

**International Congress of Aesthetics 2007
“Aesthetics Bridging Cultures”**

**Dématisation -Immatérialisation de l'objet
de l'art et le problème de de l'art
contemporaine**

*Youli Rapti, Maître de Conférences de Philosophie
Esthétique, Université Technique Nationale
d'Athènes, Grèce*

Notre but est d'analyser le rôle que jouent les notions de la dématérialisation et de l'immatérialisation de l'art dans les années '90, mais aussi de faire une approche à la question qui se pose: Est-ce que les tendances artistiques des années '90 – tout en gardant une position critique face aux problèmes de la vie de tous les jours – conservent-elles une sorte d'autonomie ? C'est pour cette raison que le processus qui suit est jugé comme nécessaire.

Dématisation de l'objet de l'art

La dématérialisation de l'objet d'art a commencé dans les années '60. On aperçoit que des mouvements comme le minimalisme, l'arte povera, l'art conceptuel, le happening y dominent, contrairement au pop art. Il faut souligner le fait que cette époque fut celle d'une vive contestation de nouveaux rapports entre l'art et la société. A ce point, c'est indispensable de faire une référence à l'art moderne du début du 20^{ème} siècle qui retrouve sa propre place sociale, surmonte son caractère métaphysique retrouvé chez l'art des siècles précédents et produit en même temps un déni qui provient de son opposition au nouveau status-quo de la production capitaliste. D'ailleurs, ce n'est que sur cette production qui se base le caractère autonome de l'art moderne. Ainsi, l'idée d'une réconciliation entre l'art et la société ne trouve en revanche aucune place dans la théorie adornienne. Théodore Adorno a souvent souligné la nécessité – qui concerne chaque type d'art – de rester entre les limites de ses propres moyens d'expression. Il faut attendre jusqu'aux années '60 pour qu'il évoque de possibles interférences entre les arts. Mais surtout il condamne sans réserve et de façon globale, tous les mouvements de l'époque, qui remettent fondamentalement en cause le concept d'art et la notion d'œuvre. Comme il insiste : « L'art a perdu son caractère d'évidence».¹

Comme c'est clair, à travers ses points de vue principaux, retrouvés dans son œuvre « La Théorie Esthétique»², sa préoccupation dominante concerne le statut de l'art dans les sociétés postindustrielles. Il sait que les transformations profondes du système culturel sont irréversibles et risquent de menacer la survie de la création artistique comme si la rationalité esthétique ne pouvait qu'abdiquer devant la rationalité instrumentale.

L'art à venir, selon lui, a désormais peu de chances de conserver et d'exprimer ce qu'il appelle « le souvenir de la souffrance accumulée » au cours de l'histoire. Ce qu'on voit dans « Guernica », sont les corps disloqués et déchiquetés par la barbarie.

Ce qui est important d'accentuer est que dans les années '20 – '30, les révolutions formelles, opérées par les avant-gardes irritent trop l'ordre établi bourgeois.

Pour Adorno, la forme équivaut au contenu, mieux encore, elle est ce contenu même dont la signification est éminemment historique et sociale.³

Je voudrais mentionner, tout d'abord, l'œuvre de Giacometti qui aurait prévu de loin le courant du minimalisme qui suivra – surtout aux États-Unis – après la 2^{ème} Guerre Mondiale. Son œuvre n'est pas principalement figuratif, mais surtout défigurant, annonçant ainsi la réification et la rationalisation dominante, selon la théorie d'Adorno. Voir son œuvre *Tall Figure*.



Figure 1. Albert Giacometti. Tall figure 1949 Painted bronze 166 x 16.5 x 34.5 cm.

