

PRO
PATRIA

ИСТОРИКО-ПОЛИТОЛОГИЧЕСКАЯ
БИБЛИОТЕКА

PRO
PATRIA
ИСТОРИКО-ПОЛИТОЛОГИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

ИСКУССТВО ИЛИ МИСТИФИКАЦИЯ?

ВОСЕМЬ ЭССЕ

ART OU MYSTIFICATION?

HUIT ESSAIS

Перевод с французского
Андрея Лебедева



МОСКВА
Издательство **Русский Мир** 2011

УДК
ББК

Серия основана в 2006 году

ПРЕДИСЛОВИЕ

О
П
Р
П
А
Т
Р
И
А

УДК
ББК

Художник серии
А. Ю. Никулин

ISBN

©, 2011
© Издательство «Русский Мир», 2011



Татьяна Горичева родилась в 1947 г. В Ленинграде. Окончила философский факультет ЛГУ. Была видным деятелем неофициальной культуры и Самиздата. Издавала религиозно-философский журнал «З7». Переписывалась с Мартином Хайдеггером. В возврате 26 лет пришла к церкви. В 1980 году была выслана из страны как организатор Женского Христианского Движения «Мария». Училась в Католическом Университете Св. Георгия (Франкфурт-на-Майне) и Свято-Сергиевском Институте в Париже. Многие годы в контакте с Йозефом Ратцингером, нынешним Папой Бенедиктом XVI. Вернулась в Россию в 1989 году. Известна во всём мире благодаря многочисленным выступлениям и публикациям. Её книги изданы большими тиражами и переведены более чем на тридцать европейских и азиатских языков.

Автор фотографии Арина Кузнецова

Одной из лучших в Питере считается 100-я программа телевидения. На экране «диалог» с молодым, но уже лениво-самодовольным «концептологом». Он рассказывает о своей последней инсталляции (событие в жизни Петербурга!), в многочасовом «налаживании» параллельных, черной и белой прямых. Его спрашивают о смысле «шедевра»; он таинственным шепотом, подыскивая слова, произносит: «Это трансцендентно. Это метафизика. «Запас волнующих слов исчезает, но ещё час длится шаманствование – «параллельные», «прямые» – бобок, бобок¹.

Дух ничтожества, бессилия, небытия, ты надежно завладел главным орудием дебилизации – современным российским телевидением. Деградировать, как кажется, дальше некуда – сеанс энтропии скучен, как ад, бессилён, как дурная бесконечность. С какой издёвкой призывает очередной Петя Верховенский² на экране TV: «Красота спасёт мир». Этого спасения и этой красоты наши питерские постмодернисты боятся больше всего на свете. Они воспринимают жизнь как ут-

¹ Философский рассказ Ф. Достоевского «Бобок. Журнал писателя» 1873 г. Смерть не та, считает писатель, за которую её принимают. Персонажи рассказа будучи похороненными продолжают вести нелепые беседы с обитателями соседних могил. Один из них почти что полностью разложившийся бормотал каждые шесть недель лишённое смысла слово: «Бобок, бобок».

² Герой романа Ф. Достоевского «Бесы».

розу. Им нравится скука именно потому, что она не беспокоит, не удивляет. Удивление порождает познание. Удивление рождается перед тайной. Вершина таинственного — Таинство. В благовейном, удивлённом, дерзновенном восприятии непонятной красоты — смысл искусства. Но массмедиа призывает к безопасности «второй смерти», к остановке движения, безразличию и бесчувственности, к осквернению и отрицанию Тайны.

Когда содержания нет (в смысле самой ничтожной ничтожности), современное искусство прикрывается «концептами», вечно болтает об уже проболтанном — Чем скучнее его энтропийное нутро, тем напыщеннее наряд голого короля: «трансценденция», «метафизика».

Поразительно перевернулся мир. Вместо того, чтобы попытаться преодолеть свою дебилность, лень и бессилие, современный художник (в этом он похож на адепта тоталитарной секты) хочет быть ещё более глуповатым. Фрейд говорил: Где было «оно» должно стать «я» глуповатым. Секта тех, кто делает инсталляции, живёт по иному принципу: Где было «я» (личность) стало «оно» (анонимная гниль).

Гулкая бессодержательность — принцип не только современного искусства, но и самой современной жизни.

Гипер-реализм рождён симулякрами, что реальнее самой реальности. Симулякр — ложь, неискренность, при яркой, наглой, агрессивной форме.

Произведения современного искусства молчат о смысле жизни. Их проще всего представить себе висящими на стенах банка или в гулко-пустых пространствах новой научной утопии Сколково¹: Это пустота окутала «Сколково», любимую игрушку президента. Там не витают идеи, не кипят споры, не носятся студенты — лишь мертворожденные произведения современного искусства, без такта и любви втиснутые в голые беленные ниши несут в себе гулкую бессодержательность.

Так из ничто создается тело Антихриста.

Шум вокруг пустоты. Известная и популярная передача «Открытая студия». Два часа подряд обсуждают новый «ше-

¹ Проект русской «Силиконовой долины», который президент Медведев мечтает реализовать под Москвой.

девр»: «Х... в плену у ФСБ». Активисты группы «Война» стали лауреатами престижной премии «Инновация». 4 июня 2010 года на Литейном мосту активисты изобразили 60-метровый фаллос, который после развода мостов встал напротив здания ФСБ. Все четверо приглашенных на телевидение «искусствоведов» захлёбываются от восторга: Какая смелость! Ведь фаллос угрожает прямо ФСБ-шникам! Да и вообще, художники группы «Война» не какие-нибудь продажные «заложники галерей», они бедные, они скитаются, их постоянно преследуют как «хулиганов». Без денег и крова, они чисты и бескорыстны. Так золотой телец присваивает себе любую «свежину», не прочь примерить и венец «святости».

Тем более, что откровенно кощунственная выставка, где Христос изображён с Кока-Колой, устроенная в Сахаровском центре, — «Осторожно религия!» — вызвала волну народного возмущения и даже наш суд признал всю кампанию «виновниками в разжигании религиозной вражды».

В России, где с 1917 года сила зла господствовала непрерывно и нагло, было и будет оказано мощное ему сопротивление — миллионы мучеников предстают сегодня пред престолом Божиим, их молитвами Красота, Добро и Истина продолжают спасать наш ставший «Бобком» мир. В ушедшем двадцатом столетии христианских жертв было больше чем за двенадцать предшествующих веков, и Россия, увы, занимает в этом прискорбном списке одно из первых мест. Остаётся сожалеть, что после стольких страданий за семьдесят лет «научного народного благоденствия» та же античеловеческая болезнь проникает под маской обновления форм искусства, называемого «современным».

Глобализация и триумфальное господство «золотого тельца» захватило и русское пространство. Но, там где есть опасность, растёт и спасение» (Гёльдерлин).

Этот сборник появился вовремя. Он будет полезен русскому читателю, не разучившемуся мыслить, любить, удивляться. Всем тем, кто испытывает боль от пошлости, наглости и некрофильства, но пока ещё совсем мало знает, каковы механизмы, управляющие процессом апостасии, как дебилизируются и духовно аннигилируются целые народы и культуры.

Французские мыслители, не равнодушные к нашей общей беде, имеют гораздо больший опыт «работы» с «современ-

ным искусством». Они объединены единым благородным порывом «открыть глаза» на голось князя мира сего, показать — по словам пр. Серафима Саровского — что, бесы мерзски.

Жан Клэр

ЗИЯЮЩИЕ ВЫСОТЫ
КУЛЬТУРЫ





Ж. КЛЭР (род. 1940) – писатель, эссеист, искусствовед. Бывший директор парижского музея Пикассо. Куратор многочисленных международных выставок, в частности, Венецианской биеннале, приуроченной к её столетнему юбилею (1995). Член Французской Академии. Автор более двадцати книг, в числе которых «Соображения по поводу состояния изящных искусств» (1983), «Медуза: антропология изобразительных искусств» (1992), «Ответственность художника» (1997), «Музейное недомогание» (2007), «Зима культуры» (2011).

Музейная скука! Бессмысленность картин, висящих одна напротив другой, которые почти никто не умеет читать, смысл которых никто не способен расшифровать и ещё меньше – найти в них ответ на вопрос о страдании и смерти. Мрачность скульптур, воплощающих ныне лишь абстрактную игру форм, вместо того чтобы обещать посредничество, как статуя божества или святого. Ничтожество формулировок и претенциозность эстетических дерзостей.

Толпа, теснящаяся в этих местах, состоящая из одиночек, которых больше не объединяет никакое верование – религиозное, общественное, политическое – и которые передвигаются лишь стадом, бредут туда, лишь за тем, чтобы лихорадочно убедиться: ждаты от музеев больше решительно нечего.

Похоже на религии прошлого в эпоху их умирания, с организованными паломничествами, служившими лишь тому, чтобы скрыть пустоту их обряда и нищету их утешения. Сегодняшняя лавина китчевых побрякушек авангарда, которые продаются в версальских замках и венецианских дворцах, является для завершающегося мо-

дерна¹ тем, чем сульпицианское воображение² являлось для умирающего христианства.

Мне попались сегодня на глаза строки, написанные в начале 1970-х годов Жоржем-Анри Ривьером, эрудитом-либертинцем, создателем больше не существующего Музея народных искусств и традиций:

Успех музея измеряется не количеством посетителей, которых он принимает, но посетителей, которых он чему-то учит. Он измеряется не количеством выставленных в нём предметов, но предметов, которые могли бы восприняты посетителями в их человеческом окружении. Он измеряется

¹ Французские термины *moderne* и *modernité* регулярно используются авторами данного сборника. Трудности с передачей их смысла по-русски испытывает всякий переводчик, особенно когда они соседствуют с понятиями *contemporain* и *contemporanéité* или даже противопоставляются им. Укажем лишь на некоторые из этих трудностей: 1) основное лексическое значение обеих пар понятий: «современный» и «современность»; 2) традиционное — до самого последнего времени — использование по-русски термина «модерн» для обозначения направления в западном искусстве конца XIX — начала XX веков (фр. *art nouveau*); 3) расплывчатость временных границ *modernité* (англ. *modernity*) в работах историков и культурологов, когда, в зависимости от точки зрения автора, этот период может соответствовать эпохе Нового времени и завершаться, таким образом, Великой французской революцией, или же, с возникновением понятия *postmodernité*, продлеваться вплоть до середины XX века — отсюда появление в русском научно-гуманитарном лексиконе последних десятилетий понятия «модерн» как большой культурно-исторической эпохи, предшествующей «постмодерну», и пр. Мы предпочли переводить *moderne* и *modernité* как «модерн», имея в виду последнее из указанных значений, а соответственно *contemporain* и *contemporanéité* как «современный» и «современность». Исключения из этого принципа делались в случаях уже устоявшихся форм перевода — например, традиционный перевод названия *Musée d'art moderne de la ville de Paris* как «Парижский музей современного искусства». В свою очередь, термин *moderniste* мы переводили как «модернистский». *Здесь и далее в статье, кроме одного, специально оговоренного случая, — прим. переводчика.*

² Имеются в виду произведения религиозного искусства, традиционно продающиеся в лавках рядом с парижской церковью святого Сульпиция и отличающиеся слащавостью и манерностью.

не величиной музея, но качеством помещения, которое публика может обойти, извлекая из этого пользу. Вот что такое музей. В противном случае это не что иное как культурная скотобойня.

Для сюрреалистов, в 1920-е годы, музей ещё сохранял очарование натёртых до блеска пустынных пространств. Он стал в их глазах тайным местом оргий и мистерий; туда ходили поодиночке, как к Сфинксу.

Сегодня это скотобойня, куда ходят стадом, парным строем, как во время войны.

Кал на паркете

Обыкновенный маленький вандализм, составляющий каждодневную жизнь «современного искусства», ярко проявляется в мании выставляться внутри старинных зданий: Джефф Кунс в Версале, Жан Фабр в Лувре, Астерикс в музее Клюни, XYZ в Фонтенбло, Джоконда, переписанная китайцем.

Это могло бы уподобиться разбивке варварами лагерей на развалинах античных памятников... Но нет, речь идёт о насмешке более скрытной и длительной. Королевская спальня или пышный салон стали унитазом, биде, удобством, в которое помещают собственные отходы. Спекулятивная игра: золотым фондом культурного наследия гарантируются весьма призрачные эмиссии деятельности, именованной когда-то «авангардом», а теперь устойчивым словосочетанием «современное искусство». Нечистоты по образу драгоценного металла, старое фрейдовское уравнение.

Джефф Кунс — лишь последний по времени статист длинной истории модернистской эстетики, которая заканчивается развязным понятием «сдвинутого» (*décalé*). «Сдвинутое» появилось в языке лет семь-восемь назад. Где нет «сдвинутого» — там нет ничего интересного. Выставка должна быть «сдвинутой по фазе»; произведение, картина, речь будут особенно смаковаться, если они «сдвинуты».

Décalé означает *ôter les cales*, «выбивать подпорки»; если из-под мебели выбить подпорки — она упадёт, если сдвинуть с оси станок — он станет

безумным, неуправляемым; если выбить подпорки из-под корабля — галера поплывёт... Настоящий корабль дураков.

Это пришло издалека: «Прекрасно, как случайная встреча зонтика и швейной машины на столе для вскрытия трупов» (Лотреамон). Дюшан: усы, Джоконда. Но Дюшан видел в этом не больше чем картинку для Салона юмористов. Пришли сюрреалисты со своей серьёзностью шахматных пешек. Коллажи, слова, резвящиеся на воле, свободные сочетания, автоматическое письмо, столько «изысканных трупов»¹ — и все гнилые...

Таковы сегодня безделушки Кунса, провозглашённые «барочными», выставленные в королевских галереях. Конец света. Осень Средневековья в версии модерна.

Всё это под предлогом праздника выглядит, как почти всё отныне во Франции, одновременно фривольно и траурно, насмешливо и саркастично, а в конечном итоге — мертвяще. Под китчем розовых поросят — укус смерти. Под пралине — яд.

Можно представить себе, что написал бы с присущей ему вольностью Сен-Симон по поводу выкрутасов Джеффа Кунса в окружении версальского золота. Вероятно, они напомнили бы ему дурную шутку герцога де Куалена: «Я поднялся в комнату, в которой вы спали, и наложил большую кучу в самом центре на полу...»²

¹ «Cadavre exquis» (*фп.*) — форма коллективного творчества у сюрреалистов, в основе которой лежал принцип буриме.

² Этот эпизод описан герцогом де Сен-Симоном в его мемуарах (том I, глава 18).

Величие и упадок

Большое Искусство» — как говорили в своё время: «Большой Стилль», «Большая Манера» или «Большой Век»: вплоть до наших дней Франция, несмотря на внешнюю развязность её образа, знала, по сути, лишь культуру Двора — Боссюэ, Расин, Люлли... и заказное государственное искусство. Народ оставался вдалеке от культуры. Само Просвещение знало фронду против сильных мира сего, лишь поскольку оно обращалось к ним и только к ним. Народ безграмотен. Французское исключение. В Германии, возможно, под влиянием Реформы, литература и музыка обращались, прежде всего, к народным аудиториям и читателю. Лютер, Бах... И немецкий XIX век ещё продолжал культивировать народный или весьма характерный мелкобуржуазный вкус, *hauslichkeit*, *gemütlichkeit*¹. Отсутствие централизованной власти позволяет расцвет искусства и литературы маленьких людей, народа или мелкой буржуазии, чрезвычайно связанных со своей местностью и её особенностями, — откуда выйдут, среди многих других выразительных личностей, Вильгельм Буш и *Struwwelpeter*². Адальберт Штифтер или Фонтан малочитаемы во Франции. *Biedermeier*³ здесь неизвестен.

Высокомерная культура Двора держалась вплоть до нынешних режимов, если принять

¹ Немецкие понятия, связанные с домашним уютом.

² «Неряха Петер» (1885) — детский поэтический сборник, написанный Генрихом Гофманом.

³ «Бидермейер» — художественный стиль, популярный в Германии и Австрии в первой половине XIX века.

идею того, что Двор, сведённый к своим придворным, кружкам без большой культуры и большого ума, по-прежнему одержим всё тем же неистовством, далёким от собственно народного вкуса, навязать искусство, чаще всего искусственное, то есть «всеобщее» и лишённое вкуса.

Но поскольку Франции нужно было отвечать, одновременным и противоречивым образом, своим демократическим идеалам, она была единственной страной — за исключением (и по другим причинам) советского государства — создавшей целиком и авторитарно так называемое искусство «для всех»: народные театры, авангардные спектакли в пригородах и прочие «творческие мастерские», то самое искусство, которое, как хотелось верить, было настолько близко «народу», насколько он в действительности было от него далёк, и которое, в результате, также служило лишь наслаждению элиты, с восторгом уподоблявшейся в своей развязности простолюдинам.

Отныне воздержимся от разговоров о Большом Искусстве: это было бы напоминанием о невыносимой иерархии в эпоху, считающую себя эгалитарной. За счёт чего, играя на этих противоречиях и уловках, Франция сделала чемпионом государственного искусства, чрезвычайно посредственного, чьи представители, писатели, художники или музыканты так и не сумели, за очень редкими исключениями, снискать признание за границей.

Противопоставление *high* и *low art*¹ восходит к спорам этнологов, противопоставлявших культуру белых и цивилизованных народов культуре народов первобытных и колонизированных. Однако оно приняло новый смысл в связи с выставкой в нью-йоркском Музее современного искусства двадцать лет назад, которая носила такое название и претендовала на то, чтобы столкнуть их друг с другом дабы лучше их смешать: культуру картин, скульптур или произведений большого искусства, классической культуры, культивируемую культуру, культуру элиты — с культурой народной, малой, карикатурой, граффити, комиксами, массовым романом, фильмами категории «Б» и поп-музыкой.

¹ Высокого и низкого искусств (англ.).

Один и тот же латинский глагол означает «культивировать» и «обитать». Культура была силой обитания в мире, действия его обитаемым. Культура в Средние века имела и другой название: *la couture*, обозначавшее засеянный кусок земли, иногда посередине города, граничивший с церковью или аббатством. Идея переплести, сшить ткани между ними мешалась с идеей засеивания и производства. Мы остаёмся неподальёку от латинского *religere*, который сам связан с фактом чтения и собирания, чтения и переплёта, сплетения в венок колосьев или страниц.

Но это не только одна культура, это культ, сделавший из мира место, в котором люди могут выживать, культура же — лишь форма и, вероятно, ослабевание культа. Удовольствие от обитания принадлежит богам — *colere* — место, фонтаны, населённые нимфами, и горы, обитаемые демонами, которые станут вознесённым местом для молельни. После них люди, почувствовавшие это присутствие, предшествующее им и длящееся дольше их, воздадут культ тому, кто обитал там и, может быть, куда он ещё вернётся, в то место, которое отныне культивируют они сами, определённое центром и периферией, камнем, заложенным в основание, и границами.

Мир созерцает себя именно из храма. Боги не только защитники границ, они также хранители формы. Они здесь для того, чтобы защитить нас от хаоса, от того, что чудовищно и безгранично. Подобное верование становится практически непонятным в мире, претендующим на безграничность и беспредельность, не обладающим нормой при создании форм, предлагаемых им на наш суд, форм, ставших совершенно бесчеловечными, если вспомнить о том, что *humus* — это одновременно земля-кормилица и истоки нашего человеческого образа.

Цицерон называл этот первоначальный культ, связанный со священным, *cultura animi*, культурой души. Мы истожили смысл этого чудесного выражения, сократив его до «культуры». Но *cultura animi* вновь появляется у святого Амвросия... Продолжение — лишь медленный упадок первоначального и богатого смысла, светского или священного, «культуры».

Мы, по сути, больше не обитаем в мире, и крестьяне, культивировавшие землю, почти все вымерли. Культура ду-

ши также исчезла — неожиданно. В «Докторе Фаустусе» Томас Манн заставляет Мефистофеля сказать о том, что «с тех пор, как культура оторвалась от культа, чтобы самой стать культом, она не более чем мусор». Культура, в том смысле, в котором мы понимаем её сегодня, лишь культ, возданный человеку одиноким человеком же, после того как удалились боги. Это идолопоклонство самому себе, антрополатрия, человекопоклонство. В романе Манна Мефистофель с ироничной улыбкой делает из этого вывод: культура, в которой вы прославляете самих себя, меньше чем остаток: это нечистоты, выброс постоянными струями дурно пахнущего «я».

Томас Манн был протестантом. Т. С. Элиот, католик, сказал примерно то же самое в тот же момент, после войны в 1945 году: «Ни одна культура не возникла и не развивалась, не будучи связанной с религией». Светская культура и её продукты, книги, произведения искусства, светская музыка, занятая лишь прославлением индивидуума, ушла в пустыню.

Вальтер Беньямин говорил об *aura* произведения искусства и стирании её. Размышления Беньямина, связывающие присутствие *hic et nunc*¹ произведения и силы священного происхождения, которая в этом отношении ни передаваема, ни воспроизводима, близки размышлениям антропологов конца XIX века, лучшим представителем которых является Рудольф Отто, — антропологов, говоривших о *numen* и *numina*, присутствии богов, ощутимом в определённых местах.

Сегодня в наших светских музеях нет больше ни места, ни ауры, ни *numen*, ни *numina*. То, что имеется — скорее кучи обломков, случайных, как на пустырях.

Музеи больше ни на что не похожи. Силуэт нового музея современного искусства в Метце напоминает «Буффало Гриль»², стоящие вдоль автодороги. Постройка музея ставит сегодня перед архитектором неразрешимую задачу. Чему служит музей? Известно предназначение храма. Школы. Или аэропорта. Но собрание предметов, вырванных из родной почвы и расставленных безо всякой мысли об их перво-

¹ Здесь и сейчас (*лат.*).

² Сеть ресторанов быстрого питания.

начальном назначении? Поль Валери, нежный, учёный Валери, говоря о музеях, нашёл для их описания лишь такие слова: «усталость... варварство... бесчеловечность... несоответствие...»¹.

Известно, что такое было собор. И именно это предназначение давало ему форму, вплоть до мельчайших деталей. Ориентация позволяет святилищу обосноваться в пространстве, подчиняясь геомантии столь же древней, сколь сам человек; ограда здесь для того, чтобы замкнуть здание на нём самом и удалить от мирского; далее возведение: галерея вокруг хоров, трансепт, паперть, вычерченные для приёма оглашённых и указания им дороги. И часто под алтарём *martyrium*, крипта и её движение вокруг мощей святого напоминают более баснословные времена.

Позднее, когда верилось в то, что свет Разума прогонит мрак суеверий и королевский произвол, возникла идея превращения старинных дворцов в галереи живописи, столь похожие в своей пышности на салоны голландских торговцев искусством, — галереи, где картины громоздились в три ряда. В Америке пример Просвещения подтолкнул к постройке копий греческих храмов для посвящения их новому богу молодой демократии.

Но какую форму придать сегодня музею? Вокзальный или машинный холл, галерея вокруг церковных хоров, зал ожидания, гигантский эмпориум, столовая, бетонный бункер, набитый творениями, как в базельском *Schaulager*, ожидая, что в темноте и тишине, как белеют эндивии, удесятерится их торговая ценность.

От культа к культуре, от священных изображений богов до симулякров мирского искусства, и — сегодня — от творений до мусора мы за пятьдесят лет впали в «культуру»: дела культуры, продукты культуры, культурные мероприятия, культурный отдых, массовики-затейники культуры...

Мы пребывали в поисках бога или его трансцендентной замены, в поисках смысла, возможно, спасения — в любом случае, веря в будущее человечества и общественный прогресс.

¹ Поль Валери. *Проблема музеев* (Paul Valéry. Le problème des musées, in: *Pièces sur l'Art*. La Pléiade. Paris: Gallimard, 1960, t. 2, p. 1291).

Освобождённая от своих религиозных корней, от смысла, достойного передачи, культура была всеильна для доставления человеку высшего развлечения: вместо того, чтобы размышлять о конечности человеческого бытия, помогать обществу состояться, указывать ему путь, освещать грядущие времена. Увы! Нас вернули земле, на которой мы проживём ещё недолго, так недолго, с её опустошенными пейзажами, засильем промышленности, убогими участками под застройку и обещаниями бесконечной старости, которой, однако, угрожает малейший вирус гриппа.

Сегодня, следуя тому же движению, достигшему своего предела, мы пали до уровня отхожих мест: Кунс, Хёрст, Фабр, Серрано и его *Piss Christ* и их назойливый, попутчик, привычный к испражнениям, их непахнущий двойник: золото, спекуляция, ярмарки искусства, аукционные продажи — головокругительные, бесстыдные... Мы творили высокое, освящённое Богом — мы оказались внизу, справляя естественные нужды.

Возможно, именно это Кьеркегор назвал эстетической стадией. В его иерархии эстетика не самая высшая стадия цивилизации, напротив, это её первые шаги, её произвольный, начальный лепет: инфантильное отношение, которое делает из чистого удовольствия смысл и цель жизни, без заботы о добре и зле, но культивируя скорее равнодушие. Эта гедонистская, эгоистическая позиция, алчная и похотливая, кажется, хорошо описывает момент, в котором пребывает Франция после трёх веков Просвещения и который проявляется в искусстве через авангардистскую доктрину, кратко определённую Марселем Дюшаном как «красота равнодушия».

В быту, пряча, отрицая эту потерю смысла, принялись твердить: «культура предприятия», «культура менеджмента» (в деловом мире), «культура столкновения» (в забастовке), «культура общественных связей», «культура плоского поля» (в футболе). Затасканное донельзя слово не означает более ничего, кроме животных взрывов партикуляризов, идиосинкразий, коммунитарных тиков, став формой выражения групп, когорт и банд, которые утративших его смысл. Там, где культура претендовала на всеобщность, она — не больше чем выражение условных рефлексов, зоологического удовлетворения, брызганье слюной.

* * *

Я говорю об искусстве, об «изящных искусствах», искусствах пластическом и изобразительном, тех, что я знаю лучше всего. Ситуация в музыке, танце, кино иная. В живописи, скульптуре более не существует «священного искусства», но в продолжение дада и сюрреалистов, назойливая практика саркастических и насмешливых речей.

Однако по-прежнему существует священная музыка: молодые композиторы продолжают писать мессы, реквиемы, метафизические оперы. Танец также, возможно, никогда не был столь красивым, столь восхитительным, столь смелым — это качество связано, прежде всего, с физическим совершенством, в такой полноте присущим разве что Античности: элегантные, мускулистые, свободно движущиеся, воздушные тела, результат занятий спортом, диеты, тренировок. Нет более красивого зрелища, чем некоторые современные балеты. Можно было бы продолжить: если доверять старым записям, уровень лирического вокального искусства более высок, чем раньше, как будто голос улучшился, усилился, усовершенствовался. Голос и тело никогда не были столь прекрасны, как сегодня.

Мы догадываемся о причине: в этих дисциплинах всегда присутствовало — и в данном случае слово «дисциплина» вновь обретает смысл — ремесло, умение владеть телом, долгое, тяжёлое, терпеливое обучение, особенная техника, преподанная и переданная год за годом. Однако в пластических искусствах больше нет ни ремесла, ни умения. В живописи не может быть мастер-классов, поскольку больше нет мастера. Художник прошлого имел учеников, подмастерьев, помощников, готовивших краски, доски, холсты, заканчивавших, а иногда и копировавших его картины. Но что можно «преподавать» сегодня в Школе изящных искусств, которой больше нечего передать, разве что деловые связи, не знание ремесла, но знание рынка? В лучшем случае желание действовать — преподаватель, волнующийся перед студентами, словно мать перед ребёнком, который пытается ходить: «Не стесняйтесь, самовыражайтесь... Давайте-давайте...» Но не стесняться чего и что именно давать?

У этой разницы судеб есть причина: искусство тела и голоса, где физическое совершенство воспринимается во всём

своём великолепии глазами и ушами, являются искусствами исполнения, *performing arts*. Они создают событие там, где исполняются; нечто вроде вертикальной циркуляции, трансцендентное в имманентном, как говорят профессора, несколько мгновений, установленных между местом и моментом, уносящих в своём порыве зрителя или слушателя. Присутствие *hic et nunc* священного, которое Бенямин видел покидавшим произведения искусства, лишённого ауры, эти искусства физического присутствия тела, словно вновь исполненного *nunc*, в свою очередь выражают его: это не может повториться, этого никогда не было и не будет... Некоторыми вечерами в парижской Опере можно создаться впечатление, что вы присутствуете на событии, совершенство которого более не повторится.

Однако проникнутое именно ностальгией по абсолютному настоящему времени современное искусство претендовало само превратиться в событие: от картин Поллока к «хэппенингам» и от «хэппенингов» к «перформансам» современное искусство, словно пловец, утопающий и множачий беспорядочные жесты, есть история одной гибели.

«Каждый человек — художник», «Всё — искусство», эти неистовые декларации известны. Но не каждый человек — танцор, музыкант или певец.

Мальро сделался жрецом этого убогого эрзаца храма, из которого созерцается божественное творение, и музея современного искусства, в котором человек проецирует свой собственный образ. Это как просить у культуры то, что может дать лишь культ.

По мнению Мальро, искусство в своих наивысших проявлениях — видение одетых в чёрное женщин в испанском Теруэле, бдящих над телами убитых республиканцев, или силуэты женщин с гор Оверни, бдящих над телами участников Сопrotивления, — лишь культура смерти, которая незаметно подменила культ мёртвых. «Лазарь», оставаясь его самой красивой книгой, одновременно является его самой безысходной книгой.

Служение этого выдающегося писателя, тем временем, прошло нисходящие этапы, от *high* к *low*, от культа к культуре. Если в книге «Ирреальное» он высказывает мысль о том, что искусство — последняя форма деятельности, связывающая

нас со священным, когда боги умерли, если он утверждает, что лишь когда боги умерли, искусство становится чистым самопознанием, этот гегельянство мира форм подразумевает, что общественная история обладает телеологией, которая превосходит её саму.

Абсолютное произведение искусства в цепочке метаморфоз, которые превратят, согласно Мальро, древние статуи богов в чистое творение современного человека, — не тайный шедевр демонического Бальзака и не метафизическая драма. Это клоунада. Подпись Пикассо, превращённая в логотип для продажи автомобиля, или Лувр, во имя идеалов Просвещения уступающий своё имя и сдающий в аренду свои коллекции стране, в которой торжествует самое жестокое рабство, — лишь несколько примеров извращённых эффектов Воображаемого музея¹.

Этот музей — не апофеоз человеческого гения, являющего себя в творениях всех веков и религий с того момента, как они больше не должны были служить иллюстрацией к вере. Он — насмешка над этими творениями, насмешка, позволившая превратить произведения в продукты искусства, безразличные к собственному происхождению и функциям и, в конечном счёте, допустившая превращение их в предмет торговли.

¹ *Воображаемый музей (Le musée imaginaire, 1947)* — эссе Андре Мальро, впоследствии составившее первую часть его книги *Голоса тишины (Les voix du silence, 1951)*.

Кризис ценностей

«Субстандартные кредиты», «секьюритизация», «пирамида Понци» — эти слова, непонятные ещё вчера, неожиданно появились, как «Мене текел фарес» на стенах вавилонского дворца, — неизвестные слова, которые, как говорил пророк Даниил, объявляли конец империи. Эта катастрофа стала следствием безграничных празднеств, необузданной траты богатств, как сегодня обычным является использование предметов культа в качестве предметов культуры, которые могут быть не только выставленными в качестве «предметов искусства», но и предметов торга, обмена и спекуляции.

Приёмы, которые позволяют продвигать и продавать произведение так называемого «современного искусства» действительно сравнимы с приёмами, которые в торговле недвижимостью, да и не только, позволяют продать что угодно.

...Телёнок, разрезанный на две части в длину и погружённый в бак с формалином. Предположим, что у этого курьёзного предмета имеется автор и что это произведение искусства, нуждающееся в продвижении. Какой процесс позволит вывести его на рынок? Как, исходя из его нулевой ценности, придать ему ценность и продать экземпляр за несколько миллионов евро за экземпляр, а если возможно, то и несколько экземпляров? Вопрос долгового обязательства: кто даст под это кредит, кто поверит в это настолько, чтобы инвестировать?

Хеджевые фонды и секьюритизация представляют собой пример того, чего можно добиться с помощью финансовой манипуляции на пустом месте. Для начала сомнительное долговое обязательство растворится в наборе несколько более надёжных обязательств. Выставим телёнка Дэмьена Хёрста рядом с работой Йозефа Бойса или лучше Роберта Морриса — уже признанные работы, имеющие отметку AAA или BBB на рынке ценностей, несколько более надёжные, чем липовые долговые обязательства. Позволим ему войти в организованную сеть частных галерей — немногочисленных, прекрасно осведомлённых, приобретших видное положение. Это ядро посвящённых, акционеры, финансирующие проект, вкладывающие капитал и берущие на себя риск. Пообещаем прибыль с высокими процентами, от двадцати до сорока, при перепродаже, лишь бы она была, в противоположность всем принятым правилам, которые преобладали в области художественного рынка, основанном на долгосрочности, — например, за шесть месяцев. Галерея может даже взять на себя обязательство, если оно не найдёт покупателя, выкупить работу за начальную цену плюс небольшой финансовый интерес.

Наконец, добьёмся от какой-нибудь общественной институции, например, музея, организации выставки этого художника: расходы будут покрыты галереей или продвигающим его консорциумом. Также как и золотая наличность в банке, культурная значимость государственного музея гарантирует ценность новых предложений, выпущенных частным рынком.

Конечно же, термин «ценность» никогда не будет означать ценность эстетическую, которая определится через продолжительное время, и произведение никогда не будет судимо согласно своим критериям, но согласно ценности и оценке продукта с точки зрения «экономической перформативности», основанной на краткосрочности, причём понятие «перформативности» приобретает здесь художественный оттенок театрального «перформанса». Конечно же, как и в пирамиде Понци, проигравшим окажется тот, кто в этих кавалерийских наскоках не успеет расстаться с произведением достаточно быстро после его перепродажи: последний теряет всё.

Словарь, используемый экономикой нематериального — «неприкосновенные активы» или «бестелесное имущество»,

«без телесной субстанции», управление «интеллектуальным» или «когнитивным» капиталом — поневоле выражает нечто похожее на платоновскую ностальгию: поверх действительных тел действительной экономики завис развоплощённый образ виртуальных обменов, призрачно-летучей экономики, вышедшей из мира чистых идей.

Вероятно, именно здесь искусство, большое искусство может дать объяснение смысла кризиса. Искусство производит не идеи, не электронные трансакции, не виртуальные ценности, но материальные, физические, имеющие субстанцию предметы. И эти предметы зависят не от интеллектуального или когнитивного капитала, а от капитала духовного — устаревший термин, не встречающийся в словаре экономики нематериального.

Но именно он определяет разницу. Какой смысл может сохранить произведение современного искусства, после того как оно очищено от аккредитации, покупки и валоризации, придающими ему видимость «произведения»?

Умерший артист оставляет после себя, однако, пустоту, весьма отличную от той, которую оставляет после себя любой другой человек, какой бы не была его важность для общества. Смерть обыкновенного человека, вроде вас или меня, вызывает страдание близких и друзей. Но смерть художника более невозможна, ибо она погружает в печаль всех людей. С ним исчезает целый мир. Вероятно, он оставляет творение — там, где другие, куда более знаменитые при жизни, политики, лидеры общественного мнения, главы предприятий, крупные промышленники не оставляют ничего.

Он оставляет после себя предметы, которым будет приписана, пусть и несколько легковесно, добродетель бессмертия, однако это предметы уникальные и неподражаемые.

Ибо художник изготавливает материальные вещи, столь же материальные, как и те, что наводняют наш быт, которые якобы дают жизнь нашей экономике, обеспечивают рост нашего благосостояния, от сиропа против кашля до автомобилей. Художник изготавливает предметы, которые ничему не служат, но которые питают жизнь того, что я не могу назвать иначе, как жизнью духа.

Эти предметы смешны по сравнению с бесконечной сложностью и мощью промышленных предметов. Удовлетворе-

ние, которое они приносят, кажется волнующе хрупким. Что есть взгляд, рассеяно или случайно брошенный, на рисунок, картину, скульптуру? Меньше чем вздох. Что такое эти предметы, повешенные на стены или спрятанные в коробки, в которых нет ничего от тяжёлого и упорного присутствия холодильника или телевизора, но которые, вместе с тем, так деликатны, что их нужно защищать, как детей?

Однако, когда на них смотрят, происходит нечто — того же порядка, что и тайная жизнь, которая проявляется в словах, которые шепчет ангел Георгию Победоносцу. Слова жизни, нашёптываемые, отдающиеся долгим эхом после того, как они получили форму, слова, позволяющие жить. И смерть не прерывает силы их воздействия, тогда как автомобили, сиропы, холодильники и телевизоры рано или поздно заканчивают своё существование в мусорных кузовах.

История техник в западном мире, история предметов нашего комфорта, есть ничтожная и разочаровывающая история, когда сравниваешь её с куда более долгой и трудной историей творений духа. Художник, делающий рисунок, вписывается в долгосрочный процесс, и сделанный им рисунок в конце концов находит своё место среди тысяч или миллионов листов, оставленных прошлым. Он превращается в сокровище и, таким образом, лишает власти время. Холодильник не вписывается ни в какую историю, даже в историю холода, он делает нас пленниками бесчеловечного времени, и он ни во что не превращается, разве что в мусор.

Вавилон обязан падением не только избытку богатства, прежде всего он обязан падением факту того, что священные предметы стали предметами мирского пользования. Падение Империи было вызвано в одинаковой мере алчностью участников пиршества и актом нечистоты: вино подавалось в священных вазах, украденных из Иерусалимского храма.

* * *

«Вы желаете вернуться к культуре!» Да, действительно. Когда Бодлер признаётся в том, что культ образов был «его великой, единственной, первобытной страстью», он не говорит о *культуре* образов, он говорит о *культе*. Культ, который он воздвигает Рубенсу, Делакуру, другим, есть не обожание человека

им самим, самовозвеличивание, антрополатрия, всё более и более тошнотворная от века к веку, но попытка посредством рукотворного произведения прикоснуться к бесконечности, предвкусить её, подобно тому, как православные верят, что посредством иконы они прикасаются к Богу.

Повторю вопрос: чему отныне могут служить наши музеи? Каков смысл их существования? Будем ли мы «культурнее» тех индейцев-ирокезов, что несколько лет назад добились от Музея, который выставил их маски, не предназначенные для широкого обозрения, чтобы те были убраны и даже возвращены им? Просвещеннее «примитивных» народов, когда музей Бранли считает нужным противостоять воле обитателей Вануату или аборигенов, настаивающих на том, чтобы их предметы, в которых они не видят «произведений искусства», были убраны из музейных витрин и возвращены им? Грубее израильтян, открывших в иерусалимском музее Яд Вашем молельню рядом с выставочным залом? Гуманнее посетителей музея этнологии Мехико, просящих разрешения помолиться перед некоторыми экспонатами¹?

Некоторые малые центрально-европейские страны — Словения, Румыния и другие — теперь, обретая свободу, просят о том, чтобы им вернули религиозные фрески, снятые со стен русскими или немецкими оккупантами и выставленные в их музеях культурного и всеобщего предназначения среди африканских фетишей и продуктов международного авангарда. Они хотят поместить фрески на их прежнее место для того, чтобы вернуть им изначальный смысл и пользу.

Послесоветская Россия вновь порождает жесты в этом отношении, которые долгое время были культовыми жестами и которые казались давно забытыми. Мне говорили, что в Третьяковскую галерею вновь приходят для того, чтобы помолиться перед ветхозаветной Троицей Андрея Рублёва или преклонить колени и украсить цветами Владимирскую Богородицу XII века. Эти древние жесты поклонения, кажется, показывают, что иконы не есть и никогда не были «произ-

¹ *Прим. автора:* Я заимствую эти примеры из книги Андре Девалле *Музей Бранли – ловушка?* (André Desvallés. *Quai Branly, un miroir aux alouettes*. Paris: Harmattan, 2007, p. 97 sq.). Бывший сотрудник Жоржа-Анри Ривьера в Музее народных искусств и традиции, Андре Девалле — постоянный советник при Международном совете музеев.

ведениями искусства». Их насильственный перенос, между 1932 и 34 годами, в место под названием «музей», был более чем профанацией — преступлением против духа.

Согласно Кьеркегору, следующая за эстетической этической стадия станет стадией долга, на которой принятие того, что вы должны сделать, даёт вам свободу. Это стадия, на которой возникает герой, — подразумевая под этим, что необыкновенный человек и есть настоящий обыкновенный человек: тот, кто выполняет до конца свою задачу на посту, на который его назначили. Я не могу отказаться от мысли о том, что социалистический реализм являлся иллюстрацией к этой этической стадии. Но можно было бы сказать это и о живописи Третьего Рейха или — пусть не так резко — об определённой живописи демократий 1930-х годов, возвеличивавшей крестьянина, рабочего и учёного. Эта поучительная живопись почти не осталась в памяти.

Колоритные образы советского режима, Сталин и Ворошилов на фоне Кремля, портреты Кирова-мученика революции, славные эпизоды войны или подвиги стахановцев — вызывали ли они воодушевление или желание молиться у рабочих и школьников, которых стадами водили смотреть на них? Похоже, эта череда картин никогда не сумела стать тем, чем была Бедняцкая Библия в XI и XII веках, и исчезла также быстро из памяти, как революция 1917-го стёрлась с географических карт.

Возвращение к религиозной стадии? Это самая высокая из трёх стадий, согласно Кьеркегору, там, где жизнь — страдание. Человек не может познать Бога, поскольку он согрешил и утратил вечность. Ни один человек не может ни спастись самостоятельно, ни спасти других. Чтобы совершить своё спасение, следует страстно верить в парадокс, в скандал, в абсурд.

Нам близок Достоевский и те, кто в русских музеях, вместо того, чтобы восхищаться красотой икон, вновь молятся перед ними, как перед мощами. Не эстетический и не этический пути — это будет путь живой живописи, живописи души, *эмпсихоз графе*, чьё слово заполнит пустоту, которую оставили в Воображаемом музее «Голоса тишины». Тогда могло бы искусство, как говорил Достоевский о Красоте, «спасти мир»?

Но останавливаюсь здесь, ибо слышу насмешки.

Жан-Филипп Домек

ИСКУССТВО ВСЕГДА БЫЛО СОВРЕМЕННЫМ, ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОГО БОЛЬШЕ НЕ ТАКОВО



Ж.-Ф. ДОМЕК (род. 1949) – автор более тридцати книг. Эссеист, прежде всего известный своей трилогией о современном искусстве (о ней см. ниже). Среди других его эссе – политическая трилогия, состоящая из книг «Страсть к политике» (1989), «Маленький трактат о социальной метафизике» (1992) и «Свобода без выбора» (2002), а также «Рейсдал: разверстие небеса» (1989) и «Кто боится литературы?» (2002). Прозаик, последние романы которого: «Эта улица» (2007) и «День, когда ушло Небо» (2010). Главный редактор парижского литературного журнала «Ке Вольтер» («Набережная Вольтера»).

Три предлагаемых ниже текста являются в равной степени и короткими главами, свидетельствующими на свой лад об изменениях, которые произошли в нынешнем художественном мире, с тех пор как в 1990 г., вот уже двадцать лет назад, я начал дебаты не «против современного искусства», как поторопились убедить читателя недобросовестные комментаторы, ни «в защиту современного искусства», что было также неточно, как и предыдущее мнение, но о том, что я назвал «Искусством Современного» (*l'Art du Contemporain*), то есть период, который, начиная с семидесятых годов прошлого века, взял «Современное» в качестве центрального и даже единственного критерия художественной эволюции. Было сразу понятно, что такой критерий не выдержит долгого испытания историей и что, само собой разумеется, художественные произведения и шаги, которые он породил, могут быть только ограниченными.

Таким образом, «Искусство Современного» дало место трилогии, сгруппированной под этим общим заглавием, три тома которой называются соответственно:

1. «Художники без искусства?» (1-е изд.: Esprit, 1994; 4-е: Pocket, 2009).
2. «Нищета искусства. Эссе о последнем полувеке художественного творчества» (1-е изд.: Calman-Levy, 1999; 2-е: Pocket, 2009).
3. «Новое введение в искусство XX-го века» (1-е изд.: Flammarion, 2004; 2-е: Pocket, 2011).

