

7. Les nouveaux contestataires

Alors qu'ils brocardaient la société à grand renfort de transgressions, les artistes jouent désormais sur le registre de la dépossession.

OUBLIÉES, les postures radicales et idéologiques des années 1960-1970. Les comportements d'avant, liés à l'excès, à la transgression, se sont vidés de leur substance, anesthésiés par le libéralisme économique de la fin du xx^e siècle, réifiés en loisirs ou en marchandises spectaculaires. La notion même de «progrès» s'est vu ainsi invalider et avec elle toutes les attitudes messianiques qui lui étaient liées, postures dans et par lesquelles s'étaient profilés jusqu'alors les avant-gardes et les mouvements underground. Pourtant, ce qui est épuisé, ce n'est pas tant l'esprit du collectif, ni même celui de la contestation, mais sa logique moderne, à savoir le projet de faire de la communauté une œuvre à réaliser à partir d'un sens donné ou d'un idéal révolutionnaire. Nous serions moins confrontés à un déficit du politique qu'à une période de transition où se mettent en place d'autres stratégies de post-production, des systèmes alternatifs de diffusion, des économies et des langues étrangères.

Ce que les détracteurs de l'art contemporain (Jean Baudrillard ou Jean Clair) voyaient dans les années 1980 comme un signe de décadence, de passage à vide du transgressif, se révèle bien plus complexe. Dans le sillage des mouvements activistes, post-colonialistes et post-féministes de la fin des années 1970, l'art avait élevé jusque-là la provocation au rang de vertu. On voit depuis comment l'aporie de la transgression héroïque est devenue un lieu commun et une forme parodique, un jeu de masse qui suppose d'autres instruments, d'autres règles. Appropriation, recyclage, remix, toutes ces pratiques artistiques généralisées sont autant d'extensions du domaine du jeu, qui ajoutent une dimension fondamentale à cette expérience: la «dépossession». Qui joue aujourd'hui joue en artiste et cette figure du joueur ou du «Trickster» s'incarne à beaucoup de niveaux différents de l'art contemporain. Comme chez Martin Kippenberger, avec ce nihilisme désinvolte et ambigu qui le faisait s'autoproclamer «frimeur, prestataire de service et le meilleur peintre de la seconde ligne». Pour qui l'abondance était le seul critère, ne traçant aucune hiérarchie entre les œuvres et les objets, nous plaçant dans une impasse définitive d'évaluation et d'orientation. On perçoit aussi cette qualité provocatrice du jeu dans les stratégies de

ŒUVRES COMMENTÉES



«Digital Video
Effect: "Spills"»
Seth Price 168



«The Euphoria
Machine: Preliminary
Reverse Engineering
Field Laboratory»
Raqs Media
Collective 170



«Art Farm»
Wim Delvoye 172



«Guantánamo
Initiative»
Gianni Motti &
Christoph Büchel 174



«Installation of
54 Cement Breakwater
Tetrapods»
Santiago Sierra 176

ARTISTES

FNCK



SETH PRICE,
Vintage Bomber, 2008.
Coque en plastique,
polystyrène choc.
122 x 86,5 cm.
Courtesy galerie Friedrich
Petzel, New York.

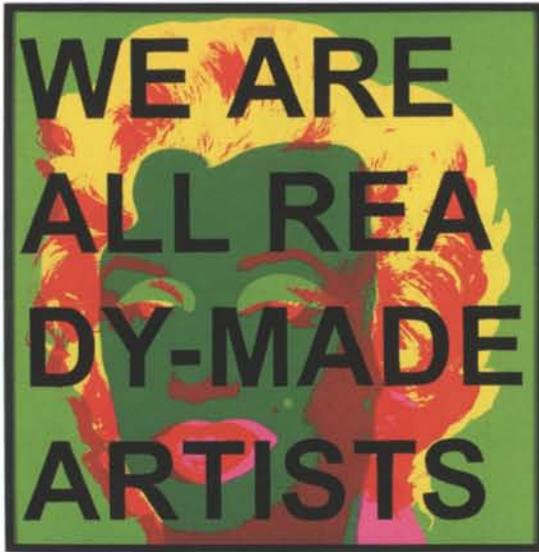
Le recyclage comme paradigme de l'activité productive est devenu une banalité et une réalité, un effet du désenchantement des sociétés capitalistes avec lesquels l'art ne pourra plus que compter.

piratage et de détournement de Gianni Motti, une des rares présences singulières dans l'art qui participe à un réinvestissement du politique, à la création d'autres zones de partage, de liberté sans conditions, de redistribution. Le projet évolutif *Guantánamo*, qu'il réalise depuis 2003 avec Christoph Büchel, a pour objectif réel de restituer la baie au gouvernement cubain et de la transformer en centre culturel. Parmi ses nombreuses actions, on se souvient de celle qui consistait à se substituer au délégué indonésien de l'ONU, en 1997, ou du surgissement énigmatique d'une cabane sur l'île du Main, à Francfort (2002), qui n'était rien d'autre que la reconstitution de la cellule du leader kurde, Abdullah Öcalan. Depuis sa position d'étranger – de braqueur –, Motti fait de l'idée d'impropriété une expérience existentielle et perceptive à part entière, une promesse de communauté.