Les statuettes, de hauteur 3, 4 et 5 cm, ont été transportées à Paris, par lui-même, après la libération (1945). Sa sculpture est le portrait d'un corps anthropomorphe tout en ayant en même temps l'élément de la réduction. C'est-à-dire l'élément de déni de la figure humaine. Ce type de sculpture fonctionne entre la représentation et la réduction en ayant comme élément prépondérant l'existence ou même le vide existentiel. Giacometti utilise peu de moyens pour la sculpture et encore moins de couleurs pour la peinture. Ce qui prédomine son œuvre sont le minimalisme et l'austérité des moyens. C'est ainsi que toute sa conception esthétique qui prend forme à travers sa perception strictement personnelle en ce qui concerne le matériau, est tout aussi frugale et austère, toujours en accord avec sa perception, plus générale, du monde. A travers ses œuvres, on constate aussi une unité organique. En même temps, on y retrouve la notion de la réduction: c'est-à-dire, qu'apparemment, Giacometti enlève du corps humain tout ce qu'il concerne comme n'ayant aucune importance, ni signification, tout en l'attribuant en même temps à l'homme, à l'idée ou à sa propre forme ce que l'artiste attribue finalement en lui-même. A ce niveau, cette méthode consiste à un des aspects fondamentaux du réductionnisme giacomettien. La prise de conscience, de Giacometti, du monde brésillé qui l'entoure, ne pourrait guère être rapportée de façon totalitaire. C'est pour cette raison que

Giacometti a choisi la pratique classique de l'avant-garde, c'est-à-dire celle de la substitution du tout par la partie ou même celle de la transformation du tout en partie, selon les modèles de Kafka, Joyce et Beckett. Son but fut de dénoncer le trajet de la société vers l'aliénation et la décomposition.

Subséquentement, l'authenticité et l'autonomie chez Giacometti – des conditions de base de l'action moderne et avant-gardiste – deviennent réelles comme étant des situations idéales. Son thème principal donc, est la transformation dans l'art «de la souffrance accumulée de l'humanité » selon Adorno. Son œuvre a un caractère social tout en étant personnel.

Le Minimalisme des années '60

On voit le minimalisme américain qui va avancer, tout en intensifiant – à un autre niveau bien évidemment – ses recherches esthétiques qui ont tout de même comme point de départ le réductionnisme giacomettien. Il systématise également ce réductionnisme de forme à certaines formes de base ainsi qu'à certaines couleurs de base. On devrait souligner le fait que le mouvement de l'art minimal utilise l'objet d'art différemment que Giacometti: il s'agit d'un travail différent par rapport au matériau artistique. Le sculpteur Donald Judd – tout en restant dans le cadre de l'art minimaliste – pensait que «les trois dimensions sont l'espace réel». Il disait qu'«elles te dispensent du problème de l'illusionnisme ainsi que de l'espace qui est déterminé par les signes et les couleurs, des résidus d'un art européen. Le véritable espace est plus puissant et plus précis que seule la peinture sur une surface plate».

C'est ainsi que dans son œuvre «Sans Titre», en aluminium, rien de plus n'y est présenté qu'une série de boîtes en fer et qui dépassent le mur – où elles sont accrochées – à des espaces réguliers.



Figure 2. Donald Judd. Sans Titre 1967 en aluminium

Donald Judd, comme la plupart d'artistes de l'art minimaliste, présente une image fragmentée de l'espace. Les spectateurs doivent la compléter en utilisant leur propre imagination. Aux Etats-Unis, Frank Stella commence, aussi, dès les années '60, à exposer une série de Black Painting, des peintures noires aux formes géométriques.

Il s'agit des tableaux, certes, mais possédant des formes non conventionnelles, en forme de T, de trapèze et de zig-zag. C'est là aussi une réaction contre l'expressionnisme abstrait.



Figure 3. Frank Stella. *Quatlamba II* 1968 41,1x73,4 cm

Frank Stella support que le but de l'art soit de créer un espace dans le quel les sujets de la peinture peuvent vivre. On constate ainsi que les artistes minimalistes utilisent des objets industriels aux formes géométriques simples, épurées, exposées sans artifice, placées indifféremment dans le cadre de leur œuvre.