«Художники без искусства?» Предисловие ко второму изданию (1999)

С мешливам 2010 года»: вот кому я адресовал первый из текстов данной книги. Это было в 1991-м. Восемь лет спустя, мы находимся почти посередине брода. Смеялись ли мы тем временем? И если да, то кто? И кто не смеялся? И будем ли мы действительно смеяться в 2010 году над знаменитыми художниками, которых я называл?

Первый из указанных текстов подводил критический итог ретроспективе Энди Уорхола, которую организовали крупные американские и европейские музеи. Я решился написать то, что я всегда думал об этом художнике. Не питая никаких иллюзий относительно того, какими будут отзывы на слова, которые атаковали с тыла моду и интеллигенцию. Отсутствие иллюзий не причина для того, чтобы молчать. И если всё-таки говорить, то лучше делать это, смеясь.

К моему большому удивлению, тематическое досье журнала «Эспри», в которое я включил этот текст *о везении Энди Уорхола на критику*, вызвало некоторый шум. Смотри-ка, нам не подвергли «смерти умолчанием»... Обильная почта и многочисленные разборы, пришедшие от людей, весьма информированных в области современного искусства, указали нам, журналу «Эспри», на то, что время, похоже, настало. Время, которое формулирует критическую точку зрения, более избирательную, менее моно-идеологическую, на художников, представленных как самые значимые за последние десятилетия.

Конечно же, художественные критики, работавшие на продвижение этого художника и о ко-

торых затем я писал в книге, вначале молчали. Тартюф не смеялся в вечер комедии.

Обычно их ответ скор и заготовлен заранее: всякий, кто критикует современное творчество, невосприимчив к художественным новшествам, следовательно, пассажист — и точка, идите своей дорогой. Но мои слова не были столь просты.

Даже если это было не так, они реагировали как обычно. Как если бы речь шла о новом выступлении реакционеров в искусстве. Оставалось лишь извлечь старую добрую схему, заезженную донельзя со времени Салона отверженных и даже с более ранних времён: «Это очередное воплощение борьбы Старых и Новых» и пр. Однако моя книга показывает то, что консерваторы в искусстве, конечно же, существовали и будут существовать, но к этому пассажистскому академизму добавляется сегодня академизм современного ради современного, что таковой была специфика времени, ведь вещи никогда не повторяются с точностью в человеческой Истории.

Читатель рассудит, был ли я ясен в своих суждениях. Дежратели все-современного (*tout-contemporain*), во всяком случае, не обременяли себя тем, чтобы серьёзно вчитаться в книгу. И если бы только это...

Они сделали всё — всё, на уровне методов, слухов, цензуры, лишения права на ответ, приписывания несуществующих намерений, политической стигматизации — всё для того, чтобы заглушить дебаты, окарикатуривая речи, в основе которых лежало, однако, критическое отстранение, одна из движущих сил авангардного духа. Но оставим это! Чтобы запомнить хотя бы то, что было для меня единственным сюрпризом, тогда же, когда я наблюдал власть лицемерия над умами людей: до какой степени все эти критики, интеллектуалы по образованию, способны не отдавать себе никакого отчёта в том, что вы действительно написали.

Что касается раздражившего их тона, тона фарса, противоположного господству давным-давно исчерпавшей себя эстетической идеологии, кто-то скажет, что этот тон действительно мог их шокировать. В «Художниках без искусства?» я намеревался предложить не только продуманный анализ. Но и комедию. Обозначенную именно так. Нужно было всё-таки, чтобы этот художественный период, породивший столько схоластических безделушек, закончился, выдав своё творение: свою комедию. Кто-то найдёт, что она жестока? Ещё

как жестока! Ибо, в конце концов, эпоха, в которую нам были навязаны произведения, так мало задействовавшие наши психические способности, — иначе говоря, произведения столь угнетающие — это ужасная эпоха для культуры. Эпоха, особенно принудительная в художественном плане. Когда думаешь о том, что люди, нашедшие мою книгу жестокой, защищают сегодня — не испытав ни малейшего смущения от продвижения Энди Уорхола — «иронических» (смотри-ка!) Микки Маусов Джеффа Кунса и что они всё ещё цепляются за второй уровень смысла, который якобы есть в этих работах, тогда понимаешь, что они и не могли понять. Понять срочность высказывания того, о чём ты думал — того, что называется *думать*.

И, по сути, единственная ценность этих дебатов, которые они так пытались заглушить, заключается в следующем: даже те редкие люди, что способны на непредвзятость, никогда не могли запретить себе претендовать на непонимание того, что моя книга касалась лишь произведений, только и исключительно произведений, исследуемых изнутри языка, выбранного их авторами. Сколько глав этой книги — столько же остановок перед произведениями. Само собой разумеется, что далее я всякий раз задавался вопросом о том, как можно было одобрять на письме — столько букв и умственных затрат! — подобные убожества. В этом причина, по которой мои недоброжелатели всё время пытались — за неимением лучшего — скрыть за своими обобщающими истолкованиями истинный смысл моего прагматического выступления. Один из них предпочёл думать, что я ностальгирую по всеобщим критериям прекрасного. Где он обнаружил это хотя бы в одной моей строчке или полустрочке? Другой говорит, что я вменяю в вину, прежде всего, тот факт, что художники, которые претендуют на субверсивность, стали официальными. Я едва говорю об этом, настолько это очевидно. Нет, определяющим в книге является оглавление; произведения — это всё, с чем я конкретно сталкиваюсь, и поэтому же критики бессознательно не могут меня слышать. Ибо они уже так хорошо приспособились к ним... И это говорит кое-что об их аппетите жизни. И даже говорит всё, если считать искусство не декорацией для существования, а свидетельством о существовании.

И, наконец, будем ли мы смеяться, когда минет это поколение интеллектуальных интересов и культурной власти?

Нет ничего менее очевидного. Совершенно не очевидно, что мой анализ подтвердится в будущем — или будет опровергнут (поскольку История всегда находится в наших руках). Смысл этой книги укоренён в будущем, откуда я наблюдаю настоящее, и я готов держать пари, что мои интуиции подтвердятся, несмотря на пороки и глупости нашего времени. И так (хорошо), возможно, я буду уличён во лжи. Никто не сказал, что Уорхола спрячут в музейный подвал, как всего лишь симптоматичный продукт искусства потребления-коммуникации; что Бюрен будет поставлен на своё место в качестве декоратора со слабой творческой интуицией; что гладкие панно Фрэнка Стеллы явятся тем, чем они на самом деле являются: такими же тавтологичными, как и его декларации о намерениях; что больше не будут говорить о белом на белом Римана, который всё-таки не принёс в искусство ничего важного через три четверти века после квадрата Малевича, и т. д. Эти работы по-прежнему здесь, выдвинутые на передний план, переоценённые в денежном отношении и приветствуемые, даже если свобода критических высказываний по их поводу расширилась. Она может расширяться и далее: международная художественная среда не нуждается ни в свободе, ни в дебатах, ни в критическом взгляде. Всё, что нужно представителям этой среды — чтобы им оставили возможность поддерживать высокие котировки произведений, в которые они вложили деньги. И они обладают всеми необходимыми средствами для поддержки этой ситуации, для продления её в течение времени, достаточно долгого, чтобы после того, как они помешали распространению любого другого типа произведений, грядущие поколения заключили: в конечном итоге, это и было искусством второй половины XX века.

Но какая победа... Человеческое безумие всегда обновляло свои средства.

«Художники без искусства?» Предисловие к третьему изданию (2005)

К каждому новому изданию — новое предисловие, тогда как текст книги не меняется ни на запятую. Меняется, как и было предвидено, контекст. С начала 1990-х годов (дата первого издания) и с 1999-го (дата второго) подтверждается, с настоящим изданием 2005-го, двойная и противоречивая констатация.

С одной стороны, контекст по-прежнему неблагоприятен для свободы критического ума. Знаменитости последних десятилетий, чей вклад показался мне менее крупным, чем данный им кредит, более чем когда бы то ни было вознесены до небес. Потребность в вере в то, что верили, потребность в оправдании международного музейного выбора, потребность в поддержании торговых котировок — вот чем, среди прочего, объясняется увековечение икон Современного. Потребность в вере не была, вероятно, самой малой из трёх названных потребностей, настолько она ощутима в других областях этой эпохи.

Но также, и с другой стороны, тогда как те, кто заглушил дебаты, которые хотелось открыть — заглушил, окарикатуривая их и выражая пренебрежение к самим текстам, — тогда как они сами выпускают книги о дебатах, которые могли бы состояться, и которым они же сами препятствовали изо всех сил, больших, поскольку считаются патентованными специалистами и имеют в своём распоряжении институции, газеты и средства массовой информации, итак, тогда как они уже несколько лет твердят о том, что «спокойствие и порядок вернулись» — мы вынуждены констатировать, что, один за другим, они вновь

выдвигают тезисы, которые сами же цензурировали. И это нормально, и это не самый малый и не самый ироничный из нравственных уроков, которые можно извлечь из этой новой аватары битв за культуру: всегда предпочтительнее просто замолчать тексты, которые говорили то, что вы в конечном итоге признали. И какой вид имели бы вы, не признав этого?..

К счастью, История всегда долга.

«Нищета искусства». Предисловие ко второму изданию (2009)

В 1991 году я посвятил «смешливцам 2010 года» первую главу своей трилогии о том, что я называю «Искусством Современного». Каждый рискует по-своему. И ввиду актуальности мирового рынка бесполезно повторять: мне нечего вновь сказать о том, о чём я уже говорил и что вызвало упрёки в мой адрес. Читатели, похоже, у меня есть, поскольку одновременно выходят второй том трилогии и четвёртое издание первого тома. Другая констатация: книги и выступления множатся, что позволяет свободу, которая двадцать лет назад стоила попадания в чёрный список, анафем, исходящих от тех, кого следует назвать представителями сегодняшнего фанатизма, а также показательных процессов по обвинению в Реакции, напоминавших своей фарсовостью процесс над салемами ведьмами. Глупость улучшается, как и прочее, говорил я в своём роковом первом тексте, и внешне картина такова, словно ничто не угрожает лицам, чьи интересы здесь затронуты — интересы умственные и звонкомонетные, интеллектуальные и торговые. Следовательно, мой диагноз остаётся верным.

Что меня главным образом восхищало, так это наблюдение за тем, как подобострастие — и ничто из не заставит нас поверить в то, что оно тоже не обновляется — могло до такой степени заставить критическое мышление прогнуться в угоду Современному, ставшему критерием эстетического суждения. Сколько изобретательности и софистики — *теоризма*, сказал бы я — действительно, сколько их было нужно тем, кто находил

большой интеллектуальный интерес в значимости художников чистого *Entertainment*¹, королей международной сцены и котировки? Для этого нужно было сознательно забыть, вместе с другими незначительными вещами, о разнице между искусством и развлечением. И даже, поскольку эта разница не важна, о том, что развлекаться можно по-всякому, в том числе и вульгарно. Но об этом, также как и о творчестве, выдумке, юморе, произведении вопрос больше не ставится. Вот что остаётся поразительным в час, когда художественный рынок бьёт новые спекулятивные рекорды: чем больше стоят работы, тем меньше критика подвергает их анализу.

Скажут: поскольку художественная критика стала в основном социологической и, следовательно, не считает своим долгом обсуждать качество продукта, описывая явления художественного рынка. Не ответ, а увёртка, поскольку вопрос остаётся прежним: почему столько денег за подобные работы?

Не только содержание произведения не является больше сюжетом, но нужно, чтобы так и было с обеих сторон спекуляции: интеллектуала и торговли. То, что художественная критика относится к произведению или предложению художника как к чему-то вторичному — неоспоримый и значимый факт нашей эпохи; в нём есть своя логика, которую следует понять.

Начнём с того, что касается критики. 15 и 16 сентября 2008 г. Дамиан Хёрст добился исторического успеха: не прибегая к посредничеству галерей, он продал напрямую аукционистам, через аукционный дом Сотбис, большой лот работ, поступивший с его предприятия, на котором работают 120 человек (у Джеффа Кунса — восемьдесят). В данном случае мы имеем дело с повторением системы «Фабрики» Энди Уорхола, зажжённого и продавшего фитиль этой новой парадигмы — не без социологического юмора, он, по крайней мере, но этот юмор никого не обязывал пятьдесят лет назад ни торговаться, ни закрывать глаза на то, что из этого следовало в виде результата. К примеру, такого результата: в специализированных статьях обсуждалась единственная вещь, касающаяся Дамиана Хёрста: его торговый и светский трюк, иногда поданный в качестве главного материала на первой странице газет. Гвоздь этой рекордной продажи назывался «Золо-

¹ Развлечение (англ.).

той телец», естественно, римейк, благодаря которому британский художник стал известен и мгновенно современных художников: телёнок в формалине под плексигласом. Возвышенный в этот раз до библейского символа Золотого тельца, удачная афера... Нет никого-никого среди комментаторов для того, чтобы свести произведение к тому, чем оно является: ничтожно болезненный гаг, построенный на очевидной отсылке; и все готовы всерьёз принять его за «трагическое видение» бытия. Некоторые особенно щедрые на экзегезу критики дошли до противопоставления «трагического видения» Хёрста с «барочным» и «оптимистическим» видением его американского конкурента Кунса. Упрощение ради упрощения, достаточно иметь здесь два самых котирующихся на рынке художников.

Что касается торговцев и аукционистов, то важнее ли для них содержание произведения, чем для критиков? Хёрст был продвинут усилиями британского рекламщика Чарльза Саатчи. Как и гений софиста, гений рекламщика измеряется своим самым главным умением: продавать ветер. В итоге получается, что циник — самый уважаемый в этой среде человек — он, по крайней мере, не дурак и набил карманы деньгами, взяв на себя риск бросить вызов. А для других, его окружения, аукционистов, то, что произведение сделано из пластифицированного воздуха — пусть этот факт кажется им не таким забавным, но разве он раздражает их? Напротив: покупая эту липу по золотой цене, они афишируют огромность затрат, свою «волю к трате», как сказали бы Марсель Мосс и Жорж Батай. Покупая за невообразимую цену безделицы для техасских бассейнов, они выставляют напоказ себе подобным свою щедрость, свою способность ставить так много на столь малую карту.

Не считая того, что господствующие коллекционеры — нового рода: если это не новые богачи из Китая или России (не из Индии, что не случайно, поскольку новые экономические практики и мыслители приходят из Индии), если это не Абрамович, основавший свой фонд после покупки футбольного клуба «Челси», богачи Старого света проявляют лишь такой личный вкус, который работает на авторитет рынка. Так, коллекция Пино знаменита, поскольку в ней имеется всё, что выше всего котируется. Франсуа Пино покупает то, что предлагают; вопрос не в хорошем или плохом вкусе — подразумеваемая под вкусом историческое хранилище разума в чувствительности.

Всё это, как говорил я в первых двух томах своей трилогии об Искусстве Современного, держится лишь за счёт интеллектуальных гарантий, которые обеспечивает ему критика. Таковая в Старой Европе не обходится, конечно же, без изысканных реверансов. Например, в настоящем томе имеется глава о творчестве Жана-Пьера Рено, одного из двух или трёх французских художников с наиболее высокой репутацией, — так вот, в августе 2007 года можно было прочитать интервью этого художника¹, где ненавязчивые комментарии критика сводятся к кратким вопросам, что лишь способствует более ясному проявлению мысли самого художника и смысла его творчества. Рено начинает с того, что в сотый раз рассказывает нам о спасительном жесте, вырвавшем его из депрессии и сделавшем из него художника: подавленный двадцатью восемью месяцами службы в гарнизоне, однажды «я спустился в гараж, толкаемый неизвестно чем, инстинктом выживания, вероятно. Мне было необходимо самовыразиться. В углу я нашёл цветочные горшки, мешок цемента, красную краску. Положил цемент в горшок и, даже не дождавшись, пока он высохнет, взял прямо руками краску и всё измазал». За этим следуют глоссы самого Рено и вопрос критика — нейтральный, но при этом исполненный невольного юмора: «С тех пор вы по-прежнему делаете горшки...» Художник без проблем подтверждает это, будучи по-прежнему чётким в самоистолковании: «Если совсем точно, я бы сказал: уже сорок пять лет...» «Не знаю, почему я продолжаю этим заниматься после стольких лет». (Поразительная вещь, которую я отметил относительно многих художников, — никогда, никогда и никто не отмечает крайнюю интеллектуальную косность, которую выдают все эти нудные, повторяющиеся приёмы — полоски, квадраты, белое на белом, фламастер, горшки — скука, прикрытая туманными теориями о «сериальности».) Кстати, чувствуя себя вполне комфортабельно, Жан-Пьер Рено обладает чувством риска: «Как бы то ни было, эта форма никогда не разочаровала меня». Дело в том, что он склонял её на все лады и во всех возможных форматах, от трёх сантиметров до шести метров. Но... скажем, цвет? Критик не преминул спросить: «И почему в течение очень долгого времени вы делали только красные горшки?» Подтверждение *Художника*: да, красный пожарный (так!) цвет в течение тридцати пяти лет.

¹ *Libération*, 4–5 août 2007.

И далее всё-таки: «Я не хотел себя больше сдерживать», что даёт у Рено: ЧЁРНЫЙ горшок. А за ним позолоченный горшок — десять лет он стоит на почётном месте на площади перед Центром Помпиду и, конечно же, нужно быть реакционером, чтобы видеть в этом нечто удручающее в игровом отношении. В любом случае, «сегодня возможны все цвета» (сама по себе красивая фраза).

Будьте уверены, у Рено имеются не только горшки. Он перешёл к квадратам. Затем к флагам. «Я довольствовался тем, что натянул их на рамы, как художник натягивает холст, но, самое главное, без всякого прочего моего участия, что немало смутило людей». Итак, *смуцать* — это хорошо (жестокие критики — ни один из них не сообщил Рено о существовании иной гипотезы, и он, таким образом, продолжает скользить по наклонной: «...немало смутило людей. Но мне нравится сталкивать вещи с их привычного места. Художники, которых я нахожу интересными, — это художники, которые пребывают в движении. Достаточно посмотреть Матисса... Быть художником означает рисковать». «Политический жест?» — спрашивает интервьюёр. «Нет, никогда». Поэтому никаких проблем с тем, чтобы подарить Кастро кубинский флаг. Коротче говоря, девять лет флагов, и художник возвращается к неизменному горшку — вот о чём объявляет шапка интервью: «Уже месяц, как он пустился в новую авантюру, обратившись в этот раз к горшкам с краской». *Новая авантюра*: «Я покупаю горшки с краской и показываю их. Для меня горшки с краской — живопись... По сути, я делаю живопись с горшками краски, не производя картин». К счастью, только что перед этим он предупредил: «Я обладаю чувством нелепости». Он может, следовательно, на этом рывке продолжить: «Я понял, что с горшками краски..., смогу поставить перед собой настоящие проблемы живописи, поэтому мне было трудно сопротивляться». Понимаем. «Вы приняли это решение очень быстро...» — новые многоточия, и мы молим Бога о том, чтобы критик вкладывал в них иронию. Во всяком случае, сам Рено не видит здесь никакого подвоха и ничтоже сумняшеся заявляет: «Нужно уметь реагировать очень быстро, поскольку следование в избранном направлении — это может быть очень серьёзно». Очень серьёзно.

Действительно, мне нечего вновь сказать.

Марк Фюмароли

ИНТЕРВЬЮ ИНТЕРНЕТ-
ЖУРНАЛУ «ЛЕКСНЬЮС»

(10 Апреля 2009 года, Париж)



М. ФЮМАРОЛИ (род. 1932) – историк и эссеист. Профессор Коллеж де Франс. Член Французской Академии и Академии надписей и изящной словесности. Основатель и директор Европейского института истории Литературной Республики при парижской Высшей нормальной школе. Член-корреспондент Британской Академии; член Американской академии науки, литературы и искусства. Президент Общества литературной истории Франции. Автор исследований по истории европейского искусства и памфлетов о состоянии современной культуры, среди которых «Герои и ораторы: риторика и драматургия Корнеля» (1990), «Государство культуры: эссе об одной современной религии» (1991), «История риторики в Новое время: 1450 – 1950» (1999), «Когда Европа говорила по-французски» (2001), «Шатобриан: Поэзия и Терффор» (2003), «Париж – Нью-Йорк и обратно: путешествие сквозь искусства и образы» (2009).

Вы весьма уважаемый специалист по XVII веку и риторике, при этом ваши интересы распространяются на следующий за ним век Просвещения, и далее, вплоть до XIX века, о чём свидетельствует ваше замечательное исследование, посвящённое Шатобриану. Чем объясняется это ненасытное любопытство, которое ведёт вас к захватывающим размышлениям об искусстве в вашей последней книге «Париж — Нью-Йорк и обратно»?

— Я очень рано увлёкся искусством убеждать, иначе говоря, риторикой, греческой и римской, в частности, Цицероном, средневековой риторикой, ведущей своё начало от Августина Блаженного и приспособивавшей Цицерона к нуждам христианского проповедничества, а также риторикой гуманистов, которые вернулись напрямую к Цицерону, не отрицая, однако, при этом Августина.

В 1960-е–80-е годы в моде были лингвистика и формальная логика, привлекавшие литературоведов, которым они обещали доступ к точным наукам. Что касается меня, я никогда не стремился к научности такого рода. Мне вполне хватало гуманитарных наук, которые обладали собственными научными достоинствами, определявшими их предметом исследования, человеком, который не может познать себя с логико-математической точностью, Паскаль признавался в этом, но — через приблизительность языка, устного и письменного слова, оксюмороны символов, знаков. В этом отношении риторика, история кото-

рой насчитывает несколько тысячелетий, является настоящим умственным сокровищем человеческого опыта — опыта языка, слова, символов и знаков, накопленных и классифицированных в самых разных обществах, религиозных и политических контекстах, но выводы которого совпадают, образуя глубокую мудрость человеческого взаимодействия, устного и письменного, в зависимости от обстоятельств, мест и людей.

Я говорю именно о «мудрости», а не «науке», и об искусстве убеждать, а не о непогрешимой науке уверять. Риторика предлагает правила, но не законы, и сами эти правила зависят от перемен, обстоятельств, мест и людей, которые могли представлять аналогии и даже константы, но никогда не являлись совершенно одинаковыми. Греко-латинская Античность исследовала, прежде всего, искусство убеждать человека публичного, но её философы знали, делали предметом размышления и практиковали искусство убеждать в частной сфере, среди друзей, среди наставников и учеников. Средние века — христианская эпоха передала опыт публичного искусства убеждения проповеднику и миссионеру, но она весьма углубила и интериоризировала искусство частного убеждения, приспособлявая его, под именем церковного красноречия, к исповеди и молитве. Возрождение дало вторую жизнь греко-римской риторике, приспособлявая её к светской современности городов и придворной культуры; оно распространило церковное красноречие средневековых монахов на внутреннюю речь и интимный монолог христиан, когда они — князья, военные, дипломаты, торговцы — прерывали на время привычные дела и обращали взор внутрь себя.

Начиная с Античности, теоретики искусства убеждать хорошо понимали, что оно не было вписано в язык и слово. Его относительные нормы и отклонения приложимы также к изобразительным искусствам, театру, живописи, скульптуре, архитектуре и музыке — разнообразие зеркал общения людей между собой, но также моделей, которыми люди могут вдохновляться для лучшего выстраивания отношений взаимного убеждения. Как оратор не может воздать похвалу генералу-победителю в той же форме, которую он использует для привлечения внимания красавицы, архитектор не спроектирует храм Юпитера в том же виде, что и деревенский или доходный дом. Пропорциональность, удобство в отношении пространства и времени — ключевые понятия, насколько вариативные, настолько и точные, и действительные в любых

видах порядка. Мимика актёра, предлагающего зрителю разделить с ним живую эмоцию, может быть приспособлена под свои нужды адвокатом или оратором, которые хотели бы вызвать ту же эмоцию у своих слушателей. Различные регистры, серьёзный или лёгкий, каждый из которых порождает соответствующие эмоции, могут служить аналогичными образцами оратору, желающему сыграть на чувствительности судей. Жест может быть экономным и мгновенно схватываемым транспонированием, а изобразительный знак — кратким эквивалентом целого богословия: например, крестное знамение как жест или символ. Фигуры мысли, в частности, метафора и синецдоха, являются инструментами и смычками, позволяющими риторике соединять различные планы и грани действительности и наделять их символическим или мифическим смыслом. Искусство задействования всех струн человеческого ума и воображения, риторика может способствовать диалогу словесных и изобразительных искусств, музыки, делая их конечной целью преодоление хаоса, недоразумений, шума и гама, всякого рода неудобств, жестокости, и возникновению определённого взаимопонимания, уровня гармонии, сочетающейся со смутой, свойственной человеческому существованию. Это античное соответствие искусств продвинулось далеко вперёд в христианские Средние века с появлением евхаристического богослужения, в котором соответствие человеческих языков и искусств воплощённому Богу обязывает создать потрясающую симфонию мимики, одежды, голоса, архитектуры, музыки, ковроткачества, ювелирного искусства и благовоний (не говоря уже о хлебопечении и виноделии) в ответ на потрясающее божественное снисхождение в том, чтобы стать доступным для человеческих чувств.

В Возрождение церемониальный этикет и придворные праздники транспонируют и секуляризуют католическую литургическую симфонию во славу Государя, живого образа Бога во главе государства, светскую опору Церкви, и облекают его полномочиями сделать так, чтобы на эту грешную землю снизошло немного гармонии. Искусство и мудрость риторики — это, следовательно, нечто бесконечно большее, чем техника обмана умов и соблазнения чувств и воображения. Это также и главным образом — как в античной, так и христианских версии и версии модерна — совокупность испытанных ремесленных и верных приёмов, служащих, в конечном счё-

те, избеганию недоразумений и фальши и воцарению согласия там, где в любой момент существует угроза ссор и жестокости. Для меня было совершенно естественным интересоваться убедительностью и медитативностью молчаливых изобразительных искусств, а также драматургией — настолько классическая риторика выступает в качестве общего фактора между ними и устным или письменным красноречием.

Я долго задавался вопросом, почему Версаль, этот Ватикан галликанства, вызывал такое восхищение толпы. Это был генеральный штаб, откуда исходили убийственные приказы. Но он также был, и особенно, когда Жюль Ардуан-Мансар наделил его собственной Сикстинской капеллой, соединением всех искусств, светских и религиозных, во славу Богом поставленного короля и конечной цели его абсолютной власти, каковой являлась не война, неизбежное отклонение, но мир, гармония и счастье, соединимые с «вечными качелями»¹ мира сего. Этот генеральный штаб также представлял собой центр дипломатической сети редкой эффективности убеждения, компетентной администрации, чья забота о порядке и материальном прогрессе распространялась на всё королевство и колонии, этикета, расчерченного, как нотная бумага, и метафорически — стараниями архитекторов, ковроделов, зеркальщиков, художников, скульпторов, садовников, поваров, портных, музыкантов и священников — симфонию в честь почти божественного величия Государя, облечённого полномочиями сделать здешний, земной, мир чуть менее запутанным, симфонию, которая способна своей красотой облегчить и возвысить его изнуряющее и безостановочное движение.

Фактически, этому невероятному исповеданию веры в благую королевскую волю, которым являлся Версаль, отвечала вера французов в своего папу-короля и, за исключением единственного значительного восстания — восстания Камизаров, они выносили войны, начатые по его воле (в том числе, самую жестокую и долгую (1701 — 1713), за Испанское наследство), считая, что эти войны необходимы для будущей безопасности королевства и мира в Европе, обещанием которых была красота Версаля. Это была потрясающая конструкция-фикция, но эта конструкция была задумана в соответствии с тысячелетним опытом, как античным, так и христианским,

¹ Цитата из «Опытов» Мишеля Монтеня (книга III, глава 2): «Весь мир — это вечные качели». *Здесь и далее в статье — примечания переводчика.*

опытом познания человеческой природы и средств придания убедительного смысла своей земной истории. Эта конструкция гармонизирующей фикции служила в течение полувека общей почвой, на которой сходились все французы, даже кальвинисты, и ужасной ошибкой короля была борьба с ними ради ещё большего единства нации. Литературные произведения, созданные в эту эпоху, поддерживали миф о французской ясности, сыне фикции царя-Аполлона — свет царя возносил его же над сумрачной чудовищностью змея Пифона.

Что касается этой классической ясности, оставшейся в памяти французов как потерянное счастье, Жан Полан в своей знаменитой книге «Цветы Тарба» возложил за неё ответственность на риторику, искусство согласия вокруг единодушно принятых критериев, условностей и общих мест, которые позволяют диалог, где риск недоразумения сведён к минимуму. Классической риторике, от Исократа до Вольтера, он противопоставил Террор модерна, который со времён Руссо хочет, чтобы каждый освободился от того, что является общим, дабы говорить и наделять значением, исходя исключительно из личного, краткого и непередаваемого опыта. Переизбыток «общения» без малейшей условности, разделяемой собеседниками, и без малейшего общего места. Контраст режима между этими двумя крайностями поразителен, и я занял место между ними, что позволяет быть великодушным по отношению к Старому режиму, слишком оболганному, и критичным по отношению к режиму модерна, слишком самодовольному. После Жана Полана я многим обязан Клоду Леви-Строссу. Это может показаться парадоксальным, поскольку первый из них всегда воевал против руссоизма и романтизма, тогда как второй всегда заявлял о своём долге перед Руссо. На самом деле, Полан и Леви-Стросс гораздо ближе друг другу, чем принято считать. Полан, прежде чем размышлять о риторике Старого режима, изучал на Мадагаскаре «общие места» пословиц, лежащих в основе словесных игр народности *мерина*. Для него существует общность между доколониальными мерина и риторикой Расина. Леви-Стросс, прежде чем написать прекрасные страницы о Пуссене, изучал в Бразилии, а затем в этнографической литературе язык мифов индейцев доколумбовой эпохи. Он показал, что этому языку не в чем было завидовать в области логики и семантики самым сложным вещам, которыми похвально мы, цивилизованные люди. Если он провозглашал себя последователем Руссо, именно Руссо реабилитиру-

ет «дикарскую мысль» и снижает претензии цивилизованных людей. Если Полана раздражает Руссо, то, наоборот, потому, что цивилизованные лицемеры провозглашают себя его последователями ради установления Тррора новизны, Тррора «я» без прошлого и будущего. Полана и Леви-Стросса объединяет критика цивилизованного модерна, более дикого по своей сути, чем так называемые дикари, поскольку он претендует на то, чтобы устроить со дня на день *tabula rasa*¹ общего человеческого опыта, даже вчерашнего и позавчерашнего, и дать каждому иллюзию того, что он есть или может быть в любой момент абсолютным началом. Две лжи, которые облегчают и скрывают зависимость стада баранов от могучих «тайных мастеров убеждения», индустрии развлечений, рекламы, рогов изобилия призрачных штампов, держащихся на общих местах...

Полан и Леви-Стросс упражнялись в умственном движении туда-обратно, в сравнении. Я тоже сравнивал, на свой лад.

— Как воспринимать в нашу эпоху заветы французского классицизма? Не имеем ли мы, с одной стороны, очень продвинутой научной работы над этими источниками и параллельно — утраты его наследия благородным человеком XIX века?

«Французский классицизм» — это, несомненно, версальское правительство и централизация абсолютной монархии. Историки и политические философы вносят ретроспективную ясность в понимание этого богословско-политического режима, сравнивая его с соперниками в Англии после 1688 года и голландских Соединённых провинциях. Но это также и даже главным образом подобно замку и саду при нём — несколько великих писателей, от Монтеня до Вольтера, включая Корнеля, Расина, Мольера и Паскаля, и несколько великих художников, от Пуссена до Фрагонара, которые не «закончились» вместе с режимом и которые, неся на себе сильную печать исчезнувшего режима, переживают его и принимают живой и новый смысл для каждого поколения — не только во Франции, а универсальный смысл. Эти писатели и художники — каждый на свой особенный лад и на языке, который для нас, французов, вопреки эволюции наших языка и видения,

¹ Чистая доска (*лат.*).

остаётся удивительно ясным, доступным для чтения и слуха, великолепным — обращаются непосредственно к нам, к нашему сознанию и свободе. Они заставляют нас участвовать в насыщенном смыслами разговоре, который трогает и возвеличивает нас, беспрестанно напоминая нам в то же самое время о том, насколько трудно, пусть и вызывая восторг окружающих, быть благородным, свободным, счастливым, мудрым, великодушным и насколько легко не карабкаться вверх, а скользить по наклонной и быть отвратительным и несчастным. Они держат открытыми двери школы человечности, в которой весьма желательно пройти учёбу.

Эрудиция — прекрасная вещь, между самими эрудитами. Я рекомендую её, я поклоняюсь ей... Но она должна уметь забывать о себе, делаться скромной, когда речь идёт о том, чтобы дать понять юным поколениям, что классики нашего языка писали и творили не для эрудитов, но в понятной форме обращались ко всем, приглашая читателей и зрителей, имевшим нечто общее с читателями и зрителями сегодняшними и всегдашними, обнаружить вместе с собой верные ориентиры на жизненном пути.

Педантизм, конечно же, не единственное препятствие для юных поколений к пониманию классиков их собственного языка. Могущественный утилитаризм, не глядящий в будущее, оказывает давление, стремясь всё больше и больше утратить или ограничить чтение и изучение классиков в образовательных программах. «Роскошь, архаизм», — твердят нам с презрением. Мелкие умишки не видят, что день, когда понадобится примечания внизу страницы с извинением за упоминание в журнальной статье или блоге имён Алкесты, Кандида, Федры, Сида, Гарпагона, Селимена французская беседа и даже французская национальная идентичность будут ужаты до порабощённости и общественной групповщины. Полная атрофия общей художественной и литературной памяти ведёт к цензуре и исключению из поля интеллектуального зрения даже недавних произведений и авторов. Трудно по-настоящему читать «В поисках утраченного времени», не познакомившись до этого, даже кратко, с Госпожой де Севинье и Расином или Сен-Симоном. Невозможно по-настоящему наслаждаться Пикассо или Матиссом, если не знать, что они соперничали с великими мастерами прошлого. Это должно идти не от эрудиции, но от общей культуры человека, говорящего на нашем языке и получившего на нём образование. Это элементарное условие французского «общезития».

— **Вы подчёркиваете опасности обесценивания образа, который стремится завуалировать наш взгляд и тем самым снизить остроту зрения. Вы исходите из примера павильона автобусной остановки, распространителя образов, уничтожающих произведение искусства.**

— Этот пример показывает, насколько рекламные изображения, их безостановочное и призрачное дефиле по самым различным каналам обуславливает память и воображение, предопределяет их извне и ведёт к распылению внимания, требуемого и улаживаемого со всех сторон одновременно для того, чтобы заставить нас потреблять. Сегодня создаётся впечатление, что мы имеем дело с гигантской безличной системой, внутри которой так приятно рулить, особенно не задумываясь ни над тем, что мы получаем, ни что отправляем. Журналы, подобные вашему, делают всё возможное для ограничения наносимого этой системой ущерба и восстановления то, что я назвал бы риторическим пространством, где речь призвана служить, насколько возможно, глубоким интересам слушающего и воспринимающего. Но довольно часто мне кажется, что по нейтральным каналам, которые сами по себе ни плохи и ни хороши, проходят всевозможные вещи, рискующие усилить неразбериху в мире, где осталось не так много ориентиров.

Естественно, я не желаю ни смерти рекламного грешника, ни смерти рынка. Я довольствуюсь тем, что указываю на отрицательные побочные эффекты мощного подъёма технологической страсти, которую, кстати, все ощущают более или менее живо, не всегда принимая предохранительных мер и решений, необходимых для ограничения убытков — среди прочего, в образовании детей, лёгкой и податливой мишени, в которую с гурманским предпочтением целит торговая реклама.

Умножение экранов, больших и крохотных, и быстрое дефиле образов на этих экранах создаёт вторичный и истеричный мир, подгоняющий под себя одни способности своих обитателей и одновременно атрофирующий другие, гораздо более важные для зрелости и уравновешенности человека способности, которых требуют сосредоточенный акт чтения, письма или долгое и глубокое наслаждение спектаклем, лицом, пейзажем, произведением искусства. Конечно же, гуманистское воспитание, методически развивавшее память,

воображение, внимание, было доступно лишь меньшинству детей и не имело соперника за стенами школы. Однако нужно чётко видеть то, что оно обладало достоинствами, отвечавшими заботам учителей о развитии естественных дарований учеников через упражнения.

Хотеть того, чтобы все дети проходили через среднюю школу и интегрировались во внешний мир, в который им предстоит войти, — очень хорошо, но это похвальное политическое великодушие требует нашей предельной честности перед самими собой и понимания того, что внешний мир, в который дети уже погружены, начиная с колыбели, очень далёк от амбиций школы и даже преследует противоположные цели: возбуждение и развлечение ненасытного маленького потребителя. Было бы хорошо, чтобы мы мыслили школу как противовес этой преждевременной деконструкции личности, осаждаемой коммерческими соблазнами, и даже если мы прибегаем к методам иным, чем методы педагогов-гуманистов, нужно вернуться к главному предмету их забот: созданию сильных личностей, обладающих свободной волей, через упражнение и развитие внутренних органов личности наперекор всему тому, что их атрофирует. Научить внимательному чтению печатного текста, обладающего литературными достоинствами, научить писать рукой тексты, синтаксис и орфография которых изящны, научить читать и наслаждаться произведениями искусства, не принадлежащим к области фотографии или инсталляции, столь же эффективной, как и магазинная витрина, — таковы сегодня упражнения риторического происхождения, которые дети должны практиковать подолгу в школе для того, чтобы крепко вооружить свой ум против опасностей, которым их подвергает истеричная действительность, осаждающая их, стремится унижить и привести в растерянность. В демократии, достойной этого имени, каждый ребёнок — это маленький принц, в смысле не баловства, но образования, которое готовит его управлять самим собой с тем, чтобы не быть отсталым по сравнению с кем бы то ни было.

То, что было хорошо для принцев, может быть таковым и для будущих свободных граждан наших демократий. Басни Лафонтена были задуманы для образования французских дофинов, размышление над ними и знание их наизусть делало, в свою очередь, из любого ребёнка дофина. Фенелон, настав-

ник герцога Бургундского, внука Людовика XIV, заставил написать Лафонтена новые басни для своего ученика и задавал юному принцу в качестве упражнения сочинять басни по этой модели. Так, давая ему уроки жизни, Фенелон формировал его стиль и вкус. В чудесных диалогах, написанных им сами для того, чтобы питать ум юного герцога, мы обнаруживаем, как он брался за то, чтобы учить своего ученика внимательному, сознательному чтению произведений искусства. Сегодня, когда наконец встаёт вопрос о предоставлении места истории искусства в начальном и среднем образовании, стоит извлечь на свет тот факт, что Фенелон ставил своего ученика перед двумя картинами из собрания его деда Людовика XIV, двумя выдающимися пейзажами Николя Пуссена, «Похороны Фокиона» и «Диогеном, выбрасывающим свою миску», и заставлял читать их посредством самого Пуссена, обращаясь к другому художнику¹. Пуссен показывает ценность композиции пейзажей, их гармонии и разнообразия, их величия и тишины, их теней и света. Но в этом глубоком и спокойном пространстве он обращает внимание на крошечную и тем не менее ужасную человеческую драму, театром которой является пейзаж и которая, дав название картине, резко выделяется на фоне величественного спокойствия природы. В случае с похоронами Фокиона имеется в виду то, что великий афинянин, несправедливо обвинённый и наказанный, похоронен как злодей вне стен города. В случае Диогена это отказ философа от последнего бытового удобства, которым он обладал, миски, в которую он просил супа.

Две драмы, которые необходимо объяснить ребёнку, искашаемому внешним величием своего происхождения игнорировать тёмную сторону человеческой жизни и не видеть в ней настоящего величия. Красота этих двух картин зафиксировала в памяти принца два понятия, которые больше никогда его не оставляли: первое — что самые выдающиеся достоинства далеко не всегда признаются и вознаграждаются, второе можно кратко выразить сентенцией Боссюэ, столь таинственной для грубого утилитаризма, преобладающей се-

¹ Имеются в виду два диалога Фенелона, написанные в 1695–96 годах. Главным действующим лицом этих диалогов был скончавшийся к тому времени Н. Пуссен (1594–1665), который в загробном мире комментировал свои пейзажи, отвечая на вопросы древнегреческого художника Паррасия и Леонардо да Винчи.

годня: «Бедняки, как вы богаты! Богачи, как вы бедны!» Вот понятия, которые ничего не потеряли в своей истинности, и сегодняшние маленькие герцоги Бургундские ничего не теряют, взявшись поразмышлять над ними.

— Не приглашаете ли вы тем же образом вновь обрести неотъемлемую красоту искусства, пересматривая понятие оциума, унаследованного от античности?

— Действительно, это ключевое понятие, вокруг которого строится моя последняя книга. «Оциум» означает не пассивность, лень, праздность или расслабленность, но уход от будничной суеты с целью созерцания, медитации, отстранённого и неспешного наблюдения, а также самовопрошания, то есть удвоения деятельности ума и воображения. Я встретил это слово вначале у одного из самых великих ораторов, государственных деятелей и философов Древнего Рима, давшего миру самую изысканную риторику — Цицерона! Риторические трактаты Цицерона, которые учат государственным деятелям искусству убеждать, неотделимы от его философских трактатов. В обоих случаях Цицерон уделяет важное место оциуму, который позволяет оратору выстроить необходимую дистанцию перед тем, как обращаться к публике, выходя за рамки конкретных обстоятельств своей речи и привязывая их постоянным вопросам, которые ставит Город. Оциум также позволяет философу, ушедшему из общественной жизни, спокойно занимать свой ум и направлять внимание на постоянные вопросы человеческой жизни. Идя вслед за Цицероном, великий философ Сенека, посвятил целый трактат похвале правильного использования оциума. Почему вновь ставить вопрос об отдыхе? Потому что пришло время, когда его жестоко не хватает. Было бы хорошо вновь обрести его смысл, сделать перерыв, предоставить ему достойное место в нашем беспокойном существовании, где сами личная жизнь и отпуск стали такими же торопливыми, занятыми и профессиональными, как и рабочая и деловая жизнь, где наши многочисленные экраны не перестают нас донимать, звоня нам в любое мгновение, как если бы мы были прислугой нетерпеливого и садистского старика-тирана. Эта торопливость вводит кругом предметы, сделанные на скорую руку, предметы одноразового пользования, с самого юного возраста, даже в

том, что мы едим, «фаст фуд», даже в человеческих отношениях, в наших привязанностях и любовях, управляемых потоком соперничающих эсэмэсок, даже в том, что мы называем помпезно «письмом» или Искусством, стремясь к краткосрочному успеху, потребляющему больше рекламной энергии, чем творческая сосредоточенность. Этот фильм, просмотренный на большой скорости имеет что-то гротескное и разрушительное, и находятся псевдофилософы, которые делают из этого рекламу во имя гедонизма. Станный гедонизм, который игнорирует вкус настоящего отдыха, сладость медленных сердечных радостей, остановок и тактов, без которых не может обойтись сладострастие. *Богачи, как вы бедны!*

— Из вышесказанного вами мы хорошо понимаем, что, обладая чувством оциума, мы контролируем время и длительность, тогда как сегодня нужно любой ценой оглушить человека — немедленно, обрушивая на него поток образов, не оставляющих времени на размышление.

— Потребление не имеет более ничего общего с покупкой, это категорический императив и горячая лихорадка, в том же спешном ритме, что и активизм парада, которому мы подчинены, висающие на своих мобильных телефонах, бегущие по тротуарам, маневрирующие рулём, болтающие со скоростью репортёров футбольных матчей, взглядом, заполненным по дороге рекламными призывами. Это очень быстро заставляет отвыкнуть от умения замедлить ход, наслаждаться моментами безучастия и интимности, которые составляют всю ценность существования. Мы находимся под угрозой верчения на всей скорости колёсиков машины, изнашивающей нас, «динамизма» паскалевского развлечения¹, ускоренного динамо-машиной. Мы игнорируем внутренний противовес, который позволил бы освободиться от этого колеса и дал бы время слушать, обонять, вкушать, любить и располагать к любви. Для того чтобы действительно познать существа и вещи, требуется долгое, внимательное ухаживание за ними в эротическом смысле слова. Мы находимся под угрозой атрофии человеческих отношений, общего сужения нравственности. Если мы влюбляемся с первого взгляда на мобиль-

¹ См. в «Мыслях» Блеза Паскаля: «...мы ищем бесед и развлечений в играх лишь потому, что не умеем проводить с удовольствием время у себя дома».