Effondrement des hiérarchies

Sur un autre versant, des artistes de la côte Ouest américaine comme Mike Kelley ou Paul McCarthy traitent de l'ordinaire de la violence, de son inquiétante étrangeté. Ils produisent une esthétique libidinale autour de la pornographie, de la perversion, du déchet, s'inspirant de sources aussi diverses que l'iconographie chrétienne, le surréalisme, les mouvements hippie et punk, le folklore américain, les icônes populaires et tous les signes de la culture ou de la contre-culture vernaculaire. De leur première collaboration, en 1992 (avec la vidéo magistrale *Heidi*), à leur projet le plus abouti, *Sod and Sodie Sock* (1999), gigantesque camp militaire infernal, ils donnent corps à un univers grotesque où les valeurs sublimes de l'art moderne rencontrent les aspects les plus régressifs du divertissement populaire. Cette manière d'utiliser les formes traditionnelles de l'art pour en compromettre les valeurs est propre à tout un courant d'artistes des années 1990 qui travaillent ensemble à de nouveaux formats de collaboration, sur les restes de phénomènes culturels dénaturalisés. Parmi eux, Philippe Parreno, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija ou Pierre Huyghe s'attachent à dépasser l'héritage et l'échec des mouvements révolutionnaires, le glissement de la société du spectacle vers celle du spectacle intégré.

Les scénarios de Liam Gillick s'écrivent sur un effondrement des hiérarchies entre les catégories de l'art et leur contexte social et portent sur l'évolution des conditions et des environnements de la culture et du travail. Son exposition au Palais de Tokyo, en 2004, «Texte court sur la possibilité de créer une économie de l'équivalence», renvoie à un livre en cours d'écriture intitulé *Construcción de uno*, qui décrit les utopies d'un groupe d'ouvriers dans les années 1970 dans une usine du Nord de l'Europe ; projet à l'horizon profondément humain, qui rejoint l'idée en marche des révolutions du capitalisme. Influencé par la pensée d'anticipation développée en 1896 par Gabriel Tarde dans *Fragments d'histoire future*, Gillick produit des hypothèses et des outils qui nous permettraient de sortir du binôme libéralisme-socialisme.



CLAIRE FONTAINE,
Untitled
(*We are all, I & II*), 2006.
Peinture, crayon,
gouache sur papier
encadré, 2 x (91 x 91 cm).
Coll. privée.
Aix-en-Provence.
Courtesy Air de Paris
et Chantal Crousel, Paris.

Dans le sillage de ces pratiques appropriationnistes ou situationnistes, on voit apparaître depuis quelques années d'autres formations, fondées sur la crise de la singularité et des identités politiques. Les pseudonymes de Reena Spaulings, Bernadette Corporation ou Claire Fontaine désignent à la fois des personnages ready-made et des sphères d'activités collectives. Pour autant, il ne s'agit pas de guérillas ni même de «comités invisibles». Leur production est localisable, exposée dans les circuits traditionnels, résultat de différentes agrégations et sous-traitances. Entre ces différentes entités circulent des enjeux communs qui visent la fonction-auteur, la propriété privée, la division du travail manuel et intellectuel. Née de la conscience que rien n'a vraiment été libéré après les promesses avortées des années 1970, en rupture avec le discours stigmatisant la société du spectacle et de la consommation, Claire Fontaine introduit dans le langage même une ambivalence, une polysémie. Les néons, les pièces textuelles insistent sur cet état du langage (comme le dyptique *We are all ready-made artists* et *We are all bad consumers*) et montrent combien la consommation n'est plus une activité en soi mais coïncide avec le déroulement de nos vies.

Le recyclage comme paradigme de l'activité productive est devenu une banalité et une réalité, un effet du désenchantement des sociétés capitalistes avec lesquels l'art ne pourra plus que compter. Pour ces artistes qui ont recours à la technologie contemporaine, il n'y a nulle foi en la machine ou en la productivité. Un trait commun qui les rapproche des figures historiques de Duchamp et de Warhol mais aussi des appropriationnistes des années 1980 (Sherrie Levine, Philip Taaffe, Richard Prince). Ce rapport critique au productivisme sera réalisé dès les années 1960 par Sturtevant, qui répétera des œuvres reconnues (Johns, Warhol, Beuys...), posant ainsi avec force la question de l'autonomie de l'art, du pouvoir des images, du clonage, préfiguration visionnaire de l'impact de la cybernétique et de la révolution digitale. Car ce qui nous (spectateurs, artistes) intéresse aujourd'hui dans la machine (humaine, esthétique, politique), c'est moins sa puissance à transformer que la possibilité qu'elle offre de se soustraire au «processus créatif» et d'évacuer les ressorts de la volonté: créer machinalement jusqu'à ce que la machine en ait fini de tourner, jusqu'à ce que la création devienne une pure opération d'invention, de langage. STÉPHANIE MOISDON

ELAINE STURTEVANT,
Vidéogrammes de «Blowjob», 2006.
Vidéo à trois caméras.
Courtesy Air de Paris.