On pourrait dire que le minimalisme exprime également son rejet de la peinture «rétinienne». Ensuite nous avons les grandes pièces métalliques de Richard Serra intitulées «St. John Rotary Arc» n'expriment aucune trace de la subjectivité de leur artiste. Ces objets – en soi sans intérêt – valent essentiellement par leur environnement, leur lieu d'exposition.

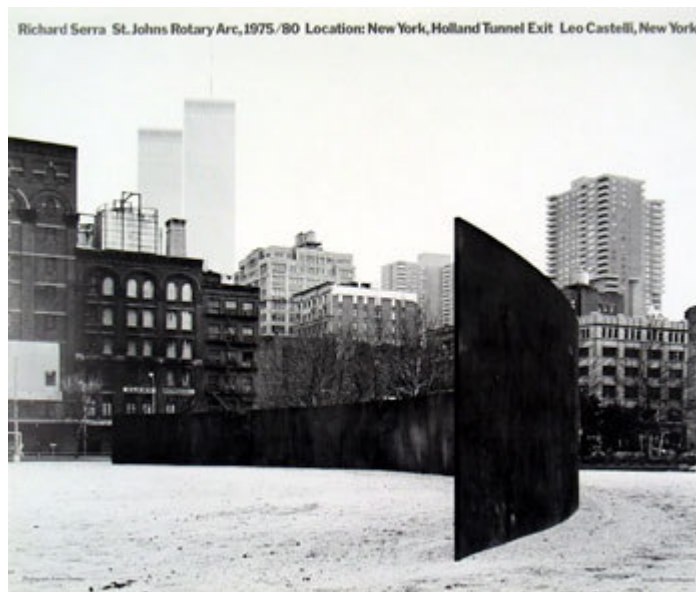


Figure 4. Richard Serra. St. John Rotary Arc 1975/80. Grand pièce métallique

On peut dire que le matériau est usiné de façon industrielle. Il n'a aucunement été travaillé par l'artiste, pas plus que l'espace dans lequel l'œuvre a été installé. Serra a utilisé le matériau différemment que Giacometti. On constate aussi que l'artiste est dépersonnalisé et se retire, en quelque sorte, derrière le matériau brut, refusant ainsi l'autocélébration du créateur.

En concluant, le minimalisme déqualifie, si l'on peut dire, l'objet d'art en tant que tel. Il le dépouille de la plupart des qualités traditionnelles qui le définissaient classiquement comme œuvre d'art. Il se contente parfois d'installer dans un lieu quelconque une plaque ou un cube en métal. Il suffit de franchir un pas de plus dans cette dé-esthétisation qui affecte aussi bien le concept d'œuvre que la notion d'art. Son but est la suppression pure et simple de l'œuvre d'art elle-même: de cet art et de cette œuvre ne subsiste alors que l'idée de l'art.

On peut aussi ajouter que le minimalisme et le happening (qui se définit comme événement éphémère, politiquement et idéologiquement engagé contre la guerre ou le racisme) confirment un certain nombre de tendances artistiques, dominantes vers la fin des années '60. Il s'agit d'une contestation artistique qui met l'accent sur les rapports art/histoire et sur la nécessité de transformer le regard du public face à l'art, pour déplacer les limites plastiques dans le cas du minimalisme pour redonner du sens à l'art.

On doit également se référer à l'exemple classique de Joseph Kosuth, représentant de l'art conceptuel (l'art réduit à son concept) où l'artiste renonce à son propre œuvre d'art et essaie – à travers des moyens différents (textes, photos, signes) – de transmettre au spectateur le processus cérébral de la création artistique.

A travers son œuvre « L'art comme idée comme idée » (1967) explique que l'évolution de l'art occidental oblige celui-ci à s'interroger sur sa propre nature. L'art ne peut continuer d'exister que s'il se distingue radicalement des autres activités humaines. Il n'est pas assimilable ni à la religion ni à la philosophie.

Par la suite, dans son œuvre « One and Three Chairs » Kosuth expose une chaise, la photographie de l'objet, ainsi que la définition du mot « chaise ». Peu importe l'aspect et la matière de la chaise, la qualité esthétique du cliché ou le lieu.