ник и расстаёмся со второго, привлечённые другим голосом и иным лицом — ситуация всё более и более частая — донжуанство становится быстрым и порхающим, подобно бабочке, стирая всякую возможность любви, верности, порядочности, доверия, нежности. Пустыня сердца, по которой мы бредём от миража к миру, начинает походить на те самые абстрактные жилые районы, чьи бетонные громады взрываются из года в год с тем, чтобы заменить их ровно такими же, тогда как по улицам рыщут банды, которые знают лишь контрбанду, ненависть и насилие.

— Вы упоминаете весьма колоритного персонажа, Барнума, с которым связано появление понятия доходности культурной продукции и произведений искусства. Вы без колебаний делаете из него духовного отца Дюшана, Уорхола или Серано.

— Экономика произведений искусства существовала всегда, даже если в Средние века церковное искусство зависело чаще всего от жертвователя, а в эпоху модерна от властителя-мецената и государства, которое забирало произведение с рынка. Благодаря именно этому странству дара или славы, искусство смогло вырваться не только из ручного ремесленного труда, о чём часто говорят, но и из торговли и лавочки, добившись для художника, его мастерской, его работ той степени благородства, которой мы наделяем их ещё сегодня в музеях старинного искусства. Антибуржуазно настроенные романтики XIX века хорошо поняли это и, предчувствуя наступление торгового и банковского могущества, они использовали всё возможное для перенесения искусства в сферу идеальную, почти сакральную, совершенно незаинтересованную и недоступную рынку. Это было преувеличением, но гибель была уже настолько очевидна, что поэты и романисты множили свои предупреждения и мрачные пророчества об опасности для «священства от искусства» торговцев в храме, их буржуазной клиентуры, а также художников и скульпторов, участвовавших в их играх. В широкой мере европейские модернизм и авангард начала XX века оставались верны этой почти священной идее искусства и художественного творчества и романтической полемике против художника, продавшегося буржуа, академического художника. Марсель Дюшан принял как шутку этот романтический палладиум и нашёл

поклонников и меценатов для ничего (*le rien*), которое достаточно выставить в музее для сакрализации и превращения в произведение искусства. В этом смысле французский денди шёл по следам, оставленным в Нью-Йорке Барнумом, изобретателем культурного маркетинга, короля рекламных шарлатанов. Чем более его товар был дрянным или даже вообще ничем, тем более он считал предметом своей чести заставить толпу покупать этот товар, сочетая все возможные методы для возбуждения её аппетита. Его принципом было: людям нравится быть жертвой шарлатанов, *humbugged, hoaxed*¹. Мистификация неотразима, она соответствует психологии его величества рынка, где самые дерзкие ставки могут принести огромный куш. Мистификатор, фокусник — современные герои, они умеют извлечь большую прибыль из ничего, одурачивая оторопелых простаков.

То, что я называю барнумизацией искусства, началась в крупном масштабе в 1960-е годы, когда последние великие модернисты и наследники авангарда начала XX века вынуждены были слушаться перед разливом поп-арта. Самое глупое из авангардистских течений после 1914–18 годов, дадаизм, стало всеобщим каноном академизма — расчётливого, эпатировавшего нуворишей, мастеровившего свои работы из уже готовых деталей и из которого кто угодно может извлечь концепт инсталляции, перформанса. Кто сделает меньше — тот эпатирует больше, с методами Барнума и для публики, которую первым угадал Барнум. Кумир Уорхол, введший в широкий оборот идеи Дюшана и дада, прославлен как в Париже, так и в Нью-Йорке. Уорхол отождествил банкноту и биржевую акцию с произведением искусства, снимок, сделанный фотоавтоматом, с портретом, тавтологию и копию с художественной выдумкой. Он был возведён в ранг Ван Гога «современного искусства», которое чувствует себя как рыба в воде в атрофированном и стерильном мире, лишённом памяти и воображения. При всех попытках музеев установить мосты между этими ребячествами последнего разлива и их собраниями шедевров всех времён, им не удаётся ни преодолеть неловкость, которая, несмотря ни на что, возникает у незаинтересованной широкой публики, ни заставить поверить её в то, что какая-то преемственность и общий статус соединяют призрачные выделения так называемого современного искусства и восхитительную очевидность вечной красоты. Этот зияющий разрыв беспрецедентен...

¹ Жертва надувательства, обмана (англ.).

— Как только речь заходит о совершенстве, наша эпоха имеет тенденцию пугаться. Вы упоминаете понятие евтрапелии, могущей подарить несколько более лёгких нот, приглашающей к более тонким и приятным беседам.

— «Евтрапелия» — это слово, которое я намеренно искал в греческом языке Аристотеля и схоластической латыни Фомы Аквинского и которое имело определённый успех сюрприза у моих читателей. Это учёное слово обозначает на самом деле определённое настроение: счастливое, доброжелательное, ласковое, придающее беседе и общественным отношениям лёгкость, весёлость, дух игры и радости. Вхождение этого эллинского понятия в словарь христианского нравственного богословия XIII века совпало с появлением улыбки на лице Богоматерей с младенцем или Христов в готической скульптуре. Заразительная радость начинает становиться добродетелью, а печаль перестаёт считаться поведением, подходящим христианину. Возрожденческий гуманизм, реабилитировавший оциум, придал светскости этому радостному духу. Целый аспект возрожденческого искусства предлагает благоприятствовать этому доброму настроению, дочери внутреннего равновесия и матери общественного счастья. Создаётся впечатление возврата в Высокое Средневековье, когда обходишь кровавые инсталляции или отвратительные концептуализирования, красующиеся на ярмарках так называемого современного искусства. Радость и улыбка изгнаны из этих зловещих и претенциозных шабатов. Они возвращаются к вам, когда вы посещаете хорошо организованные и освещённые залы музея, где соседствуют Тициан и Веронезе, Буше и Ватто, Коро и Матисс.

— Вас выводят из себя сценографии выставок, которые разрушают это наслаждение взгляда.

— Я говорю о выставке Себастьяно дель Пьомбо в Риме¹, у которой были все недостатки дадаистской инсталляции. Я мог бы упомянуть губительные последствия деятельности режиссёров, со страстью использующих оперы и пьесы как сырьё для своих нелепых инсталляций или внешнего оформления собственных тяжёловесных концептов.

¹ Выставка проходила в 2008 году в Венецианском дворце.

— В заключении к книге вы подчёркиваете наш собственный фундаментализм, характеризующийся бедностью и истощением культуры. Есть ли у вас обнадеживающее послание в противовес загрязнению, сравниваемым вами с загрязнением, против которого борются экологи?

— Битва за экологию выиграна; сегодня все убеждены в необходимости понимания и соответственно уменьшения отрицательных побочных эффектов от промышленности и потребления для того, чтобы наша естественная среда обитания — загрязненная, испорченная или находящаяся под угрозой стать таковой — вновь сделалась красивой и пригодной для жизни. Остаётся сделать большой шаг для осознания того, что наши культурная среда и коммуникационная система тоже чреваты побочными эффектами для телесного и душевного здоровья, не сразу заметными, но, возможно, ещё более серьёзными. Мы должны научиться не доверять эйфории рекламы, которая изображает нам каждую новую технологическую находку как прогресс, которым мы все призваны пользоваться, прежде даже чем будут оценены его побочные эффекты. Будем ли мы подопытными кроликами, с детства и в состоянии подозрительной эйфории подверженными экспериментам с новыми продуктами, последствия которых на психику и человеческие отношения непредвиденны? Критика прогресса ради прогресса, новизны ради новизны должна войти в наши нравы. И нам ещё остаётся многому научиться, если мы хотим восстановить наше нравственное и общественное равновесие, личную мудрость и методы образования, плодотворно опробованные в прошлые эпохи, в виду культивирования всех наших человеческих возможностей и формирования свободных, творческих и благоразумных личностей. Диалог с опытом прошлого и тем, что лучшего оно нам оставило, вновь стал необходим «культуре» модерна и критике, достойной своего имени, на уровне опасностей, которым идолопоклонство современности подвергает нас и новые поколения. Всё, чего я желаю — это способствовать, пусть самым скромным образом, познанию человеком самого себя, противостоящему потоку иллюзий, из которых мы всегда слишком поздно обнаруживаем, что были глупы в нашей спешке.

Жан-Луи Аруэль

«СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО», РЕЛИГИЯ
ФАЛЬСИФИКАЦИИ
ИСКУССТВА



Ж.-Л. АРУЭЛЬ (род. 1944) – профессор университета Париж–2, писатель. Автор более пятнадцати книг, многие из которых были отмечены премиями Академии политических и нравственных наук. Специалист в области истории государства, администрации и города; автор исследований «История урбанизма» (1981) и «Городское благоустройство: французский урбанизм в XVIII веке» (1993). Один из лучших знатоков мысли выдающегося французского экономиста Жана Фурастье, из трудов которого он составил антологию «Продуктивность и богатство наций» (2005). В круг его научных интересов входит также социология культуры и искусства; в этой области он опубликовал книги «Культура и контркультура» (1994) и «Великая фальсификация: современное искусство» (2009).

То, что неправильно называют современным искусством, обычно не имеет ничего общего с искусством. Это всего лишь ошибочная религия, гротескный и удручающий осадок светской религии искусства гностического и миллениаристского вдохновения – религии, придуманной немецким романтизмом.

Действительно, чтобы попытаться вновь заколдовать мир¹ в качестве реакции на рационализм Просвещения, йенские романтики создали в XVIII веке религию искусства, которая практически обожествила искусство и художника. Несмотря на некоторые, несколько нелепые, крайности, эта религия искусства была художественно плодотворной в течение большей части XIX века. Но на рубеже XIX–XX веков она была изменена в другом направлении и лишена своей первоначальной природы с целью любой ценой узаконить отрицание художественных традиций, вследствие чего она превратилась в пустой треп. Художественный модернизм – лишь извращённое продолжение романтической религии искусства, лишённой содержания и, следовательно, смысла вследствие кризиса живописи, связанного с изобретением фотографии и постепенно лишившего искусство его сути.

Фактически, для избежания смертельной конкуренции фотографов, превратившей живопись в пострадавшую профессию, некоторые живописцы бросились в безудержное бегство прочь

¹ Отсылка к известному выражению Макса Вебера «расколдовывание мира», которым обозначается процесс секуляризации. (Прим. переводчика)

от изображения мира и прочь от правил своего искусства. Это была сумасшедшая гонка в сторону художественного небытия. За полвека живопись перешла от чудесных, чарующих взгляд работ Энгра и Коро, к белому холсту Малевича и писсуара, представленного в качестве произведения Марселем Дюшаном.

Кризис искусства, в который мы погружены, начался, следовательно, в последние десятилетия XIX века. Он является следствием технического прогресса в виде изобретения фотографии. Она представляла собой настоящее бедствие, которое обрушилось на профессию художников, неожиданно лишившихся своей древней монополии на воспроизведение видимого, на производство плоских образов. Этот травматический шок — точка отсчёта большого разрыва с тысячелетней традицией искусства, бегства художников из искусства, художественного самоубийства западных наций¹.

Сегодня трудно представить себе статус образа до изобретения фотографии. Трудно понять, какой дорогостоящей и редкой роскошью был писанный образ. До него можно было добраться лишь с помощью художников, необходимых посредников, которые являлись высоко ценимыми специалистами. Художники должны были обладать даром точного воспроизведения того, что они видели или воображали, исходя из действительности, и они добавляли к этому основательное обучение техники рисунка и живописи — то, что называется ремеслом художника. До фотографии живопись и рисунок, бывшие нераздельными, обладали монополией на изображение в двух измерениях. Родственные искусства, такие как искусство эмали, витража, ковроткачество, были тесно связаны с рисунком и живописью. И скульптура, и сама архитектура были также основаны на совершенном владении рисунком, как напоминал великий Джорджо Вазари.

Впечатляющим примером монополии художников до фотографии является знаменитый и потрясающий образ королевы Марии-Антуанетты, везомой на гильотину 16 октября 1793 года через весь Париж на глазах огромной толпы в

¹ О роли изобретения фотографии в возникновении кризиса искусства см.: Жан-Луи Аруэль. *Культура и контркультуры* (Jean-Louis Harouel. *Culture et contre-cultures*. Paris: PUF, 1994, 3e édition: 2002) и его же *Великая фальсификация: современное искусство* (*La grande falsification: l'art contemporain*. Paris: Éditions Jean-Cyrille Godefroy, 2009).

мрачной телеге для приговорённых к смерти. В наши дни событие подобной важности дало бы место тысячам фотоснимков. Однако существует лишь единственный подлинный образ, набросанный Давидом на клочке бумаги несколькими быстрыми росчерками пера.

Таковой была исключительная власть над воспроизведением действительности, являвшейся достоянием живописцев до первых десятилетий XIX века. На этом этапе развития техники они пользовались тем, что в экономике называют статусной рентой. Однако, как показывает выдающийся французский экономист Жан Фурастье, технический прогресс — великий разрушитель рент. Резко разрушив монополию на производство образов в двух измерениях, монополию, столь же древнюю, как и само искусство, технический прогресс положил конец статусной ренте живописцев. Тем самым он серьёзно поколебал их профессию, что породило кризис живописи, спровоцировавший общий кризис искусства.

Вместе с фотографией, «художественное умение», необходимое живописцу, заменилось «мгновенным щелчком объектива»¹. Увидев первые фотографии де Дагерра в конце 1830-х годов, живописец Делярош, тогда в зените славы, писал: «Начиная с сегодняшнего дня, живопись мертва». Тем не менее, лишь около 1850 года фотография начинает становиться опасным соперником живописи. Это начало экономической войны, которая окажется роковой для большинства живописцев. Жертвой конкуренции фотографов очень быстро стала масса живописцев, живших от искусства портрета в самых разнообразных формах: масляная живопись, рисунок, миниатюра, гравюра и т. д. После 1850 года фотографы подмяли под себя основную часть портретного рынка — настолько сильно, что подавляющее число художников, живших в основном благодаря портретированию, вынуждены были закрыть свои мастерские.

Конечно, знаменитые живописцы с давно сложившейся репутацией, работавшие для высшего общества и получавшие публичные заказы, оказались почти не затронутыми конкуренцией фотографов. Обученные искусству живописи до 1850-х годов и торжества фотографии, они получили

¹ Жан Клэр. *О Марселе Дюшане и конце искусства* (Jean Claire. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Gallimard, 2000, p. 240).

от мастеров предшествующих поколений весьма основательное художественное образование, которое позволяло им писать обширные сложные композиции (большие картины на исторические, религиозные и пр. сюжеты). Во Франции самые важные из этих живописцев были членами Института (Академия изящных искусств) и параллельно профессорами в Школе изящных искусств. Таким образом, целая часть живописи продолжала прекрасно существовать до начала XX века: живопись художников с именем, продолжавшая великую традицию точного изображения видимого, будь оно действительным или вымышленным.

Напротив, агрессивная конкуренция фотографов привела, начиная с 1860-х годов, к глубоким затруднениям определённое число других живописцев. Одержимые поиском живописных новшеств, они бросились в бегство, увлекавшее их всё дальше и дальше точного изображения мира. Эти художники, как правило, молодые, испытывали то, что не испытывали художники, сформированные в лоне академической традиции и верившие в законность своего искусства, а именно, чувство унижения перед гнетущим превосходством фотографов в области точного воспроизведения живых существ и вещей. Данное чувство дисквалифицировало в их глазах создание художником образа действительности, будь она сегодняшней или исторической, религиозной или мифологической. Они претендовали на успех в живописи, представляя нечто, недостижимое средствами фотографии. То есть, ища область, в которой фотограф не мог ни обогнать художника, ни даже следовать за ним. Этой областью была живопись, сознательно отклонявшаяся от точного воспроизведения действительности. Решающая роль фотографии в возникновении модернистского процесса открыто признаётся Жаном Клэрмом, когда он констатирует, что «амбиция *вос*-произведения действительности» является результатом отказа художника «от соперничества с продукцией аппаратуры, отныне несравненно более точной, чем он»¹.

Мы не ставим себе задачей подробно обрисовать это бегство под натиском детального изображения действительности — бегство, рождённое желанием избежать конкуренции фотографа. Схематизируя, можно сказать, что процесс начался с Мане, повернувшегося спиной к фотографическому

¹ Там же, с. 259.

реализму и отказавшемуся от третьего измерения, и с импрессионистами, порвавшими с точным изображением действительности и избравшими спонтанный и несколько приблизительный стиль. В 1880-е годы ещё одной манерой избежать конкуренции фотографов был пуантилизм, или неоимпрессионизм, придуманный Сера. Это технически очень сложная живопись, состоящая из бесконечного числа точек чистого цвета: глаз зрителя способен, однако, синтезировать все эти цветные точки, но на большой дистанции. Сезанн тоже нашёл решение для того, чтобы избежать столкновения с фотографией. Он обозначает структуру, впрочем, весьма схематичную, того, что представляет посредством цветных масс, причём, так выразительно, что и здесь цвет заменяет собой рисунок. Прерафаэлиты и немалая часть символистов оставались верными точному и тщательному изображению людей, мест и вещей: им удалось избежать конкуренции фотографа, благодаря духу их живописи, полной тайны и мистицизма. Напротив, Гоген разрабатывал, незадолго перед 1890 годом, вариант символизма — синтетизм — заключающийся в сплющивании сырых красок, такими, какими они вылезают из тюбика: и эти сплющивания часто окружены разводами. Гоген даёт изображение мира ещё узнаваемого, но схематичного и сознательно искажённых цветов. Гоген оказал очень сильное влияние на группу молодых художников, взявших себе в качестве названия «Наби», движение, манифест которого был составлен в 1890 году Морисом Дени¹. Наби практиковали упрощение рисунка и цвету, устранение модели и отказ от зрительного впечатления глубины, что ставило непреодолимый барьер между ними и фотографами.

Бегство от точного изображения действительности достигает нового значительного этапа в 1905 году с фовизмом и экспрессионизмом. Практикуемый такими художниками как Вламинк, Руо, Марке фовизм представлял собой живопись приблизительных форм и бьющих в глаза цветов, положен-

¹ Манифест, в котором фигурирует хорошо известное заявление: «Помнить о том, что картина, до того, как быть боевой лошадью, обнажённой женщиной или какой-нибудь историей — прежде всего, ровная поверхность, покрытая цветами, объединёнными в определённом порядке». Утверждение, что функция изображения сюжета — область, в которой торжествует точность фотографа — вторична для живописца, ставит целью устранить прямую конкуренцию между живописью и фотографией.

ных произвольным образом на плоскую поверхность. Что касается экспрессионизма, принципиально немецкого течения, родившегося в Дрездене с формированием группы «Die Brücke», оно тоже практиковало формы, упрощённые до крайности, до сознательно детской неумелости, а также произвольное использование сырых красок, выдавленных из тюбика. Однако с фовизмом и экспрессионизмом авангардная живопись ещё не порвало окончательно с узнаваемым всеми изображением мира. Это произошло с появлением кубизма, футуризма и в ещё большей степени — абстракции.

Возникший в 1907—08 годах кубизм отказался от подражания, даже схематичного, формам существ и вещей. Кубизм разъял формы действительности на геометрические фрагменты, собиравшиеся затем хаотичным образом, располагая куски действительности так, чтобы разрушить всякое сходство с ней. Что касается футуризма, итальянского движения, манифест которого, написанный Маринетти, был опубликован в Париже в 1909 году, он был очень близок кубизму в своей живописной практике. К итальянскому футуризму быстро привился русский футуризм, в частности, с декорациями, созданными Малевичем в 1913 году для футуристской оперы «Победа над солнцем». Малевич очень быстро перешёл к абстракции.

Эпоха абстрактной живописи начинается в 1910 году, когда Кандинский объявил предметы вредоносными для своей живописи и решил писать, устраняя отныне всякое изображение видимого, даже искажённое и фрагментарное. Он создал творения, где формы как будто лишённые смысла, сопровождаются цветами, как правило, гармоничными и приятными глазу. Двумя годами позже Купкавыставил, в свою очередь, абстрактные картины. Он обосновывал это тем, что изображать деревья больше не имело смысла, поскольку настоящие деревья сделаны лучше: деревья, которые фотограф может воспроизвести с совершенной точностью, каковой не может достичь ни один художник. Затем, очень быстро, пришла ещё более радикальная абстракция: с Малевичем, который выставил в 1915 году в качестве картины чёрный, занимавший почти всю поверхность холста квадрат, оставив вокруг него лишь белое поле. Тем временем Мондриан разрабатывал концепцию абстракции, строго ограниченную исключительным сочетанием вертикального и горизонтального, а в

цветовом плане — также исключительным использованием белого, чёрного, красного, жёлтого и синего. Но последнее слово в этом движении к живописному небытию вновь принадлежало Малевичу, выставившему белый квадрат на фоне белого чуть иного оттенка: почти монохром.

Модернистское движение в живописи, начавшееся в последние десятилетия XIX века, было патологией саморазрушения в живописи. Тем не менее модернизм сам по себе не есть новшество: он проявлялся во все эпохи и произвёл немало революций в искусстве. Но предыдущие революции, модернизовавшие живопись, были мотивированы желанием создать всё более совершенное изображение действительности. Однако тенденция резко обратилась в противоположном направлении под воздействием шока, произведённого вторжением фотографии. Отныне, и впервые в истории живописи, новаторские художественные течения устремились на поиски не лучшего, а худшего изображения действительности: вместо стремления писать лучше, стремились писать всё хуже и хуже. Принципиальной особенностью модернизма в живописи конца XIX—начала XX веков было то, что художники воспроизводили действительность всё хуже и хуже и в конечном счёте вообще отказывались от воспроизведения её — это сознательный упадок, декаданс желаемый, осуществлявшийся с упорством. В истоках этого явления лежит именно изобретение фотографии. Именно к такому выводу приходит Жан Клар, замечая, что за полвека «миметические принципы классического изображения оказались в каком-то смысле „ликвидированными“ «появлением фотографического искусства»¹.

Безудержное бегство живописи в направлении саморазрушения было вызвано техническим прогрессом, но впоследствии оно питалось своим собственным движением. С одной стороны, нужно было безостановочно находить новое — во избежание конкуренции фотографов, которые приспособивались к новшествам живописцев: пикторреалисты работали над клише, стремясь к сделать фотографию похожей на импрессионистскую, символистскую или даже кубистскую картину. С другой стороны, отказ от традиционного мастерства обязывал каждого вновь прибывшего на рынок авангардистской живописи отличиться любой ценой с помощью ещё неизвестной находки. Внутри авангарда живописец бо-

¹ Жан Клар. *О Марселе Дюшане и конце искусства*, с. 259.

лее не мог отличиться, рисуя лучше, но — лишь систематически рисуя в новой манере. Обязанность искать всё время новое, полностью запрещая себе изображать то, что виделось, роковым образом вело к абстрактной живописи и её пароксизму: пустому живописному полотну, без форм и цветов. Это фантастическое бегство нашло своё смехотворное завершение в «Белом квадрате на белом фоне» Малевича.

Всё, что остаётся в результате — это статус произведения искусства, поскольку оно произведено лицом, обладающим статусом художника, и фигурирует в художественной выставке, обладая, однако, всеми признаками дурной шутки. Этот предмет не имеет никакого художественного содержания и кажется лишённым смысла, так что его рассмотрение само по себе не представляет никакого интереса. За несколько десятилетий кризис живописи, вызванный техническим прогрессом, привёл к тому, что Жан-Филипп Домек называет «художником без художества»¹, наиболее законченным прототипом которого стал Дюшан.

С Дюшаном авангард просто-напросто покинул границы живописи и искусства. Выходец из буржуазной семьи, Марсель Дюшан замечательно рисовал. Он прошёл за очень короткий срок этапы регрессивной эволюции, характерной для живописи его времени: в пятнадцать лет он писал в импрессионистском стиле; в двадцать лет находился под влиянием фовизма и экспрессионизма; в двадцать четыре года перешёл к кубизму. Со следующего, 1912-го, года он вышел за рамки кубизма, создав полотно, претендовавшее на передачу движения человеческого тела: «Ню, спускающееся по лестнице»². На этом — всё; в двадцать пять лет Дюшан оставил живопись³. Следующее «творение», предложенное им

¹ Термин, заимствованный из книги Ж.-Ф. Домека *Художники без искусства?* (Jean-Philippe Domesq. *Artistes sans art?* Paris: Esprit, 1994). См. также его статью в данном сборнике.

² Дюшан вдохновлялся знаменитыми хронографиями физиолога Мюри, опубликованными двадцатью годами ранее и позволившими научное изучение последовательности позиций движущегося существа. Только, если у Мюри последовательность клише различных позиций делало совершенно постижимым декомпозицию движения, Дюшан собрал все позиции в единый образ, порождающий большую путаницу для глаза.

³ После этого он написал одну-единственную картину с показательным названием «Зае*ала» в 1918 году по заказу его богатейшей поклонницы Катрин Дрейер.

под названием «Фонтан» для выставки Общества независимых художников в 1917 году, был писсуаром, купленным у продавца сантехники.

Этим антихудожественным розыгрышем бывший художник Марсель Дюшан показал: как только отменяются традиционные правила и условности живописи (или скульптуры), преследовавшие своей целью изображение узнаваемого всеми мира и позволявшие судить о произведениях согласно точным и общепринятым критериям, больше не существует возможного контроля над тем, что индивидуум, обладающий статусом художника, может представить в качестве произведения. Любой может делать искусства: пределов больше нет.

Практически одновременно писсуар Дюшана и «Белый квадрат на белом фоне» Малевича заявили о смерти искусства: пустота белого холста и насмешка антиискусства писсуара привели к одному и тому же результату. В обоих случаях было провозглашено всемогущество художника-авангардиста — в большой ущерб искусству и к большой выгоде художника. Художник-авангардист не имеет нужды в создании произведений для того, чтобы быть художником: ему достаточно быть собой. «Художник без художества» преуспевает на трупе искусства.

Однако процесс разрушения искусства, приведший к монохромному Малевича и писсуару Дюшана, не признаётся тем, чем он является. Совершенно напротив, считается, что с авангардом искусство якобы вошло в период блистательного прогресса, который сделал более не нужной тысячелетнюю художественную традицию. Это утверждение основано на мифе, вбиваемом в голову как религиозная истина, — мифе, согласно которому художник-авангардист является сверхчеловеческим существом, состоящим в общении с подлинной действительностью вселенной, доступной лишь мысли и интуиции и, следовательно, скрытой от остального человечества.

Это кредо, в котором много от гностицизма, пришло из немецкой философии: оно было одной из главных догм романтической религии искусства. Йенские романтики, а вслед за ними и другие немецкие философы XIX столетия, буквально обоготворили искусство и художника. Художник-гений имел репутацию ясновидца, жреца, пророка, познавшего вещи, угаданные от других, и обладавшего силой ввести человечест-

во в третью и последнюю эпоху, которая соответствовал возвращению земного рая¹. Источником вдохновения в данном случае служил милленаризм Иоахима Флорского, монаха-калбрийца XII века, объявившего наступление после эры Бога-Отца и эры Бога-Сына наступление третьей и последней эры: эры справедливости и счастья, эры Святого Духа. Продолжая идеи Иоахима Флорского, романтическая религия искусства была светской религией не только гностического, но и милленаристского характера, то есть основанной на вере в коллективное земное искупление.

Можно было бы подумать, что почти полное обожествление художника, начавшееся с йенским романтизмом, будет чрезвычайно полезным для искусства. Но получилось наоборот. Подобно злой фее, немецкая философия преподнесла искусству приносящий несчастье подарок. Она обесценила подлинную художественную работу — заключающуюся в создании произведения искусства — в пользу утверждения о том, что художник прозревает нечто утаённое от прочих и что он имеет миссией изменить мир, быть спасителем человечества. Под прикрытием сакрализации художника, она лишила его истинных свойств, извратив его роль и миссию, что заложило основания радикального кризиса искусства.

Однако художественная негативность немецкой философии не помешала XIX веку быть блестящим и плодотворным. В течение почти века искусство сосуществовало без ущерба для себя с учениями, предписывавшими художнику практически все миссии, кроме его традиционной миссии профессионала от искусства, чей успех определялся виртуозным владением своим искусством. До того как подать повод к бегству за пределы искусства, эти теории вписались в великую эпоху искусства. Отнюдь не пострадав от бредовых идей немецких философов, искусство впитало их положительным образом. Склонность XIX века к философии и мистике не помешала ему быть весьма выдающимся веком искусства.

Что касается живописи, туманный мистицизм, вкус к гностицизму, идея невидимого мира за пределами мира видимого и искусства, миссия которого — откровение, всё это хорошо сочеталось с совершенно блистательной и доступной пониманию продукцией. Вся фантастическая живопись XIX века, от Гойи — кошмар, наполненный неизвестными веща-

¹ Особенно у Новалиса и Шеллинга.

ми — и Фюссли до Густава Моро, Кнопфа и Бёклина изображает иные миры, не порывая, однако, с фигуративной традицией. Факт того, что некоторые художники сознательно спиритуализировали свою живопись под влиянием немецкой философии не помешал им создавать восхитительные работы, совершенно доступные общему пониманию. Немецкий художник Каспар Давид Фридрих, видевший в природе божественное откровение, писал крайне реалистичные пейзажи, стремясь передать «скрытую тайну, бесконечность за вещами»¹. Ари Шеффер, немец по отцу, настолько глубоко черпал вдохновение в немецком романтизме, что король Луи-Филипп шутил, говоря ему, что он пишет картины с помощью литературы. Большой поклонник Шеффера Ламартин определял его как «изобретателя нового живописного жанра: живописи экспрессии, спиритуалистской живописи, живописи, исходящей из души, обращённой к душе, трогательной душу, почти не задействуя [пяти основных] чувств». Золя, также энтузиаст Шеффера, «этого гениального художника», писал в 1860 году Сезанну: «Шеффер был страстным любовником идеала, все его типы чисты, воздушны, почти прозрачны. Он был поэтом в полном смысле слова, почти не живописуя действительности, затрагивая сюжеты самые возвышенные, самые безумные»².

Шеффер одухотворил до самой высокой степени свою живопись, не отказываясь, однако, от создания образов существ и вещей, самым что ни на есть близким образом похожих и узнаваемых всеми. Лишь через полвека после его смерти под лживым предлогом введения «духовного в искусство» — словно его в нём никогда и не было! — Кандинский и некоторые другие воспользовались догмой сакральности художника, придуманной романтизмом, в попытке оправдать свой радикальный отказ от профессионального мастерства, от ремесла художника и воспроизведения действительности.

Конкуренция фотографии стала настоящим бедствием для профессии живописцев, и вызванное ею бегство живописцев-авангардистов в небытие казалось следствием безумия или мистификации. Отсюда настоятельная необходимость в

¹ Алэн Безансон. *Запретный образ* (Alain Besançon. *L'image interdite*. Paris: Gallimard, 2000, p. 528–529).

² Лео Эвальс. *Ари Шеффер* (Leo Ewals. *Ary Scheffer*. Paris: Paris-Musée, 1996, p. 37, 85, 107).

теоретизировании с целью узаконивания нового подхода — теоретизировании, основанном самым естественным образом на куче сногшибательных верований, которые пришли из религии искусства, установленной немецкой философией. И это именно тогда, когда кризиса искусства, вызванный фотографией, лишил эту религию смысла её существования, заставляя постепенно исчезнуть сущность искусства!

В соответствии с процессом саморазрушения искусства, с Малевичем, Дюшаном, дадаистами, есть самопровозглашённые художники, но нет произведений искусства. Авангард, убив искусство, сохранил себе на пользу религию искусства. Однако он радикально извратил её, сочетав с устранением произведения искусства. В результате выжила лишь бредовая сакрализация художника. Это всё, что осталось от религии искусства, придуманной романтиками. После того как она была извращена кризисом искусства, художник-авангардист занял место, занимаемое ранее искусством как предметом обожания верующих. Искусство заменил собой «художник»!

Начиная с рубежа XIX—XX веков, религия искусства обезумела. Из сакрализации художника, унаследованной от романтизма, авангард извлёк прибыль для создания власти — деспотичной, ускользающей от человеческого контроля. Поскольку художник — сверхчеловек, он не должен признавать никакого земного контроля за своими действиями. Так, Гоген объявляет полное право художника писать тени розовым, если тот считает, что это хорошо. Но особенно теоретизировал полную власть художника-авангардиста Кандинский. Он заявил, что поскольку гений-художник является царём, жрецом и пророком одновременно — как Христос — он не подчиняется никакому земному контролю: он пребывает в прямом контакте со священным и обладает совершенно неограниченной свободой в выборе средств выражения. Читавший и размышлявший над Кандинским Дюшан конкретизирует это на свой лад: поскольку у художника-авангардиста безграничная свобода, он имеет право выставить писсуар в качестве произведения искусства. Через несколько лет дадаист Курт Швиттерс развил эту логику ещё дальше, заявив: «Всё, что выплывает художник, есть искусство». Следующим этапом стали скатологические консервные банки Манзони в 1961 году и множество других мерзостей. Эти примеры чётко пока-

зывают, что в художественном модернизме всё, что исходит от художника, драгоценно.

В этой религии искусства, отныне лишённой смысла, обычно есть не произведение, а эрзац, не обладающий ни малейшей художественностью. Что угодно может быть представлено в качестве произведения — при условии, что оно не является написанным или вылепленным образом узнаваемого всеми мира и не создано традиционным способом, как до кризиса искусства. Что угодно может быть представлено в качестве произведения, ибо в конечном итоге в расчёт берётся лишь мысль, заранее объявленная гениальной, того, кто обладает статусом современного художника.

В тысячелетней концепции искусства, художник обладал репутацией лучшего, когда он создавал произведения, лучше задуманные и выполненные, чем произведения других художников. Репутацию художнику делало суждение, выносившееся относительно произведений: решало произведение. С художественной современностью механизм заработал противоположным образом: фактическое обожествление художника-авангардиста механически распространяется на его продукцию. Никакая критика против них не позволена: принимается только обожание. Статус гения так называемого художника наделяет его правом быть безусловно обожаемым.

Художественная современность — в действительности, культ личности, религия сакрализованного «художника», который обладает репутацией лица, находящегося в прямой связи с сущностью мира. Неслучайно светская религия миллениаристского духа, каковой является авангардизм, разделяет культ личности с тоталитаризмом, который был другой светской религией того же вдохновения. Вследствие этого исчезает всякая возможность выносить суждение о том, что произвёл так называемый художник-гений. Его творения или то, что выдаётся за них, ускользают от любой объективной оценки: они наделены репутацией гениальных, обязательно гениальных!

Художник-авангардист находится в необыкновенно надёжном и удобном положении. Действительно, любая возможность критической оценки, исходящей из внешнего мира, устранена: так называемый художник чувствует себя защищённым в регрессивной атмосфере нарциссизма и нереальности. Пока репутацию художника определяло произведение, он ос-

тавался подчинённым принципу действительности. Напротив, с того момента, когда решает не произведение, но лишь нерушимая презумпция гения, которой пользуется художник-авангардист, принцип действительности стирается.

Теперь всё происходит между художником и им самим: искусство — это художник. С отрицанием принципа действительности, то, что принимается в расчёт — больше не искусство, но лишь художник, укрывшийся в успокаивающем мире регресса и чей нарциссизм заполняет всё.

Один из критиков поёт дифирамбы Манзони: «Дерьмо художника отрицает значение произведения ради восхваления действия самого художника, являясь самым прямым проявлением его организма»¹. В 1961 году с помощью консервных банок, на этикетках которых было написано «Дерьмо художника», Манзони выразил последнюю истину художественной современности: единственное, что принимается в расчёт — это художник, который благодаря нарциссизму смешивается волшебным образом с искусством вплоть до подмены его собой. В волшебном и регрессивном мире нарциссизма не обязательно создавать произведения искусства для обладания званием художника.

С самого основания мира создание произведений искусства было единственным смыслом существования искусства. Произведение было образом мира (наблюдаемого и реконструируемого в воображении), преображённого глазом и рукой художника. Произведение было плодом этого чуда глаза и руки, которое и есть настоящее художественное творчество. Напротив, для художественного модернизма характерно обесценивание профессионального художественного умения — и, следовательно, произведения — в пользу идеи, которая ведёт художника за собой или предполагается, что ведёт.

Первенство, отданное идее в ущерб качеству создания произведения, бесспорно, образует путеводную нить художественной современности. Теория, которую взял на вооружение авангард у Шопенгауэра, заявлявшего о том, что главное в произведении — его идея: «Она открывает нам глубину видов на Идею человечества». Каким бы ни был сюжет произведения искусства, его единственный интерес заключается в

¹ Франсуа Плюшар. *Пон-арт и С°* (François Pluchart. *Pop art et Cie*. Paris: Martin-Malburet, 1971, p. 162).

«несравненной глубине рефлексии» художника¹. Алэн Безансон замечает по этому поводу: «Единственный сюжет — это художник»².

Идеализм Шопенгауэра — с очень древними корнями, поскольку он происходит от Плотина — не помешал художникам писать в общепонятной манере до второй половины XIX века: испокон веков выражение идеи проходило через общепонятный образ. Лишь когда кризис живописи, вызванный фотографией, спровоцировал бегство за пределы узнаваемого изображения действительности, стал использоваться примат идеи для узаконивания художественного отрицания.

Художники, пребывая в состоянии совершенного «спасайся, кто может» перед живописной традицией, и их хвалители заявили: поскольку единственное, что имеет ценность — это идея, нужно было прекратить писать то, что перед глазами, но только то, что присутствует в мысли. Так, критик Альбер Орье, теоретизировавший исходя из картин Гюгена, заявил о том, что запрещает гениальному художнику писать то, что он видит, поскольку видимое художником не есть действительность: действительность — в истинном мире идей; и для того, чтобы выразить идею, не нужно точно изображать видимое. Объявляя о том, что спиритуализация искусства может произойти лишь посредством плохого живописания, Орье извратил тысячелетнюю идеалистическую традицию живописи, в которой миссия художника заключалась в передаче идеального образа, присутствующего в его душе, с помощью форм чувственно воспринимаемого мира.

Это послание было услышано: оно послужило авангарду для узаконивания его воли писать всё хуже и хуже, а затем и не писать вообще. Кандинский обосновывает абстрактную живопись желанием открыть тайную действительность духовной природы, к которой таинственным образом имеет доступ художник-гений: и это откровение установит блаженство царства небесного на земле. Пикабия заявил о превосходстве живописи над фотографией, сказав, что можно сфотографировать пейзаж, но не идеи, которые имеются в уме человека, и в 1912 году он перешёл к абстракции. Пи-

¹ Артур Шопенгауэр. *Мир как воля и представление*, III, 8.

² Алэн Безансон. *Запретный образ*, с. 554.

кассо претендовал на обоснование искажений, навязанных его кистью видимым формам, утверждая, что следует писать не то, что мы видим, но то, что думаем. В 1940-х годах Ротко вновь воспользовался этой затёртой донельзя догмой: он претендовал на обоснование своего перехода к абстракции, заявляя о том, что миссия художника заключается в устранении всех препятствий между ним и идеей, а также между идеей и зрителем.

И в наши дни Дамиан Хёрст заявляет, словно сообщая нечто необыкновенное, хотя это — лишь повторение совершенно затёртого штампа: «Единственно, что для меня важно — идея». Что позволяет ему продавать за безумные цены полки, уставленные лекарствами, животных, законсервированных в формалине, коров, порезанных на куски и скелеты животных — всё они якобы являются вектором его потрясающих идей.

Эта догма о способности проникновения в тайную действительность, спрятанную за внешним миром, отсылает к сакрализации, которой пользуется художник-авангардист. Он воспринимается как существо, непосредственно контактирующее с высшей действительностью, существо, чудесные способности которого ставят его неизмеримо выше остального человечества. Иногда рассматриваемый как полубог или, по меньшей мере, человек, находящийся в прямой связи с божественным или великими космическими силами, художник-авангардист претендует на звание высшего существа; гениальность делает его способным достичь трансцендентной реальности и передать откровение, решающее для мира и человечества. Иногда сюда добавляется утверждение о том, что «художник» властен установить рай на земле.

Бредовая претензия художника-авангардиста вести человечество к светлому будущему посредством своего «искусства» была общей для Мондриана, Малевича и Кандинского. Тот же ошеломляющий миллениаристский дискурс вновь обнаруживается в наши дни у Микеланджело Пистолетто — выставленного в качестве работ зеркала — который без тени смеха заявляет о том, что спасение мира находится в руках художников-авангардистов и что сам он способствует вхождению человечества в новую эру: эру равновесия и гармонии, называемую им «Третий Рай»¹.

¹ *Le Monde*, 24 août 2008.

Жрец, царь, пророк, мессия, шаман, философ и т. д. — можно было бы бесконечно перечислять звания насколько пышные, настолько же экстравагантные, которыми украшают себя или же украшаемы художники-авангардисты. Неслучайно, Морис Дени, Поль Серюзье, Боннар, Вилар, Валоттон и их друзья решили называться «Наби», ибо данное слово означает по-еврейски «пророк»¹. Даже когда явные отсылки отсутствуют, всё это продолжает подразумевать исключительный, сверхчеловеческий статус, которым пользовались так называемые художники современного искусства.

Совершенно очевидно, что основы светской религии, утратившей смысл, под столь неадекватным названием «современное искусство», были заложены на рубеже XIX—XX веков. Вот уже столетие, как наиболее радикальные фигуры авангарда дошли до пределов логики сакрализованного художника, занявшего место искусства, и замены произведения чем угодно. Не менее очевидно и то, что кризис искусства начался с импрессионизма. Импрессионисты, сами того не зная, запустили неумолимую механику, приведшую меньше чем через полвека к «Белому квадрату на белом фоне» Малевича, писсуару Дюшана и в наше время — скучным подделкам Кунса, Серра или Хёрста.

Через торговлю «современным искусством» то, что покупается и выставляется в музеях, что восхваляется галеристами, критиками и кураторами выставок есть духовное, философское, политическое или иное намерение, составляющее главную ценность якобы произведения. Так называемый современный художник должен быть озабочен неким серьёзным вопросом. Вот на чём основывается его творческий статус, поскольку в качестве реакции на эту озабоченность от него, конечно же, ожидаются ответы ясновидца, яркие озарения высшего существа, пребывающего в прямой связи с глубокими силами вселенной и тайной жизни. Что, конечно, неправда: когда мы узнаем его пресловутое духовное или иное намерение, оно оказывается поразительной банальностью. Это не мешает всем модным псевдохудожникам говорить или за-

¹ Вопреки своей теоретической дерзости, Морис Дени практиковал весьма умеренный модернизм. Его творчество было отмечено классицизмом, к которому он сам открыто относил себя в 1930-е годы, подчёркивая своё стремление к продолжению традиции Пюи де Шаванна и итальянских фрескистов.

ставлять говорить о них, что они являются мыслителями и что их «творения» проясняют великие экзистенциальные вопросы.

Во внимание принимается лишь идея, а то, что представлено в качестве работы не имеет никакого значения. Для так называемого современного художника искусством является то, что подходит ему самому: «искусством» может быть всё что угодно. Такое отношение — логическое следствие сакрализации художника-авангардиста и его безграничной власти выбора любой формы для самовыражения, согласно формулировке Кандинского. В светской религии, каковой является это якобы современное искусство, искусство по определению — то, что творит художник, как угодно, действуя или бездействуя. Это царство того, что заблагорассудится¹.

Религиозная природа якобы современного искусства выявлена с особой чистотой одним из своих главных его прелатов: Жаном де Луази, инспектором по творчеству французского Министерства культуры. Без колебаний уподобляя доверие, которое нужно иметь к «современному искусству», «доверию», которое нужно иметь к Христу, Жан де Луази сравнивает продукцию так называемых современных художников с облаткой. Его аргумент заключается в том, что в обоих случаях нужно обладать верой: верой в Иисуса, или верой в того, кто имеет статус художника. Без веры в божественность Христа облатка — всего лишь «немного хлеба». Без веры в сакральность художников-авангардистов белый квадрат Малевича — лишь «белая картина», «Фонтан» Дюшана — лишь «писсуар», акула в формалине, которую Дамиан Хёрст выдаёт за произведение, — всего-навсего «биологические останки». Напротив, заявляет на мистический лад де Луази, вера в того, кто увенчан званием великого современного художника

¹ Примеры такого якобы современного искусства неисчислимы: Кляйн со своими монохромами и синим цветом, Бурен со своими вертикальными полосами, прессовки и растяжения у Сезара, собирания и рассредоточения предметов у Армана, упаковки вещей и городских монументов Кристо, нелепые машины Тэнгли, Бойс со своим фетишизмом фетра и жира, гигантские железки Серра, скарабеи Фабра. Маккарти, например, публично унижается, окуная лицо в лохань с кетчупом. У Ван Хагена есть его настоящие трупы-пластинаты, у Кунса — ложные надувные игрушки и т. д.

