l'interdit, le permis finit par refouler les deux, en s'arrogeant tout le champ des décisions. Il est régi par des propositions telles que « je veux », « je tente de », « je pense que », « je crois que », « j'accepte car », « je rejette car ». Pour s'accomplir, le permis, soit ce qui m'est permis, doit prendre en ligne de compte les difficultés et trouver les moyens de les surmonter. Je le veux et j'y réussirai. L'optimisme de l'ère de la conquête de la nature, de la foi en le progrès, du succès définitif de la race blanche, le **happy end** des films des ateliers MGM. Le **happy end** de la logique intégrale de la liberté finit cependant avec le modernisme.

J'écrivais : « Epistemic logic becomes the last attempt to establish a basis of certitude under uncertain condition. Any further acceleration of reality liquidates hopes connected with such a logic of procedure. »

J'ai aussi écrit qu'un scission ultérieure des différentes disciplines régies par leurs règles propres – la technique, la science et l'art séparés – cesse d'être possible. Le Vrai n'est plus le **guiding light** pour la science, pas plus que ne l'est le Beau pour l'art.

Notre monde bien ordonné s'est désagrégé : l'ordre en place a cessé d'exister. Tout s'est mélangé et s'est confondu, ce dont le postmodernisme aura été l'expression. La seule possibilité d'y survivre est de rejeter la logique régissant jusqu'ici la réalité, et de lui en substituer une autre, adaptée pour opérer dans des conditions d'incertitude. En marge, il vaut la peine de mentionner que l'an dernier (1996), le prix Nobel de l'économie est échu à James MIRK et William VICKREY pour leur réflexion sur le

thème : comment prendre des décisions dans les circonstances du manque d'une information complète. La logique du jeu dont j'ai fait mention et qui se met à commander notre réalité est, à proprement parler, la logique du poker. Non seulement nous ne connaissons pas les cartes du partenaire, mais jamais nous ne les connaîtrons... à moins qu'il ne les découvre de son propre gré ou que nous ne l'y astreignions en disposant d'une somme suffisamment grande pour enchérir sur lui. Nous agissons dans une situation d'incertitude, sans savoir ce qui est vrai et ce qui relève du bluff ; ce qui compte c'est de savoir si nous gagnons ou perdons. Mais même cela n'est pas sûr. Une nouvelle donne peut renverser la situation ; il y a changement tant que dure le jeu, qui ne connaît pas de dénouement établi à l'avance.

La logique du jeu privilégie le Ça, nos désirs, et le Moi, dont le principe de réalité se trouve réduit à l'alternative : réussite ou échec, gain ou perte. Elle ignore le Surmoi avec son attitude moralisatrice. Ce qui s'en rapproche le plus c'est l'égoïsme, ou plutôt le narcissisme. Une recherche de la confiance en soi-même, dans son corps.

Nous, les artistes européens et américains, actifs présentement, en cette fin des années quatre-vingt-dix, nous trouvons dans une situation spécifique. Nous cessons d'être artistes dans l'acceptation traditionnelle du terme. LYOTARD, l'un des philosophes de proue du postmodernisme dont **Art World** se réclamait avec complaisance, a écrit dans **L'inhumain** que depuis des siècles, la peinture (cela peut s'appliquer à l'art dans son ensemble) « a contribué pour sa part à l'accomplissement du programme métaphysique et politique d'organisation du visuel et du social... [et que les arts] ont servi à favoriser l'identification des nouvelles communautés politiques, l'acuité, l'État, la nation, en leur assignant le destin de tout voir et de rendre le monde transparent, clair et distinct ».

Dans le même livre, il a aussi écrit : « Surtout n'allez pas me parler de la nouvelle peinture américaine. Elle est bonne pour les clients de supermarchés. » Et le même LYOTARD : « La réalité en tant qu'un tout signifie à la fois : le signifiant, le présentant, l'appelant. » Eh bien, voilà : comment accomplir la tâche que l'histoire a assignée à l'art ? Notre culture a cessé de nous fournir des modèles stables dont nous pourrions proposer aux autres le fond même. Ce qui nous est resté de notre conception logico-scientiste et technologique du monde c'est uniquement le **free market**, le Produit national brut, l'aisance statistique – rien que statistique ! – de la société. Nos modèles culturels d'homme blanc cessent de fonctionner. Je voyage beaucoup en Asie et je le vois. Notre rectitude politique est moins notre acceptation des autres qu'une absence d'acceptation de nous-mêmes par les autres. Une extorsion de notre culture. L'art dans son