Figure 5. Joseph Kosuth. One and Three Chairs 1965 632 x 468 - 168k

La chaise est une œuvre possible, un sens sans effectivité appartenant au ciel platonicien des idées. Le refus de l'objet réel est refus de l'objet qu'on communique, diffuse et consomme. Refuser l'art comme simple pratique qui produit les œuvres, c'est contesté la collusion de l'art et du marché. On pourrait dire qu'il oblige le spectateur de chercher lui-même la réalité. Pourtant, ce qui prime ici c'est l'interrogation que le dispositif – en partie linguistique – suggère à propos de la définition même de l'art. Ceci supporte une contestation des pratiques telles qu'elles existent, éparpillées sans théorie.

Ainsi, pour les conceptuels, l'art doit être une linguistique, ou une philosophie. L'art est langage et ne produit plus d'œuvres. La contestation de l'œuvre d'art est un refus du statut pratique, matériel de l'art au nom du discours, de la théorie qui fait de l'artiste un penseur.

On a fait référence à ces tendances artistiques des années '60 qui se caractérisent d'une « dématérialisation de l'objet de l'art » et qui aboutissent – progressivement – à la disparition de l'œuvre d'art au profit du concept.

Néanmoins, nous constatons aussi une irruption des matériaux les plus divers dans le domaine des pratiques artistiques, comme objets banals à l'usage quotidien, déchets et rebuts de la société de consommation. Mais ce paradoxe n'est pas apparent. Il résulte d'une confusion fréquente entre matériaux et matière. C'est aussi la conception de l'esthétique comme discours unitaire et autonome sur l'art qui est mise en péril.

Bien évidemment la notion de la dématérialisation de l'objet d'art est présentée tout au long des décennies qui suivent les années '60, en ayant comme point culminant les années '90.

Concernant l'art contemporain et surtout celui des années '90, on aperçoit que ce type d'art joue sur un aspect à première vue hermétique où le lien avec la réalité, la vie quotidienne et l'histoire concrète est loin d'apparaître clairement.

Nous ne pourrions pas donc parler d'un art autonome ? Selon l'avis d'Adorno, l'œuvre d'art contemporaine ne peut renoncer à son autonomie au risque d'être entraînée par la société hors de sa vérité intrinsèque. Elle ne peut pas non plus s'enfermer dans la pure délectation esthétique sans perdre sa radicale confrontation avec le monde tel qu'il est. Comme il dit :

« S'il cède de son autonomie il se livre au mécanisme de la société existante; s'il reste strictement pour soi, il ne se laisse pas moins intégrer comme domaine innocent parmi d'autres.»⁴

On présentera maintenant un type d'action artistique exposé dans des lieux publics mais dont la signification demeure dissimulée, invisible, non révélée par l'œuvre elle-même. Il ne peut être compris que par le commentaire basé sur une information donnée par l'artiste.

Il s'agit de Christian Boltanski qui – comme le décrit Marc Jimenez dans son livre « La Querelle de l'art contemporaine »⁵ - en 1990 remarque un vide entre deux maisons détruites pendant la 2^{ème} Guerre Mondiale. L'artiste appose des plaques portant les noms des anciens occupants de la « Maison marquante » ainsi que la date de leur décès.

A ce point, on présentera une œuvre du même artiste comme elle a été exposée à Paris, en 1998, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, au cours d'une exposition intitulée « Dernières Années ». On présente les « Portants » qui constituaient une sorte de paysage entre la vie, l'anéantissement et le repos de la mort.



Figure 6. Christian Boltanski. Les « Portants » 1996 photographie en noir et blanc recouvertes de tissu

Ces œuvres en général sont centrées sur le rapport entre l'absence et la présence de l'homme, sur la mémoire, la perte de l'identité dans l'oubli et la disparition, mais aussi sur l'histoire personnelle et unique de chaque identité prise dans la masse de la collectivité et de l'anonymat. Les œuvres de Christian Boltanski témoignent clairement d'un engagement politique et idéologique. Les références à l'absence, au vide et à la dématérialisation de l'objet d'art constituent des prises de positions affirmées face à un passé tragique qu'il convient de conserver en mémoire au prix d'une posture contradictoire.