позволяет «пресуществование» вещи, которую он представляет в качестве произведения, и доступ к «новому миру»¹.

Столько плохо названное современным искусством — религия пустоты, нонсенса или мерзости, религия фальсификации искусства. Светская религия, которая во имя предполагаемой связи — на гностический лад — со священным, душой мира, тайной бытия и жизни, **требует** от своих верующих поклонения чепухе.

Настаивая на том, чтобы его святоши имели лишь слепую веру, так называемое современное искусство не **требует**, в отличие от искусства настоящего, никаких знаний в области искусства и истории, никакого воспитания глаза и вкуса. Это вполне подходит нашей эпохе бескультурия экономической и политической элиты. Это в совершенстве отвечает нуждам миллиардеров-невежд, желающим верить в то, что они — выдающиеся ценители искусств и одновременно совершать прибыльные спекуляции. Ибо лжехудожники «современного искусства» схожи с низкопробными «финансовыми продуктами», которым могут искусственно принести торговую ценность лишь ловкие манёвры. Один из наиболее эффективных приёмов заключается в том, чтобы организовать так называемому художнику выставку в художественном и историческом месте, пользующемся мировой известностью. Выставки Кунса и ему подобных в Версале подняли их котировки на головокружительную высоту, к большой выгоде настоящих миллиардеров и ложных ценителей искусств, делающих из «современного искусства» спекулятивный шар с тем, чтобы придать ещё большую ценность своим частным коллекциям. Так называемое современное искусство не только бредовая и смертельно опасная религия для всякого истинного художественного творчества, но и безграничная спекуляция, позволяющая чрезвычайно богатым людям стать ещё более богатыми и в тоже время знаменитыми — с незаслуженным титулом выдающихся покровителей искусств.

¹ Речь идёт о выступлении Жана де Луази в Великий пост 2008 года в соборе Парижской Богоматери. Доктринальная важность этого документа была выявлена Борисом Леженом: «Образ и истина. Какая духовность в искусстве?» (Image et vérité. Quel spirituel dans l'art? *Catollica*, № 100, août 2008). Выступления во время поста в соборе Парижской Богоматери 2008 года были изданы под названием: *А вы за кого почитаете меня? (Qui dites-vous que je suis? Paris, 2008).*

Несколько десятков очень крупных капиталистов, обладателей псевдохудожественных нелепостей, которые могут стоить миллиарды евро или долларов, составляют первый круг секты святош якобы современного искусства. Это очень снобская секта — как только у её членов возникает впечатление посвящённости и доступа к вещам, которые недоступны обыкновенным смертным. Не говоря о том, что членам секты льстит принадлежность к обществу святош вместе с самыми богатыми людьми планеты.

К своей величайшей профессиональной пользе миллиардеры-невежды, властвующие над мировым лобби «современного искусства», находятся в центре религиозной и финансовой системы, тоталитарным образом навязывающей отсутствие искусства под именем искусства и прячущей в тень истинных художников нашего времени. Но, так или иначе, будущее — так точно определённое Токвилем, просвещённым и непредвзятым судьёй — обязательно предоставит им возможность реванша.

Од де Керрос

ВЕЛИКИЙ КРИЗИС
ИСКУССТВА.

СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО И ЕГО
ДИССИДЕНТЫ



О. ДЕ КЕРРОС (род. 1947) – гравёрша, художница, эссеистка. Лауреатка премии Института Франции в области гравюры (1988). Автор книги «Спрятанное искусство – диссиденты современного искусства» (2007) и многочисленных статей, посвящённых современной культурной ситуации и публикуемых ею в ведущих французских изданиях (*Le Monde*, *Le Figaro*, *Les Échos*, *Le Débat* – Gallimard, *Commentaire*, *Catholica* и др.). Ведущая авторской передачи «Свободная газета Од де Керрос» на радиостанции «Куртуазу».

Только что закончившаяся половина столетия знала явление, неизвестное в истории искусства: не стилистическую эволюцию, но переворачивание смысла слова «искусства».

Невозможно сравнивать метаморфозу, произошедшую примерно в 1969 году, с различными типами эволюции, известными художественному творчеству до этого: скрещиванием культур, упадком, иконоборческими эпизодами, сменой вкусов.

Она не сходна и с повторявшимися эпизодами высмеивания искусства или пародии на него – явлениями, по-разному выражавшими себя на протяжении всей истории искусства. Карнавальные мизансцены «мира навыворот», такие движения как «Бессвязные искусства» (*Les Arts incohérents*) или дада и многие другие, игравшие роль противовесов власти перед лицом того огромного влияния, которое производило на умы «большое искусство».

Следует согласиться в том, что невозможно рассматривать разнообразные проявления «современного искусства» последних пятидесяти лет как естественное следствие возникших в начале XX века авангардистских движений, которые вели систематический поиск в мире форм и пластических выражений, не заботясь о запретах или академических законах.

Так, когда мы всматриваемся в долгую перспективу недавно закончившегося столетия, то замечаем, примерно в 1960 году, разрыв, отделяющий авангард и модерн от наступления пост

модернистского концептуализма. Выход из кризиса модерна был столь неожиданным, что те, кто были захвачены его странным движением, будь то художники, авторы или поклонники искусств, плохо понимали, что с ними случилось.

Исчерпанность модерна и концептуальная развязка

Конец авангарда — конец эстетического поиска

Истощение «модерна» глубоко ощущалось художниками на всём протяжении 1950-х годов. Его противоречия и вопрошания остаются до сегодняшнего дня очень живыми в умах — в той степени, в которой они не нашли ни ответов, ни разрешений. Этот кризис был замечательно описан русским историком Владимиром Вейдле. Этот «русский европеец» — один из редких людей, прошедший Западный мир с востока до запада. Он прибыл во Францию в 1924 году и был прямым свидетелем трагедий XX века. Он говорил по-русски, по-немецки, по-английски и по-французски и обладал несравненной литературной, музыкальной и изобразительной культурой. В книге «Пчёлы Аристеея»¹, вышедшей в 1954 году, он описывает странный кризис, затронувший искусство, — таким, каким этот кризис возникает в сознании художников и их главных произведениях. Он описывает «модерн», его необыкновенный поиск пределов искусства, его особые пути, силу и трагическое величие творений, созданных на границе возможного, в самом глубоком одиночестве. Он показывает и обратную сторону «модерна»: потрясающую деградацию, которая порождает чудовищный миметизм по от-

¹ Имеется в виду французская версия книги В. Вейдле «Умирание искусства: размышления о судьбе литературного и художественного творчества» (Париж, 1937). (Прим. переводчика)

ношению к этим неподражаемым произведениям. В. Вейдле указывает и на другие препятствия, возникшие перед этим, столь многообещающим, «модерном»:

1. соблазнительная идея эстетического искусства, живописи «сетчатки», «чистой» живописи, обретающей смысл в себе самой;
2. вера в подчинённость искусства идеологическим целям, революционной функции и пропаганде;
3. идея искусства, отражающего действительность зла и мирового хаоса, представляя его таковым, как он есть, без художественных изменений.

Вейдле отождествляет сущность кризиса и то общее, что имеется у этих столь разных движений: распад единства форм и смысла. Он видит его причины в утрате осознания Трансцендентного. Он замечает также разрушительный вирус творческой плодотворности: доселе неведомой тирании, давящей отныне на художника, «терроризма нового»¹, тем более извращённого, что попав внутрь, он вызывает у художника парализующее и давящее чувство вины.

Так, Вейдле обнаруживает величие некоторых, созданных в мучительных условиях, произведений, авторам которых удаётся соединить единственным и невероятным образом форму и смысл. Эти художественные решения столь «чудесны», что остаются неподражаемы и непередаваемы. Модерн танцует тогда над пределами и безднами — в этом заключается его ценность и то, что повергает его в состояние непрекращающегося кризиса, где искусство может быть лишь исключением.

Историк искусства, привычный к дальним историческим перспективам, он ни на мгновение не сомневается в исходе этого эпизода модерна. Для предсказания выхода из неизбежного, на его взгляд, кризиса он пользуется мифом Виргилия, изложенным в четвёртой книге «Георгики»: историей пастуха Аристея, приручившего пчёл и таким образом добывшего мёд и сладость для человечества. Боги уничтожили всех его пчёл, покарвав за то, что он был виновен в смерти Эвридики, несчастье Орфея и конце его Пеня. Дабы изменить решение богов, Аристей принёс в жертву нескольких быков. Боги были умиловивлены, и из гниющих туш вылетел пчелиный рой².

¹ Разоблачавшийся в литературе Жаном Поланом, начиная с 1930-х годов.

² В решающие эпохи истории культуры смерть и рождение смешиваются.

Концептуальная уловка

Владимир Вейдле скончался в 1979 году и не видел осуществления своих предсказаний: внезапно возникшего Возрождения разложения.

У него было время воспринять появление чего-то совершенно неизвестного до тех пор: распространение того, что он назвал «эстетическими предметами», объектами-гибридами, «непроизведениями», получившими статус искусства и внешне отвечавших критерию «обязательности новизны». Концептуальное искусство вышло на сцену истории...

Исторические обстоятельства. Концептуализм мог стать очередным авангардным течением, который был бы тут же низвергнут другим... Но случилось иначе. Исторические обстоятельства, в особенности холодная война, тяжело давили на творчество. В Европе и Франции коммунистические организованные сети играли большую роль в признании значимости художника или интеллектуала. Для Америки это было серьёзным вызовом! Следовало срочно лишить Париж репутации столицы искусств. Нужно было уничтожить его привилегию быть одновременно местом передачи учёных знаний и сосредоточения авангарда, местом, куда съезжались художники всего мира. Америка, которая не могла за такое короткое время исполнить эти функции, бросила все силы на создание привлекательного рынка искусства. Международная финансовая значимость Нью-Йорка могла стать выигрышной картой. Начиная с 1950-х годов, манхэттенские галереи под руководством Лео Кастелли поняли это и выработали устойчивую стратегию производства котировок по принципу организованных сетей, привлекая партнёров в Европе. Начиная с 1960 года, они были в силах обеспечить таким способом международную известность избранным ими художникам¹. Торговая стратегия была столь искусно незаметной, что

¹ Галерейная система, функционирующая как организованная сеть, является стратегией галерей, заключающих между собой соглашения для организации освещаемых прессой событий в разных местах и за очень короткое время. Такая стратегия делает имя художнику и производит котировку между Нью-Йорком и несколькими большими столицами. Всё выглядит естественно, поскольку никто не знает об организованном характере происходящего. Во Франции с начала 1970-х годов человеком Кастелли был Даниэль Темплон.

никто не смог установить причину успеха. Для производства котировок согласно этим приёмам требовался художественный товар, приспособленный к этим методам молниеносного превращения в знаменитость... Ни «большое искусство», ни «авангард» этому требованию не отвечали. Требовались работы без национальной, политической или религиозной идентичности, форматированные для Интернационала (*L'Internationale*), производимые быстро и в большом количестве для поставки на рынок и удовлетворения спроса. Именно так они начали производиться: серийно в «факториях».

Искусство, приспособленное к ставкам культурной войны. Парадоксально, но идеальная формулировка, определившая новую ситуацию, возникла на старом континенте: продекларированная в 1960 году, в ходе манифеста-эвенемена на соборной площади Милана. Теоретик новых реалистов Пьер Рестани заявил об изменении смысла слова «искусство»: «Живопись мертва, её место заняло социологические представление „действительности«». Для художника речь больше не шла о том, чтобы заниматься преобразованием материи, но об изъятии предметов из их контекста, о подмене смыслов и мест. Ремесло, профессиональные навыки были больше не нужны, всё могло произвольно стать искусством. Определение Марселя Дюшана: «Искусством является то, что художник объявляет таковым», стало, благодаря Рестани, всеобщей истиной, сменой парадигмы. Нью-Йорк немедленно возвеличил этот, последний, «авангард» и породил его с нью-йоркским течением неодадаистов — смеси дада, Дюшана, сюрреализма и поп-арта.

Эта новая концепция искусства быстро акклиматизировалась по ту сторону Атлантики. Она совпала с типично американским образом мысли и теориями единственного философского течения, возникшего в США: концептуального прагматизма и радикального номинализма. «Реализм», в котором интересы первенствуют над принципами, где истина является мнением, принятым на основе консенсуса. В этой перспективе никакая модель, никакая совершенная форма не возносится над действительностью. Мир — это, прежде всего, постоянная метаморфоза. Ничто идеальное, законченное и исполненное не действительно. При таком подходе в искусстве «экспериментирование» ставится выше понятия

«творчества»¹. То, что принимается в расчёт — не законченное произведение, но творческий опыт в ходе его создания и его взаимодействие с публикой. Постановка произведения под вопрос более интересна, чем его совершенство. Художественное творение, не имеющее больше ни сущности, ни ауры, ни долговечности, отрезано от своих священных корней. Художник становится «свидетелем своего времени» — без ответственности, самостоятельности, свободы. Это разведение конвертирует произведение в особенно приспособляемый к требованиям финансового рынка товар.

В 1964 году Артур Данто, представитель этого философского прагматического течения, называемого «аналитическим», был приглашён на выставку Энди Уорхола в «Стэбл галлери» и с удивлением обнаружил там штабеля картонных упаковок из-под мыла марки «Брилло». Вначале он принял это за мистификацию и вышел из галереи в дурном настроении, но с массой вопросов. Было ли это произведением искусства? Для ответа на этот вопрос он написал статью, опубликованную в одном почтенном философском издании. Было совершенно очевидно: речь действительно шла о художественном произведении, поскольку он получил приглашение на вернисаж, видел воочию лиц, обладающих престижем, и даже экспертов. У искусства нет точного определения, оно плод общественного согласия. Так родилась теория, не хватавшая Нью-Йорку для того, чтобы стать столицей искусства.

Организованная сеть, теория и средства массовой информации. Достаточно, таким образом, создать общественное согласие вокруг предмета для создания произведения... Произошедшая тогда революция средств массовой информации сделала это возможным. Для миллионов людей действительностью становится то, что оно видят на телеэкранах... Чем более многочисленными были эти люди, тем более убедительной выглядела эта действительность. Присутствие на открытии упаковок «Брилло» напрямую в «Стэбл галлери» было теперь доступно огромной толпе! Это больше не являлось привилегией. Любой телезритель, хотел он того или нет, от-

¹ Уильям Джеймс (1842–1910) был первым американским философом, развившим указанные идеи и сформировавшим прагматизм в качестве главного философского течения в Америке, остающееся весьма живым и по сей день.

ныне участвовал в этих основополагающих событиях. Если кто-то из телезрителей, поставленный перед данным социологическим фактом, отказывался видеть там искусство, он исключался из общества. Такой отказ стал героическим поступком.

Что такое современное искусство?

Семантическая революция

Начиная с 1960 года, два противоположных смысла слова «искусство» сосуществуют друг с другом.

Искусство в первоначальном смысле слова, плод положительной метаморфозы материи художником. Созданный таким образом предмет обладает неповторимым характером, связанным со своеобразием того, кто его произвёл. Смысл произведения передаётся через законченность его формы. Художник искусства отделяет произведения с большими или меньшими мастерством, глубиной и талантом. Он воплощает идею, внутреннее видение, взгляд на мир в чувственно воспринимаемом предмете, сделанном для взгляда. Если произведение удалось, оно может обойтись без объяснительных речей, оно передаёт значение иначе, вне слов, его способ связи основан на созерцании и общении. Оно вызовет притяжение даже вне своих эпохи и изначальной среды. Но – и это трудно принять в нашу эгалитаристскую эпоху – произведение можно подвергнуть оценке, его возможная посредственность заметна, а критерии его оценки понятны и проверяемы.

«*Современное искусство*». Радикально концептуальное¹, оно исключает любую работу руками, любые виртуозность, мастерство, поиск красоты и гармонии. Всё это рассматривается или как

¹ Одна из форм того самого «эстетического предмета», о котором говорит Вейдле, обнаруживая эту метаморфозу, готовящуюся в кризисе модерна.

подражание действительности, пастиш прошлого, или как простое ремесленничество. Художник-концептуалист проделывает работу слова, рассуждения, стратегии. Он конструирует предмет в форме психологической и семантической ловушки, «давая пищу для размышления». В лучшем случае оно преследует нравственные и критические цели, когда художник считает своей миссией выявить противоречия общества. «Современное искусство» узаконивает все трансгрессии, богохульства, разрушения и насилия, у которых есть преимущество произвести событие, вызвать шок, обеспечить происходящему возможность попадания в широкое поле зрения. В самом распространённом случае художник ищет главным образом стратегию привлечения внимания организованных сетей, чья кооптация необходима для придания произведению статуса «искусства». Коллекционеры, представители различных институций, торговцы и СМИ работают сообща на котировку, не оговаривая критериев своего выбора. Финансовая котировка и внимание СМИ достаточны для его оправдания.

Это новое определение искусства, отбросив первоначальное определение в область безвозвратного прошлого, разъединило содержание и форму, дух и материю. Тайнственное единство художественного произведения, придававшее ему красоту, близкую тайне, разлетелось вдребезги. Подобно тому, как в момент смерти душа покидает разлагающееся тело. Не правда ли, похоже на образ, который использовал Вейдле, отсылая к гниющим тушам животных, принесённых в жертву Богу?

Появление термина «современное искусство»¹

Можно сказать, что культурная холодная война была выиграна США в 1974 году. В Москве во время больших дипломатических и торговых переговоров между Америкой и Со-

¹ Далее для удобства, следуя примеру Кристин Сурженс (см. её статью в данном сборнике), мы будем использовать следующие языковые условности:

«Искусство» обозначает изначальный смысл термина, или произведение, цель которого исполнение формы для передачи содержания;

СИ (современное искусство) обозначает не «всё сегодняшнее искусство», но исключительно концептуальный демарш, отбрасывающий критерии ручной работы и критерии суждения о форме.

ветским Союзом по закупке американского зерна состоялась неразрешённая выставка, организованная художниками на пустыре. Она была тут же уничтожена бульдозерами. После того, как дело было подготовлено, журналисты распространили фотографии, которые разошлись по всему миру, стигматизируя «коммунистическую тиранию» в области искусства. В обмен на статус «страны наибольшего благоприятствования» в переговоры были немедленно включены соглашения, позволявшие публичное проведение этой выставки в Измайловском парке и свободу выезда для художников на Запад. Что и было сделано. С этого момента коммунистические организованные сети для включения интеллектуалов и художников в Интернационал науки и искусства стали неэффективными и малозатребованными. Их образ уже был сильно испорчен во Франции событиями мая 1968-го года и леваческой критикой.

Именно в этот момент, в середине 1970-х, исчезло слово «авангард», перегруженное политическим смыслом, особенно коммунистами, и появился концепт «СИ». Новый словарь позволил этому течению исключить всё, что не устраивало финансовые сети в Нью-Йорке. Именно тогда возникает торговая марка «Современное искусство», ставшая «единственным современным искусством», попадающая в поле зрения Интернационала и имеющая поразительную котировку.

Соединив в себе все необходимые условия для начала большой спекуляции, за двадцать лет СИ станет «финансовым искусством», производным финансовым продуктом, обладающим меновой способностью и нерегулируемым. Его ценность рождена практикой правонарушений посвящёнными и треста, злоупотреблениями, запрещёнными и преследуемыми законом на других финансовых рынках.

Метаморфозы «современного искусства»

СИ не является более ни стилем, ни жанром, ни авангардом... Можно задаться вопросом, чем именно оно является? Новой системой власти? Финансовым продуктом? Между 1960 и 2010 годами его формы особенно не варьируются, но содержание не перестаёт меняться.

В Америке: эволюция в сторону финансового искусства

СИ позволило сместить с ведущего места Париж и выиграть холодную культурную войну. После падения Берлинской стены оно приспособилось к новым функциям. Прекрасное соответствие нуждам коммуникации, организованных сетей и встреч нового финансового класса, действующих на мировом уровне, дало ему вторую жизнь. Оно служит богатым, соединяя в себе преимущества оперы (ставшей для них слишком высокообразованной), казино (слишком непредсказуемым), пиарагентством (слишком неприспособленным на уровне глобализации). СИ позволяет афишировать денежную способность в залах продаж, платить за право попадания в организованные сети и знакомств с великими мира сего, не вызывая, однако, зависти.

Быстрота производства, серийность позволили ему легко циркулировать и оказывать множество услуг. Это средство создания событий, продвижения марок, воздаяния хвалы постоянной Революции товаров, прославления их взаимозаменяемости.

Постепенно между СИ и финансовыми продуктами содался миметизм. Около второй половины 1990-х годов он принял форму производного финансового продукта с высокой степенью защиты во избежание финансового краха, подобному тому, который разорил художественный рынок в 1990 году. Идея чрезвычайно контролируемой организованной сети, которая объединяет избранных коллекционеров, готовых стать полновластными владельцами произведения¹ и действующими сообща, легла в основание нового типа спекуляций, более сложных и тем более умелых, что на художественном рынке не существует запретов и контроля за правонарушениями посвящённых, трестов и событиями, регулирующими рынок. На рубеже 2000 года всё наличествовало для того, чтобы затеять большую игру в мировом масштабе. Именно в этот момент произошла взаимосогласованная реформа методов работы двух самых больших в мире аукционных домов: «Кристис» и «Сотбис». С этого времени у них будет два отделения: «Искусство модерна» и «Современное искусство». Они будут продвигать второе на рынке и способствовать запуску «спекулятивных художников». Так СИ может организованно и рационально фабриковать котировки с помощью торговой институции мирового масштаба.

Эта попадание в широкое, а отныне и безграничное поле зрения превратит СИ в вектор выбора для запуска марок и общения предпринимателей и финансовых групп международного статуса.

СИ будет служить оживлению городов, развлечению народа своими зрелищами, создавая образы этих городов в глазах мира. Эти произведения-события без особой идентификации, освобождённые от языков, культур, религий, создают общественные связи таким образом, чтобы никакая идентичность не разрушала народное согласие.

СИ имеет преимущество успокаивать взволнованное сознание клерков от культуры, которым поручено его сохранение и узаконивание. С большим мастерством система застав-

¹ Финансовый крах 1990 года немедленно затронул очень спекулятивный рынок современного искусства, входящего в состав продуктов финансовой капитализации. Практика коллекционеров, заключающаяся в покупке работ под кредиты у банков и возвращения их после выгодной перепродажи, обязала их в момент кризиса немедленно продать произведения для выплаты кредитов.

ляет их работать на себя, оставляя им иллюзию, что они — революционеры-авангардисты, защищающие субверсивное СИ. Носители выдающегося нравственного сознания, они осуждают в то же время «Искусство», причину всех войн, поскольку оно создаёт идентичность, привязанность и неравенства.

Это финансовое искусство не только преуспело в использовании трансгрессивных сторон СИ для попадания события в широкое поле зрения и его использования СМИ, но и обернула критическую функцию в свою пользу, позволяя нечто вроде внутренней «самокритики» системы, находившуюся отныне под контролем.

Однако нужно признать то, что существует подлинно критическое СИ — вне денежного оборота. Движения, образующие его, разнообразны... многие из них происходят из очень политизированных группировок, которые злоупотребляют статусом художника для появления в СМИ и выгодного использования безнаказанности. Приведём, среди прочих, такой пример: английские художники «Йес мен», чьи хэппенинги с хитростью обыгрывая (*détourner*) скандальные общественные ситуации для того, чтобы открыть всем их неблагоприятную суть. Вспоминается имевшая мировой резонанс пресс-конференция, на которой, переодевшись в руководителей «Доу чемикэл», «Йес мен» заявили о признании компанией, двадцать лет спустя, ответственности за несчастный случай в индийском Бхопале и перечислении ею двенадцати миллиардов долларов пострадавшим¹. Во Франции можно отметить упрямую и безумно критичную группировку «Презанс панчунет» или Пьера Пиночелли, чья скрупулёзная верность Марселю Дюшану сводит с ума хранителей СИ, и немало других².

¹ Или когда в 2008 году «Йес мен» распространили сто тысяч экземпляров «Нью-Йорк таймс» с крупным заголовком «Война в Ираке закончена!».

² Пиночелли хотел сделать то, что советовал Дюшан «рассматривателю» (*regardeur*) своего искусства: дополнить их. Он справил малую нужду в один из экземпляров знаменитого писсуара, выставленного в музее, а в другой раз — разбил экземпляр писсуара, выставленный в Бобуре. Что стоило ему долгого процесса, в ходе которого трибунал вынужден был дать определение слова «Искусство».

Во Франции: эволюция в сторону государственного искусства

До конца 1950-х годов всё, что волновало круги мыслителей, мастерские, салоны или кафе, происходило на глазах у парижан. Всё было понятно и доступно. Вдруг, непонятно почему и каким образом, это стало происходить на стороне или незаметно! Мало кто даже среди художников понял механизмы перехвата ситуации американцами, политические и финансовые ставки планетарного масштаба и позднее — парадоксальную и определяющую игру французского государства.

В течение всех Третьей и Четвёртой республик, т. е. на протяжении почти столетия, государство почти не вмешивалось в перепалки литераторов и художников. Царила самая большая свобода. Париж был известен *не своим художественным рынком и не местом рождения всех авангардистских течений*, но как место знакомства и обмена между художниками, съезжавшимися сюда со всего мира. Своим престижем Париж был обязан главным образом своей «художественной среде», чрезвычайно разнообразной и свободной, которую составляли, прежде всего, люди искусства, интеллектуалы и их ценители.

В 1958 году де Голль создал Министерство культуры для того, чтобы сделать культуру общедоступной. Коммунисты, весьма влиятельные в то время, приняли активное участие в этой новой администрации. Май 68-го потряс этот новый порядок. Неожиданное и жестокое восстание интеллектуалов в эпоху полного экономического благополучия потрясло основания французского государства. Жорж Помпиду, восстановив порядок, решил направить в нужное русло опасную силу интеллектуалов. Он придумал положительный способ регулирования этого художественного и протестного брожения, придав ему ценность, субсидируя его и включив в Интернационал через американские организованные сети.

На протяжении всех 1970-х годов художественный мир разделялся на множество леваческих, анархистских, либертарианских группировок, сталкивавшихся в бесконечных теоретических диспутах. Возникло крайне жестокое сектантское явление, в котором преобладала инструментализация искусства в политических целях — там, где до этого царили

дружба, свобода и разнообразие художественных и интеллектуальных путей. Художественная среда взорвалась.

В 1981 году французские левые, благодаря союзу с коммунистами, выиграли выборы. Жак Ланг стал министром культуры и пообещал художникам «спасти авангард». Несколько десятков тысяч художников посчитали, что они имеют к этому отношение, и ждали благ! Сказано — сделано. Миссия наследия и демократизации культуры отошла на второй план, и приоритетом с тех пор стало руководство творчеством. За три месяца были созданы институты для управления всеми этапами и аспектами жизни художника — от поступления в Академию изящных искусств до закупок, заказов и выставок — и, следовательно, отбором самих художников. Для государства речь более не шла о том, чтобы ограничиваться заключительным, официальным этапом признания художника — после того, как он уже получил широкое признание ценителей и публики.

Для этой цели был создана специальная категория чиновников: «инспекторы творчества». Эти чиновники нового рода наделялись статусом, предоставлявшим им верховную власть определения того, что является искусством, а что нет, без необходимых объяснений и иерархического контроля. Денежными средствами этих князей Республики были деньги налогоплательщиков, однако никто не мог проникнуть в их капризы и понять их критерии отбора и методы работы.

Через более чем два десятилетия ясно определилось несколько фактов:

— государство выбрало лишь одно-единственное художественное течение: концептуализм.

— Художники вне государственной организованной сети потеряли возможность попадания в широкое поле зрения. Частный сектор не смог выдержать нечестную конкуренцию государства после того, как оно задействовало СМИ, меценатов, престижные места для выставок.

— Произвольная кооптация государства сделала художников конкурентами и завершила уничтожение «художественной среды» французского образца.

— Живопись, скульптура и гравюра были радикально осуждены и демонизированы.

— Образование высокого уровня (рисунок, живопись и скульптура) в престижных государственных школах было прервано.

— На протяжении тридцати лет шестьдесят процентов бюджета, выделенного на закупку искусства живых художников, было потрачено чиновниками, покупавшими в нью-йоркских галереях работы художников, «живших и работавших в Нью-Йорке». То, что возвысило Нью-Йорк, повергло Париж.

В 2003 году, благодаря публикации докладной записки Кемэна, у французских художников имелось доказательство в цифрах их практически полного отсутствия на международном художественном рынке¹. Вопрос принимает общий характер: как получается то, что французское государство признаёт ценность американского искусства своими закупками, но ничего не имеет взамен? Разве что... частые кампании в прессе, заявляющие: «В Париже ничего не происходит!»², формулировка, тотчас же подхваченная и распространяемая иностранной прессой как неопровержимый факт.

¹ Алэн Кемэн. *Международное современное искусство между институтами и рынком* (Alain Quémin. *L'Art contemporain international entre les institutions et le marché*. Nîmes, 2002). Это публикация исследования, заказанного Министерством иностранных дел французскому социологу, о восприятии французских художников за границей.

² Последняя по времени — статья, заказанная Дональду Моррису, вышедшая в «Нью геральд трибьюн» в сентябре 2007 года и переведённая на все языки для иностранных изданий. Использование этого приёма можно отметить примерно каждые два-три года в течение последних пятидесяти лет.

Диссиденты современного искусства

Финансовое искусство или искусство государственное! Составляет ли это сегодня интеллектуальную или этическую проблему? Похоже, что теоретики СИ, подчиняющиеся весьма детерминистским идеологиям, единодушны в данном вопросе: «Это так, — говорят они. — Необходимо приспособиться, это отражение нашего общества!» Неразделяющие этого мнения — «некооптированные художники, разьедаемые горечью или ностальгией по искусству минувшего». То, что ценность произведения сводится к цене на него (тогда как даже финансовое искусство фабрикует котировки, злоупотребляя нарушениями со стороны посвящённых, треста и тайными соглашениями), а государственное искусство своим всемогуществом уничтожает всё, что не отвечает его выбору — это, похоже, не составляет этической проблемы: «Такова действительность!» В конечном счёте, оказывается: искусство — то, что объявляют таковым сильные мира сего.

Времена поменялись! Мы далеки от двух героев ушедшего XX века: художника-«революционера и нарушителя границ» на Западе и «диссидента» на Востоке.

Термин «диссидент» появился в 1950-е годы и пришёл с Востока; он обозначает писателей, непризнанных в СССР и издававшихся с огромным успехом по ту сторону железного занавеса. Это слово циркулировало в Москве. Что же оно значило? Разве многие из них не были раньше искренними коммунистами или не оставались та-

ковыми? Можно ли быть против коммунистического рая, даже если он носит лишь теоретический характер? Московские юмористы того времени нашли формулировку, объяснявшую это парадоксальное явление: «Диссидент — тот, кто говорит правду!» Именно невинный видит то, что король гол и у которого хватает наивности сказать об очевидном. Русское диссидентство было признано в Европе и вызывало там восхищение, впрочем, не без того, чтобы составить проблему: французские интеллектуалы, «революционеры» по определению, пользовавшиеся самой неограниченной свободой, были шокированы тиранией советского режима, но при этом считали, что «невозможно пожарить яичницу, не разбив яиц». Не бывает рая за просто так! Репрессивная жестокость была необходимой платой. Это было началом их шизофрении, с тех пор всё более и более усиливающейся.

Что такое диссидентство?

Диссидентство на Востоке, как и на Западе, решительно немислимо! Можно ли революционизировать Революцию? Нарушить нарушения? Быть диссидентом в Москве также нелепо, как быть диссидентом в СИ, поскольку «Всё является искусством!». Никто, разве что сумасшедший, не может оставить «действительность» и при этом продолжать существовать. Художники XX века столкнулись с двумя формами тоталитаризма, двумя формами безумия: первой, исполненной грубой физической силы, и второй, подчинением, происходящим лишь в глубине души, иногда даже без ведома жертвы. СИ — одновременно идеальная форма неизвестного тоталитаризма и лаборатория его тонкого функционирования. Власть кажется в нём безобидной и безболезненной. Она проявляет себе посредством словесной формулировки: действительность такова, какой нам хочется видеть её! Всякое нарушение возможно, даже живопись! Даже красота! При условии быть **лишь концептом**, а не обитаемой формой. То, что исключено здесь явно, присутствует тайно. И оно является главным, тем, что даёт самостоятельность каждому человеку: форма, выражающая бытие, воплощение Трансценденции, присутствие, аура красоты — как благодатный дар.

Запреты принимают форму невыразимых, немислимых и иррациональных табу. Невозможно помыслить о них без дрожи: красота, знание, мастерство рук, гармония и сама идея возможной Трансценденции.

Диссиденты сталинской эпохи были «преступниками», брежневской — «сумасшедшими». Сегодняшние диссиденты СИ в Париже — «негационисты», «вне Истории», они исполнены «злопамятства», являются «крайне правыми» и «мучимы ностальгией». Более того, они воплощают собой зло, войну, неравенство. Они отрицают счастливое согласие, чудесный конформизм «мейнстрима», которому человечество должно причаститься. Диссиденты СИ нарушают гигантское движение оборота товаров и идей, предлагаемых для судебного потребления. Но, несмотря на опасность, которой они подвергают этот торговый фундаментализм, не обязательно отправлять непокорных художников куда-нибудь ещё, кроме как внутрь их самих, — у власти-угнетательницы нет идентичности и лица, поэтому они плохо понимают необходимость освобождения и позволяют раздавить себя тёмному чувству вины.

Явление диссидентства вносит путаницу в любые анализ и классификацию: его представители не похожи друг от друга, не разделяют общей идеологии, не отстаивают одну утопию против другой, не являются активистами какой-нибудь партии, не принадлежат к сетям, организованным по интересам. То, что объединяет их — не обладание истиной и красотой, а поиск истины и красоты, никогда не достижимых ввиду своей трансцендентной сущности. То, что связывает их — дружба и взаимоуважение, их общая цель — идеальна. Ибо разве можно творить, будучи лишь циником и корыстолюбцем?

Москва 1991: конец «инженеров человеческих душ».

Париж 1993: подтверждение корпуса «инспекторов творчества»

В тот самый момент, когда в СССР рушилась бюрократия «инженеров человеческих душ», созданная Сталиным в 1944 году для подчинения и использования в своих целях литера-

турного творчества, Жак Ланг во Франции создал бюрократию «инспекторов творчества».

Конечно же, эти две бюрократические системы различны, но они имеют общую цель: руководить творчеством с помощью административных средств. Инженеры «человеческих душ» — это писатели-чиновники, ставшие винтиками в механизме безраздельной власти Партии, которая решает всё и полностью контролирует средства издания и распространения. «Инспекторы творчества», созданные в 1983 году и ставшие институционализированным корпусом в 1993-ем, руководят творчеством во Франции бесконтрольно и полновластно. В нетоталитарной стране они просто-напросто игнорировали бы все неконцептуалистские движения, существующие во Франции. Благодаря государственным средствам и престижу, они функционируют в союзе с частным меценатством, СМИ, американскими организованными сетями, крупными французскими коллекционерами и даже Церковью! Это сосредоточение власти в руках «инспекторов творчества» целиком погубило художественную жизнь высокого уровня, не соответствующую их выбору, задушив её своей политикой вездесущего вмешательства.

Можно ли административно управлять искусством?

Вопрос встаёт как в Париже, так и в Москве. В 1987 году на последнем съезде Союза советских писателей два писателя поставили вопрос: «Почему более чем за полвека существования нашей организации и стольких средств, отпущенных на издание стольких книг, у нас так мало литературы и читателей?» Немного времени спустя эта система руководства творчеством исчезла.

Начиная с 1980 года этот вопрос был поставлен во Франции многочисленными известными лицами во множестве книг и статей. Лоран Даншен составил сорокастраничную библиографию¹, показывающую существование диссидент-

¹ См. Лоран Даншен. *Конец аптекида? За постсовременное искусство* (Laurent Danchin. *Pour un art post-contemporain*. Éditions Lelivredart, 2007); библиография также опубликована на сайте «Диссидентское современное искусство» («L'art contemporain dissident»):

<http://www.artsdissidents.org/html/pdf/BiblioDanchin.pdf>

ства высокого уровня. Философы, социологи, историки искусства, писатели, художники свидетельствуют об извращённом характере системы. Назовём самых известных из них. В 1983 году Жан Клэр выпустил книгу «Соображения по поводу состояния изящных искусств». Через несколько лет Марк Фюмароли привлёк внимание десятков тысяч читателей своим эссе «Государство культуры» (1991). Наконец Жан-Филипп Домек осмелился напрямую атаковать СИ в своих статьях для журнала «Эспри» и книгах ««Художники без искусства?» и «Нищета искусства», вышедших несколькими изданиями. Его анализ, вызвавший шок в начале 1990-х годов, остаётся актуальным двадцать лет спустя. Жан-Луи Аруэль в «Культуре и контркультуре» (1994) даёт ключи для понимания американской модели, чьи формулы постепенно становятся приложимы и к Франции. Упомянем также аналитические работы Клода Леви-Стросса, Жана-Поля Арона, Мишеля Шнейдера, Маривонн де Сен-Пюльжан, Филиппа Мюррея, Натали Эйниш, Кристин Сюржен, Бенуа Дютёртр, Мари Саллантэн, Лорана Даншена, Мартин Сальцманн, Мишеля де Казо, Пьера Сушо и др.

Культурная администрация при соучастии СМИ реагирует на эту критику, растущую и ожидаемую публикой, систематическим молчанием или личеванием в СМИ тех, кому удаётся, вопреки всему, попасть в широкое поле зрения. Эти экзекуции часто организованы Министерством культуры: несколько СМИ одновременно атакуют жертву, обвиняя её в принадлежности к «крайне правым», как правило, ложно, но с помощью этого обвинения немедленно удаётся создать путоту вокруг неё.

Париж 1997. Большие дебаты, закончившиеся процессом над интеллектуалами, как в Москве

Между ноябрём 1996-го и маем 1997 года произошло нечто неожиданное: подпольная ссора вылезла на поверхность. Всё началось со статьи Жана Бодрийара в очень левой газете «Либерасьон». Суть заявления этого философа, социолога и художника-нонконформиста сводилась к следующему:

Всё двоедушие современного искусства заключается в притязании на ничтожность, снобизм, незначительность, тогда

как оно уже ничтожно! (...) Это преступление посвящённых, поддельвающих ничтожность, снобизм ничтожности всех тех, кто простиитурует Ничто ради денег, Зло ради собственной пользы...

Через полдня, прошедшего после выхода газеты, весь художественный и интеллектуальный мир был в курсе и бурлил! Это стало шоком, спровоцированным свободным словом и удвоенным истиной. Разразился диспут интеллектуалов редкой жесткости! Он попал в поле зрения крупных СМИ, что не имело место уже почти двадцать лет.

История длилась полгода, до тех пор, пока Министерство культуры и газета «Монд» не организовали коллоквиум для урегулирования разногласия, которое поставило под сомнение роль государства-покровителя, с тех пор открыто отрицаемую. Коллоквиум проходил в парижской Школе изящных искусств. Художники, интеллектуалы и журналисты съехались со всего мира для участия в больших идейных дебатах. Однако таковые не имели места, а мы присутствовали скорее на «московском процессе». На трибуне можно было видеть десяток «священнослужителей»¹ культуры, во власти которых было подвергать обвинению, произносить обвинительную речь и судить Жана Клэра и Жана-Филиппа Домека, виновных в критике СИ. В противоположность всем ожиданиям зал не был благорасположен к обвиняющей номенклатуре: смешки, свист, крики вызывали большой беспорядок. После того, как профдефилировало Министерство культуры, ожидавшееся для заключения дебатов, всё закончилось общей путаницей. Ни назавтра, ни в последующие дни французская пресса не комментировала событий. Впоследствии СМИ избегали всяких дебатов на эту тему. В течение последующего десятилетия и позднее царил искусственная тишина.

Начиная с сентября 2008 года и финансового кризиса, немедленно поставившего под сомнение денежную ценность

¹ Французским художникам довелось видеть в течение нескольких десятилетий быстрое разрастание четырёх категорий священнослужителей, воле которых они были подчинены: инспекторы творчества, собственно священство, представляющее Церковь, частично ставшей сторонницей инспекторов, СМИ и университетская профессура. Именно они являются творцами творчества (*les créateurs de la création*)! Их «научная» экспертиза, туманные теории, несформулированные критерии определяют возможность попадания творчества художника в широкое поле зрения сегодня.

СИ, можно наблюдать эпизодические и изолированные попытки критического анализа того, что отныне называется «финансовым искусством». Но лишь с сентября 2010-го появляется, в частности, в «Монд», полемика, напоминающая ту, что была помещена под спуд в мае 1997 года. Миллиардер и крупный коллекционер СИ Франсуа Пино больше не является акционером «Монд», и Жан Клэр, а также Марк Фюма-роли берутся за перо для разоблачения в газете финансово-го и государственного искусства. Это подходящий случай для весьма уважаемой газеты проявить наконец объективность в освящении табуированной во Франции темы. Телевидение и несколько заметных СМИ следуют её примеру. Критика системы больше не является прерогативой — но надолго ли? — её служителей.

Деконструкция современного искусства

Раскрытие критериев оценки

В 1998 году, после провала дебатов о СИ, Мари Саллантэн сумела, с большими трудностями, издать «Искусство под вопросами: тридцать ответов»¹. Эта книжечка — вопросник, обращённый ко всем пишущим об изобразительном искусстве и выносящим суждения о художниках. Вопросы касались критериев их оценки произведений. Многие важные фигуры французских священнослужителей культуры согласились ответить на них. Чтение книги стало шоком для поколения художников, не понимавших критериев, по которым они попадали в число избранных или предавались забвению.

Конечно же, они не удивились полному исчезновению критериев эстетического и изобразительного порядка. Они отметили замену таковых в лучшем случае интеллектуальными критериями «убедительности». Но каково же было их почти всеобщее удивление крайней путаницей дискурсов! Словарь, заимствованный из философии, социологии, психоанализа и пр., мешанина из терминов, смысл которых иногда был понят правильно, иногда же — грубо перевран. Едва соблюдаемая грамматика и хаотичный синтаксис, требовавшие многократного перечитывания, поскольку начало и конец фразы противоречили друг другу. Что же касается тона, то он колебался между проповедью гуманизма и циничным скрежетанием зубов.

¹ Marie Sallantin. *L'art en questions: trente réponses*. Paris: Le linteau, 1999.

Художники поняли, что их судьбы были не только произвольны в своих суждениях, но и непоследовательны.

Откуда такое количество глупости? Не из-за трудности ли мыслить одновременно две противоположные вещи? Эти священнослужители, очень привязанные к мнению «левых» и исповедующие культ «разрушения границ», сочли себя обязательными для защиты своих авторитета и карьеры найти нормальным государственное управление творчеством и методы финансового искусства. С этого момента общая шизофрения охватила среду, которой было поручено интеллектуально узаконить СИ.

Большой идеологический разрыв тем не менее позволил французским «теоретикам», таким как Анри Мишо, Катрин Милле, Филипп Даген, Николя Бурьё, Марк Жименез, Даниэль Сибони и многие другие, привнести *french touch*, «французский привкус», весьма полезный СИ, придав нравственный оттенок его облику, запятнанному цинизмом. Им хватило эlegantности выглядеть чуть «критичными», «на французский лад» для внушения большего доверия. Им хватило ума не отрицать очевидное: речь действительно идёт о государственном искусстве, удвоенном финансовым продуктом, тем не менее это искусство, исполненное теоретической тонкости. Критика СИ — признанная за ними область. Как раньше у коммунистов, практика «самокритики» носит здесь характер отдушины, позволяющей сохранить систему! Так, благодаря нашим теоретикам, СИ смогло сохранить ауру — революционную, критическую и нравственную, внушающую доверие и вызывающую уважение в Интернационале! Формулировка Оруэлла в «1984», описывающего «двойную мысль» казалась полностью приложимой к написанному ими: «Поддерживать одновременно два противоречащих друг другу мнения и верить в оба. Использовать логику против логики. Отказываться от нравственности и в то же время проповедовать её...»