sens traditionnel a cessé de fonctionner, dans la mesure où il en va de même de la culture dans son sens traditionnel. En jouant au poker, nous ne pouvons pas compter sur la connaissance des cartes du partenaire. Il nous faut compter sur l'aléa du hasard au fil des « ça marche » et « ça ne marche pas » consécutifs, de la série de parties gagnées et de parties perdues. Il n'y a en fait ni partie gagnée ni partie perdue ; il n'existe qu'une série de faits consécutifs des événements qui changent, et le clignotement des changements en est le sens.

J'ai dit que, récemment, je voyage beaucoup, entre autres en Asie. Nous tous voyageons. Nous voyageons en changeant les canaux de plus en plus nombreux de notre téléviseur, en recherchant des données dans l'ordinateur, en communiquant par l'Internet, en recevant et en envoyant des messages par télécopieur. Notre réalité, qui n'est pas virtuelle, l'est pourtant. À quelle heure m'entretiens-je par téléphone avec un ami qui m'appelle de la Nouvelle Zélande ? Est-ce à l'heure locale de mon pays ou à l'heure locale du sien ?

La proposition d'un passeport nomade, idée du collectif INTER/LE LIEU, est particulièrement d'actualité. En organisant les festivals internationaux sur le thème **Real-Time Storytelling**, j'ai proposé une conception de l'art comme d'un art en voyage. Dans l'introduction du catalogue de mon exposition à Lublin en 1996, je l'ai décrit en ces termes :

Nous qui, de nos jours, nous occupons de l'art, sommes dans la situation de quelqu'un qui voyage en voiture. En touristes, nous faisons halte dans un motel pour une bière, un déjeuner ou un dîner. Nous y trouvons des gens comme nous, en voyage. Ceux qui appartiennent à notre culture et les autres, venant d'autres horizons culturels, sous l'impact de mythes autres que les nôtres. En prenant de la bière, on échange des observations ; puis on se remet en route.

Nous ne cherchons à convertir personne, à faire changer d'idées, à nous opposer à qui que ce soit ; nous n'avons pas l'intention d'engager des polémiques. Ce que nous communiquent les autres n'a pas le caractère d'énonciations catégoriques, nous ignorons si c'est une vérité ou une fiction. Les autres nous écoutent de la même façon.

Il y a le fait de la rencontre, de la performance de « il se passe quelque chose », de l'action des forces – les miennes et celles des autres – qui s'influencent, se stimulent et s'inspirent les unes les autres. Des forces qui produisent des effets imprévisibles qui, à leur tour, entraînent de nouveaux.



L'art, dans sa nature, n'est pas tel que la vie, il est la vie même. Il n'est ni naturel ni artificiel ; il est tel qu'il est, tel qu'il lui arrive d'être, tel que nous le percevons quand nous sommes des observateurs, bien que nous ne le soyons jamais à titre exclusif. Nous agissons et c'est toujours que nous sommes pour une part des performers. Nous subissons une force et la transmettons plus loin.