Immatérialisation de l'objet d'art

Par la suite, on fera référence à l'immatérialisation de l'objet d'art qui est annoncé dans les années '80 (voir l'exposition « Les immatériaux » présentée en 1985 au Centre Georges Pompidou et placée sous la commissariat du philosophe J.F. Lyotard et Thierry Chaput).⁶ L'immatérialité selon Jean François Lyotard⁷ est l'une des caractéristiques fondamentales de l'âge postmoderne. Elle renvoie à l'outil informatique, au numérique, au virtuel, aux manipulations génétiques mais aussi aux techniques multimédias.

L'immatérialité ici n'est pas synonyme d'évanescence, ni de mise à distance de la réalité concrète ou quotidienne. Les avancés irréversibles de la science et de la technique engendrent, d'après Lyotard une complexification qui affecte non seulement notre mode de vie mais également notre sensibilité langagière, auditive, visuelle et motrice.

L'art contemporain, étroitement lié à l'ensemble des activités humaines, le réalise démontrant l'impossibilité de retours en arrière, retours à l'ordre, à la prétendue, aux valeurs sûres.

Nombreux sont les travaux des années '90 présentant un caractère hybride, étant à la fois œuvres d'art, recherches technologiques et expérimentations scientifiques. On peut poser ici la question suivante: comment en se fondant l'art lui-même sur une rigoureuse rationalité, peut-il faire obstacle à la rationalité dominante?

On devrait, tout d'abord, parler de l'œuvre d'Antony Aziz et de Sammy Cucher qui – dans leur série Dystopia (1994)– exposent par exemple d'étranges photos, travaillés et retouchés sur l'ordinateur.

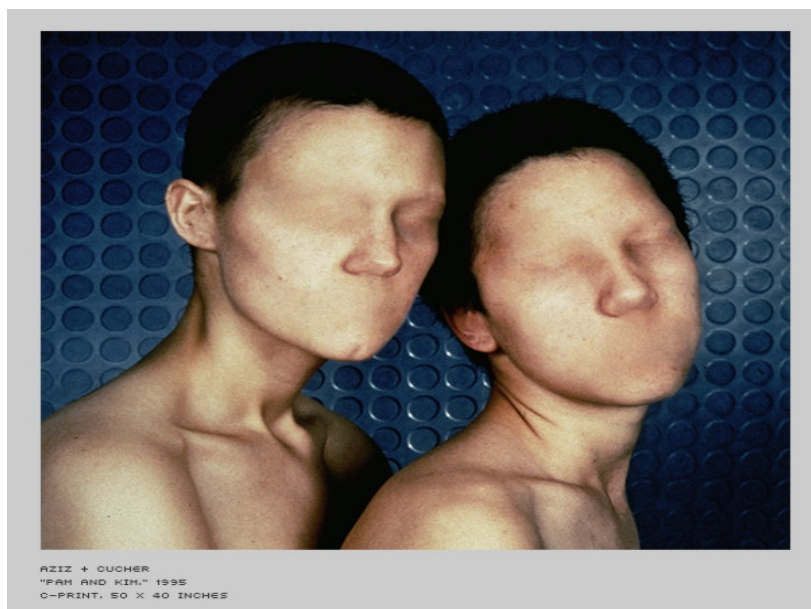


Figure 7. Anthony Aziz et Sammy Cucher. Pam and Kim 1995 50x40 inches

Ces clichés – initialement sur support argentique puis traités partiellement par la technologie numérique – représentent des têtes d’hommes dont les yeux et la bouche ont été effacés.

Souffrant du SIDA, Sammy Cucher invite à une réflexion approfondie sur la dégradation, puis la résurrection momentanée du corps malade grâce aux biotechnologies.