От «самиздатских ксерокопий» к «Интернет-самиздату»

До конца 1990-х годов информация циркулировала мало и система СИ оставалась непонятной для непосвящённых. Власть вершилась незаметно и в закрытой среде. Диссидентские сочинения скромно циркулировали, благодаря ксероко-

пиям, ходившим в дружеском кругу. Но после 2000 года технология «Фотошоп» изменила данные, привлекая художников в Интернет. Начиная с этого момента, идеи и информация начали распространяться в большом масштабе. Природа системы СИ стала видимой, и то, что до этого не отрицалось, поскольку не было известным, стало предметом анализа. Блоги стали хрониками этого диссидентства, позволяя обращение книг и идей далеко поверх границ. Началась деконструкция деконструкции, тщательное просеивание текстов теоретиков, в течение тридцати лет властвовавших без всякого противовеса. Дебаты об искусстве, украдкой свёрнутые в крупных СМИ, проходят без них, постоянно усиливаясь на протяжении последних лет.

В 2010 году Мари Саллантэн и Жан-Мари Зеглер написали «Чёрную книгу живописи», продолжение книги «Искусство под вопросами»¹. Они собрали в ней сделанные чиновниками и «теоретиками» творчества заявления, в которых осуждалась и демонизировалась живопись. Жестокость, иррациональность и бессодержательность этих текстов объясняют, как могло произойти во Франции столь систематическое размывание почвы. Остервенение, тоталитарный тон ошеломляют и вызывают множество вопросов у тех, кто прожил этот долгий период запретов и табу, когда преступание границ парадоксальным образом считалось за правило. Это столкновение с текстами было необходимо для понимания важного факта: затемнение искусства современным искусством не было явлением естественным, переменной вкуса, проявлением новой полярности, но — плодом систематической воли. Читая «Чёрную книгу живописи», думаешь о других исторических эпизодах, когда искусство и образы были предметом жестокого преследования: от периодов иконоборчества до Савонаролы, от религиозных войн до Французской революции.

Секьюритизация небытия

В сентябре 2008 года финансовый кризис продемонстрировал широкой публике то, что СИ является финансовым продуктом. Неожиданно спектакль СИ больше не в моде в Нью-Йорке, поскольку ответственные за бедствие являются также крупными коллекционерами. Очень скоро поток *too*

¹ Marie Sallantin, Jean-Marie Ziegler. *Livre noir de la peinture*.
<http://lelivrenoirpeinture.blog.lemonde.fr/a-propos/>

big to fall, «слишком крупных для того, чтобы потерпеть поражение», устремился в Париж, на ФИАК и многочисленные «события» по его продвижению. Парадоксально, но Париж становится городом-прибежищем для СИ во время кризиса. Самый крупный в мире коллекционер Кристиан Пино — француз. Он обладает не только международным аукционным домом «Кристис», но и поддержкой государства.

Во французском искусстве кризис не ощущается, поскольку поддержкой СИ занимается государство, оно предоставляет ему исторические и священные места, стильных чиновников и деньги налогоплательщиков!

Это неожиданное и лестное попадание Парижа в широкое поле зрения имело следствием присоединение к СИ французского культурного общества, до тех пор сопротивлявшегося; преклоняясь перед СИ, музейные хранители¹, историки искусства, высокопоставленные чиновники-выпускники элитарных Высших школ примкнули к чиновникам по творчеству², куда менее дипломированным, чем они. Они не устояли

¹ Одним из пионеров был директор Лувра Анри Лойрет, организовавший в 2008 году выставку Яна Фабра в зале фламандской живописи. К тому времени уже почти десять лет как во всех французских музеях существовали также бюджеты для экспозиции инсталляций СИ в собраниях старинного искусства. Музейные хранители с трудом могли отказаться от этого, рискуя карьерой.

² Примеры нескольких «интеллектуальных катастроф» в июне—июле 2010 года — выставок в престижных государственных местах на деньги налогоплательщиков: «La tour sans fin» [название построено на игре слов: *la tour sans fin*, «башня без конца», или «бесконечная башня», и одинаково произносимое *la tour sans faim*, «башня без голода», или «безголодная башня». Прим. переводчика.] в Архитектурном городке — Музее памятников истории в Париже: настоящий гигантский пирог, целиком выброшенный на помойку! Или «Самоубийство экскаватора», патетический спектакль саморазрушающейся машины. Ключ к теориям, лежащим в основе такого рода произведений, выставлялся в тот же момент в Парижском городском музее современного искусства: «Бросающаяся в глаза мысль», «Fuzzle-Dazzle Thinking», представленная в качестве работы! «Трансцендентно, сверхвидимо, непревзойдённо». В колледже Бернардинцев, престижном церковном месте, выставка «Притяжение и грация» переворачивает на 180 градусов мистическую мысль Симоны Вейль для оправдания собрания монохромов и проигрывателя, на котором ставились запыленные пластинки, забыв о том, что первый монохром и первые реди-мейды датируются работами представителей движения «Бессвязные искусства», свирепствовавшего в 1880-е годы. К тому же, само собой разумеется, они не читали Симону Вейль.

перед соблазном, перед славой, окружающей международную среду богачей планетарного масштаба, которые устремляются потоком на «события» СИ. Наша культурная элита со скромными доходами, больше не колеблясь, открывает двери самых престижных мест искусства и религии, которыми им поручено заниматься, для участия в апофеозе финансового искусства. Но, делая это, она ставит на один уровень вершины мирового искусства всех периодов с продукцией, сам принцип которой есть субкультура, пустота и крайняя глупость¹. В стране, известной своей культурой, культурная элита хладнокровно упразднила расстояние между лучшим и ничтожным и предпочла торгашескую цель. Это — ниспровержение культуры, произведённое высокопоставленными чиновниками, которые добровольно подчинились торгашеским требованиям и соображениям краткосрочной выгоды, отказавшись от аристократического поведения, основанного на желании совершенства, служения всем и цели, не связанной с денежными интересами.

¹ Кунс и Мураками в Версале (директор: Жан-Жак Эйягон), Фабр в Лувре (директор: А. Лойрет), Болтанский в Большом дворце и т. д.

Как закончится система современного искусства?

Осенью 2010 года выставка Мураками в Зеркальной галерее Версаля вызвала проблему. От внимания широкой публики не ускользнуло то, что административная и культурная «элита», продвигавшая это событие, не могла отстоять с помощью понятных аргументов творчество японского художника.

Два года финансового кризиса предоставили ключи для понимания механизмов создания котировок СИ. Всё более и более широкая публика посвящается в тайны его ценности! Связь, которая может иметься между творчеством Мураками и Версальским дворцом, сегодня ясна всем: речь идёт о работе по приданию финансовой ценности средствами коммуникации и подчёркнутого выставления в планетарном масштабе. Здесь нечего больше понимать.

Это показывание Джеффа Кунса и Такаси Мураками во время финансового кризиса в таком месте, выставление на всеобщее обозрение, благодаря жёлтой прессе и лицам, составляющим организованную сеть фабрикантов котировок, отмечают ключевой момент истории СИ. Власть становится уязвимой и показывает упадок, когда понимаешь её незаконное существование. Иллюзия рассеивается.

СИ, за исключением произведений, выполняющих подлинно «критическую функцию», — всего-навсего финансовый продукт, срок которого определён сроком его финансового источника. Если оно держится сегодня, потеряв 75% своей стоимости, то потому, что это не настоящий рынок, что его организованные сети соединяют

лишь сверхбогатых коллекционеров, которые действуют по замкнутой схеме и, наконец, потому, что СИ имеет скрытую рентабельность и оказывает большие услуги, не имеющие ничего общего с искусством.

Современное искусство — призрачная ценность зомби-рынка

Наступит момент — впрочем, не наступил ли он уже? — когда мегаколлекционер, обладающий самой совершенной организованной сетью, пользующийся международным аукционным домом и услугами престижного государства, будет введён в искушение «таскать каштаны из огня» до того, как они сгорят. Он поступит тогда подобно герцогу Мэнскому, приехавшему за своим золотом к банкиру Джону Лоу на трёх каретах.

Но в 2010 году он сделает это ночью, маскируясь. Пользуясь каждым престижным художественным событием, как в Версале, он продаст, свои токсичные производные продукты. Но никто не узнает, что это был он, дабы не вызывать паники на рю Кенкампуа¹. Коллекционеры узнают о своём разорении, но гораздо позже!

Каков будет статус СИ после демонетизации? Ему останется его история... основой его посмертной ценности станет она. Всегда существовали коллекционеры названий, давно лишившихся номинальной ценности, поскольку ценность по-настоящему утрачивается лишь с разрушением своего материального носителя или своего следа на бумаге.

Будем гордиться! Эта эстакада к финансовому искусству вполне может быть творением француза!

Мы вспомним тогда в качестве перипетии в истории искусства выдуманное сокровище, которым когда-то было СИ, подобно изумрудным рудникам Миссисипи, лазуритовым горам Луизианы и многим другим финансовым творениям Джона Лоу. Жан-Филипп Домек, с точностью описавший СИ двадцать лет назад, назначал нам в своих книгах встречу в 2010 году для того, чтобы посмеяться над всем этим. Этот год наступил!

¹ Улица в центре Парижа, рядом с центром Жоржа Помпиду (Бобуром), на которой размещаются художественные галереи и мастерские. (Прим. переводчика)

Что затем?

Но ничего не исчезает, не будучи вначале заменённым. Лишь произведения, видимые и осязаемые, созданные для глаза и души, могли бы занять место бесплотных «концептов». Лучшее в творчестве «искусства», следовательно, ждёт открытия настоящим рынком и ценителями, поскольку оно скрыто лишь гегемоническим спектаклем СИ в масс-медиа.

Он станет видимым, только лишь если лучшее будет отделено от худшего, а для этого нужно воспринимать его в долгой перспективе. Следует понять историю искусства только что завершившегося столетия, заполняя «провалы в памяти». Нужно сначала исправить «недосмотры» и систематические «откладывания в сторону» выдающихся произведений первой половины XX века, отвергнутых французской культурной администрацией. Далее следует сделать опись всего созданного с 1960 по 2010 годы. Предвзятое, узко концептуалистское мнение официального искусства имело своим результатом полное отрицание факта существования в сегодняшней Франции важных художественных течений. Нужно восстановить их историю, преемственность и эволюцию. Наконец, понять особенность трёх обойдённых вниманием поколений, изучить и оценить их! Выносить суждения о сегодняшних работах, воспринимать их своеобразие и присущую им ценность, возможно, лишь поместив их в историческую ткань.

Восприятие данного творчества будет от этого более естественным, позволит личное суждение и пробудит аппетит и желание открытия его.

В это время большой метаморфозы художник может снова надеяться на поддержку своих поисков. Единство произведения, смысл, несомый завершённой формой, обрётённые «присутствие» и аура.

Если верить Владимиру Вейдле, этому парижскому русскому с отточенным взглядом, пчёлы возрождаются из гниющих туш и пение Орфея раздастся вновь. Вергилий в «Георгиках», где он рассказывает эту эмблематичную историю, является автором формулировки, восхищавшей Возрождение: *Omnia vincit amore et nos cedamus amore* («Любовь побеждает всё, и мы покоримся любви»). В самом деле, не существует культуры без глубокого чувства безвозмездности, рождаемой любовью.

Так действует переход от смерти к жизни. Рука художника вернёт трансцендентности её избранное место в центре чувственно воспринимаемого мира.

Борис Лежен

СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО:
АПОЛОГИЯ СМЕРТИ



БОРИС ЛЕЖЕН родился в Киеве в 1947 году. В 1974 году закончил Ленинградский художественный институт им. Репина, бывшую царскую Российскую Академию Художеств по классу скульптуры. Выполняет ряд монументальных работ, участвует в республиканских и всесоюзных выставках, вступает в Союз Художников СССР. В 1980 году эмигрирует во Францию. Его произведения отмечены критикой и в 1983 году он получает премию национального конкурса «Экспрессии-скульптура». В 1987 году выигрывает конкурс на установку пяти монументальных скульптур для скверов бульвара Перейр в Париже. Лежен реализует скульптуры для многих городов Франции и Люксембурга. Автор мемориальной доски портрета поэту Осипу Мандельштаму в Париже. В Парижском издательстве «Ла Дифферанс» изданы его три поэтические книги, многие поэмы переведены на европейские языки и включены в антологии русской поэзии. В том же издательстве вышли пять книг посвященных его искусству: «Пять скульптур, бульвар Перейр», «Предыдущие лица», «Генезис дерева», «Земля, небо, лица», «Имаж и имажи». В Москве в 2002 году вышла его книга поэм и эссе «Зеркало часов: неравное равновесие»

У входящих в зал парижского средневекового монастыря Бернардинцев, открытого после реконструкции, на лице недоумение, многие не сдерживают возгласов: «Что случилось? Хулиганство? Террористы?» Взгляду открываются ряды вертикально поставленных битых стекол размером с большую магазинную витрину. На стенах следы дыма от сожжённых на полках книг. Гид-толмач успокаивает: выставка олицетворяет все те перипетии, которые претерпел монастырь. Такой экспозицией осенью 2008 года было отмечено открытие Католического культурного центра – сразу после инаугурации Папой Римским Бенедиктом XVI, произнесшим замечательную речь о роли монашества в становлении европейской культуры. Трудно сказать, носит ли бурная реакция посетителей характер несознательный, рефлекторный, павловский, или это и есть возвращение эмоций в современное искусство, предполагаемое куратором выставки Катрин Гренье в её книге «Реванш эмоций»?

Действительно, трудно остаться равнодушным, сохранить душевное спокойствие перед «творением» английского концептора (этот термин кажется нам более подходящим явлению так называемого «современного искусства», чем привычный «художник», из-за полной замены традиционных средств изображения – красок, бронзы, мрамора – всем, чем попало): например, мертвый вол с золотой короной на голове, помещённый в аквариум с формалином. Или перед русским «мастером», изображающим собаку, бегая голым на четвереньках и кусая посетителей

за щиколотки. Перед китайским концептором из арт-группы «Труп», поедающим человеческие зародыши. Нота элегантности, современного кокетства — ещё один концептор, будучи представителем прекрасного пола, нескончаемыми пластическими операциями меняет свою внешность; в результате последней трансформации на лбу два бугра. Остаётся переименовать мавзолей Ленина с его мумией на Красной площади в галерею современного искусства с одним постоянно экспонируемым произведением — для эмоциональности.

Всё вышеописанное должно было бы найти место в газетной рубрике «Происшествия» или во врачебных историях болезни, если бы оно не демонстрировалось в привилегированных местах: музеях, галереях, выставочных залах вроде ныне реконструированного парижского монастыря. Является ли термин «современное искусство» одним из многочисленных эпитетов типа «гастрономическое искусство» или, например, «искусство быта», где под «искусством» имеется в виду некое состояние превосходства, особого совершенства? Или его место по праву в исторической семье художественного искусства египтян, греков, средневековых мастеров? Ибо у здравомыслящего человека не возникнет сомнения в правомочности относящегося к ним термина «искусство». Прислушаемся к голосу, именуемому здравым смыслом. Спонтанная реакция посетителей бывшего монастыря или чувство тошноты от описанных выше «произведений» и есть проявления здравого смысла. Мы живём в мире, о котором, не преувеличивая, можно заявить: называть в нём вещи своими именами — чёрное чёрным, белое белым — всё трудней и трудней. Перед Безобразным следует в обязательном порядке склонить голову. Пройти, не замечая, мимо Прекрасного. Несуществующее принять за бытие. Тем не менее, в этом мире химер и иллюзий здравый смысл, как управляемый твёрдой рукой корабль, находит верный путь. Он исходит из сути вещей и существ и тянется к свету, без которого жизнь невозможна. Здравый смысл заложен в глубине человеческой природы подобно инстинкту. Он результат долгой истории и опыта многих поколений; это воображаемый центр равновесия, с которым сознание соотносит все душевные движения. В здравом смысле есть чувство гармонии, органической согласованности, позволяющее человеку, как канатоходцу с шестом пройти по протянутому канату над бездной лжи. Ему свойственно

особое чутьё, благодаря которому он отличает истину от неправды, красоту от уродства. Его решительные враги — любые идеологии: по сути своей они искусственные создания, здравый же смысл органичен. Он видит мир не хаотичным, а построенным на основе неизменных субстанций. Первичная и основная цель всякой идеологии — лишить человека здравого смысла, поколебать уверенность в нём, занять его место искусственными рациональными или иррациональными построениями.

Обратимся же к здравому смыслу. Заблудившись, мы возвращаемся к началу пройденного пути и, найдя место неверного шага, заново берём нужное направление с надеждой благополучно достигнуть намеченного. Попытаемся совершить нечто очень сложное, рассудить, что же собственно есть искусство. Поставим наши стопы на отдалёнейшую землю, возможно, первого художника, во всяком случае, одного из первых, создавшего около восьмиста тысяч лет назад первую Венеру — маленькую статуэтку из вулканического туфа. Наш подход может показаться странным: начать с так называемого «современного искусства», ищущего полной адекватности современем, и очутиться в далёкой архаике. Но в столкновении противоположностей часто сверкает истина. Эта небольшая фигурка, найденная в Израиле, размером чуть больше трёх сантиметров обладает совершенно необычным свойством: содержать в себе весь самый сложный принцип будущего искусства, подобно зерну с заложенным в нём виртуально деревом. Первый ваятель руководствовался исключительно экономным методом, что, вероятно, повлияло на дальнейшее развитие искусств. В столь отдалённое время родился жанр скульптуры, позволяющий в сравнительно небольшом объёме и пространстве камня, по словам Шеллинга, «содержать тела богов». От этой экономии художественных средств отказались сторонники «современного», предпочитая театрально-декорационные инсталляции, требующие особо мощной интендантской базы. Наш скульптор нашел камень, напоминающий своей природной формой морфологию женского тела: различимы груди, плечи, голова... Первым и единственным художественным жестом явилось простое подчёркивание природной линии в камне — линии, разделяющей голову и плечи, акцентировании посадки головы. Несомненно, другим, более твёрдым, камнем он прочертил окружность, мес-

то шеи. Этот человек уже имел в себе образ женщины и связанные с ним сцены материнства, рождения, продолжения рода. Хранящемуся в памяти представлению о женщине он нашел близкое визуальное выражение среди многочисленных камней. Первому скульптору был неведом концепт разделения субъекта и мира; он творил неосознанно, и его переживания выразились эстетически, в художественной форме. Акцентируя природную форму камня он, несомненно, стремился к выражению радости от первичного ощущения красоты, а не только к достижению большего сходства.

В этом первом, крошечном изображении Венеры Берехат Рам запечатлено желание человека быть в мире. И если мир в его сознании громаден, он заполняет его полностью; одна лишь круговая черта, след его самоощущения, его «Я». Он уже в пути, к «coesse», сосуществованию мира и субъекта — по определению Марселя Де Корта. Существовать значит родиться, для себя, в себе и одновременно родиться для мира, других. Найти схожий с собой камень — это родиться для себя и одновременно найти лицо мира, прочертить чертой окружность шеи, брачным кольцом скрепить союз сознания и реальности. Брачный союз, в котором гармония будет зависеть от постоянно меняющейся пропорции человека и мира. Это кольцо есть «инфинитивно метафизически малое», по словам М. Де Корта.

«Неподвижное и вибрирующее, оно устанавливает коромысло весов в чистом направлении вертикали. Как уже показали греки, гармония невозможна без некоего равенства любви, необычайно таинственной, между человеком и миром, без присутствия в них божественной искры...»

Камень первой Венеры впоследствии станет чистым мармором великих эпох; примитивно запечатлённый женский образ в вулканическом туфе найдет блестящее воплощение в итальянском Возрождении, французском Средневековье... Образы мира найдут отражение в сердцах великих мастеров подобно небу, отражающемуся в соборе, как в мандельштамовском соборе-озере: «Я видел озеро, стоявшее отвесно...». Черным юмором с нашей стороны будет просто обмолвиться о какой-нибудь крошке любви у «современного» китайского концептора-людоеда из группы «Труп», чья активность про-

ходит под знаком посягательства, по их программе, на «небесный принцип». Создатель архаической фигурки в разделяющей нас толще времени, реализовав её, одновременно повернул к себе озарённое любовью лицо мира. Сценограф битых листов стекла и следов сажи в бывшем монастыре бернардинцев острыми осколками содрал лик мира, обнажив холодную бездонность одинокой пустоты. Много раз была высказана мысль: каждой эпохе свойственна своя философская ось. На основании декартовского постулата «Я мыслю, следовательно, существую» было воздвигнуто всё здание новой философии. С приматом сознания, субъекта над существованием наступает новая эра, в которой, в отличие от имевшего место прежде подчинения разума реальности, человек, по Протагору, становится мерой всему и богом себя самого или идолом.

В самом процессе разумения, считает М. Де Корт, есть двусмысленность:

«Для того чтобы познать реальность разум производит *репрезентацию* объекта. Это и есть концепт. Познавать предмет — это иметь идею предмета. Без концепта разум не в состоянии сказать себе, какова есть реальность. Но при всей важности концепта для разума он лишь средство, а не цель... В результате брачного союза разума и реальности рождается сын, концепт. Когда у меня есть идея чего-либо, это я наблюдаю не идею, а предмет через неё».

Побочные последствия панлогической догмы картезианства: непреодолимое разделение органической целостности мира на объект и субъект. Новая философия утверждает власть разума, в которой разум, познавая себя самого, становится повелителем и хозяином природы вместо осознания зависимости от реальности и её трансцендентального принципа. Одним из первых критиков западного рационализма являлся славянофил Алексей Хомяков, у которого есть необычайно пронизательные строки, написанные в 1846 году:

«Времена тяжки не потому только, что основы многих держав, по-видимому, колеблются (ибо на глазах истории пало и вероятно падет ещё немало могучих и славных наций)... нет, потому тяжки времена, что размышления и анализ подточили основы, на которых покоятся исстари людс-

кая гордость, людское равнодушие и людское невежество. Я сказал «гордость», ибо рационалистическая философия рядом строгих заключений пришла в школе Гегеля, сама того не желая, к доказательству, что одинокий разум, познающий отношения предметов, но не самые предметы, приводит к голому отрицанию, точнее к *небытию*, когда отрешается от веры, т. е. от внутреннего познания предметов».

После Декарта и длинной когорты его последователей брачные узы человека и мира были расторгнуты. Разум дробит реальность на множество элементов и затем, исходя из собственной логики, реконструирует предмет. Познать и применить — это, в терминологии одного из философов второй половины XX века, «деконструировать». Эстетическим отражением подобных принципов оказались многие художественные направления, имевшие место в Новой истории. В импрессионизме и пуантилизме мазки и точки из составных частей живописного процесса превратились в принципиальные концептуальные элементы, формирующие картину. Простые геометрические фигуры, лежащие в основе образов живописи Сезанна, не растворяются в изображаемом, а остаются видимыми, как камни сложенной «сухим» способом стены. Кубисты пошли ещё дальше по этой дороге. Используя метод коллажа, они инкрустировали в живописную поверхность картины различные предметы типа газетных и журнальных вырезок. Так впервые стёрлась грань между символическим миром искусства и не опосредованной духом, грубой реальностью. В античном прошлом за каждым явлением просвечивался невидимый мир богов; христианская Троица в Средневековье была принципом и основой гармонии между человеком и вселенной. Перед искусством стояла благороднейшая и труднейшая задача представить символически через видимое мир трансцендентный.

После революции Просвещения XVIII века, несомненно, самого большого потрясения за всю историю, ибо человеческое сознание впервые возводит себя в ряд высшего божества, Маркс гордо заявил, акцентируя идеи Фейербаха: «Человеческое сознание есть наивысшее божество». Итальянский философ Огюст Дель Ноче проводил чёткую параллель между рационализмом и последовательной секуляризаци-

ей западного общества, которое, тем не менее, замечает он, «выживает лишь благодаря тацитному обращению к резерву постоянных ценностей, на отрицании которых оно же возводится». Кульминационным моментом этого разрушительного процесса является для О. Дель Ноче марксизм, оказавший, несомненно, главное влияние на умы в течение двух последних столетий. Зять Маркса Поль Лафарг вспоминает, что тот любил повторять выражение Гегеля: «Даже криминальная мысль бандита значительней и возвышенней, чем все чужда неба». В юности Маркс писал стихи. В них, возможно, наивно, с тяжёлым присутствием романтизма, выражен эмоциональный настрой будущего властителя умов. Приведем в качестве примера последние строки его драмы «Оуленем»:

Да, этот мир, экран между мной и бездной,
Я разобью его на тысячу кусков
Силою проклятий;
Я сдавлю моими руками его грубую реальность,
В моих объятиях он умрёт без слов
И падет в абсолютное ничто,
Уничтоженный, без существования:
Да, жизнь, — будет это!

Или ещё фрагмент:

Потерян. Потерян. Мой час пришёл.
Часы времени остановились,
Дом пигмея рухнул,
Скоро прижму к груди вечность,
Скоро изреку на человечество
Чудовищные проклятия.

Марсель Де Корт справедливо утверждал, что рационализм не есть болезнь ума, а определённая коррупция любви. Её психогенез исключительно аффективный. *Homo rationalis* неспособен любить конкретное, предоставить ему ценность само по себе, онтологическую насыщенность и собственное существование, потому что перед ним только ипостаси его идей и его видения созданных им мифов. И не столь уж неожиданно появление Дюшана в 1917 году с его «Фонтаном» — писсуаром, санитарной принадлежностью, выставленной на обозрение в художественной галерее. Исторически-энерге-

тический вектор архаической Венеры Берехат Рам, стрела времени, запущенная мощным вдохновением неизвестного художника в последующие века, направлена вверх к древним грекам, Средним векам, Возрождению... Вектор «Фонтана» Дюшана, эмблематического предмета модернизма, направлен вниз. Между двумя объектами есть зеркальная связь: древний художник выбрал предмет из окружающего его мира природы, Дюшан — банальный промышленный предмет окружающего быта. Древний художник минимальным художественным вторжением впервые создал образ. Дюшан минимальной рациональной игрой, манипулируя новым наименованием первичное назначение предмета и поместив этот, согласно здравому смыслу, нечистый предмет в пространство галереи, свершил нечто подобное шаманскому ритуалу: погребение искусства. Это событие станет каноном в длинной цепи, так называемых *ready-made*, вырванных из грубой действительности вещей и названных произвольно произведениями искусства. Этому *новому* периоду, на протяжении XX века имеющему множество апелляций, вплоть до нынешнего *современное*, свойственно под маской крайней рациональности, *объективной* научности особая вульгарность, примитивность, стремление опуститься до уровня животного.

Ветвь «отхожих мест art» после Марселя Дюшана получила бурное международное развитие. Приведем несколько примеров из множества: один итальянский концептор закручивал свои фекалии в банки под названием «Дерьмо художника», другой австрийский мастер, обнажившись, резал свой левый бок, мочился и пил свою мочу, блевал, испражнялся и затем мазал себя калом. Американский концептор поместил в стеклянную банку с мочой скульптурное изображение Распятия, назвав всё это «Моча Христа». Во время одной из акций содержимое убитой свиньи — кровь, моча и экскременты — были вылиты на обнажённое тело женщины под аккомпанемент рождественских песнопений. Бельгийский мастер, которому, по словам Катрин Гренье, свойственно большое чувство юмора, сотворил машину, названную «Клоака». Описание этого произведения мы приводим из книги Гронье «Христианское ли современное искусство?»:

«Машина исключительно сложная, она не что иное, как биомеханический процесс производства экскрементов, ис-

ходя из элементов вводимых роботом, а затем разложенных цепью физических и химических агентов, сопровождаемых компьютером, имитация работы пищеварительной системы».

По словам К. Гренье, важного лица во французской культурно-технократической иерархии, перед нами «работа являющаяся возвращением к человеку перворожденному»; «это органический человек, изначальный», понимаемый, «как обитаемый духом» (!). В своей книге она старательно и со знанием предмета приводит нескончаемое количество случаев «современного искусства» с описанием возможных видов тел: «тела по эту сторону», «тела постчеловеческого», «тела без пределов», «тела воюющего» и т. д. Автор приводит примеры разных смертей: «обнаженная смерть», «хроника происшествий», «преследуемая смерть». Читая книгу, мы лишь раз встретили в ней слово «душа». Хотя отметим, что К. Гренье не производит впечатления человека, высоко ценящего христианство, для неё оно «модель», (!) благодаря которой искусство заряжается, «религиозная жилка, потерявшая свою жизненность».

Христианство и, в частности, католичество, преодолев дуализм платонизма, утверждает абсолютное единство тела и души. Тело, при отрицании души, лишь живой труп. Машина с действующими органами — идеал господствующей идеологии. Существует, увы, прискорбная попытка сблизить так называемое «современное искусство» с жизнью Церкви. Недавно открытый в Париже Католический центр бернардинцев, с легкой руки клерикального руководства и умелого содействия технократов из Министерства культуры, стал одним из флагманов модернизма, идеологии «современного искусства». Идеологии, ибо полностью отвечает характеристике данной Оливье Ребулем этому явлению. Ребуль приводит пять принципов свойственных идеологии:

1. «Прежде всего, это мышление пристрастное, партизанское, оно принадлежит обособленной группе, будучи полемической по отношению к другим...»
2. «Идеология всегда коллективна. Это то, что отделяет её от мнения и верования, которые могут быть индивидуальны. Она есть анонимное мышление, дискурс без автора: то, что весь мир считает, но никто не думает...»

3. «Идеология обязательно притворна, ей не только нужно замаскировать неблагоприятную или верную аргументацию её противников, но, особенно, она должна прятать свою собственную природу...» «Природа идеологии – в сокрытии своей природы...»
4. «И, конечно, всякая идеология претендует быть рациональной. Нужно принять всерьёз эту претензию, так как, именно она отличает идеологию от мифа, догмы, от всякого верования...».
5. «Мышление на службе у власти. Вспомним знаменитую формулировку Маркса: «Идеи господствующего класса являются господствующими идеями». То, что она – нечто большее, чем простое видение мира, следует из того, что она всегда при власти; её функция – оправдать исполнение и легитимировать существование власти...»

Огюст Дель Ноче в своём философском анализе истории раскрыл механизм и природу становления нынешнего технократического общества, сложившегося в результате победы буржуазии после последней Мировой войны над двумя противниками: коммунизмом и новым религиозным пробуждением. С изобретением технократического общества, считает Дель Ноче, она [буржуазия] смогла решить проблему, отбрасывая с одной стороны коммунизм во имя демократии и религиозное мышление во имя модернизма. Она создала союз, вдохновлённый Просвещением, мышлением лаицизма, объединяющий либерализм и социализм, и другую параллельную часть в форме религиозного модернизма. Буржуазное общество смогло соорудить общество, установленное на равновесии противоречий.

«Современное искусство», являясь принципиальной составной частью главенствующей официальной идеологии, имеет целью завершение трансформации человека и следует репрессивной этике, провозглашающей полную свободу инстинкта и абсолютную ценность смерти. Введение этой продукции, столь противоположной евангельским идеалам, в жизненное христианское пространство преследует двойную цель. С одной стороны, у чиновников Министерства культуры есть явная потребность в том, чтобы замаскировать скрытую природу нового, по выражению М. Де Корта, «впервые в

истории нечеловеческого искусства», гуманизируя его в церковной сфере. И, одновременно, продолжить, несмотря на явное неприятие этого «искусства» непосвященной «в таинства высших образованных умов» публики, «деконструкцию» глубинных человеческих основ. Поведение священничества, увы, иллюстрирует анализ Дель Ноче в полную силу. Во имя химерического религиозного модернизма, иллюзорного выхода из загнанного лаицизмом периферийного социального угла в мнимый официальный общественный центр, клерикальное руководство флиртует с монстром. В результате, многие обескураженные верующие покидают приходы.

Зимой 2010 года в Париже, в Гран Пале, была смонтирована инсталляция «Персоны». Красные клешни подъёмного крана выхватывали из громадной кучи поношенной одежды некоторую часть и, подняв, бросали обратно. По сторонам ряды символических могил, освещённых неоновым светом. Всё установлено в неотапливаемом громадном здании. Кульминационная нота: в холоде из громкоговорителей раздаются звуки бьющихся человеческих сердец. По словам автора, темой инсталляции является «палец Бога, случай». Гора одежды символизирует человеческие тела, клешни крана – метафора слепой силы «которая решает, что одни умирают, а другие нет». Автор подчеркивает, что образ отсылает к «Аду» Данте. Что поражает в жанре официального «современного искусства» – это его крайняя банальность, полное соответствие стандартным архетипам, кочующим с экрана на экран, со страницы на страницу, со сцены на сцену. Банальность под маской «новых» форм средств выражения, псевдограндиозности. Сценография «Персоны» схожа с голливудскими постановками в стремлении ошарашить зрителя размерами декора и нагнетающим пафосом действия. Сам автор заявляет, что он создал оперу.

В скольких фильмах, спектаклях, романах, «последних известиях», инсталляциях мы видели кучи одежд, обуви, символизирующие бесчисленные жертвы! Сколько песен, поп-музыки включает в себя биение сердец, ритмизирующее мелодическую ткань. Весь пафос этой мизансцены в Гран Пале направлен на вызов реакции у посетителя, обозревающего могилы, механическое движение красных клешней машины: а если это меня подхватили и бросили в кучу небытия? Такая реакция называется эмпатической. К. Гренье в уже упоминав-

шейся нами книге «Возвращение эмоций» пишет, что в начале XXI столетия искусство вновь возвращается к эмоциям (подчеркнём, что для неё искусство это та ветвь, которая началась с Дюшаном, Малевичем; истинное искусство никогда не отворачивалось от проявлений человеческой души) «располагает на сцене различные формы пафоса» и это движение совпадает с другим: «приматом созвучия эмпатии в самом творческом жесте». Термин «эмпатия» означает способность быть на месте другого человека, погружение в его мир чувств, сопереживание, вчувствование. По мнению многих философов, сам концепт «эмпатии» конфузен и неопределён. Они предпочитали ему близкие по значению понятия, например, Лосский и Бергсон — «интуицию», Бубер — «симпатию», Хайдеггер — «воображение». Но и Нарцисс был на месте «другого», приняв своё отражение за иного человека и влюбившись в него. Ещё одна опасность — превращение в князя Мышкина, героя романа Достоевского «Идиот», игнорирующего необходимую дистанцию в общении с другими. Не является ли состояние эмпатии, сопереживания, неким наркотическим состоянием, иллюзией, принятием одной реалии за другую? И прежде всего мощным инструментом манипуляции, взлома замков интимности у личности? Смесь настоящего холода в этой инсценировке, воображаемых могил, эхо биения сердца, несомненно, вызывают чувство и страх перед смертью. Но какой и чей? Первый отклик: воображаются жертвы многих геноцидов, прежде всего трагедия еврейского народа, зритель представляет себя, сострадав, в пустоте брошенных одежд. Назовём эту реакцию немедленной эмпатией. Автор инсталляции «оперы» не зря упоминал Данте. У Данте в последнем круге «Ада» Сатана предоставлен машиной, круговыми движениями крыл гонящим ветры, безостановочно терзающим грешников, трёхликим — антитеза Святой Троицы, с красным ликом в центре. Красного цвета клешни подъемного крана выхватывают и бросают одежду; по замыслу автора, они символизируют «палец Бога» И тут мы встречаем некий феномен, называемый в технике рекламы сублиминальным. Клешня «палец Бога» заслоняет, благодаря экрану пафоса, подлинного Бога. Истинный Бог в христианской традиции ни случай, ни, тем более, орудие зла. Подъёмный кран инсталляции скорее схож с дантовским образом Люцифера. За вульгарным патетическим декором скрывается та же цель:

обесмысливание человеческого существования, профанация истинного понимания Божественного.

Доминирующий режим технократического общества — патетический. Вследствие полной девальвации этических категорий, *ethos* уступил место чудовищному коллективному сознанию, которое выражает себя в механизме информации. В массовом обществе люди в подавляющем большинстве своём не способны осмыслить комплексные события. Средний человек, человек-масса, по определению М. Де Корта, не может разобраться в проблемах, встающих перед ним, масштаб и смысл которых превышают его когнитивные способности. Здесь-то комплексная система информации и вступает в силу. Но парадокс или логика демократической системы в том, что информация превратилась в главный формообразующий центр. Реальные события, процеженные через редакционные, комментаторские фильтры превращаются в страницы романов в картинках, подменяя подлинную жизнь. Информатор вместо простого вещания тех или иных новостей-событий бесконечного пространства действительности занял место античного оракула, но не просто предвещающего будущее, а, подобно хирургу, пластическими операциями меняющий лицо мира. До неузнаваемости. Масс-медиа стали гигантской «Человеческой комедией», находящейся в состоянии постоянного метаморфозного переписывания. Одновременно они являются образцом-типом и костылём-вдохновением для когорты гонкуровских лауреатов, лауреатов оscarов, сезаров и прочих «артистов-маяков», по определению Гренье. Наше технократическое общество в своей «развитой» нынешней стадии с Информацией, фактически единственным средством объединения атомизированных людей-масс, основано на симулякрах, изображениях, разрозненных словах. Существует тот, на которого падет луч информационного прожектора, но, чтобы быть освещённым холодным неоновым светом, его танец должен быть выбран из репертуара Центра. Информационная ткань состоит из находящихся в постоянном движении фрагментов-симулякров событий. В полном, априори, отрицании трансцендентности, её вектор расположения горизонтален. Масс-медиа не могут достигнуть какого-либо предела, остановки, они нескончаемы, это поток, лишенный подлинной реальности, платоновская множественность. Немыслимое. Инсценировки «современно-

го искусства» во многом носят подобный композиционный строй. Чаще всего это случайное скопление различных предметов, размещенных на полу выставочных залов по схеме, исходящей из одних только побуждений реализатора. Предпочтительно куча. Нам кажется крайне сомнительным панегирик теолога Жерома Александра, восхваляющего в своей книге «Современное искусство существенное визави для веры» незавершенность продукции этого направления в пользу самого процесса изготовления: «Процесс сам по себе, значительней, чем его результат...» Его книга знаменательна в желании автора соединить несоединимое: принципиально атеистическую платформу этого направления и христианские догмы. Для представителей этого направления не вопрос существования Бога не имеет смысла, но попросту сам вопрос, как таковой. Ничто, несуществование, немислимое — вот *жизненная* среда пловцов художественного заплыва «современного искусства»! Для теолога, преподающего теологию в колледже Бернардинцев, вышеописанная красная машина, выхватывающая как попало одежду из кучи, не только «палец Бога», но он идет ещё дальше автора, утверждая на выставочных выступлениях: «Эти клешни подразумевают руку Бога — но не как карающую, а как руку ласкающую. Прикосновение Бога, родственное, близкое в Библии» (!).

Человек и искусство связаны неразрывными родственными узами. Каждая эпоха рождает свой тип человека, в котором синтетически, конкретизируются основные её черты. Нам известны дионисийский и аполлонический типы древних греков, римский, макиавеллический, романтический, фаустовский типы... Нынешняя эпоха родила пролетарский тип, человека-массу, упомянутого нами выше, — результат смешения, растворения прежнего буржуа в пролетарской массе. «Буржуа умер. Он растворился», — пишет Жак Эллоль. Само слово «буржуа» практически исчезло из лексического обихода. Он принял облик родственник Шарикову, герою романа М. Булгакова «Собачье сердце». Не первый раз уже, чтобы утолить свою беспредельную жажду власти, настоящий Протей, буржуа принимает облик и с ним нравы, своих противников, тем самым, обезоруживая их. Принимает, конечно же, внешне. Тут-то и задействуется пролетарско-буржуазная культура и, в частности, «современное искусство» со свойс-

твенными ему признаками пустоты, вульгарности, низости — с тем, чтобы узаконить мезальянс. Пёс Шарик вследствие авантюрного научного опыта превращается в человека, но, по существу, зависает между животным, анималистическим уровнем и человеческим, крайне примитивным. Существо с особенно бедным человеческим началом, не умеющим контролировать свои собачьи импульсы, должно переживать «то, чем оно не есть», по М. Де Корта. Человек-масса разорван и беспомощно мечется между двумя враждебными атрибутами, унаследованными от Декарта: протяженность, тело, материя — и «Я», сознание, душа. Воплощенная в собачье тело атрофированная душа тонет в нём. Пролетаризированный человек, человек бездны, находящийся в абсолютной пустоте, космическом холоде между бездуховной жизнью и мертвым духом. Его метания между абстракцией, утопией и нереальностью, принимаемой за жизнь, вызывают кризисы иррационализма, когда все краны низких инстинктов открыты. Это явление находит отклик в «современном искусстве»: в его скелетической рациональности, желании детерминировать каждый элемент, порождать дискурс вместо произведения — и нечеловеческой тягой падения вниз, в пучину низких побуждений, зверства во имя мнимой свободы, которая есть лишь желание уничтожить оставшиеся ещё действительными традиционные нормы прежнего человека. Свободный современный человек несётся, лишенный корней, «перекасти-подем» под роковыми ветрами. Аморфный в аморфном мире. Как и его «искусство». Человека-ничто, пролетария сознания.

В нынешнем моноклассовом обществе прежняя дифференциация на сословия исчезла, но остались, как и прежде, руководители и руководимые. По словам Николая Бердяева,

«Всякий жизненный строй иерархичен и имеет свою аристократию, не иерархична лишь куча мусора, и лишь в ней не выделяются никакие аристократические качества. Если нарушена истинная иерархия и истреблена истинная аристократия, то являются ложные иерархии и образуется ложная аристократия».

В посткапиталистической стадии общества формируется тип интеллектуала «чиновника культурной индустрии». Это

прежде всего демистификатор, разоблачитель, т. е. «хранитель нигилизма», и одновременно эксперт по менеджменту. Подобный тип появляется в результате смычки прогрессивного революционно настроенного интеллигента и выходца из буржуазии, выразителя интересов производства, единственной ценности. Единение этих, казалось бы, несовместимых фигур возможно, с одной стороны, вследствие отказа буржуазии от морализма (о чем свидетельствует эротизация общества) и, с другой, отказа пролетарски-революционных кругов от своего гностицизма, революции. Таким образом, перспектива реальной революции окончательно удалена с горизонта, но символическая революционная партия разыгрывается, по Марксу, в идеологической надстройке. Загнанная вглубь социального подсознания жажда разрушения находит себе выход на официальной арене государственного цирка «современного искусства» как отдушины социального перегрева и продолжения программы уничтожения христианских ценностей. «Современному искусству» в этой системе предоставлены роли первых скрипок. Буржуа, всё тот же эксперт, техник, специалист, взял на себя роль проводника каравана в пустыне, покинутой духом. Новая аристократия, «гегелевский дух» продвигаются под маской и владеют *абсолютным* знанием.

Опера или вернее оперетта «современного искусства» разыгрывается в трёх актах. Эксперты по творчеству, бюрократы на службе или представители «фондов» так или иначе, в тесной связи с государственными идеологическими службами, организуют дорогостоящие манифестации, определяя темы, актёров, продукцию. В этом акте эстетическая революционность — это ещё один этап разрушения традиции, ещё одна степень насилия, ещё глубже погружение в бездну ничто. Во втором акте явное неприятие публики в результате массивированной пропаганды сменяется пассивным принятием, без осознания того, что это ещё один шаг к механической модели, человека-функции, идеала бюрократии. Третий акт: музеифицирование продукции и одновременное утверждение её финансовой стоимости. Специалисты мозговых извилин, это они подлинники художники и впервые в истории создают искусство технократии, бюрократии, административное искусство. Холодную умозрительную фантастику. Сталинские «инженеры душ», только потерявшие в

пути понятие «душа». Просмотрев книгу Ж. Александра, основной темой которой есть желание христианизировать это «искусство», не являющееся им; нам не часто встретилось слово «душа». Пылкому призыву Бергсона в противовес процессу механизации человека противопоставить «дополнение души» теолог Александр, предлагает нырок, говоря о реальности «до самой крайней её черноты». Это неудивительно: в «клоаке» этого искусства нет места душе, мыслям о грехе и Сатане. Это «искусство» есть новый постхристианский гностицизм, вбивающий клин между Богом и миром, миром и человеком, представляющий человека и мир несовершенным и убогим, а Бога — абстрактным, лишенным реальности, исчезающим в бесконечной чуждости «Другого». Спасение? Холодное рациональное разумение, продуцируемое наукой.