Cette attitude à l'égard du voyageur prenant sa bière dans un motel n'est pas exclusivement réservée aux représentants de cultures autres que la nôtre ; elle est valable pour l'ensemble de la réalité dans laquelle nous vivons. La désagrégation des anciens modèles, l'accélération des changements, une inflation ou plus : une pulsation permanente des informations de l'ère électronique qui nous affluent de toute part nous font renoncer à la réflexion sur le sens de ce que nous côtoyons, ou, plus exactement, nous en découvrons le sens dans le phénomène même de la naissance à l'existence de quoi que ce soit, de son apparition dans le processus des changements contigus, imprévisibles. C'est ce qui a lieu maintenant, dans notre contact momentané, éphémère. Le signifiant saussurien ne cherche pas son signifié ; il le refoule. Notre énonciation artistique perd son caractère de constatation. Elle n'invoque rien, si ce n'est elle-même. L'art cesse d'avoir un caractère mimétique. Il ne se tient pas à côté, dans un rôle d'observateur. L'art a pris le caractère d'un énoncé performatif, celui du fait même, du geste même (quand il se passe quelque chose), de se passer précisément, sans se rapporter à quoi que ce soit. Il n'est pas une chose à part, rien que l'art considéré comme tel ; il n'offre pas non plus de référence à la réalité non-artistique. Ce qui est propre à l'acte performatif qu'il est devenu, c'est qu'il ne s'accomplit – en prenant un sens – que dans une situation d'ensemble dans laquelle le trouve l'interlocuteur. C'est que le performatif a la qualité d'un communiqué non limité par le contenu de la communication. Il ne recherche pas une conformité entre le jugement au sujet d'une chose et la chose elle-même. Il a pour caractéristique d'être une totalité ; il n'y a rien devant lui et rien à côté de lui ; il ne laisse aucun résidu. Il existe dans son actualisation : ici et maintenant, face à quelqu'un et à quelque chose. Il ne comporte pas de phases consécutives, chacune couronnée d'un résultat. Il se réalise dans sa propre action.

La nature performative de l'art le place hors des conflits modernistes et postmodernistes : art/non-art, haut/bas, bon/mauvais, progressiste/traditionnel, vrai/faux, art/réalité. Il ne se laisse pas considérer dans le contexte de la politique, de l'obligation sociale, de l'idéologie ; c'est que dans le processus de changements rapides, tous ces concepts (comme les autres) perdent en acuité et se font à la fois quelque chose d'instable et de discutable.

L'art pour aujourd'hui

- absence de traits artistiques spécifiques
- dépourvu de normes – « **everything goes** »
- non mimétique
- sans références
- éphémère
- performatif
- contextuel

Un art contextuel aujourd'hui, mais dans un sens différent de celui des années soixante-dix. Procédons par ordre : tant qu'il n'a pas été admis et accepté que tout pouvait être de l'art, entendu comme une œuvre d'art aux caractéristiques nettement discernables.

La perte de ces caractéristiques-valeurs a fait que ce ne sont plus des traits spécifiques mais le contexte spécifique de l'apparition d'un phénomène, d'un objet, qui nous permet de le qualifier d'artistique. Nos opérations artistiques, jusqu'ici orientées au-dedans du contexte, vers l'œuvre elle-même, se trouvent axées sur la communication avec ce qui est en dehors, soit avec le contexte.

Plus tard, à une époque que l'on peut appeler la période de l'art du postmodernisme, ce dialogue entre l'art et la réalité extérieure se trouve interrompu. Ce ne sont pas les artistes qui décident de ce qui relève de l'art, mais bien l'environnement : les galeries, les marchands, le **art business** aux structures multiples. Certes, ils ne se chargent pas de fixer les caractéristiques requises pour une œuvre d'art, ceci n'étant plus possible et ils s'en rendent compte, mais par rituel ou itération, ils érigent en œuvre d'art ce que bon leur semble. La situation, les lieux (une galerie, un musée) s'y prêtent ; nous y avons habituellement affaire à de l'art, d'où on doit admettre que tout ce qui s'y expose en est à coup sûr.

L'art d'aujourd'hui, dont j'ai énuméré plus haut les caractéristiques, ne cherche pas à être une nouvelle peinture, une nouvelle sculpture ou autre chose à quoi l'on pourrait attribuer les caractéristiques d'une œuvre d'art. Il ne cherche pas à référer au contexte extérieur, pour se voir légitimé. Il est tel qu'il est et c'est comme tel qu'il se présente. Son contexte est tout aussi éphémère que lui-même ; il est comme un cadre imposé sur l'événement, qui permet de le voir sans conditionnalité aucune, sans qu'on y applique des normes, une stratégie du gain et de la perte. C'est un jeu de poker sans argent, pour le jeu lui-même. Les conséquences de cet acte performatif sont ce qui dépasse le cadre du contexte, ce qui échappe à notre influence et qui, pour dire la vérité, est le cadet de nos soucis. C'est que, jamais dans un jeu on ne saurait prévoir à l'avance ce qui pourra advenir.

Jan S



Performance, galerie Labirynt, Lublin, 1991.