Par la suite, Piotr Kowalski – architecte et sculpteur – parle de l’impact des techniques sur l’art du XX^{ème} siècle. A la Biennale ’95,⁸ fut présenté un choix d’œuvres montrant que les artistes se sont appropriés de ces nouveaux supports technologiques du XX^{ème} siècle. Pour Kowalski l’informatique est un outil pour traiter le réel.



Figure 8. Piotr Kowalski. « Pixel Mountain », 1987, projet de hauteur (de gauche) de 600m, 390m, 180m (œuvre holographique interactive).

Les nouvelles technologies, selon lui, sont une nouvelle écriture, une nouvelle syntaxe. Elles permettent de réintroduire et de synthétiser toutes les problématiques antérieures, d’en générer de nouvelles et de les projeter dans un acte de communion. La réalité, selon Kowalski, n’est qu’une série de connections ou de relations entre le réel et l’irréel. Rien n’est abstrait de ce monde et rien ne peut y exister par soi même. Pour Piotr Kowalski l’art n’est probablement pas porteur de nouvelles attitudes critiques. Ensuite certains artistes n’hésitent pas à utiliser des supports et des matériaux inédits, tel les clichés de l’imagerie médicale obtenus par rayons X ou scanner. En 2002 Alexander de Cadenet réalise son autoportrait à partir d’une radiographie de crâne, qu’il agrandit et peint de couleurs vives. Il soumet également à la même technique les visages de différents individus.



Figure 9. Alexander de Cadenet. Autoportrait 2002 100x75x15 cm

Nous finissons avec le travail d'Ernest Breleur, artiste martiniquais, que s'effectue à partir des radiographies du corps humain. Les clichés fragmentaires et morcelés sont assemblés, collés, peints, composant de grands formats.

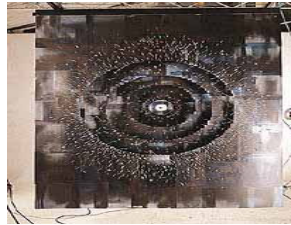


Figure 10. Ernest Breleur. Sans Titre, 1998 papier x-ray collage 251X193X200 cm

L'œuvre de cet artiste est singulière comme nous l'explique Dominique Berthet, écrivain du livre « Les corps énigmatiques d'Ernest Breleur. »⁹ Elle souligne le fait que « Le choix qu'a fait cet artiste d'abandonner la peinture au profit de la radiographie comme support, ouvre sur la question du corps, un corps interrogé de façon inhabituelle, un corps énigmatique, anonyme, reconstitué. Un corps qui ne cesse de nous intriguer. » D'ailleurs, l'artiste insiste « qu'il faut que l'art surprenne, qu'il soit imprévisible. »

Explicitement, Ernest Breleur conçoit cette appropriation de nouvelles technologies dans la perspective d'un dépassement des particularismes identitaires, des clivages culturels – locaux ou régionaux – convaincu que l'art d'aujourd'hui – toujours surprenant et imprévisible – conduit à un renouvellement de notre perception du monde ainsi que des relations entre les individus qui y vivent. Les artistes mentionnés, impliqués alors dans le développement de nouvelles technologies et des projets scientifiques, révèlent chaque jour leur extrême perméabilité aux problèmes actuels, qu'il s'agisse du SIDA, des menaces écologiques, de l'économie libérale, du pouvoir des médias, des guerres, du terrorisme, etc. On constate donc que: 1) de la dématérialisation de la forme d'œuvre d'art, nous sommes arrivés à la dématérialisation complète de l'objet d'art, indépendamment du fait que les nouvelles technologies soient utilisées ou pas, 2) les nouveaux outils et les nouveaux matériaux que les artistes utilisent (radio- vidéo- média -etc) leur aident à réfléchir sur un autre langage.