Современный человек-функция отвернулся от вечности, в его черепной коробке ей нет места. Он живёт во времени корпускулярном, разорванном на несвязанные между собой толчки, в атональной череде напряжений и спадов, находящихся на одном витке «настоящего». В этом смутном периоде, метельном бессветном времени снежной крупы, прорастает «современное искусство», ревниво стремясь удержаться на краю «настоящего», не выпасть из гнезда «сейчас». Отмежевываясь от радужных обещаний прогресса, дискредитированной идеи авангарда, но сохраняя модернистскую выправку, претендует на первые роли в социальном спектакле «Нового». Исторический тип человека создаёт соответствующую ему культуру и цивилизацию. Обычно принято считать культуру составной частью цивилизации. Русской философской мысли свойственен иной взгляд. Славянофилы, Герцен, Соловьев, Леонтьев знали различие между этими определениями. «Все русские религиозные мыслители утверждали это различие. Все они ощущали некий священный ужас от гибели культуры и надвигающегося торжества цивилизации», — пишет Бердяев. Культура связана с культом, связь подчеркнута в корне этого слова — «культ». Она есть, по словам Бердяева, «дифференциация культа во всех направлениях; разворачивание его содержания в разные стороны». В философии, архитектуре, искусстве, поэзии, морали душой является культ, религиозная истина.

«Культура имеет религиозную основу, в ней есть священная символика. Цивилизация же есть царство от мира сего.

Она есть торжество «буржуазного» духа, духовной «буржуазности». Многие русские люди глубоко переживали — вспомним Достоевского — что, «великая и священная культура Запада погибает, умирает и ей на смену идёт чуждая им цивилизация, мировой город, безрелигиозный и интернациональный, что идёт новый человек, *parvenue*, одержимый волей к мировому могуществу и овладению всей землёй. В этом победоносном шествии цивилизации умирает душа Европы, душа европейской культуры», — утверждал Бердяев. Монструозное явление «современного искусства», это порождение воспалённых умов, наполненных ненавистью к гармонии, чичиковских «мёртвых душ», прежде всего, свидетельствует, увы, о смерти истинной культуры. О подмене её «объектом потребления — инструментом, предназначенным для усиления эффективности и производства», по словам Дель Ноче. Современная культура превращена в средство жизненной техники. «Всё для «жизни», для нарастающей мощи, для её организации, для наслаждения жизнью. Но для чего сама «жизнь»? Имеет ли она цель и смысл? На этих путях умирает душа культуры, гаснет смысл её», — пишет Бердяев.

В статье под названием «Мера современного искусства», написанной в 1945 году, Марсель Де Корт ставит диагноз недуга современного искусства. Естественно, термин «современное» употребляется им в прямом смысле, в противовес нынешнему использованию слова, результата семантических манипуляций, совсем не безобидных. Одно из свойств и признаков идеологии — потребность искажения в своих интересах смысла и формы языка. Проблема искусства у Де Корта — это проблема художника. Для него «сегодняшнее искусство» разлагается не потому, что художник — грешник, но из-за его «отказа совершить таинства». Искусство оторвалось от жизни, как и вся духовная деятельность человека; художник так же болен болезнью своего времени. «Можно даже подтвердить, что в некотором сорте его персона конденсирует в себе закваски разложения», — утверждает Де Корт. Нам ничего не известно об авторе «Улыбающегося ангела» Реймского собора; иконописцу немислимо было начертать своё имя на иконе. Для того чтобы жило произведение, плоть и кровь мастера мистическим образом должны занять место материала, используемого художником для реализации произведения. Автор как бы отрицает себя, и от степени этого отрица-

ния зависит ясность и сила произведения. Художественное таинство близко по своей природе к таинству религиозному. Начиная с Ренессанса, фигура художника, следуя общей индивидуализации общества, христианского церковного персонализма, принявшего светскую форму, всё больше выдвигается на первый план. Нынче эта тенденция доведена до полного абсурда, когда произведение попросту не существует, вытесненное фигурой самого автора. Нынешний творец нередко содержит предприятие с целью распространения его основного «шедевра», (кстати, это слово также исчезло из критико-артистического обихода), собственного имиджа, своего медиа-отражения. Если целью творцов великих эпох, большого стиля было постижение трудно достигаемой истины трансцендентального, «художественное творчество исходило в былые времена из всего целиком духовно-душевно-телесного человеческого существа, укоренённого в надчеловеческом и сверхприродном, и как раз стиль был гарантией этой одновременно личной и сверх личной цельности», — пишет Владимир Вейдле. Его же: «Искусство шло из души к душе». Теперь же, у «административного искусства» оно исходит или из мелко-расчётливого рассудка или распадающегося на куски либидо, влекомого к могиле.

Приведем, к примеру, взятые из книги Ж. Александра рассуждения автора инсценировки «Персоны» об искусстве: «В искусстве есть искусственное, искусство всегда связано с ложью. Ложь упрощает жизнь и делает более красивой, и так, как не известно, что такое правда, это не очень важно...» Оценим откровенность... Или размышления «художницы-маяка» из той же очень содержательной книги:

«Моё живое тело полно флюидов, органов, вздохов, одышек, испражнений ужасающе грандиозных, это я самое большое чудовище; быть всё время с собой, никогда себя не покидать, это чудовищно. Только одна смерть, другое громадное чудовище, всегда ожидающее, низкое, предательское, разлучит меня со мной».

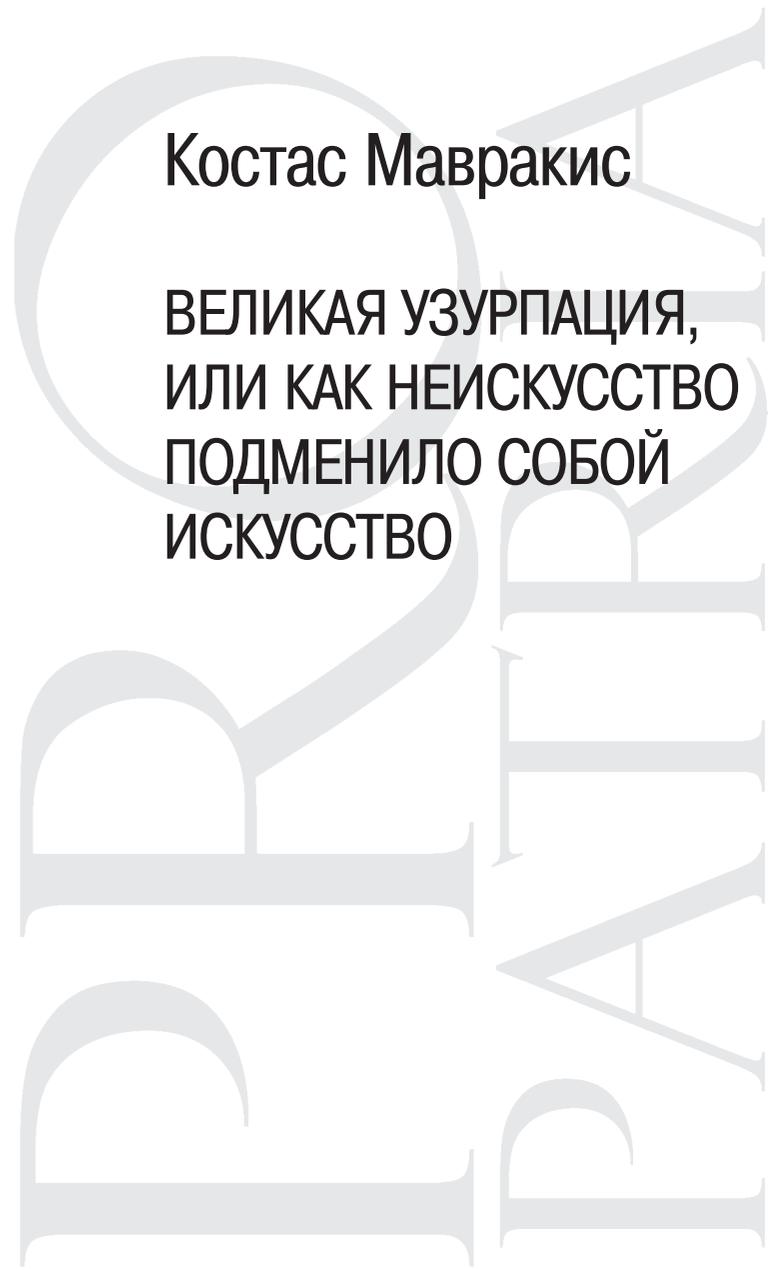
Вейдле очень пронизательно подмечает, что не искусство нужно обвинить в предательстве человечеству, (что, возможно, проще) а человечество в измене искусству. «Не искусство служит человеку, а человек через искусство, на путях искуст-

ва, служит божественному началу мироздания». На протяжении тысячелетий искусство выполняло эту святую роль; сейчас, в мире иссохшем, потухшем, потерявшем слово «душа», погруженном в рассудочность и неверие, продолжать это очень трудно. Но от смерти не выздоравливают, а воскресают. Религия может спасти искусство, однако и искусство будет симптомом религиозного возрождения.

Описанное нами выше явление «современного искусства» может ввести чуткого читателя в состояние полного уныния, но мы констатируем, что существует реальная оппозиция официальному «искусству» Безусловно, нужно обладать незаурядной силой для противостояния организованной ломке всех основ человеческой природы, находить силы идти тернистой тропой ведущей к Красоте — наиполнейшему выражению Бытия. Следовать наставлению Аристотеля, для которого творческий акт искусства есть очищение, превращающее Зло в Добро. Утончённое пение кастратов с XV века предвещало конец эпохе рафинированных дворов европейских монархий; так же механический скрежет, немой треск ломающихся стекол, громкоговорительный стук сердец фантомов-призраков, вульгарность клоаки «современного искусства» предвещает конец бюрократически-финансовому представлению. Художники оппозиции, чаще всего в одиночестве, не дают погаснуть пламени подлинного искусства, они ничего не ждут от государства, чьё содействие реально оборачивается потерей свободы и творческой дезориентацией. В городских катакомбах они готовят почву, в которой, возможно, произрастёт — вспомним забытое слово — «Шедевр», творение, питающее сердца и согревающее души.

Костас Мавракис

ВЕЛИКАЯ УЗУРПАЦИЯ,
ИЛИ КАК НЕИСКУССТВО
ПОДМЕНИЛО СОБОЙ
ИСКУССТВО



Vera rerum amisimus vocabula.

(Мы утратили истинные имена вещей.)



К. МАВРАКИС – доктор философии и пластических искусств, художник. В течение тридцати лет преподавал на философском факультете университета Париж-8. Автор книг о троцкизме, маоизме, международной политике Китая. Опубликовал более полусотни статей, главным образом по теории искусства и эстетике. В 1970-х годах был ведущим автором журнала «Теория и политика» («Теория и политика»). Последние книги: «За искусство: затмение и возрождение» (2006), «Кто называется Бадью? Чтобы покончить с (XX) веком» (2009), а также исследования «В поисках метафизических оснований политики», опубликованного в коллективном сборнике «Что такое метафизика?» (2010).

Человек, имевший любопытство посетить выставку «современного искусства», понимает, почему полагается обозначить таковое как искусство. У него нет ничего общего с искусством в том виде, в котором искусство существует со времени появления человека. Оно не является продуктом творчества значимых и содержательных форм, источником эстетического удовольствия. Сегодня культурные институции и денежные силы продвигают исключительно то, что противоположно данному определению и отнюдь не отрицая этой разницы, делают из него почётный титул. Откуда происходит настойчивость, с которой представители этой среды квалифицируют как искусство то, что не является им, называют «работой» факт выставления полосатой ткани, купленной на парижском рынке Сен-Пьер? По какой причине они используют словосочетание «современное искусство» для обозначения того, что им не является? Функция риторического ухищрения в использовании этого словаря сводится к тому, чтобы исключить искусство, заняв его место тем, что является его отрицанием. Таким образом, даже те, кого возмущает такое паясничание, вынуждены интериоризировать его апологетику. Нет ничего, чего бы вы уже не уступили, как только вы соглашаетесь просто-напросто говорить о современном искусстве.

Узурпация идентичности, приведшая к подмене искусства неискусством в отношении того, как они представлены в СМИ и музеях, завершилась в результате исторического процесса, причины которого я ещё выявлю, а этапы обозначу.

В конце итоге, жертву пытались лишить всего, вплоть до самого права на существование. Каким образом она вновь обретёт прерогативы для того, чтобы вновь исполнить свою миссию: прославлять и преобразовать мир? Мы нуждаемся в искусстве, «чтобы не умереть от действительности», — говорил Ницше.

Можно объяснить не частичный закат искусства, но культурную депрессию, сделавший его возможным, действием:

1) *овеществления (réification)*, вызывающего проникновение торговых отношений во все сферы жизни;

2) *автономизации* общественных инстанций и практик.

Первый из терминов указывает на царство денег и, тем самым, количественного аспекта вещей в ущерб качественному, единственно интересующего художника. Второй обозначает процесс, в итоге которого искусство не служит больше государю, Церкви, политике, но подчиняется исключительно художественным соображениям, согласно доктрине искусства для искусства.

Результатом этого стала сдача позиций исторической живописью, последним выдающимся представителем которой был Делакруа. Его романтизм уступил место реализму Курбе. Импрессионистская школа вышла из этого течения. Она характеризуется эскизной фактурой, ослабляющей мимесис. Бодлер упрекал Моне в том, что тот был «первым в загнивании его искусства» и сожалел о принесении воображения в жертву реализму. Эта потеря поэтического устремления у художников ещё более усилилась в тривиальном натурализме, господствующем в 1880-е годы. Критик Альберт Вольф был его типичным лидером. Известны сарказмы, которыми он допекал импрессионистов из-за их нетвёрдого владения живописным ремеслом, но в некоторых отношениях он держался той же стороны, что и они, по отношению к «академикам», наследникам великой традиции. Он говорил о Кабанеле и Бугеро лишь затем, чтобы уничтожить их в нескольких строчках, упрекая их в том, что они не изображали трогательных эпизодов повседневной жизни. Салоны этой эпохи были переполнены картинами, отвечавшими критериям Вольфа. Они удручающе банальны. Мы привыкли считать, что фигуративную живопись заменила собой фотография, взявшаяся за воспроизведение видимого, но, на самом деле, её заменила собой господствовавшая тогда натуралистическая живо-

пись, которая убедила большинство в поверхностном характере фигуративности, поскольку она конкурировала с этим механическим искусством. Не фотография конкурировала с живописью, а натуралистическая живопись покончила с собой, вступив в конкуренцию с фотографией. Оскар Уайльд прекрасно видел эту опасность, когда обращал свою насмешливую (и, без сомнения, несправедливую) похвалу художнику Уильяму Фриту, автору картины «Дня Дерби», который «сделал столь много для возведения живописи в достоинство фотографии».

Скорая манера живописания импрессионистов спасала их от иронии такого рода. Другой способ избежать этого заключался в упрощении форм и подчёркивании декоративной стороны. Путь был открыт волной японских эстампов и увеличением числа государственных заказов на настенную живопись. Мы наблюдаем в художественной практике того времени двойную тенденцию, приведшую к такому же результату: уход от фотографического реализма, рассматривавшегося как малохудожественного по определению; уход от иллюзионизма, считавшегося несовместимым с декоративными качествами, в которых заключалась, как верили тогда, эстетическая ценность произведения. В конце XIX века было действительно распространено мнение, согласно которому художниками прошлого не уделяли должного внимания форме, а заботились лишь о мимесисе. Нет ничего несправедливее такого мнения, о чём свидетельствуют геометрические принципы, которыми пользовались художники в своих композициях, такие как «золотой прямоугольник» и «золотое сечение». Следуя рекомендациям Альберти, Боттичелли построил на основе музыкальных соотношений «Весну» (двойная диафанта: 4/6/9) и «Рождение Венеры» (двойной диатеса-рон: 9/12/16). Если прибавить сюда использование круга и круговых арок (как в «Похищении дочерей Левкиппа» Рубенса), у нас появится представление о некоторых приёмах, использовавшихся живописцами для равномерной организации их мотивов¹. Рекомендовалось также группировать фигуры в форме грозди или пирамиды и строить их, согласно серпантинной линии (Хогарт), произошедшей из *контрапос-*

¹ См.: Шарль Було. *Тайная геометрия живописцев* (Charles Bouleau. *La géométrie secrète des peintres*. Paris, 1963); Рене Пасрон. *Живописное творчество* (René Passeron. *L'œuvre picturale*. Paris, 1962).

то Микеланджело. Так великие художники прошлого удовлетворяли требованиям формальных ценностей, но упомянутые приёмы относились для них к ремесленному умению. Они редко говорили об этих приёмах и почти не испытывали необходимости в теоретизировании этого поиска, как это делалось в начале XX века. Тягостные последствия этого новшества не преминули проявиться.

В эту эпоху умами овладел формализм. Искали *чистую* музыку, поэзию, право, политику. Пластические искусства не представляли собой исключения. Ненадолго, ибо, дискредитировав сюжет (который считали анекдотом, занимательной историей), изображение естественной красоты (объявленной *китчем*) и отбросив мимесис, пришли к искусству до такой степени безжизненному, что оно не вызывало восторга ни у творцов, ни у ценителей искусства. Именно тогда, около 1910 года, нигилисты Маринетти, Дюшан, Малевич нанесли ему решительный удар, полностью оставив формальный поиск и совсем не заботясь об эстетической стороне. За несколько лет была пройдена полная траектория иконоборческих «дерзостей». С тех пор «современное искусство» лишь повторяется в качестве неискусства. Какая разница, выставляется ли куча угля или куча одежды?

Во имя «искусства ради искусства» пожертвовали содержанием для сохранения единственно формы. Это было вынесением смертного приговора тому, что претендовали превозносить. Что касается сущности искусства, оно, прежде всего — форма, но, с точки зрения своего становления, его основной аспект — содержание. Выбор формы есть функция передаваемого послания. Форма меняется, когда у художника есть что сказать нового. Когда же новых значений больше нет, формальный поиск чахнет из-за отсутствия ставки. Искусство не может быть чистым или отсылающим к самому себе, поскольку оно воплощает единство формы и содержания. Однако последнее имеет два источника, внешних по отношению к искусству. Первый — желание художника, прекрасное как «обещание счастья» (Стендаль); второе образовано ценностями и устремлениями общества. Фигуративная живопись отражает эти два типа желаний — в противоположность живописи абстракционистов, отвергающих изречение Теренция (на самом деле, Менандра): «Я человек, и ничто че-

ловеческое мне не чуждо». Они по собственной воле игнорируют человеческую форму и видимое вообще.

Наиболее хитрые из левых модернистов претендовали на то, что нонсенс происходящего в актуальном искусстве, отражает нонсенс и бесчеловечность мира, продуктом которого он является. Согласно Адорно, это «искусство» поддерживает с овеществлённой социальной действительностью миметическую связь. Здесь есть ложное понимание природы мимесиса. *Художественное* отражение овеществлённой действительности не могло бы быть овеществлено. *Mutatis mutandis*¹, театральная пьеса, в которой показаны глупцы, заинтересована в том, чтобы быть остроумной. Это эффект двойного высказывания, присущего театру. То же самое применимо и к изобразительному искусству: лишь исполненное смысла произведение может отражать нонсенс мира. Иначе говоря, художник должен верить в ценности для того, чтобы суметь показать их отсутствие. Таково отрицательное условие критического подхода. Его положительное условие заключается в представлении мира, соответствующего нашим стремлениям. Это подразумевает принятие внешней точки зрения на овеществляемое общество, в возможность чего не верил Адорно. Вот почему, говорит он, «произведения искусства миметически предаются овеществлению, своему принципу смерти»². Фактически, этот тип дискурса — знак скрыто консервативного отношения, отрицающего искусство, которое способно отвергнуть установленный порядок.

Адорно объяснил закат искусства, провозгласив, что «всякая художественная практика невозможна после Аушвица». Наши так называемые эстетики принимают на свой счёт эту рационализацию ради превознесения неискусства как верного отражения сегодняшней действительности. Таким образом они скрытно восхваляют подчинение закону мира. Модернистское искусство, провозглашает Жак Эллюль, «готовит ягнят к закланию. Оно является постоянным заявлением о том, что ничего поделаться нельзя»³. Филипп Даген не противоречит ему, для него «нефигуративность... создаёт...

¹ С оговорками; изменив то, что надо изменить (*лат.*).

² Цит. по: Марк Жименез. *К отрицательной эстетике. Адорно и современность* (Marc Jimenez. *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*. Paris, 1983, p. 217).

³ Жак Эллюль. *Империя нонсенса* (Jacques Ellul. *L'empire du non-sens*. Paris, 1980, p. 28).

бесчеловечные пространства — точную аллегория времени, которое само бесчеловечно... Оно есть искусство после Аушвица — то, которое говорит об Аушвице»¹. Но если Примо Леви может говорить об Аушвице так, что это не становится нравственно нейтральным высказыванием и не дублирует бесчеловечности Аушвица, то потому, что литература — миметическое искусство. Оно может таким образом внушать ужас ради ужаса, тогда как, будучи далёкой от того, чтобы побеждать ужас, абстракция распространяет свою собственную немую и стерилизованную бесчеловечность. Даген упрекает «традиционалистов», «ностальгирующих», государство, исследователей-гуманитариев, французское общество вообще в том, что они ведут себя по отношению к художникам как «сторожевые собаки» дабы обеспечить «защиту общественного тела». Кто сделал художников столь опасными? Ответ таков: «Французскому обществу XX века не нравится современное искусство, поскольку оно постоянно повторяет ему и обязывает его принять то, что это — искусство именно XX века. Общество хочет забыть о том, что существуют автомобили, аэропланы и война»². К чему задаваться вопросом о причинах неискусства? Ответ столь прост! В этом виноваты автомобили и аэропланы!

Несмотря на существование этих машин, буржуазия оставила место всем художественным течениям, и даже наследникам живописи XIX века, до и после 1950 года с тенденцией, однако, покровительствовать абстракции. Для тех, кто избрал отрицание смысловыразительных (*signifiants*) возможностей живописи, оно было признанием в том, что им нечего сказать. Они были приняты с тем большей благосклонностью «элитами», что последние находились в той же ситуации, однако считали жизненно важным это скрывать. «Элиты» не защищали более никакого идеала, не были подвижны никаким историческим проектом, но заставляли верить в то, что жажда наживы не является единственной движущей силой их общества. Художественное творчество было бы в нём таким же и даже более живым, чем в предыдущих обществах. Сегодня вера в прогресс иногда подвергается критике, но политики и журналисты мыслят в понятиях этой идеологии, видя «про-

¹ Филипп Даген. *Ненависть к искусству* (Philippe Dagen. *La haine de l'art*. Paris, 1997, p. 208).

² Там же, p. 195–196.

движения» здесь, «упадок» там. Во главе прогресса ещё недавно шествовал так называемый «авангард», навязывая в качестве искусства свои нехудожественные жесты.

Сегодня буржуазия больше не является носителем надежды — её идеалы «вышли в отставку» (Хабермас). По этой причине она больше не может вдохновлять *смысловыразительное* искусство. С начала XX века некоторые наблюдатели с горечью осознали это. Например, Морис Хамель сожалел о том, что у художников больше нет ясного осознания своей цели..., отсюда — постоянные действия наугад у живописцев, которым, прежде всего, не хватает настоящей причины говорить... Художники не несут ответственности за такое положение вещей. Оно связано с отсутствием идеальной жизни, нехваткой нравственного единства в нашу эпоху... Необходимо, чтобы [художник] осознал, что он работает над произведением, которое прославляет нечто иное, чем его узкую личность... В античном полисе свободный человек осознал себя частью общего, существовавшего до него и которое будет длиться, когда он умрёт¹.

Однако структурные факторы, мало располагавшие капитализм к расцвету искусств, не являются единственными для объяснения интересующего нас явления. Для понимания его мы должны также принять во внимание стратегии правящих классов. В противоположность претензиям некоторых адвокатов авангардистских движений, которые считают их субверсивными, эти движения получили поддержку богатых коллекционеров и торговцев, таких как Кахнвейлер. Основание в 1929 году Музея современного искусства в Нью-Йорке было решением группы миллиардеров, объединённых в салоне Дэвида Рокфеллера-младшего по инициативе его жены Эбби Олдрич. Его сын Нельсон называл его «маминим музеем». С самого начала 1920-х годов модернизм стал шиком в высоком обществе. Начиная с 1930-х, сами власти оказывали по случаю поддержку художникам, которые считали себя передовыми. Так, Виктор Серванкс, художник-сюрреалист и абстракционист, получил в 1939 году заказ на композицию площадью в 550 кв. метров для Дома радио в Брюсселе.

Назавтра после начала Второй мировой войны буржуазия, видя ненадёжность конъюнктуры, была заинтересована в том,

¹ См. Maurice Hamel dans la fascicule № 4 des éditions Goupil sur les Salons de 1905.

чтобы спрятать в тень смысловыражающую живопись, которая могла бы (как огромные фрески Ривера или Сикейроса) работать на её противников. Соединённые Штаты, держава-гегемон, взяли на себя эту историческую задачу, ведя политику поддержки модернизма, в рамках борьбы с коммунизмом, ассоциировавшимся с «социалистическим реализмом». Их тактикой было сунуть в одну кучу СССР и гитлеровскую Германию и разоблачить фигуративность как пропагандистское искусство, поскольку оно было в чести в тоталитарных странах. Неважно, что в этом был софизм и амальгама, ведь фигуративность служила самым разным режимам и процветала в самых различных обществах. Противостоя советскому блоку, Соединённые Штаты утверждали своё духовное лидерство «свободного мира», продвигая самое свободное искусство, которое только можно было придумать, искусство, не подчиняющееся ни велениям смысла, ни требованиям формы.

Благодаря волонтаристской политике американского правительства, авангард быстро стал официальным искусством. С 1950-х годов Поллок, Де Кунинг, Арчил Горки выставлялись на Венецианском биеннале. В своей книге «Культурная холодная война» Фрэнс Стонон Сондерс описал, как всё происходило. Желая победить сильное влияние коммунистов в интеллектуальной среде, Госдепартамент решил финансировать и экспортировать «абстрактный экспрессионизм» с тем, чтобы противопоставить его «социалистическому реализму». Однако Конгресс был настроен враждебно по отношению к модернизму, также как и президент Трумэн, страстный любитель живописи; поддержка абстракционизма должна была осуществляться непрямыми и тайными путями через ЦРУ. Это агентство имело многочисленные связи с Музеем современного искусства, коллекционировавшего абстрактных экспрессионистов с момента их появления. Своим преждевременным признанием эта школа обязана ему. Директор музея Альфред Бар убедил Генри Льюса принять сторону абстракции, и «Тайм-Лайф» посвятил центральные страницы августовского номера 1949 года Джексону Поллоку. В эпоху президентства Эйзенхауэра, с 1952 по 1956 год, ЦРУ организовало тридцать три международных выставки. Вначале реакция критиков была скорее враждебной, но, в конце концов, огромные суммы, выделенные на продвижение это-

го направления, произвели желаемый эффект. Во Франции журнал «Прёв», тайно финансировавшийся ЦРУ, посвятил половину своего октябрьского номера за 1956 год выставке «Молодые художники», собравшей 170 картин знаменитых незнакомцев (они по-прежнему остаются таковыми). Их достоинства заключались в том, что они были американцами и абстракционистами. В остальной части мира, щедрость ЦРУ совершала чудеса. «Мало кому хочется полемизировать с сотней миллионов долларов», — говорил Дуайт Макдональд. Настоящие живописцы не могли противостоять этому бульдозеру и были вынуждены «жить в подвалах и распространять натюрморты, словно это был самиздат»¹.

Мы видели, что преимущество абстракции составляло то, что она являлась беспроblemным и политически молчаливым искусством. Альфред Барр представлял её символом демократии, поскольку эта живопись была «бесполезной для диктатора». По той же причине она не угрожала Уолл-стрит. Согласно Гарольду Розенбергу, послевоенное искусство содержало в себе «политический выбор отказа от политики»². Однако свобода художника — прежде всего в том, чтобы создавать искусство, а не неискусство. Для действовавшего в области культуры ЦРУ свобода сводилась к жестикюляции парада, который полностью отвечал модернистской идеологии, претендовавшей на освобождение художника от всех связывавших его ограничений и человека — от всех запретов с тем, чтобы сильнее подчинить и того и другого законам рынка.

С этого момента модернистские тенденции в позиции безраздельного господства целиком захватили музеи и получили государственные заказы, какая бы партия не находилась у власти. Такое положение вещей укоренилось настолько прочно, что политики считают своей обязанностью посещение выставок современного искусства, притворно впадая в экстаз перед самыми ребяческими выходками и самыми гротескными объектами. Но случается, что в частном порядке цинизм побеждает снобизм. Так, министр культуры Дуст-Блази поделился с друзьями личным рецептом: «Пройти три первые произведения... Замедлить шаг у четвёртого... Надолго

¹ Адам Гопник — цит. по: Фрэнс Стонон Сондерс. *Культурная холодная война* (Frances Stonor Saunders. *The Cultural Cold War*. New York, 1999, p. 274).

² Цит. по: Frances Stonor Saunders, p. 275.

остановиться у пятого и восхититься его глубиной. Действует безотказно!»¹

Процесс, приведший нас туда, где мы сейчас находимся, был определён логикой пустых обещаний, присущей авангардизму. Таковой опирается на серию положений, основополагающих для господствующей идеологии. Они кажутся нам очевидными, хотя все до одного ложны. Художник по определению гениален. Подобно божественным творениям, его творения созданы *ex nihilo*². Радикально новые по отношению к предшествующему искусству, они нарушают все правила. Они вписываются в историю, определяемую как поступательное движение и прогресс. Каждый из этапов этого становления упраздняет собой предыдущий. Согласно этому правилу игры, переход к искусству виртуально мгновенен. Чтобы привлечь внимание, набрать очки, художник должен был «каждое утро» (по выражению композитора Пьера Булеза) совершать новый разрыв, то есть новый акт изъятия из того, что составляет искусство. По поводу чего его сосед заявлял во всеулышание, что *он* идёт ещё дальше в разрушении, тотчас представляя доказательство посредством инициативы или экстравагантной или исполненной поразительной банальности в силу своей глупости, отчего она выглядела умной. Двигаясь от надувательства к надувательству, приходят к таким предметам, как обрывки верёвки, куча мёртвых листьев, ряд кирпичей. Искусство навязывает себя, обязательно следуя данной логике, поскольку нет ничего более своеобразного, смелого, нового, разрушительного, выходящего из себя — используя любимые выражения «теоретиков», владельцев галерей и бюрократов культуры. Достигнув этой нулевой отметки, принцип указанных авангардистских практик превращается в собственную противоположность. Поскольку больше нечего изымать, их динамика исчерпывает себя. Их кумиром было *novum*³, отныне эти практики работают в режиме повторения. «Маленькая разница», которую культивирует каждый художник слишком неразличима для того, чтобы рассматриваться в качестве инновации. Последнее понятие исчезло из критического словаря так же, как и само понятие авангарда — с 1975 года. «Традиция нового» принадлежит прошлому.

¹ *Le monde*, 28 avril 2006.

² Из ничего (*лат.*).

³ Новое (*лат.*).

И здесь возникает один вопрос. Если такие тяжёлые тенденции как овеществление, автономизация и искусство надувательства в инновации ради её самой имели описанные мною следствия и если авангардизм сразу заручился поддержкой партии с потрясающими средствами, как получается, что он стал причиной катастрофы в одних областях, но не в других? Мой ответ: капитализм, тип общества, в целом неблагоприятного для искусства, тем не менее сочетается со скромным уровнем художественного творчества. Полный провал XX века в области изобразительных искусств не был фатальным. Те, кто считают его таковым, то есть модернисты, исповедуют релятивизм историцизма и видят в искусстве необходимое развитие, выражение нашей эпохи. Они должны были бы объяснить нам, почему авангардистские эксперименты в кино, литературе, театре не заставили исчезнуть эти виды искусств. Ибо авангардизм свирепствовал повсюду. В 1920 году Ханс Рихтер снял абстрактный фильм под названием «Диагональная симфония». Его превзошёл в 1930 году Вальтер Рутманн, которому мы обязаны фильмом «*Wochenende*»¹, целиком чёрным. Кручёных и Хлебников изобрели «заумь», поэзию, состоящую не из слов, а из фонем. Правило, ведущее к случайному соединению слов, предоставило Тристану Тзара средство сделать «поэзию общедоступной». «Вот вы и стали писателем, бесконечно более своеобразным и обладающим очаровательной чуткостью, пусть и непонятой пошляками», — заключал Тзара². Этьен Жильсон установил точную параллель между демаршем такого рода и кубизмом, разлагающим фигуры и мотивы с тем, чтобы вновь случайно собрать из них *disiecta membra*³. Однако тогда как «анартистические»⁴ начинания в литературе и в кино оказывались мёртвоорождёнными, инициативы, имевшие место в пластических искусствах, были исторически определяющими.

¹ *Выходные* (*нем.*).

² Цит. по: Этьен Жильсон. *Животись и действительность* (Etienne Gilson. *Peinture et réalité*. Paris, 1958, p. 169).

³ Разбросанные члены (*лат.*) — цитата из четвёртой сатиры Горация.

⁴ По поводу этого термина Марселя Дюшана см. статью Кристин Сурженс, опубликованную в данном сборнике. (*Прим. переводчика*)

Если авангардизм почти разрушил живопись, скульптуру и архитектуру, но частично обошёл стороной музыку и оставил в живых литературу (роман), театр, танец, кино, это связано с разницей в способах восприятия и финансирования, а также процедур официального утверждения и признания в каждом из искусств. В так называемой авангардистской музыке признание происходит на финансируемых общественными заказами концертах, которые собирают несколько десятков или сотен профессионалов — всегда одних и тех же. Записи, оплаченные министерством, практически не покупаются. В пластических искусствах финансирование обеспечивается государством и спекулянтами; таким образом, имеется заказ, но нет иной публики, за исключением институциональной или вынужденной созерцать эти произведения поневоле. В архитектуре девять десятых зданий финансируются государством и денежными силами, которых совершенно не интересует мнение публики. То, что принимается во внимание — это их образ, с которым простой народ должен ассоциировать идеи современности и прогресса. Почему Большая французская библиотека должна иметь фасады из стекла, тогда как свет разрушает бумагу? Чтобы заявить о том, что Митгеран — *современный* государственный деятель, даже если защитить внутреннее пространство от света, проникающего в окна, деревянными панно. Эта дорогостоящая бессмыслица была ценой пропагандистской речи, которую произносит здание.

В искусствах, оставшихся невредимыми, невозможно производить, не вкладывая крупные суммы, что предполагает массовый запрос. Акт восприятия, требующего времени и сосредоточенного внимания, совершается в домашнем уединении или тёмном зале. Снобизм и спекуляция имеют к этому мало отношения. На фильмах и романах не спекулируют. Лишь неискусство предаётся этому, и лишь оно предоставляет так много случаев для «воображал», поскольку его восприятие имеет место на публике и в огне прожекторов. Вернисажи и аукционы — светские церемонии, в ходе которых происходит контроль над тем, чтобы самые непроницаемые для эстетических эмоций буржуа ценили самых дерзких художников. В ходе этих обрядов осуществляется массивный обмен символического капитала. Художник-шарлатан и торговец-плут чествуются: первый как мэтр, второй как зоркий открыватель гениев. Буржуа покидает место, «освобождён-

ный» от нескольких миллионов, но удостоенный титула знатока и мецената, о чём по желанию объявят газеты и телеэкраны. Журналисты и телеведущие расспросят его с притворной серьёзностью о его выборе невероятных предметов, которые он скапливает для доказательств своего современного духа. Такая реклама не имеет цены.

ЦРУ также хотело выглядеть современным, шедшим в авангарде прогресса, который Америка, как подразумевалось, несла в мир. Но независимо от размаха этой операции, она не имела бы длительных последствий, если бы не отвечала склонностям, свойственным деловым людям: снобизма, собирательства, вкуса к игре и спекуляции. Любое капиталовложение есть пари относительно будущего, вот почему предпринимательская авантюра всегда содержит в себе спекулятивное измерение. То же самое верно и для собирательства, чьи предметы тем более поддаются спекуляции, поскольку они не имеют собственной ценности. Для коллекционера типично фиксировать своё внимание на любом виде предметов. Пример тому — спекулятивный пузырь в связи с ценой на тюльпаны в Голландии XVII века. Этот эпизод не случайно произошёл в центре торговой экономики своего времени. Нет ничего удивительного в том, что деловые люди — часто коллекционеры и игроки. Игрок хочет выиграть много и быстро. Если он может повлиять на случай, потому что обладает определённой информацией или может создать определённые события, — это лучше чем играть в рулетку. Таким образом, спекуляция на современном искусстве является для некоторых занятием менее рискованным, будучи при этом вполне прибыльным.

Снобизм обеспечивает спекулятивным операциям духовный залог. Можно заработать денег, считаясь меценатом. Однако в этом отношении многое изменилось. Раньше сноб был индивидуумом, искавшим признания, которого он жаждал, неподлинными средствами. Он подражал людям, которые считались интеллектуально высшими, и стремился присоединиться к ним. Он млел от восторга перед смехотворными жестами авангардистов — с тем, чтобы быть принятым в так называемую элиту посвящённых. Обывателю, по определению не способному различать великое и незначительное, ничего не стоило притворно восхищаться искусством. И поскольку снобы более многочисленны, чем настоящие люби-

тели, неудивительно, что они навязали себя в области перерождения всех ценностей. Сегодня мы больше не имеем дело со снобизмом *интеллектуальным* — снобизмом аукционистов «Медвежьей шкуры»¹ в 1914 году, которые не всегда были равнодушны к красоте картины. Те, кто задают тон ныне, ищут, приобретая неискусство, знак общественного статуса. «Повсюду в мире стремительно появляются новые покупатели, которые из всех сил стремятся адаптировать стиль жизни обладателей крупнейших западных состояний»². В этой среде ценность художника — его котировка, устанавливаемая механизмами, в которых эстетические соображения не играют ни малейшей роли. Эта котировка манипулируется способами, которые подробно объяснили Раймонда Мулэн и более недавние авторы. Схематически это выглядит так. Крупный коллекционер-спекулянт скупает по «относительно небольшой цене» всё творчество художника с согласия его торговца, обеспечивая таким образом себе необходимую монополию. Далее наши приятели мобилизуют свои организованные сети, и «все экономические и культурные участники» — галереи, музеи, масс-медиа — «действуют быстро и согласованно» для того, чтобы художник был «представлен везде, где нужно», так, чтобы его видели и о нём говорили³. После того, как спрос таким образом сфабрикован и предложение контролируется, цены головокружительно скачут вверх, поскольку этот скачок самоподпитывается. Те, кто проделали этот трюк, прикарманивают немалую прибыль. Коллекционер сохраняет несколько работ художника, который, получив статус звёзды за один сезон, отныне принадлежит истории. Впоследствии коллекционеры и профессионалы согласуют свои действия для поддержания котировки лошадок, на которых они поставили, поднимая цены во время публичных торгов и будучи готовыми «не заключить сделки в случае, когда она останавливается на их предложении»⁴.

¹ Группа молодых французских коллекционеров, покупавших работы художников конца XIX—начала XX веков, ставших впоследствии знаменитыми (Боннар, Дени, Пикассо, Матисс и др.). (Прим. переводчика)

² Лоренцо Рудольф, бывший директор Базельской ярмарки искусств, цит. по: Даниэль Гране и Катрин Ламур. *Большие и малые секреты мира искусства* (Danièle Granet et Catherine Lamour. *Grands et petits secrets du monde de l'art*. Paris, 2010, p. 202–203).

³ Раймонда Мулэн. *Рынок искусства* (Raymonde Moulin. *Le marché de l'art*. Paris : 2003, p. 174).

⁴ Danièle Granet et Catherine Lamour, p. 174.

Если вы очень богатый коллекционер, торговый дом поостережётся судиться с вами. В этих условиях котировка ничего больше не значит. Те же самые авторы сообщают нам, что «самые могущественные галереи навязывают свои тенденции, используют маркетинг и другие методы продвижения товара с тем, чтобы создавать и поддерживать спрос с опорой на выставочных кураторов, музейных директоров и художественных советников — все ставшие более важными, чем сам художник»¹.

Сталкиваясь с такими махинациями, сговорами, финансовыми средствами было бы наивным верить в то, что свободная конкуренция на рынке искусства может быть сохранена. Мне скажут: в спекулятивной афере, если есть выигравшие, должны быть проигравшие. Несомненно, но не стоит волноваться. Те, кто оказались в проигрыше, подобно покупателям лотерейных билетов или игроков в казино, обмануты и довольны. Выражаясь более точно, «выигравшие — это двадцать первых мировых коллекционеров в списке «ARTnews», потому что они лучше всего и прежде всего информированы»². Другие платят за иллюзию, что они разделяют стиль жизни сверхбогачей, и за получение приглашений на важные художественные мероприятия или организуемые эти богачами выставки и т. д.

Общественная база неискусства хорошо описана бывшим директором музея Метрополитен Филиппом де Монтебело: «Сегодняшние коллекционеры, принадлежащие к категории новых богатых, — это люди, не имеющие образования», которое позволило бы им оценить «Клода Лоррена, Пуссена». Поскольку «они ничего не понимают, их не интересует старинное искусство». «Другая причина [их предпочтения] современного искусства — необходимость эпатировать соседа или конкурента». Невозможно «впечатлить их Гверчино..., они его не узнают. Зато Уорхол возбудит их чувства. Они захотят узнать его цену»³. Несколько лет назад анализ Гарри Беллета и Эммануэля де Ру соответствовал анализу, которые я только что привёл. Они писали о том, что коллекционеры ничего не знают об истории искусства, да и не интересуются ею. Их критерии не имеют ничего общего с эстетикой. Поку-

¹ Там же, p. 83–84.

² Там же, p. 84.

³ Там же, p. 268.

патель Ротко, достигшего рекордной цены 53, 7 миллионов долларов, «купил себе родословную бывшего владельца картины Дэвида Рокфеллера»¹. Короче говоря, безграмотные и вульгарные, но утопающие в золоте, эти персонажи имеют у своих ног СМИ и политиков. Щедрые жертвователи на избирательные кампании, они получили от политиков возможность строить по всему миру на деньги налогоплательщиков сотни музеев, предназначенных для придания ценности своим собственным коллекциям. В день, когда мы посмеем назвать кошку кошкой, а не искусство искусством, все эти сокровища обратятся в пыль. Видно, что ставки колоссальны. Вот почему СМИ, «необходимые для продажи», обязаны навязывать идеологию, ставящую искусство на место искусства. «Хвалебные статьи... удовлетворяют могущественных рекламодателей, часто выставочных меценатов»². Значимо то, что в СМИ, зависящих от рекламодателей (или от государства), царит самое рабское подчинение относительно не искусства.

Неискусство является институцией, состоящей из государственного идеологического аппарата: это школы, СМИ, музеи, галереи, воспроизводство которых обеспечивается кооптацией их членов³. Именно так объясняется циркулярный характер процедур официального признания некоторых индивидуумов в качестве «современных художников». Для подтверждения этого достаточно расспросить адвокатов не искусства о природе этого сбора случайных вещей. Эти предметы, говорит нам Тимоти Бинкли, являются искусством, ибо они «сделаны (созданы, произведены или всё что угодно) людьми, считающимися художниками, они рассматриваются критиками как искусство, они выставляются галереями и т. д.»⁴ Знаменитый апологет показывает, как следует понимать эти неоспоримые факты. Что позволяет утверждать: новые одежды короля действительно были одеждой.

¹ Новые коллекционеры, *Монд* (Les nouveaux collectionneurs, *Le Monde*, 17 juillet 2007).

² Danièle Granet et Catherine Lamour, p. 33–34.

³ О концепте идеологического аппарата государства см. классический текст Луи Альтуссера.

⁴ Цит. по: *Философская эстетика. Введение* / под ред. Освальда Хэнфлинга (Oswald Hanfling (ed.). *Philosophical Aesthetics. An Introduction*. Oxford–Cambridge, 1992, p. 24).