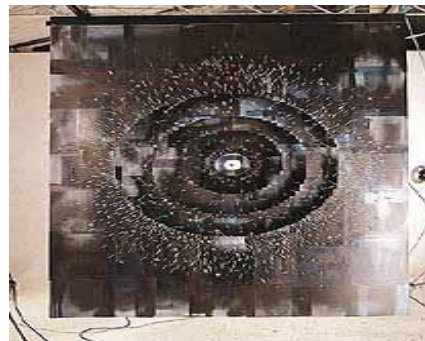
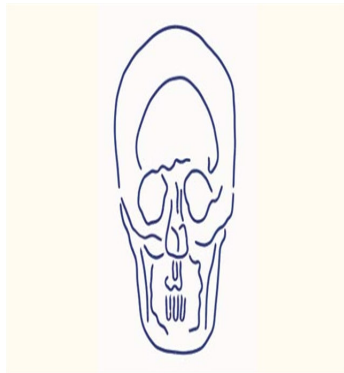
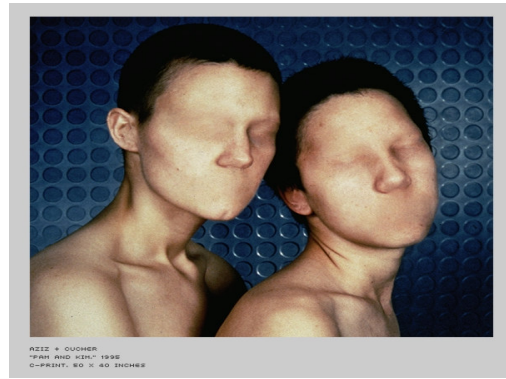
Mais ce qui est le plus important est que ces artistes utilisent les pratiques dont la finalité n'est pas toujours clairement définie et par conséquent, ils révèlent l'ambiguïté de l'autonomie de l'art, puisqu'elles ont un aspect exploratoire, voire expérimentale.

Comment est-ce qu'on pourrait confronter la statuette de Giacometti (Tall Figure) à l'œuvre de Antony Aziz (Pam and Kim), d'Alexander de Cadenet (Autoportrait) ou même aux corps humains radiographiés d'Ernest Breleur ?

Selon la théorie d'Adorno, l'art intègre les formes dominantes de la rationalité, notamment de la rationalité scientifique et technique. Il avait donc raison de se demander comment l'art peut-elle conserver son caractère oppositionnel, polémique et critique à l'égard de la société existante. La réponse réside selon Adorno dans le caractère ambigu de l'art à la fois autonome et fait sociale.¹⁰

Il est évident que l'art moderne et les avant-gardes recherchaient délibérément la rupture avec l'ordre existant. Dans l'œuvre de Giacometti on retrouve cette notion de la réduction de l'authenticité et de l'autonomie. Dans les autres œuvres l'informe est accentué ayant comme but à dire au monde tel qu'il est. Cet « informe » est toujours déterminé par les circonstances historiques et sociales qu'il s'agisse des déconstructions de l'art moderne ou de l'art d'aujourd'hui.

En concluant cette étude, on devrait souligner le fait que la création artistique et les œuvres d'art contemporain ne sont guère des faits sociaux: la forme et le matériau artistiques ne sont pas imprégnés ni par l'histoire, ni par la société. L'art contemporain aurait pu conserver son caractère polémique et critique à l'égard de la société existante, mais il ne s'agit pas d'un art autonome, selon la théorie adornienne.



Références

- ¹ Adorno, Théodore. La Théorie Esthétique. Paris : Klincksieck, 1974. 9
- ² Adorno, Théodore. op.cit
- ³ Adorno, Théodore. op.cit. 298-302
- ⁴ Adorno, Théodore. op.cit 314

⁵ Jimenez, Marc. *La querelle de l' art contemporain*. Paris : Gallimard, 2005. 266-267

⁶ Jimenez, Marc. op.cit. 272

⁷ Lyotard, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée , 1986. 11-34

⁸ Il s'agit de 3^e Biennale d'art contemporain de Lyon : œuvres vidéo, informatique, réalité virtuelle et cinéma.

⁹ Berthet, Dominique. *Les corps énigmatiques d' Ernest Breleur*. Paris: L'Harmattan, 2001

¹⁰ Adorno, Théodore. op.cit. 15