поскольку они были шиты людьми, считавшимися ткачами, придуманы, скроены, подогнаны портными и вызывали восхищение знатоков. Таким образом, аргумент, согласно которому вещи, заполняющие «музеи современного искусства», — действительно искусство, поскольку они находятся там и критики, кажется, воспринимают их в качестве таковых, неоспорим лишь в том же смысле, в котором неоспорим софизм, называемый «порочным кругом». Институция кооптирует и выплачивает жалование тем, кто оправдывает её и доказывает то, что искусство — искусство и что «инспекторы творчества» (так!) и государственный секретариат по культуре являются настоящими беспристрастными служителями публики.

Авангардисты начали с убеждения буржуазии в том, что чем более произведение отдаляется от канонического представления об искусстве, тем более оно гениально. Затем они эксплуатировали панический страх политиков не быть достаточно современными. Они также наложили руку на учреждение, от которых зависела жизнь искусства. Подобно вирусам, однажды поселившимся в организме, они перепрограммировали эти учреждения с тем, чтобы дублировать их. Отныне институция постоянно воспроизводит искусство, принося прибыль спекулянтам и удовлетворяя снобов. Правящие нами государи очень довольны этим, ибо они таким образом скрывают свой консерватизм, под видом прогрессивных людей, благоприятно расположенных к самым решительным нововведениям.

Модернисты, которые, как Алэн Бадью, часто прибегают к аргументам историцизма, отказываются видеть свою собственную историчность. Их взгляд по-прежнему прикован к началу XX века, тогда как уже наступил следующий век. Они объявляют себя представителями новизны и молодости, тогда как им по сто лет. Новая эпоха наступит, так как есть предел капиталистическому разрушению планеты. Овеществление и царство количества уступят место уважению качества, поскольку будет необходимо производить меньше, но лучше. Техника, которую требует рынок, ведёт к катастрофе, игнорируя ценности. Таковые, прежде всего, воплощаются в социальной составляющей любой цивилизации или культуры — искусстве. Общественный порядок, который был бы

наиболее благоприятным для него, служил бы также справедливости и общему интересу, усиливая в то же время сплочённость группы. «Великие века», которые отметили историю, были великими со всех точек зрения.

Неискусство, рождённое под знаком нового, повторяется, потому что ничего не походит больше на небытие, чем само небытие. Тогда, традиция ради традиции, почему бы не трудиться над возрождением великой фигуративной живописи? Художники высокого уровня существуют и продолжают творить, но лишены малейшей возможности попадания в поле зрения. Однако ничего не может отклонить их от упорного преследования идеала. В конечном итоге они добиваются победы, поскольку потребность в Красоте вечна. Тем временем то, что происходит — устаревание «искусства», которое современно лишь своей противофазой и новизной, всё более и более покрывающейся пылью. Захват институции позволяет ему выживать и даже создавать иллюзию с помощью искусственного блеска. Но в обществе с эгалитарными устремлениями, смысл которых — в его укреплении за счёт более сдержанного потребления, постоянное пребывание на стороне сильного может оказаться недостатком. За затмением искусства смерть неискусства — единственная предусматриваемая новизна. В качестве общественного явления оно не имеет будущего. Как искусство, оно не будет иметь и прошлого.

Кристин Сурженс

СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО: ИСКУССТВО,
МИСТИФИКАЦИЯ...
ИЛИ МИРАЖ?



К. СУРЖЕНС – историк искусства, эссеистка, писательница. Её книга «Миражи современного искусства» (2005) выдержала несколько изданий и была удостоена премии Академии образования и общественных наук. Автор многочисленных публикаций во французских интеллектуальных журналах (Commentaire, Conflits actuels, Artension, Liberté politique, Catholica, Képhas, La Nef, Ecritique и др.). Многолетний сотрудник Лувра и других парижских музеев. Её блог <http://sourgins.over-blog.com/> посвящён событиям сегодняшней художественной жизни во Франции и полемике с представителями официального современного искусства.

Действительно ли современное искусство является искусством наших современников или мистификацией? В искусстве случается так, что самозванец обладает гениальностью. «Мужчина в золотом шлеме», может быть, как считалось, не принадлежит кисти Рембрандта, но это шедевр; бюст Нефертити, хранящийся в Берлине, сомнительного происхождения, но его красота неоспорима... Розыгрыш, напротив, подразумевает быстрое раскрытие: личность Боронали, художника-абстракциониста, была раскрыта для того, чтобы оконфузить критиков, изумлявшихся на работу... осла¹. Самозванство может стать долговечным, но шельмовать без того, чтобы тебя не схватили за руку, можно, лишь создавая видимость соблюдения правил. Однако кто делают художники современного – весьма! – искусства? Франк и Оливье Тюрпены организуют в галерее боксёрский матч, это «перформанс» – не спортивный, но художественный. Гейс Мюллер пожимает руку уличным прохожим, это реляционная эстетика, или эстетика взаимоотношений, которая в изобразительном плане имеет мало общего с эстетикой Делакруа и Матисса... Риркрит Тиравания устанавливает самодельную кухню в музее и предлагает посетителям вместе перекусить; эта работа была приобретена французским государством² – признайтесь, она мало связана с Шамборским замком или башнями собора Парижской Богоматери.

¹ Фреде, хозяин монмартрского кабаре «Проворный кролик», писатель Ролан Доржелес и другие выставили холст на Салоне независимых в 1910 году; «Закат над Адриатикой» можно увидеть сегодня в музее Поля Бедю в Милли-ля-Форе.

² Покупатель: Государственный фонд современного искусства (FNAC).

Расширение искусства?

Между сооружениями из пыли¹ и «концептуальными» полётами² совсем немного стилистического сходства: т. н. современное искусство определяет не стиль, а жанр, в который направляет внимание публики по ложному следу, идёт наперекор её ожиданиям — до такой степени, что в данном случае можно говорить о неискусстве. Парадокс: это столь современное искусство не вызывает никакого интереса у многих современников. Вот что не соответствует установкам мистификатора, сводящего до минимума различие между подлинником и подделкой. Всё является искусством или может быть таковым в современном искусстве, которое захватывает всё, но с удовольствием присваивает то, что заявляет о своей традиционности: скульптура на цоколе, живопись на холсте, фреска или рисунок подозреваются в том, что это художественные формы «с просроченной датой». Но поскольку остаются упрямые художники и скульпторы, следует вывод о том, что т. н. современное искусство не есть искусство *всех* наших современников, то есть оно лёгёт относительно самой своей современности. *Гибрис* (*hybris*), который двигает ею, есть стремление превзойти всё — стремление, доселе невиданное, хотя, впрочем, до некоторой степени характерное для тотального искусства, этой уто-

¹ Пыль Юйсина У. Чана, выставка «Династия» в Парижском городском музее современного искусства и Токийском дворце (июнь — сентябрь 2010 года).

² *Двести избранных работ Государственного фонда современного искусства (Un choix de 200 œuvres du FNAC. Éditions du Chêne, 2001, p. 79).*

пии конца XIX века, когда опера пыталась объединить в себе музыку, пластические искусства, литературу. Но тогда речь шла скорее о синтезе искусств, чем о беспредельном расширении самого понятия искусства...

Так называемое современное искусство с пренебрежением относится художественной традиции, дабы заявить о разрыве с ней, разрыве Марселя Дюшана. Трансформация слова «искусство» произошла в связи с изобретением реди-мейда, примерно в 1917 году, когда был выставлен писсуар, возведённый в ранг «Фонтана»: бытовой предмет, чьё практическое назначение было «перенаправлено» (*détourné*), превратился в произведение искусства по воле художника. До Дюшана идея (эмоция, сон, видение...) воплощалась в форме, физически ощутимом материале. Благодаря работе, часто предполагающей «ремесло», владение техническими навыками. До этого для художника форма была данностью смысла; для зрителя смысл был данностью формы; между ними существовал органичная связь. В этом, недюшановском, искусстве жест воплощения, принятия плоти, оставался основополагающим. Будучи плодом телесного труда, произведение становилось телом, передающим присутствие и даже «ауру».

После Дюшана и его «перенаправлений» (*détournements*) идея стала первенствовать над формой, наступила гегемония концепта. Таким образом, стало достаточным наличие идей и/или их привязывание к предмету. Искусство основывается на концепции, и намерение художника играет в нём первенствующую роль, поэтому можно сказать, что Дюшан постановляет больше, чем собственно творит: произведением является нечто «уже сделанное». Реди-мейд и возможность формулирования концептов относительно всего и чего угодно предоставляют в распоряжение современного искусства рычаг для переворачивания мира. Отсюда его почти безграничная эстетическая колонизация.

Следовательно, существуют две различные художественные сферы, и Дюшан окрестил «анартистами», или «нехудожниками»¹ тех, кто продвигал это новое определение искусства. Данное спасительное прояснение смысла было забыто: слова «искусство», «художник» по-прежнему используются применительно и к искусству Дюшана, и недюша-

¹ По аналогии с «анархистами» (*прим. переводчика*).

новскому искусству. Таким образом, путаница также является одной из характеристик т. н. современного искусства, бесстыдно использовавшего Дюшана в своих целях, окарикатурив и институционализировав его. Мы и другие авторы предложили, за неимением лучшего, сократить это обозначение до «СИ». Искусство Дюшана, концептуальное искусство, СИ оставалось искусством меньшинства, на обочине модернистского искусства¹, до 1960-х годов. Сегодня оно как вид господствует над всеми остальными течениями, включая течения, вышедшие из модерна.

¹ Модернистское искусство вдохновляется идеей автономии искусства (с абстрактным искусством в качестве своего главного предмета гордости) и занимается избирательной деконструкцией художественных процессов, направленной на сущность искусства. Для фовистов главным элементом являлся цвет, кубисты отдавали предпочтение фрагменту и т. д. Деконструкция всегда преследует определённую цель: после лирической абстракции время больших художественных новшеств миновало. Искусство стало ориентироваться на пластические языки, но концептуализм дюшановского толка поместил это течение под спуд: оно превратилось в «скрытое искусство». См. об этом: Од де Керрос. *Скрытое искусство* (Aude de Kerros. *L'art caché*. Eyrolles, 2007).

Виртуальность искусства?

СИ, претендующее на расширение определения понятия «искусства» может отвергнуть идею мистификации, представляя себя искусством виртуальности искусства, стремящимся к развитию всех своих возможностей. Оно также уклоняется от вопроса: существует ли ещё искусство как таковое, если всё является искусством? Есть ли ещё художники, когда, согласно Йозефу Бойсу, «любой человек — художник»? Невозможно расширять границы той или иной области до бесконечности: если долго надувать мяч, он в конце концов лопнет.

СИ настолько далеко продвигает границы виртуальности, что они становятся невидимыми. Играя с хламом, произведение искусства утрачивает свои признаки для большинства простых смертных и происходит то, что случилось в одном музее: уборщица по недосмотру стирает тряпкой СИ. Произведение исчезает, когда Клод Рюто выставляет холст, выкрашенный в тот же цвет, что и стена, на которую его повесили, или, как в перформансе Андре Кадера, когда следует положить деревянный брусочек на выставке другого художника. СИ выходит за границы «искусства для искусства» и производит искусство *об* искусстве. Художник в этом случае работает над созданием «условий попадания произведения в поле видимости», над «протоколами, направляющими репрезентацию», «способами производства», «процессами» и т. д. Короче говоря, он занимается всем, кроме произведения: (концептуальный) проект замещает собой творение.

СИ довольствуется также совершенно виртуальными художниками. Многие из них доверили творческий акт машине. Сезар передал свой жест аппарату, прессующему обломки автомобилей¹. Оправданий этому нашлось предостаточно: препятствовать паразитированию на эмоциях, чувствах (можно сказать, на человеческом); инструмент, верное продолжение руки, начинает вызывать подозрения. Движение «Основа/поверхность» одно время отказывалось от «использования кисточки во избежание неуместного вмешательства эмоций»; лирические излишества затемняют прозрачность концептов.

Или же создавать искусство предоставляется случаю. У Готфрида Хонеггера систематическое использование этого метода позволяет избежать установления авторитета над зрителем. Ибо выбор формы был бы чреват навязыванием смысла. Монополия на смысл, единственным обладателем которого был бы художник, рассматривается как антидемократическая (недюшановский художник был бы счастлив поделиться смыслом произведения...). СИ иногда хотело выйти из концепта, избежать теоретического, слишком директивного искусства: но это делалось с таким слепым буквализмом, что само стремление превращалось в концепт!

Абстракция с претензией на «духовность», выставленная в колледже Бернардинцев² возводит процесс в ранг мистики, поиска «момента, когда художник устранился для того, чтобы оставить место чему-то иному», которое будет чудом искусства. Каллум Иннес предлагает вниманию зрителя «написанные» подтёки: плотные слои краски, целиком покрывавшие поверхность, были сняты скипидаром, картина «организовывалась, дезорганизуясь», «притяжение направляет поток скипидара таким образом, что в результате появляются призрачные фигуры...», речь идёт о минимальном вмешательстве для того, чтобы «произведения создавали сами себя». Выставленные предметы будут, следовательно, бедными в изобразительном отношении, несовершенными, обладая

законченностью минималистских работ. Эти художники-чемпионы самоупражнения, чьё смирение восхваляется организаторами выставки, продолжают, однако, ставить подписи под своими работами: концептуальный художник мнит себя тем самым беззастенчивым богом философов, сотворившего мир щелчком пальцев. Единственное, что ему удаётся спасти — это не искусство, а статус художника¹. Однако музейный хранитель или коллекционер, обладатели протокола сборки концептуального произведения, с определённой свободой интерпретации, часто ощущают себя полноценными художниками. У Бернардинцев коммуникация сделала из куратора звезду куда большую, чем сами художники.

¹ Тем не менее Сезар оставался модернистским скульптором, когда работал над своими «Курочками» или «Кентавром»...

² Выставка «Притяжение и грация», 23 апреля — 12 сентября 2010 года, Париж. См. о ней в статье Бориса Лежена в данном сборнике.

¹ См.: Жан-Филипп Домек. *Художники без искусства?*

Кто автор концептуального произведения?

Другая стратегия: перенос художественного жеста на других художников. Хорошо известны ассистенты Энди Уорхола на его «Фабрике», но мы меньше знаем практика Маурицио Кателлана, чья знаменитая работа «Nona ora»¹ изображает Римского папу Иоанна-Павла II, раздавленно метеоритом (в общем смысле: божественным правосудием). Создание высокой цены (несколько миллионов долларов) было построено на использовании возмущения поляков, которые, сами того не желая, подняли котировку. Эта работа подписана именем... Даниэля Дрюэ, французского фигуративного скульптора, лауреата Римской премии, портретиста многих знаменитостей (от Анвара Садата до Миттерана, включая Барбару Хендрикс, Жерара Депардьё и др.) Кателлан просто-напросто «перенеправил» (*détourné*) художественный мир Дрюэ, чьё второе ремесло — изготовление восковых фигур, в частности, для музея Гревэн. Считать ли Дрюэ лишь искусным ремесленником на службе у концептуального гения Кателлана? Или же следует рассматривать Кателлана как заказчика, который ограничивается тем, что даёт сюжет и оплачивает работу, даже если сам он претендует на звание художника? Поскольку эмоциональную силу придаёт работам именно Дрюэ (которому мы обязаны «Гимном», скульптурой маленького молящегося Гитлера). Дрюэ прокомментировал свою работу с Кателланом, создав скульптуру «в манере» этого весьма современного художника: тот представ-

¹ «Час девятый» (*um.*).

лен высовывающим голову из гигантского яйца, хитрой кукушкой, тем, кто создаёт своё произведение в произведении другого...

Концептуалист может также заимствовать свою практику у публики. Жоэль Бартоломео представляет видеofilмы о своей семье, «короткие документальные эпизоды моей каждодневной жизни», весьма напоминающие любительское кино. Другие похваляются созданием «структуры, способной пробудить интерпретационную силу публики»: Даниэль Бурен своими инсталляциями желал бы предоставить многочисленные точки зрения без иерархии, выбранные зрителем, они определяют то, что он увидит: *do it yourself!*. Являемся ли мы виртуально художниками СИ? В концептуальном искусстве читать, понимать, наделять смыслом, воспринимать искусство стало искусством. Кажется, что Дюшан подбивал к этому своим знаменитым высказыванием: «Картины пишут зрители». Франсис Пикабия категоричен: «Есть лишь та ценность, которой ты всё наделишь сам». Конечно, всякое произведение существует за счёт прочтения, обязательно содержащего частицу субъективности. Но есть прочтения чрезмерные, несоответствующие, которые само произведение отвергает: утверждение Дюшана становится ложным, как только его возводят в абсолют. Так называемый прогресс СИ (расширить горизонт искусства до зияния) — в действительности является регрессом: смешением эстетического предмета и предмета искусства, что заметил ещё Владимир Вейдле: «Всякий предмет, естественный или искусственный, может образовать собой эстетический предмет, не становясь при этом произведением искусства». Газетный киоск при случайном освещении становится от этого не произведением архитектуры, но простым эстетическим предметом, который можно интерпретировать. «Произведение искусства — прежде всего, не форма; оно «форма чего-то», слово, которое выражает вместо того, чтобы обозначать посредством простой отсылки, как в других разновидностях языка»².

¹ Сделай сам (*англ.*).

² Владимир Вейдле, в издании: *Материалы IV Международного конгресса по эстетике* (Wladimir Weidlé, in: *Actes du IV^{ème} Congrès international d'esthétique*. Athènes, 1960, p. 608–610).

На самом деле, свобода суждения публики в СИ весьма гипотетична. Суть художественного демарша больше не заключается в том, чтобы добиться максимально благоприятной оценки. Вчера от зрителя с волнением ждали хотя бы: «Это красиво», сегодня услышать «Это полная ерунда» считается интересным результатом. Философ Анн Коклэн даже создала концепт «разочарования»: разочарования публики достаточно для того, чтобы считать, что произведение произвело на неё эффект... и приобрело вес в среде СИ! Между публикой и художником дюшановского типа игральные кости подделаны.

В СИ все роли взаимозаменяемы. Как показывают автофикции Софи Каль, в которых художник становится собственным произведением. На вернисаже выставки Джанни Мотти в 1997 году в Женеве публика ожидала увидеть «перформанс»¹: приехал автобус с японскими туристами, «перенаправленный» (*dé tourné*) художником, который убедил гида в том, что посетить центр искусства интереснее, чем совершить ритуальный визит в ООН. Японцы в восторге фотографировали публику, которая встречала их щелканьем фотоаппаратов. Одни стали зрителями других, а видеозапись перформанса была сделана... японским туристом. Таким образом, в СИ произведение, художник и публика могут меняться ролями вплоть до того, что этот взаимообмен становится иллюстрацией максимы «Всё во всём и взаимно».

Вопрос авторства концептуальных работ регулярно разбирается в судах. Ив Кляйн запатентовал оттенок синего цвета, ставшего знаменитым, его формула была зарегистрирована как собственность автора². Недавно Жан-Пьер Рейно заявил: «Я беру себе идею живописи, она выше живописи». Но по какому праву? Не являются ли концепты и цвета общим достоянием? Теоретически идеи циркулируют свободно и на них не распространяются авторские права, закрепляемые за формой, в которой они выражены. Так, Пьер Пинончелли, радикальный ученик Дюшана, претендовал на продолжение его дела, справив малую нужду в знаменитый «Фонтан» (чтобы вернуть ему его первоначальное назначение, прежде

чем разбить его молотком¹). Он считал себя автором, занимавшимся «ретроверсией² реди-мейда». Скандал в Бобуре, судебные процессы, штрафы... и, в конечном счёте, судебное освобождение. Не ответил ли Дюшан одному из музеев, хотевшему приобрести какой-нибудь реди-мейд, чтобы тот приобрёл писсуар у торговца сантехникой, поскольку главное — это идея. Однако в 2008 году впервые было принято решение о защите произведения концептуального искусства самой высокой юридической инстанцией. Речь шла о надписи «Рай», написанном золотыми буквами на облупившейся стене над дверью (в уборной психбольницы Виль-Эврар). Присутствие изобразительных элементов этой инсталляции на заднем плане фотографии Беттины Реймс было признано подделкой. Иногда, что такое искусство и кто является художником, решает, в конечном счёте, судья³!

¹ Следовательно, речь не идёт об акте вандализма, поскольку произведение искусства, согласно Пиночелли, было возвращено в своё изначальное состояние предмета сантехники.

² Медицинский термин, обозначающий загиб, отклонение органа назад. (*Прим. переводчика*)

³ Организаторы выставки «Body Worlds» («Мир тела»), на которой демонстрировались человеческие трупы, вскрытые и пластифицированные, настаивали на её художественном интересе (мизансцена трупов: на велосипеде, за шахматами) и педагогической функции. Выставка привлекла тридцать миллионов посетителей во всём мире. В сентябре 2010 года Франция стала первой страной, юридически запретившей выставки такого рода в коммерческих целях.

¹ *Hardcore*, Palais de Tokyo. Éditions Cercle d'art, 2003, p. 146.

² 19 мая 1960 года в Государственном институте промышленных авторских прав (INPI) под № 63 471.

Искусство намерения?

Если в концептуализме главное — это намерение, следует задаться вопросом о чистоте намерения. Превратности творчества бельгийца Марселя Бротарса (1924—1976) в этом отношении довольно показательны. Связанный с сюрреалистскими кругами он бросил занятия поэзией, которая не могла прокормить его, и дал громгласный «обет неискренности», в результате которого превратился в художника. В 1964 году жестом, в котором ирония состязалась с цинизмом, он выставил непроданные экземпляры своего последнего сборника стихов, залив их гипсом. Бротарс играл с реди-мейдом, делая ассамбляжи из раковин мидий и яичной скорлупы, заявляя о том, что его цель — поставить под сомнение официальное искусство. Он был создателем «департамента орлов Музея современного искусства» — пародии на музей, пустой институциональной единицы, программирующей, складывающей, издающей, поддерживающей общение, открывающей финансовую секцию, чей капитал был представлен в виде выставленного на продажу золотого слитка с изображением орла¹. Бротарсу присуща во всей своей полноте двус-

¹ Слиток должен был продаваться по двойному курсу золота: половина цены приходилась на золото как таковое, а другая половина — на слиток как произведение искусства, что символизировало извращённость товарно-денежных отношений в традиционном искусстве. Покупателю предлагалось, купив слиток, расплавить его: тем самым, по замыслу М. Бротарса, он возвращал металл в его первоначальное состояние и одновременно высвобождал эстетическое намерение художника во всей его чистоте. (Прим. переводчика)

мысленность художника-бунтовщика СИ: критикует ли Бротарс, как он сам на это претендует, господствующие ценности (двойную, интеллектуальную и финансовую, спекуляцию) или же тайно присягает им на верность? Является ли человек, искренне провозглашающий свою неискренность, полностью неискренним? Это вопрос возможен лишь в режиме недюшановского искусства...

Поскольку СИ занимается истиной (как и добром и красотой) лишь для того, чтобы поместить их на интеллектуальную ленту Мёбиуса. Джанни Мотти признаётся в том, что для него важно «не верить, а заставить верить», примером чего явился уже «Фонтан». Дюшан не превращает обычный предмет в произведение искусства — его гений заключается в том, чтобы заставить поверить: писсуар действительно является искусством. Вейдле сказал бы: «заставить поверить в то, что эстетический предмет является произведением искусства». Социологи всегда подчёркивали «необходимость создания веры в искусство», действительной также для недюшановского искусства. Для привлечения внимания публики и коллекционеров иногда необходимы выдумка, провокация, скандал, но цель этих крайних средств — *captatio benevolentiae*¹. Традиционные скандал или провокация скрывали или, наоборот, выдвигали на первый план произведение. Когда Кателлан создаёт фонд помощи художникам для ничегонеделания, шумиха занимает место произведения.

¹ Снискание расположения (*лат.*).

Рассеивание?

СИ похвально тем, что обменяло слишком подозрительно академичную красоту на знание, речь, поступок... которые не выдерживают анализа. Сильное своей эстетикой взаимоотношений СИ представляется якобы общественным искусством, которое сшивает разрыв в обществе. Кристоф Бердагер и Мари Пежюс предоставляют, таким образом, настоящую социальную службу городу Лиону: Травматеку (место записи и хранения травм), позволяющую любому человеку «складывать» свои травматические шоки, следуя специальному протоколу архивизации. Волнения и тревоги переносятся «уже не на диван психоаналитика, но на VHS¹, недорогое, практичное, общедоступное и тактичное приспособление для психолога»². В основе этой Травматеки лежит концепт утешения, но стоит ли ожидать многого от утешения? В рамках празднования 2000 года в Авиньоне на выставке, посвящённой теме Красоты, в часовне Папского города предлагался бак с шуршавшими опарышами; автор Аниш Капур заявил: «Я не уверен в том, что от красоты следует ожидать выставки, посвящённой красоте». Концепт красоты не создаёт её. Концепт искусства производит не больше искусства (в недюшановском смысле), чем слово или идея света — хотя бы один фотон. Вот почему некоторые комментаторы предпочитают говорить о СИ как об искусстве в газообразном состоянии.

¹ VHS (англ. *Video Home System*) формат видеозаписи. (Прим. переводчика)

² Жан-Пьер Рем. Сообщение для прессы о выставке «Травматека» в выставочном центре «БФ 15» (Лион, 2002).

Шутка?

После лжи, неискренности, неосновательности для СИ логично продвигать идиотизм. От этимологии слова «идиот», означающего «простой», «особенный», «единственный в своём роде», Жан-Ив Жуаннэ¹ переходит к похвале незрелости, сознательной посредственности, не принуждённости («Художник-модернист может ничего не уметь делать и испытывать желание дать об этом понять»), глупости как методу, нечто вроде «сознательного и продуманного возврата к данным интуиции», берущему своё начало в философии Бергсона. Идиотическое произведение интересно лишь предметом, который оно лишает значительности. Посредством самообесценивания оно воплощает в жизнь девиз Робера Фийю: «Искусство — то, что делает жизнь интереснее искусства». Действительно, идиотизм, антигероическая позиция, борьба против преувеличенной серьёзности, для которой искусство выше жизни, напыщенной важности, которая составляет «самую суть самозванства». Но в рассуждениях Жуаннэ появляется резкое противоречие, когда он выступает против нечестной конкуренции ар-брю, в котором выражают себя подлинные идиоты, настоящие сумасшедшие, чистые художники, т. е. сама жизнь. Эта подлинность кажется Жуаннэ китчем, поскольку в искусстве единственно верный идиотизмом является притворство... Не говоря уже о заключении книги, где предлагается воспринимать идиотизм

¹ Жан-Ив Жуаннэ. *Идиотизм: искусство, жизнь, политика — метод.* (Jean-Yves Jouannais. *Idiotie: art, vie, politique — méthode.* Beaux-Arts Magazine/Livres, 2003).

с предельной серьёзностью, на победу над которой всё-таки претендует идиотизм... Братья Гонкуры в своём дневнике (запись от 30 июня 1868 года) обозначили угрозу: «Ни философия и ни наука убьют старое общество. Оно погибнет не от благородных и мощных атак мысли, но просто-напросто от низкопробного яда, ядовитой сути французского духа: шутки»¹. Согласно Рабле, человеку присущ смех, и Франция является в этой области экспертом, но не единственным: существование всякой культуры ставится под угрозу, как только смех превращается в зубоскальство. Претендуя на ироничное обхождение с ценностями, СИ неподдельно: «В смешном нет ничего страшного». Таким образом, публика всегда потенциально обвиняется в недостаточном чувстве юмора, неумении релятивизировать. Поскольку картину создают зрители, в случае если вы шокированы — в этом ваша вина, ведь это ваше истолкование, вы проецируете зло, которое обличаете». СИ чисто. В навязывании чувства вины строптивым СИ превосходит «Искусство быть всегда правым» Шопенгауэра.

¹ *Дневник Гонкуров (Journal des Goncourt, t. 1. Robert Laffont, 1989, p. 159).*

Примирение противоположностей?

Концептуализм СИ развивает не ум, а интеллектуальное кривляние; ум ищет истину или, по крайней мере, движется в её направлении, поскольку никто не может похвалиться обладанием ею. Однако СИ представляет собой искусство релятивистского общества, больше не верящего в истину, и, следовательно, отвергает стремление к ней. Его умственные жестикюляции с вывихом нейронов содержат в себе скрытое откровение, тайное кредо: «Ничего не существует, всё трансформируется». Отсюда речи об «интеллектуальном кочевничестве», идея «потока», важность «следования за движением», суеты без определённой цели... СИ судорожно колеблется между противоположными вещами. Тома Деман фотографирует упаковки пищевых товаров, стирая с них все текстовые и декоративные элементы, торговую марку. Это отсутствие декора, знаков «неявно обозначает риск злоупотребления ими». Когда Луи Кан выставляет запачканные краской ризы, музей задаётся вопросом: «Это сакральное искусство или десакрализация искусства?»¹, единственное в чём можно быть уверенным: этот оксюморон возносит хвалу СИ, практикующему субверсию и субсидию, официальному и революционному одновременно, способному объединить в себе порывисто-безотчётное и холодное, головное, эксбиционизм и минимализм... «Клоака» Вима Дельвуа, машина, сконструированная с помощью инженеров, переваривает пищу: таким образом, она объединяет чистоту хай-тека с

¹ Музей ковроткачества, Экс-ан-Прованс, 2 июля — 20 сентября 2010 года.

грязью экскрементов, комментарии связывают друг с другом скатологию и эсхатологию в путанице конечных целей... Одновременное желание противоположных вещей есть тоталитарная амбиция. Чередующиеся пустота и полнота стали любимым выставочным приёмом СИ. «Жилище хаоса»¹, в котором царит беспорядок, — «деконструкция» почтовой станции XVIII века; почётные места в этих развалинах с претензией на эзотеричность отданы фигурам Гитлера и недавних террористов. За всем этим стоит Тьерри Эрманн, создатель «Арт Прайс», мирового лидера информации на художественном рынке. Нервный центр империи «Арт Прайс» помещается в самом сердце этого «Жилища»: бронированная комната, в которой хранятся 270 тысяч рукописей и каталогов продаж произведений искусства с 1700 года по наши дни, уникальный фонд, являющийся источником финансового могущества Эрманна — в общем, центр циклона.

Хаосу отвечает мастерски организованная Пустота. В 2009 году её ретроспективу организовал Бобур: совершенно пустые залы, белые стены, простейшее освещение — всё это потребовало участия шести кураторов и каталога в 540 страниц. Подразумевалось, что эти девять залов должны были развивать специфическое качество отсутствия. Шутки в сторону: ничтожества различаются по способу достижения пустоты, потому что её достигают вычитанием. Пустота СИ не борется с ложными претензиями, она их покрывает — по образу общества потребления, искусного в создании чувства неудовлетворённости для возможности очередных обильных продаж. Современный нигилизм — это Янус, переходящий от шумной экзальтации к радикальному отрицанию. Откуда и происходит протеиформный, разноликий характер СИ.

Инквизитор, нарушитель границ, обвинитель?

Главная пружина СИ — реконтекстуализация произведений. Соломенная лошадь Кателлана, подвешенная под сводами, носит название «Битва Троицкого», обладая, таким образом, историко-политическими коннотациями. Та же работа, но без указания названия, упомянута Катрин Гренье, музейной хранительницей в Бобуре, в её книге «Является ли современное искусство христианским?»¹ как аллюзия на Распятие, поскольку «представляет жалким образом публике нелепый спектакль вознесения Христова». Исходя из контекста, смысл произведения меняется, оно «реконтекстуализируется». СИ демонстрирует в этом случае виртуозность, не меньшую, чем столь ненавистном ему академизме. Эта виртуозность превращает СИ в Троянского коня, который может проникнуть куда угодно. Обладая несравненными инквизиторскими способностями, СИ провоцирует кризис контекста, который принимает его. Но здесь мы весьма далеки от классической функции критики, которая претендовала на конструктивность. СИ ставит вопросы, допрашивает, вступает в диалог — чтобы лучше деконструировать. Оно приходит к реконтекстуализации ради реконтекстуализации, нарушению ради нарушения: трансгрессия становится абсолютом, мистикой, трансценденцией.

Поскольку трансгрессия структурирована, а не является случайным нарушением, всё возможно, всё достойно усилия, всё позволено... Кон-

¹ Catherine Grenier. *L'art contemporain est-il chrétien ?* Jacqueline Chambon, 2003, p. 64.

¹ Расположено в Сен-Роман-о-Мон-дор неподалёку от Лиона.

цептуальные полёты основываются на софизме: «Быть высококультурным значит ценить трансгрессию, преступление есть трансгрессия, следовательно, высококультурное, разрешённое и оплачиваемое преступление возможно». СИ может переработать всё под прикрытием искусства, даже нацизм. Парижская Национальная галерея игры в мяч выставила концентраторный лагерь в виде конструктора¹ (как если бы Аушвиц был детской игрой?). В июле 2010 года в Польше, в Познани, фасад художественной галереи украшала гигантская афиша, изображавшая обнажённую женщину с головой Микки Мауса и свастикой сверху — вариантом работы «Наци-Секси-Маус» итальянского художника Макса Папески. Муниципальный советник подал жалобу против «пропаганды нацистской символики»... но тщетно². Всемогущество СИ, благодаря священной «свободе выражения», позволяет ему быть вне законов, преследующих любое умаление трагедии Шоа. Критикуют ли это за пределы выходящие? СИ ссылается на авторитет Аристотеля, живо истолковывая катарсис (видение трагического, злого всегда носит освобождающий характер) безо всякой мысли о миметизме, словно «подстрекательство» как правонарушение никогда не существовало. Для того чтобы почувствовать тяжесть собственных поступков, нужно обладать сознанием длительности, необходимой для проявления последствий. Безответственность художника СИ начинается с его связи со временем, которое ограничено настоящим моментом, медийным, единственно принимаемым в расчёт: «После меня хоть потоп». Вот почему нападки на прошлое (историческое наследие) и на тех, за кем будущее (дети), стало тенденцией.

Братья Чепмены произвели сенсацию с телами детей-уродов, сиамских близнецов с носами-фалосами (Фрейд послужит здесь залогом: не объявил ли он всякого ребёнка полиморфным извращенцем?); иногда дети (по крайней мере, их весьма правдоподобные копии) вешаются Кателланом, поедаются Кадером Аттия и т. д. СИ нападает лишь на образы, на репрезентации. Несколько художников превратили на-

¹ Работа Збигнева Либера (Zbigniew Libera, in *L'autre moitié de l'Europe*, 2^e volet, mars/avril 2000).

² Суд не дал хода этому делу: «Поскольку это произведение искусства. Если бы это было лишь свастикой, здесь можно было бы усмотреть пропаганду нацистских символов. Закон позволяет их использование в художественном и научном контекстах», — объяснил директор галереи.

стоящую смерть животных в творческий акт¹. В образе животного мишенью становится человек. Олег Кулик уподобляется собаке; голый, с ошейником, на четвереньках, он кусал прохожих... «Учитывая полное поражение этических и эстетических идей, рождённых Просвещением, [художник] предлагал разорвать нынешний общественный договор. Его следовало бы заменить... зоофильской трансгрессией, которая не имеет своего места на Западе. [...] Будущее человека — животное»² (так!). Вот, кто, как кажется, выступает за ошутимое присутствие СИ, агрессивное воплощение концептов в самой жизни зрителя³. Эта шоковая эстетика сводит искусство к тому, чтобы ударить или крикнуть как можно сильнее и противостоит «присутствию», каковое практикует недюжановское искусство в течение многих веков: посредством транспозиции, медитации, ведущей к воплощению; искусство было способно показать зло, не заражая им зрителя. Что же касается СИ, оно следует логике хищничества *no limite*⁴. Например, в проектах дуэта «Арт Ориенте Обже» (Мария Лаваль-Жанте и Бенуа Манжен) — инъекция крови панды и создание гибрида кожи человека и свиньи, работа Сяо Юя, выставленная в Берне в 2001 году, представляет собою голову человеческого зародыша, прикрепленную к телу чайки, в формалине. Художница Орлан имплантировала в области лба эмбрионы рогов, передав таким образом скульптурный жест эстетической хирургии. Этим самым СИ приходит к фаустианскому убеждению: стремиться не к освобождению человека, вслед за модернистами, а к освобождению от самого факта быть человеком, мечте гипермодернистов. Китайская арт-группа «Труп» готовит и ест человеческий зародыш: каннибализм стал СИ и хладнокровно комментируется в высококотирующемся художественном журнале⁵.

Религия также не застрахована, вовсе наоборот: «Piss Christ» Андреса Серрано представляет собою фотографию

¹ Акция Суня Юаня «Стены животных» с замуровыванием в цемент живых животных, агонизировавших во время вернисажа.

² *Искусство сейчас (Art now)*. Taschen, 2002, p. 256.

³ Катрин Гренье пишет о том, что жестокость в отношении посетителя «принимает метафизическое измерение свидетельства действительности» (цит. соч., с. 96).

⁴ Безграничного (*англ.*).

⁵ *Art Press*, 2001, N° hors série, «Représenter l'horreur», p. 62, с анализацией ужаса и дистанцированием, соответствующим научному стилю.

распятия в красивой оранжевой жидкости — на самом деле, в моче, не говоря уже о чёрных мессах Венских акционистов или «Христе на электрическом стуле» Поля Фраера. Нет числа богохульствам и кощунствам, которые для СИ — лишь продолжение идей Марселя Дюшана. Достаточно увидеть пространные инсталляции, сочетающие в себе мечеть и гимназию¹ для того, чтобы стало понятно: христианство остаётся любимой мишенью СИ, поскольку оно обладает неиссякаемой золотой жилой образов для «перенаправления» (*à détourner*). Наиболее скрытная атака делает из современного художника нового Христа, показывающего Истинного человека, которым является падший человек. Выставление напоказ разложения становится тогда *доксой*, новым гуманизмом, который устраняет собой две тысячи лет христианской антропологии: всякая мысль, всякое искусство, поддерживающее человека в его борьбе за самоусовершенствование, за самопреодоление в направлении чего-то большего, чем он сам, может отныне быть изблечено как проявление неприемлемого сверхчеловеческого начала и атаковано как бесчеловечная концепция человека.

Во влечении к омерзительному, которое движет современным искусством², со своей часто присутствующей скатологией, нет ничего забавного, оно проявляет ненасытный аппетит, способность проглотить и переварить всё что угодно и особенно показывает безграничную способность к мерзости. Вплоть до того, что написать такое: «Современным является то, что борется против того, что есть»³. СИ — доносчик, который изблечивает зло посредством зла, без колебаний используя то, что изблечивает: пошлость — чтобы изблечить пошлость же, болезненность — для изблечения смерти и т. д. Оно куда больше, чем самозванец, оно — Общественный Обвинитель ещё неслыханного режима Террора.

В этом искусстве, представляющемся якобы виртуальностью искусства и её предельным апофеозом, имеются три действительных, вполне конкретных вещи: организованные сети, деньги и ущерб, нанесённый гуманизму и общественной жизни.

¹ Работа Фабриса Жижи; см. также инсталляцию Мехди-Жоржа Лаклу, сочетающую в себе место молитвы и каблук-шпильки.

² См. Жан Клэр. *Об омерзительном* (Jean Claire. *De Immundo. Galilée*, 2004).

³ Кристиан Рюби. *Стать современным* (Christian Ruby. *Devenir contemporain. Félin*, 2007, p. 120).

Искусство организованных сетей

Искусство в своём первоначальном значении было связано с писателями, поэтами, от Дидро до Бодлера, включая Аполлинера и Кокто... Концептуальное искусство отдаёт первенство интеллекту: на него падки психоаналитики, философы, социологи, семиологи, университетские профессора и — когда пахнет сенсацией — журналисты. Все эти интеллектуалы мгновенно выдадут всеобъясняющие и грозные речи, которые необходимы для того, чтобы заставить поверить в дюшановское искусство как продолжателя искусства всех времён. Когда широкая публика раздражена, говоря: «Малые дети способны сделать то же самое» — это неправда: у детей нет ни соответствующего дискурса, ни мощной организованной общественно-экономической сети, которая необходима для демонстрации одних и затемнения других. В отличие от США, где концептуальное искусство не устранило живопись, где возможны любые художественные рынки, Франция является страной «Государства культуры», государством, которое подверг анализу Марк Фюмароли¹. СИ поддерживается государством и капитанами глобализированной торговли: Пино², Арно,

¹ Марк Фюмароли. *Государство культуры: эссе об одной современной религии* (Marc Fumaroli. *L'État culturel: essai sur une religion moderne. Fallois*, 1991).

² Владелец «Кристис», в течение долгого времени акционер газеты «Монд»; куратор выставки Джеффа Кунса в Версале была наёмной работницей у Пино (*Le Monde*, 7–8 septembre 2008, p. 21). Журнал «Крик налогоплательщика» (*Le cri du contribuable*, N°55, 20 septembre 2008, p. 14) высказывает беспокойство возможным незаконным отставанием его интересов Пино.

которые образуют художественные тресты. Отсюда официальное искусство уникальное в анналах — без противовесов его власти, с тайным сговором чиновников и финансистов, использующих государственное и церковное художественное наследие в качестве машины по производству котировок! Отсюда и рождение диссидентства, которое изучает его с особой скрупулезностью.

Финансовое искусство

Если бы концептуальное искусство оплачивалось виртуальными деньгами, у него было бы меньше авторов и ценителей. Испокон веков деньги присутствуют в искусстве, но в СИ они занимают центральное место. Именно это было главной ставкой в игре, когда в 1964 году Роберт Раушенберг победил на Венецианской биеннале, что было истолковано как перенос столицы искусств из Парижа в Нью-Йорк. Американский философ Артур Данто размышлял тогда над Уорхолом и пришёл к убеждению в том, что произведение является искусством, если на этот счёт существует общественное согласие. Однако в Париже в центре искусства находились художники, окружённые писателями, поэтами и *лишь на окраине* этого общества — торговцами. В Нью-Йорке же живут люди, умеющие продавать, и те кто, заработав на продаже, могут стать крупными коллекционерами. В Нью-Йорке центр составляют коллекционеры и торговцы, тогда художники оттесняются на периферию. 1964 год отмечен переходом от «модернизма» к «современности»¹.

Экономическая модель становится центром притяжения искусства, которое начинает жить в темпе «всё больше и больше». На чудесные 1980-е годы пришёлся спекулятивный пузырь в искусстве, когда всё было возможным, в том числе и занятия живописью. Но для котировок важно, чтобы произведения циркулировали в крупных международных местах (в этом заключается система

¹ Слово «современный» вытеснило «авангард» в середине 1970-х годов.

галериста Лео Каstellи¹), а следовательно, нужен товар... Неумеренное производство привело к тому, что некоторые художники исчерпали себя, перфекционисты же поставляли недостаточно работ. Иные превратились в «марку», продавая логотип и производные продукты. Полоски? Бурен. Горшки? Рено. Серии цветных почек? Виалла. Белые надписи на чёрном фоне? Бен. Цветные квадраты, расположенные в шахматном порядке? Торони. Концепт — это эквивалент торговой инновации, лёгкая и простая новинка. Искусство стало обыкновенным предприятием. Джефф Кунс, бывший биржевой торговец, ничего не изготавливающий сам, — настоящий бизнесмен; его служащие являются на работу, как на завод, и скрупулёзно следуют его предписаниям. У Дамиана Хёрста есть стратегия управления и двести помощников. Мастерские Мураками выпускают как уникальные произведения, так и брелки. Иногда *turn over*² быстр, чтобы никто из работников не мог заявить о своём авторстве: индустриализация, серийность, маркетинг и временный характер работы являются правилом.

Коллекционер-торговец, массивно скупая творчество художника, уменьшает предложение и возможность контроля: если он теряет к художнику интерес, перепродажа чревата падением котировок, как это было с Сандро Чиа, брошенным Чарльзом Саатчи. С конца 1990-х годов крупные торговые дома, занимавшиеся обыкновенно вторичным рынком, то есть перепродажей, переросли роль посредника между продавцом и покупателем. Выйдя на главный рынок, они сделали возможными любые манипуляции: гарантированную минимальную цену, возможность для художника (его галереи, коллекционеров) купить свою работу за высокую цену для поднятия собственной котировки и т. д. В СИ нечестные игры посвящённых — правило. Короче говоря, всё настолько регулировано, что Ксавье Грефф, экономист, специализирующийся на искусстве, с отвращением отказывается от разговоров о художественном рынке СИ, поскольку эта «система» не отвечает классическому определению законных рынков (в отличие от старинного или модернистского искусства).

¹ Одного из тех, кто продвигал американский абстрактный экспрессионизм.

² Оборот, ротация (англ.).

В основе этих эволюций лежит разрушение критериев искусства, особенно в области пластических искусств. Вейдле отмечал, что эстетический предмет «подчинён „чистому“ эстетическому суждению, которое не приемлет никакого различия в рангах» и что его главными критериями являются новизна и сила впечатления от произведения¹. Художественный критерий больше не должен существовать — для того, чтобы единственным критерием стал критерий спекулятивный. Близкие СИ интеллектуалы взялись обрядить это бухгалтерское видение в одежды республиканского равенства и оправдать таким образом постановку всего на один план. В результате «Всё продаётся / Всё одинаково» звучит как защита демократических ценностей.

Когда торговая ценность подменяет собой ценность художественную, когда происходит переход от качественной иерархии к иерархии количественной — это финансовое искусство, печатная форма для выпуска денежных знаков в эпоху глобализации. Искусство придания деньгам ценности и даже статуса² (незаконная торговля произведениями искусства представляет собой третий по финансовому обороту рынок после наркотиков и оружия). Парадокс в том, что либертарианский дискурс сыграл на руку самому безумному меркантилизму, который прекрасно приспосабливается к свержению каких угодно ценностей при условии, что не затрагивается торговля. Трансгрессия качеств, идентичностей, символов — это также устранение всех препятствий для потребления, глобализации. Когда все ценности разрушены, единственное, что остаётся и усиливается от исчезновения других — это «бабло». Трансгрессивная надбавка цены — основа финансовой спекуляции. Вряд ли найдётся здесь аллегория более красноречивая, чем «Золотой телец» (так!) Дамиана Хёрста, побивший все рекорды продаж (13 миллионов евро) в тот самый момент, когда разразился сентябрьский кризис 2008 года с банкротством «Леман бразерз». Для бизнесмена обладание трансгрессивным произведением (которое, например, глумится над христианством, но при этом выставля-

¹ Владимир Вейдле. Искусство и язык (Wladimir Weidle. Art and Language. *Diogenes*, 1969, N° 66, p. 102–103).

² Даниэль Гране и Катрин Ламур. *Большие и малые секреты мира искусства* (Danièle Granet et Catherine Lamour. *Grands et petits secrets du monde de l'art*. Paris, 2010, p. 22, 137).

ется в церкви) является утверждением собственной амбиции «победы над рынком». Помимо спекуляций, эти произведения-хищники и завоеватели обладают символической добавочной ценностью, они подразумевают художественный «стиль жизни». СИ — искусство торгового фундаментализма, для которого человек представляет собой товар, ничем не отличающийся от других товаров. Вим Дельвуа татуировал Тима Штейнера, продавшего затем свою татуированную спину: покупатель имеет право выставлять её несколько недель в год до самой смерти Штейнера...

Разрушительный мираж

В бедствиях, причинённых СИ, нет ничего виртуального — от них страдает, прежде всего, культура. Превращение Версаля в Диснейленд с игрушками Кунса для миллиардеров якобы способствует модернизации и демократизации историко-культурного наследия, в которую вводится народная культура; в действительности же, СИ выставляет напоказ эстетизированные знаки отчуждения массовой культуры и пользуется престижем места для придания ценности самому себе. Но задолго до того, как оно заполонило замки и соборы, число «прочтений» им старинных произведений привело к разрушению памяти посредством пародии и паразитирования. В видео «Профессор Самоубийство» Алэна Сеша маленькие надувные фигурки лопаются от прикосновения иголки, под элегическую музыку Гайдна: великое искусство втянуто, «перенаправлено», вывернуто наизнанку. Часто специфика прошлого спрятана в тень, а видимым оставлено лишь то, что ведёт к СИ. Этим переписыванием истории, достойным Оруэлла, хотят доказать то, Кунс — наследник Пюже, Лебрена или Курбе, а главным образом то, что СИ — живая часть исторического модернистского искусства... Так в результате смешения понятий, настоящего оружия массового поражения, за абстрактную или минималистскую живопись принимают работу, концептуалистскую по своей сути. Сегодня Тёрнер, бедный художник-пачкун, с огромным трудом получил бы премию, носящую его имя. Сулаж начал как абстрактный живописец, исследовавший возможности чёрного цвета, но закончил варьи-

рованием концепта «черноты». Белый квадрат на белом фоне — икона абстрактного концептуализма; произведение Малевича функционирует по принципу реди-мейда, приложенному к квадрату¹. Безусловно, концепт реди-мейда изобретён Дюшаном, но белый писсуар и белый квадрат — два сосца того свирепого концептуализма, что повинен в нанесении побочного ущерба в лагере живописцев: некоторые ещё согласны делать изображения, но — диктат антикрасоты обязывает! — при условии, что само изображение будет искажённым. Другие согласны лишь на живопись конца живописи, на изнеможение образа, доведённого до призрачного состояния. Не говоря уже о тех, кто путают живопись с масс-медиаальной или рекламной горячкой. Для СИ хорошая живопись — мёртвая живопись, через сведение её к концепту или мании, что весьма сильно запутало отношение к самому образу у художников недюшановского типа.

Красота остаётся под запретом, поскольку это «великолепие действительного» представляет собой вражеский нонсенс для искусства релятивизма, которое хотело бы красоты, но является заложником рыночной системы, дабы побуждать к потреблению. То же самое относится и к созерцанию: в мелочно-расчётливом синкопированном мире оно считается никчемной, контрпроизводительной тратой времени. Но официально Красота будет опорочена ссылкой на то, что она служила фашистским режимам для соблазнения толпы. Однако подчиниться предписанию Адорно: «Писать стихи после Аушвица — варварство...» значит дать одержать Гитлеру посмертную победу². «Не существует никакой абсолютной очевидности ни красоты, ни добра, ни истины — не потому что они являются ценностями относительными, заданными исторически или культурно, но потому что они могут быть увидены и восприняты лишь субъектом, восприимчивым и расположенным к ним заранее»³. Формулировка Достоевского: «Красота спасёт мир» должна быть смягчена: безусловно, красота способствует этому спасению, но ничего не может сделать в одиночку. Чтобы Красота жила, необходимо

проявлять её, свидетельствовать о ней. Однако французское государство стремится перекрыть возврат эстетического критерия, враждебного гиперкоммодификации, или превращению всего и вся в товар, и пытается помешать любой серьёзной альтернативе системе. Поэтому оно искореняет передачу навыков, запрещает преподавание ручных техник, рисунка. Два поколения художников «думающей руки» прошли незамеченными. Не удостоенные показа или плохо показанные, в одной куче с любителями, лишённые законного авторитета хвалителями СИ, которые называют их не иначе как допотопными или даже реакционными. Современные художники, которых принимают ни за что¹.

СИ не только опустошает эстетические критерии, но и ведёт к «всеобщему опорожнению ценностей», по выражению Жана Клёра. СИ производит работы без осязаемого личного начала, вне языков, культур, религий — работы, могущие свободно циркулировать в Интернационале. Отсюда настойчивость, с которой оно проповедует пуганицу, неопределённость, выдавая их за проявления безграничной творческой свободы. Декондиционирование, или подавление привычных рефлексов, на самом деле — замаскированная форма перекомдиционирования. Перформанс Марины Абрамович и Улая в МОМА в мае 2010 года заключался в том, что посетители проходили сквозь узкий проём, в котором находилась голая пара. Никаких шалостей руками, иначе посетитель подвергался санкциям. Вот пример дрессировки, замаскированной под либертинство. Речь идёт о том, чтобы вызвать влечение для большего подчинения его официальным предписаниям. Замените музей рекламой и получите прекрасное обучение потребителю, вполне по Павлову. Отсюда распространённость инсталляций и всяческих экспериментальных устройств. Но, вместо передачи конкретного знания, опыта, речь идёт о том, чтобы посмотреть, до какой степени посетитель, превращённый в подопытного кролика, согласится утратить ориентиры, отказаться от привычной системы ценностей — и довериться

¹ Об удурении художественной среды 1970-х годов официальным искусством см.: Франсуа Деривери. *Искусство и коллективный труд. Политика официального искусства во Франции* (François Derivery. *Art et travail collectif, suivi de La politique d'art officiel en France*. E. C. Éditions, 2001).

¹ Костас Мавракис. *За искусство: затмение и возрождение* (Kostas Mavrakis. *Pour l'art: éclipse et renouveau*. Éditions de Paris, 2006).

² Жак Девитт. *Урок Ванзее* (Jacques Dewitte. *La leçon de Wannsee, à paraître*).

³ Жак Девитт. *Самопроявление* (Jacques Dewitte. *La manifestation de soi*. La Découverte, 2010, p. 16).

всезнающим экспертам. Однако СИ обладает не знанием, но лишь властью, связанной с финансами. Единственное, что его представители по-настоящему умеют делать — это затемнять указанную связь. «Бывшие» эксперты, вышедшие из традиционных течений, оказавшись пристыженными, самозакабалились, приспособились ради получения «диплома по современности». Другие примкнули ради карьеры — с тем меньшей щепетильностью, что были уверены: альтернативного искусства не существует, за СИ стоит будущее и т. д. Представителям этого мирка прекрасно знакома сказка Андерсена «Новые одежды короля...», где король оказывается голым, но все кончают тем, что с успехом убеждают самих себя и друг друга, и в результате цинизм становится искренностью. СИ претендует на то, чтобы быть школой свободы, но обучают там добровольному рабству.

Некоторые мистификации обнажают подлинную сущность лицемерия, некомпетенции, иллюзий; они обманывают для того, чтобы истина была виднее. В этом смысле СИ может заявлять о том, что оно борется за правое дело, следовательно, оно может позволить себе любые средства борьбы. Главный инквизитор и проклинатель, оно показывает, насколько человек ужасен, грязен, зол и уязвлен смертью. Общество прячет это, СИ выставляет напоказ. Ничто не существенно: ценности взаимозаменяемы, ситуации неразрешимы, идентичности нетверды. Всё лишь обмен: в деконструированной действительности денежная стоимость представляет собою единственный цементирующий элемент. СИ перевозносит деньги? И что ж, разве Мамона не правит миром? Истина исходит от СИ, тошнота делает вас свободными! Оно считает себя нашим разоблачающим зеркалом. Весьма далёкое от пассивности отражателя, оно ревностно распространяет вокруг себя безутешность. Когда христианство (посредством живописного жанра ванитас, например) упражнялось в обнажении мирской пустоты, оно вместе с этим проповедовало божественное, провозглашало вечную жизнь и прославленное тело. Церковь показывало смерть и распятие лишь с опорой на воскресение. Нигилизм СИ куда более опасен, чем классическая мистификация: это разочарование в мире без надежды на выздоровление. Пообещав блага и спасение, оно оставляет путешественника растерянной жертвой беспощадной пустыни. СИ — это мертвящий мираж.

LA PRÉFACE

PRELUDA



Née en 1947 à Léningrad, Tatiana Goritcheva a étudié la philosophie à l'Université de cette ville. A l'époque soviétique, elle a joué un rôle de premier plan dans la culture non officielle qui se diffusait par des Samizdat tels que sa revue philosophique et religieuse 37. En ce temps elle a échangé des lettres avec Martin Heidegger. En 1973, elle a rejoint l'Eglise et sept ans après elle fut expulsée d'URSS pour avoir organisé le mouvement féministe chrétien «Maria». Cela lui permit d'étudier à l'Université catholique Saint-Georges de Francfort et à l'Institut Saint-Serge de Paris. Pendant de longues années elle a été en relation avec Joseph Ratzinger, l'actuel pape Benoît XVI. Son retour en Russie eut lieu dès 1989. Ses nombreuses interventions et publications l'ont rendue célèbre dans le monde entier. Traduits dans une trentaine de langues d'Europe et d'Asie, ses ouvrages sont des succès de librairie.

L'auteur de la photo Arina Kuznetsova

A Saint-Pétersbourg, la chaîne de télévision «100» passe pour l'une des meilleures. Sur l'écran, le «dialogue» est engagé avec un «concepteur»: jeune, mais déjà mollement auto-satisfait. Il parle de sa dernière installation (un événement dans la vie de Saint-Pétersbourg!), des heures passées à mettre en place des lignes parallèles noires et blanches. Interrogé sur la signification de son «chef-d'œuvre», il répond par des murmures mystérieux, cherchant ses mots: «transcendental», «métaphysique»... Il est à court de vocabulaire ensorcelant, mais les invocations chamaniques se prolongent encore une heure: «parallèles», «droites», «bobok, bobok»¹.

Esprit de nullité, d'impuissance, de néant, tu tiens désormais bien en main cet outil majeur de d'abrutissement qu'est devenue la télévision russe! On ne peut, semble-t-il, aller plus loin dans l'avitement: la séance d'entropie est ennuyeuse comme l'enfer et banale comme le mauvais infini. Si, à la télévision, le dernier avatar de Piotr Verkhovenski² cite la phrase fameuse: «La beauté sauvera le monde», ce sera non sans moquerie. Cette beauté, ce salut, nos postmodernes pétersbourgeois en ont peur

¹ Bobok: récit philosophique de Dostoïevski (in Journal d'un écrivain. 1873). Selon Dostoïevski, la mort n'est pas ce que l'on croit. Bien qu'ayant été inhumés, les personnages du récit continuent de s'entretenir absurdement avec leurs voisins de caveau. L'un d'entre eux est dans un état de décomposition avancé, mais il se met toutes les six semaines à bredouiller «bobok, bobok», mot qui ne signifie rien.

² Héros des Démons de Dostoïevski.

plus que de tout au monde. Ils voient dans la vie une menace. Ce qui leur plaît, précisément, c'est l'ennui, parce qu'il ne dérange pas et n'étonne pas. L'étonnement engendre le savoir. L'étonnement naît devant le mystère. Le sommet du mystérieux, c'est le sacrement. Le sens de l'art est dans une perception pieuse, étonnée et audacieuse de la beauté. Or les médias invitent à la sécurité d'une «seconde mort», à l'arrêt de tout mouvement, à l'indifférenciation et à l'insensibilité, à la profanation et à la négation du Mystère.

Quand il n'y a plus de contenu, quand il n'y a pas même le plus insignifiant minimum, l'art contemporain se revêt de «concepts» et bavarde intarissablement de ce dont le bavardage a pourtant déjà fait le tour. Plus son fond entropique est ennuyeux, plus le roi nu s'accoutre de grandiloquence: «transcendant», «métaphysique»...

Le monde est l'objet d'un renversement surprenant. Au lieu de chercher à surmonter sa débilité, sa paresse et son impuissance, l'artiste contemporain – qui, en ce sens, ressemble à l'adepte d'une secte totalitaire – s'efforce d'être encore plus sot. Freud disait : «Là où était le “ça” “je” doit advenir (wo Es war soll Ich werden). La secte des «installateurs» se règle sur un autre principe: «Là où était le “moi” (la personne), c'est le “ça” (la putréfaction anonyme) qui doit advenir».

Retentissante indigence : tel est le maître mot de l'art contemporain, comme, du reste, de la vie contemporaine.

L'hyperréalisme naît de simulacres qui se veulent plus réels que la réalité. Le simulacre est mensonge et dissimulation sous une forme frappante, agressive et insolente.

Les œuvres de l'art contemporain se taisent sur le sens de la vie. On les imagine mieux accrochées aux murs d'une banque, ou dans les espaces sonores et vides de la nouvelle utopie scientifique qu'est Skolkovo¹, joujou favori du Président. Là, les idées ne s'élèvent pas, les lieux ne bruissent pas de discussions, les étudiants ne se passionnent pour rien; on n'y trouve, porteuses d'une insigne pauvreté d'imagination, que les productions mort-nées de l'«art contemporain», fourrées sans amour ni tact dans des niches nues et blanchies.

¹ Projet de «Silicon Valley» russe que le président Medvedev rêve de réaliser près de Moscou.

C'est ainsi qu'à partir du rien est créé le corps de l'Antéchrist.

Du bruit autour du vide. «Studio ouvert»: une émission célèbre et très suivie. Pendant deux heures il est question d'un nouveau «chef-d'œuvre»: «X..., prisonnier du FSB¹». Des militants du groupe «Voïna» («La Guerre») ont reçu le prestigieux Prix «Innovation». Le 14 juin 2010, sur le pont Liteïny, ils ont confectionné un phallus de 60 m de long et, quand le pont s'est levé, le phallus s'est dressé devant les bâtiments du FSB. Les quatre «historiens de l'art» invités à la télévision sont transportés d'enthousiasme. Pensez donc: un phallus directement dressé contre les sbires du FSB ! Quelle audace ! Et puis, voyez-vous, les artistes du groupe «Voïna» ne sont pas des «otages à la solde de galeristes», ils sont pauvres et errants, sans cesse persécutés comme «voyous». Sans argent ni toit, ils sont purs et désintéressés. C'est ainsi que le Veau d'or s'attribue n'importe quelle «chair fraîche» et ne demande pas mieux que de porter la couronne de la «sainteté».

D'autant plus qu'une exposition ouvertement sacrilège, où le Christ était représenté avec une bouteille de Coca-Cola avait été organisée au Centre Sakharov sur le thème «Attention, religion!» et avait suscité dans la population une vague d'indignation. Le tribunal avait reconnu tout ce beau monde «coupable d'incitation à la haine religieuse».

En Russie, où depuis 1917 les forces du mal règnent ouvertement avec arrogance, elles se sont heurtées et se heurteront à une puissante opposition : des millions de martyrs se présentent aujourd'hui devant le trône de Dieu. Par leurs prières, le Beau, le Bien et le Vrai continuent de venir au secours d'un monde devenu «Bobok». Au cours de ce XXe siècle qui vient de prendre fin, il y eut plus de victimes chrétiennes que pendant les 19 siècles précédents, et la Russie occupe malheureusement sur cette triste liste une des toutes premières places. On ne peut que regretter qu'après tant de souffrances en 70 années de «bien-être scientifique du peuple» cette même maladie anti-humaine continue de sévir sous le masque de l'art dit «contemporain».

La mondialisation et le règne triomphal du Veau d'or ont également touché l'espace russe. Mais, «Là où est le danger croît aussi ce qui sauve» (Hölderlin).

¹ FSB : nouveau nom du KGB.

Le présent recueil voit le jour au bon moment. Il sera utile au lecteur russe qui n'aura pas désappris à penser, à aimer et à s'étonner. Utile à tous ceux pour qui la basse vulgarité, l'insolence et la nécrophilie sont causes de souffrances mais qui connaissent encore mal les mécanismes du processus d'apostasie et ne savent pas comment on rend débiles et annihile spirituellement des cultures et des peuples entiers.

Les penseurs français qui ne sont pas indifférents à notre malheur commun ont une très grande expérience de la façon d'aborder l'«art contemporain». Ce qui les unit, c'est un noble effort pour «ouvrir les yeux» des gens sur la nudité du Prince de ce monde et pour montrer, selon les paroles de saint Séraphin de Sarov, combien «les démons sont infâmes».

Tatiana Goritcheva
Paris

Jean Clair

DES HAUTEURS BÉANTES
DE LA CULTURE





JEAN CLAIR (né en 1940) – écrivain, essayiste, critique d’art. Ancien Directeur du Musée Picasso à Paris. Commissaire de nombreuses expositions, parmi elles, la Biennale de Venise de 1995 qui coïncidait avec le centenaire de sa fondation. Membre de l’Académie française. Auteur d’un grand nombre de livres parmi lesquels: «Considérations sur l’état des Beaux-Arts»(1983), «Méduse: Contribution à une anthropologie des arts du visuel» (1992), «La responsabilité de l’artiste» (1997), «La barbarie ordinaire: Music à Dachau»(2001), «Malaise dans les musées»(2007), «Dialogue avec les morts»(2011).

L’ennui des musées! Absurdité des tableaux alignés les uns contre les autres, que personne à peu près ne sait plus lire, dont nul ne sait plus déchiffrer le sens, moins encore y trouver une réponse à la souffrance et à la mort. Morosité des sculptures n’incarnant plus qu’un jeu abstrait de volumes, au lieu d’offrir, comme la statue d’un dieu ou d’un saint, la promesse d’une intercession. Dérision des formules et prétention des audaces esthétiques.

La foule qui se presse en ces lieux, faite de gens solitaires qu’aucune croyance commune, ni religieuse ni sociale ni politique ne réunit plus, et qui, pour cette raison même, ne se déplace qu’en troupeau, n’y va jamais, si nombreuse, que pour y vérifier avec fièvre qu’il n’y a rien décidément à en entendre.

Ainsi des religions des siècles passés, quand elles se mouraient et dont les pèlerinages organisés n’étaient plus là que pour cacher le vide de leur rituel, et la pauvreté de leur consolation. L’envahissement actuel des brimborions *kitsch* de l’avant-garde, de ceux qui se vendent dans les châteaux de Versailles et les Palais de Venise, est à la modernité finissante ce que l’imagerie sulpicienne fut au christianisme moribond.

Je tombe ce jour sur des lignes écrites au début des années 70 par cet érudit libertin que fut Georges-Henri Rivière, le créateur du Musée, aujourd’hui disparu, des Arts et Traditions Populaires: «Le succès d’un musée ne se mesure pas au nombre de visiteurs qu’il reçoit, mais au nombre de visiteurs auxquels il a enseigné quelque chose. Il ne se mesure

pas au nombre d'objets qu'il montre mais au nombre d'objets qui ont pu être perçus par les visiteurs dans leur environnement humain. Il ne se mesure pas à son étendue mais à la quantité d'espace que le public aura pu raisonnablement parcourir pour en tirer un véritable profit. C'est cela le musée. Sinon, ce n'est qu'une espèce d'«abattoir culturel».

Pour les Surréalistes, le musée gardait encore, dans les années Vingt, le charme des déserts cirés. Il était à leurs yeux devenu le lieu secret des orgies et des mystères; on s'y rendait seul, comme au *Sphinx*.

C'est aujourd'hui, une maison d'abattage où l'on se rend en troupe, en rang deux par deux, comme pendant la guerre, les troupes d'occupation qui défilaient au *Panier fleuri*.

LA SELLE SUR LE PARQUET

Ces petits vandalismes ordinaires qui font le quotidien de l'«art contemporain» ont trouvé leur épanouissement dans la manie d'être désormais exposé à l'intérieur des édifices anciens: Jeff Koons à Versailles, Jan Fabre au Louvre, Astérix au Musée de Cluny, XYZ à Fontainebleau, la Joconde repeinte ou dé-peinte par un Chinois.

Ce pourrait être à la façon dont les barbares campaient dans les ruines des monuments antiques... Non: il s'agit d'une dérision plus sournoise et plus durable. La chambre à coucher du roi ou le salon d'apparat sont devenus cuvette d'aisance, un bidet, une commodité dans laquelle déposer ses déchets. Jeu spéculatif: on garantit les émissions très éphémères d'une activité hier dénommée d'«avant-garde», aujourd'hui «art contemporain», syntagme figé, par le fond-or du patrimoine. L'ordure à l'image du métal précieux, vieille équation freudienne.

Jeff Koons n'est que le dernier figurant d'une longue histoire de l'esthétique moderniste qui s'achève dans la notion canaille du *décalé*. «Décalé» est apparu dans la langue il y a sept ou huit ans. Rien d'intéressant qui ne soit «décalé». Une exposition se doit d'être «décalée», une oeuvre, un livre, un propos seront d'autant plus goûtés qu'ils sont «décalés».

Décaler veut dire ôter les cales; on décale un meuble — et il tombe, on décale une machine fixée sur son arbre, et elle devient une machine folle, on décale un bateau, et vogue la galère... Une nef des fous, en effet. Ça vient de loin: «Beau comme la rencon-

tre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection». Duchamp: les moustaches, la Joconde. Mais Duchamp n'y voyait guère plus qu'une contribution au Salon des Humoristes. Vinrent les surréalistes et leur sérieux de pions. Colages, mots en liberté, liaisons libres, écrits automatiques, autant de «cadavres exquis», mais néanmoins puants...

Tels aujourd'hui ces boudoirs de Koons, déclarées «baroques», appendues dans les galeries royales. Fin d'un monde. Un automne du Moyen Age, en version moderne.

Tout cela, sous le prétexte de la fête, a un petit côté, comme à peu près tout désormais en France, frivole et funèbre, dérisoire et sarcastique, mortifiant au bout du compte. Sous le kitsch des petits cochons rosés, la morsure de la mort. Sous la praline, le poison.

On rêve à ce que Saint-Simon, dans sa verdeur, aurait pu écrire des tortillons de Jeff Koons déposés sous les ors de Versailles. Ils lui eussent rappelé peut-être la mauvaise plaisanterie du duc de Coislin: «Je suis monté dans la chambre où vous avez couché; j'y ai poussé une grosse selle au beau milieu sur le plancher...»

GRANDEUR ET DECADENCE

«Le Grand Art», comme on disait «le Grand Style», «la Grande Manière» ou «le Grand Siècle»: jusqu'à nos jours, la France n'aura guère connu, sous ses apparences volontiers canailles, qu'une culture de Cour -Bossuet, Racine, Lulli... et un art de commande d'Etat. Le peuple est resté à l'écart de la culture. Les Lumières elles-mêmes ne connaissent de fronde envers les Puissants que parce qu'elles s'adressent aux Puissants et à eux seuls. Le peuple est illettré. Exception française. En Allemagne, sous l'influence de la Réforme peut-être, littérature et musique s'adressent, d'abord, à des auditoires et à des lecteurs populaires. Luther, Bach ... Et le XIX^{ème} allemand, encore, continuera à cultiver ce goût populaire ou petit bourgeois, *hauslichkeit*, *gemütlichkeit*, fortement caractérisé. L'absence d'un pouvoir central permet la floraison d'un art et d'une littérature des petites gens, du petit peuple ou des petits bourgeois, très lié aux terroirs et aux particularités, d'où sortiront, parmi bien d'autres figures savoureuses, Wilhelm Bush et le *Struwwelpeter*. Adalbert Stifter ou Fontane sont peu lus en France. Le *Biedermeier* y est ignoré.

La tradition hautaine de la culture de Cour aura persisté jusque sous les régimes actuels, si l'on admet l'idée que la Cour, réduite aujourd'hui à ses courtisans, petits cercles sans grande culture et sans grand discernement, est toujours habitée de la même fureur, loin des goûts particularisés du peuple, d'imposer un art le plus souvent artificiel, c'est-à-dire «universel» et sans goût.

Mais comme il lui aura fallu répondre, en même temps et de façon contradictoire, à ses idéaux dé-

mocratiques, la France sera la seule aussi — mis à part et pour d'autres raisons l'Etat soviétique — à créer de toute pièce et de manière autoritaire, un art dit «pour tous», théâtres populaires, spectacles d'avant-garde dans les banlieues, et autres «ateliers de création», cet art que l'on croira d'autant plus près du «peuple» qu'il en est très loin, et qui ne servira finalement, lui aussi, qu'à la délectation des seules élites, ravies de s'encanailler.

On évitera donc désormais de parler de Grand Art: ce serait rappeler une hiérarchie insupportable en une époque qui se veut égalitaire. Moyennant quoi, jouant de ces contradictions et de ces artifices, la France s'est faite le champion d'un art d'Etat de très médiocre qualité, dont les représentants, écrivains, peintres ou musiciens n'ont jamais réussi, sauf en de très rares occasions, à se faire reconnaître au-delà des frontières.

* * *

L'opposition entre *high art* et *low art* remonte aux débats des ethnologues qui opposaient la culture des peuples blancs et civilisés à celle des primitifs et des peuples colonisés. Mais elle a pris un sens nouveau à propos d'une exposition au Musée d'Art moderne de New York il y a vingt ans, qui portait ce titre et prétendait confronter pour mieux les mêler -, la culture des tableaux, sculptures ou oeuvres du grand art, de la culture classique, la culture cultivée disait-elle, la culture des élites, à la culture populaire, mineure, la caricature, les graffitis, les bandes dessinées, les romans de gare, les films de série B et la musique pop¹.

Un même verbe en latin signifiait «cultiver» et «habiter». La culture était le pouvoir d'habiter le monde, de rendre le monde habitable. La culture, au Moyen Age, avait aussi un autre nom: la couture, qui désignait une pièce de terre emblavée, parfois au milieu d'une ville, bordant une église ou une abbaye. L'idée de relier, de coudre des étoffes entre elles, se mélangeait à l'idée d'ensemencer et de produire. On demeure proche du *religere* latin, lui-même lié au fait de lire et à celui de collecter, de lire et de relier, de réunir en gerbe, des épis ou des pages.

Ce n'est pas la culture seule cependant, c'est le culte qui a fait

¹ **High and low — Modern art and popular culture**, The Museum of Modern art, New York, 1990, ed. By Kirk Vardenoe et Adam Gopnik

du monde le lieu où les hommes peuvent survivre, et la culture n'est qu'une déclinaison, et sans doute un affaiblissement du culte. Ce sont les dieux qui ont plaisir à habiter — *colere* — un lieu, des fontaines habitées par les nymphes et des monts habités par des démons, qui deviendront le lieu cime d'un oratoire. Après eux, les humains qui ont ressenti cette présence qui les précède et qui les dépasse, rendront un culte à celui qui habitait là, et peut-être où il revient encore, en ce lieu qu'eux mêmes désormais cultivent, défini par un centre et par une périphérie, par une pierre de fondation et par des frontières.

C'est bien du temple que le monde se contemple. Les dieux ne sont pas seulement les protecteurs des frontières, ils sont aussi les gardiens de la forme. Ils sont là pour nous protéger du chaos, du monstrueux, et de l'illimité. Pareille croyance devient à peu près incompréhensible en un monde qui se veut sans frontière ni limite, comme il est sans norme dans la construction des formes qu'il propose à notre appréciation, formes proprement devenues inhumaines si l'on rappelle que l'*humus* est tout à la fois la terre nourricière et l'origine de notre humanité.

Ce culte originaire, lié au sacré, Cicéron l'appelait *cultura animi*, la culture de l'âme. Cette belle expression, nous l'avons atrophiée sous le raccourci de «culture». Mais *cultura animi* se retrouve encore chez Saint Ambroise... La suite n'est guère qu'une lente décadence du sens original si riche, profane ou sacré de «culture».

Nous n'habitons plus guère le monde et les paysans qui le cultivaient ont à peu près tous disparu. La culture de l'âme elle aussi a disparu, du coup. Dans son *Faustus*, Thomas Mann fait dire à Méphisto que «depuis que la culture s'est détachée du culte pour se faire culte elle-même, elle n'est plus qu'un déchet». La culture, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, n'est qu'un culte rendu à l'homme par l'homme seul, une fois que les dieux se sont éloignés. C'est une idolâtrie de l'homme par lui-même, une anthropolâtrie. Méphisto, dans le récit de Thomas Mann, en tire la conséquence, avec un sourire ironique: la culture dont vous vous glorifiez est moins qu'un résidu: une ordure, l'émission à jets continus d'un «moi je» malodorant.

Thomas Mann était protestant. T.S. Eliot, le catholique, dira à peu près la même chose, au même moment, après la guerre, en 1945: «Aucune culture n'est apparue ni ne s'est développée sans être liée

à une religion.¹» La culture laïque, et ses produits, livres, œuvres d'art, musique profane, tout occupée de ne célébrer que l'individu, est allée au désert.

Walter Benjamin parlait de l'*aura* de l'œuvre d'art et de son effacement. Sa réflexion, qui lie la présence *hic et nunc* d'une œuvre à un pouvoir qui relève de la sacralité et qui, à cet égard n'est ni transférable ni reproductible, est proche de celle des anthropologues fin-de-siècle, dont Rudolf Otto est le meilleur exemple, qui parlaient du *numen* et des *numina*, cette présence des dieux qui s'éprouverait en certains lieux.

Plus de lieu, plus d'*aura*, plus de *numen* aujourd'hui, et plus de *numina* dans nos musées profanes. Plutôt des tas de décombres, au hasard des terrains vagues.

Les musées d'ailleurs ne ressemblent plus à rien. La silhouette du nouveau musée d'art contemporain de Metz rappelle les «Buffalo Grills» qu'on voit le long des autoroutes. Construire un musée pose aujourd'hui à P architecte un problème insoluble. A quoi sert un musée? D'un temple, on sait la destination. D'une école aussi. Ou d'un aéroport. Mais d'une collection d'objets arrachés à leur lieu d'origine et disposés sans souci de leur sens originel? C'est Paul Valéry, le tendre, le savant Valéry qui, parlant des musées, ne trouvait pour les décrire que ces mots: «fatigue... barbarie... inhumanité... incohérence...²»

On sait ce qu'était une cathédrale. Et c'est cette destination qui lui a donné sa forme, jusque dans ses moindres détails. L'orientation permet au sanctuaire de fonder sa place dans l'étendue, en obéissant à une géomancie aussi ancienne que l'homme, la clôture est là pour fermer le bâtiment sur lui-même et l'éloigner du profane, puis l'élévation, le déambulatoire, le transept, le porche, sont dessinés pour accueillir et guider les catéchumènes. Et souvent, sous l'autel, le *martyrium*, la crypte, et son mouvement tournant autour du corps du saint enterré là, rappellent des temps plus fabuleux.

Plus tard, quand on a cru que les lumières de la Raison chasseraient les ombres de la superstition et les arbitraires de la royau-

¹ «No culture has ever appeared or developed except together with a religion», *Notes toward a definition of Culture*, 1948

² Paul Valéry, «Le Problème des musées» in *Pièces sur l'Art*, La Pléiade, Gallimard, 1960, t.2, p.1291

té, on eut l'idée de réutiliser les palais anciens pour en faire des galeries de peinture, si pareilles dans leur appareil aux salons des marchands d'art hollandais, accrochant les tableaux à qui mieux mieux, sur trois rangs. En Amérique, l'exemple des Lumières poussa à construire des copies des temples grecs pour les consacrer au dieu nouveau de la jeune démocratie.

Mais quelle forme aujourd'hui donner à un musée? Hall de gare ou hall des machines, déambulatoire, salle des pas perdus, emporium géant, réfectoire, bunker de béton où empiler les œuvres comme au *Schaulager* de Bâle, en attendant que, dans l'obscurité et le silence, comme blanchissent les endives, décuple leur valeur marchande?

Du culte à la culture, des effigies sacrées des dieux aux simulacres de l'art profane, et aujourd'hui des œuvres d'art aux déchets, nous sommes, en l'espace de cinquante ans, tombés dans «le culturel»: les affaires culturelles, les produits culturels, les activités culturelles, les loisirs culturels, les animateurs culturels...

On était à rechercher un dieu, ou son substitut transcendant, un sens, un salut peut-être, en tout cas à croire en un futur de l'homme et en un progrès de la société. Délivrée de ses origines religieuses, délivrée d'avoir un sens à transmettre, la culture aurait tout pouvoir d'offrir à l'homme le divertissement suprême: plutôt que méditer sur les fins de l'homme, aider la société à s'accomplir, lui montrer la voie, éclairer les temps à venir. Las! Nous avons été rendus au sol, où l'on habite encore un peu, si peu, avec ses paysages désertifiés, ses emprises industrielles, ses lotissements misérables, et ses promesses d'une vieillesse sans fin, que menace pourtant le virus de la moindre grippe.

Aujourd'hui, du même mouvement parvenu à son terme, on est tombé au niveau des latrines: Koons, Hirst, Fabre, Serrano et son *Piss Christ* et, avec eux, envahissant, ce compagnon accoutumé de l'excrément, son double sans odeur: l'or, la spéculation, les foires de l'art, les ventes aux enchères, faramineuses, obscènes... On était dans les hautes œuvres, que réclamait la sanction d'un Dieu, on est dans les basses œuvres, dans la vidange des fonctions naturelles.

C'est probablement ça que Kierkegaard avait appelé le stade esthétique. Dans sa hiérarchie, l'esthétique n'est pas le stade le plus élevé d'une civilisation, c'est au contraire son balbutiement,

son babil spontané, rudimentaire: une attitude infantile qui fait de la pure jouissance des sens le but de la vie, sans souci ni du bien ni du mal, mais en cultivant plutôt l'indifférence. Cette attitude hédoniste, égoïste, cupide ou concupiscente, semble assez bien décrire le moment où la France en est arrivée, après trois siècles de Lumières, et qui se manifeste en art par la doctrine des avant-gardes que Marcel Duchamp avait résumée dans sa «beauté d'indifférence».

Au quotidien, par dénégaration, pour cacher cette perte du sens, on se mettra à rabâcher: «culture d'entreprise», «culture du *management*» (dans les affaires), «culture de l'affrontement» (dans une grève), «culture des relations sociales», «culture du terrain plat» (dans le football): cent fois évoqué, le mot ne signifie plus qu'un sursaut animal des particularismes, des idiosyncrasies, des tics communautaires, expression des groupes, des cohortes ou des bandes qui en ont perdu l'usage. Là où la culture prétendait à l'universel, elle n'est plus qu'expression de réflexes conditionnés, salivations ou satisfactions zoologiques. Les cul-terreux de mon enfance valaient mieux que les cultureux des Ministères.

* * *

Je parle d'art, de «beaux-arts», d'art plastique ou d'art visuel, ce que je connais le mieux. La situation de la musique, de la danse, du cinéma, est différente. En peinture, en sculpture, il n'existe plus d'«art sacré» mais tout au plus, dans la lignée de Dada et du surréalisme, une pratique lancinante de propos sarcastiques et dérisoires.

Mais il existe encore une musique sacrée: de jeunes compositeurs continuent d'écrire des messes, des requiems, des opéras métaphysiques. La danse non plus n'a jamais peut-être été aussi belle, aussi fascinante, aussi audacieuse: cette qualité tient d'abord d'une perfection physique que peu d'époques auront connue à ce point, sinon l'Antiquité: corps élégants, musclés, déliés, aériens, façonnés par le sport, le régime, l'entraînement. Rien n'est plus beau à voir que certains ballets modernes. On pourrait continuer: le chant lyrique, si l'on se fie aux vieux enregistrements, semble plus parfait aujourd'hui qu'il était jadis, comme si

la voix s'était améliorée, amplifiée, renforcée, perfectionnée. La voix et le corps n'auront jamais été aussi beaux qu'aujourd'hui.

On en devine la raison: il y a toujours, dans ces disciplines,— et le mot y reprend son sens — un métier, une maîtrise du corps longuement, durement, patiemment apprise, une technique singulière, année après année enseignée et transmise. Or il n'y a plus ni métier ni maîtrise en arts plastiques. Il ne peut y avoir de *master class* en peinture, parce qu'il n'y a plus de maître. Un peintre autrefois avait ses élèves, ses apprentis, ses petites mains qui préparaient les pigments et les supports, qui achevaient, parfois copiaient ses tableaux. Mais que peut-on «enseigner» aujourd'hui dans une Ecole des Beaux-Arts, qui n'a plus rien à transmettre, sinon les ficelles, non plus le savoir-faire d'un métier, mais le savoir-vendre d'un marché? Au mieux un vouloir-faire, et l'enseignant s'échauffera devant ses étudiants comme la mère devant son enfant qui voudrait bien marcher: «Exprimez-vous, lâchez-vous ... Allez-y ...». Mais lâcher quoi et aller où?

Il y a une raison à cette différence de destin: les arts du corps et de la voix, où la perfection physique éclate aux yeux ou à l'oreille, sont des arts de la performance, *performing arts*. Ils créent des événements là où ils se produisent; une sorte de circulation verticale, une transcendance dans l'immanence comme disent les professeurs, pour quelques instants établis entre le lieu et le moment emportent dans leur élan le spectateur ou l'auditeur. La présence *hic et nunc* d'un sacré que Benjamin avait vu désertier les produits d'un art privé de son aura, ces arts de la présence physique d'un corps comme réinvesti d'un *numen*, l'expriment à leur tour: cela ne peut se reproduire, cela n'a jamais eu lieu et n'aura plus jamais lieu... Certains soirs, à l'Opéra, on peut avoir l'impression d'assister à un événement dont la perfection ne se reproduira plus.

Or, c'est pénétré par la nostalgie de ce présent absolu que l'art contemporain a prétendu se transformer lui-même en événement: des peintures de Pollock aux *happenings*, et des *happenings* aux «performances», l'art contemporain, comme un nageur qui se noie et multiplie des gestes désordonnés, est l'histoire d'une disparition.

«Tout homme est un artiste», «Tout est art», «Cracher en l'air, c'est de l'art», on connaît ces déclarations furieuses. Mais tout homme n'est pas un danseur, un musicien ni un chanteur.

* * *

De ce pauvre succédané du temple d'où contempler la création d'un dieu au musée d'art contemporain où l'homme projette sa propre image, Malraux s'était fait le sacerdote. C'est demander à la culture ce que le culte seul pouvait donner.

L'art selon lui n'est jamais parvenu à son plus haut degré – quand il le voit dans la vision des femmes en noir de Teruel veillant le corps des républicains tués, ou dans les silhouettes des femmes des monts d'Auvergne, veillant les corps des résistants – qu'une culture de la mort, qui se serait substituée, subrepticement, au culte des morts. *Lazare* reste son plus beau livre, il n'en demeure pas moins désespéré.

Le ministère de ce grand écrivain aura entre temps parcouru les étapes descendantes, du *high* au *low*, du culte au culturel. S'il avance, dans *L'Irréel*, que l'art est la dernière entreprise qui nous relie au sacré lorsque les dieux sont morts, s'il affirme que c'est lorsque les dieux sont morts que l'art enfin peut s'accomplir comme pure connaissance de lui-même, cet hégélianisme du monde des formes suppose à l'histoire des sociétés une téléologie qui la dépasse.

L'œuvre d'art absolue, dans l'enchaînement des métamorphoses qui transformeraient selon Malraux les statues anciennes des dieux en pure création de l'homme moderne, n'est pas le chef-d'œuvre inconnu d'un Balzac démonique, non plus qu'un drame métaphysique. C'est une bouffonnerie. La signature de Picasso changée en griffe pour vendre une automobile ou le Louvre, au nom des Lumières, cédant son nom et louant ses collections à un pays où triomphe l'esclavagisme le plus brutal, ne sont que quelques-uns des effets pervers du Musée imaginaire.

Celui-ci n'est pas l'apothéose du génie humain à travers les œuvres de tous les siècles et de toutes les religions, une fois qu'elles ont été délivrées du devoir de servir et d'illustrer une foi; il en est la dérision, qui a permis de transformer les œuvres en produits d'art indifférents à leur origine et à leur fonction, et finalement autorisé leur marchandisation.

LA CRISE DES VALEURS

S*ubprimes*, titrisations, pyramide de Ponzi, ces mots hier incompréhensibles sont apparus soudain, comme les *Mané Thecel Pharès* sur les murs du palais de Babylone, mots inconnus que Daniel le Prophète disait annoncer la fin d'un empire. Cet effondrement avait été la conséquence d'un festin démesuré, d'un gaspillage effréné des richesses, comme il en est aujourd'hui de la pratique d'user de ce qui étaient des objets culturels comme d'objets culturels, susceptibles non seulement d'être exposés comme «objets d'art», mais encore comme objets de négoce, propres à la circulation et à la spéculation financière.

Les procédés qui permettent de promouvoir et de vendre une œuvre dit d'«art contemporain», sont en effet comparables à ceux qui, dans l'immobilier comme ailleurs, permettent de vendre n'importe quoi.

Soit un veau coupé en deux dans sa longueur et plongé dans un bac de formol. Supposons à cet objet de curiosité un auteur et supposons du coup que ce soit là une œuvre d'art, qu'il faudra lancer. Quel processus permettra de le faire entrer sur le marché? Comment, à partir d'une valeur nulle, créer de la valeur et le vendre à quelques millions d'euros l'exemplaire, et si possible en plusieurs exemplaires? Question de créance: qui fera crédit à cela, qui croira au point d'investir?

Hedge funds et titrisations ont offert un exemple de ce que la manipulation financière pouvait accomplir à partir de rien. On noiera d'abord la créance douteuse dans un lot de créances un peu plus sû-

res. Exposons le veau de Damien Hirst près d'un œuvre de Joseph Beuys, ou mieux de Robert Morris – œuvres déjà accréditées, ayant la notation AAA ou BBB sur le marché des valeurs, un peu plus sûres que des créances pourries. Faisons la entrer par conséquent dans un circuit de galeries privées, limitées en nombre et parfaitement averties, ayant pignon sur rue, qui sauront répartir les risques encourus. Ce noyau d'initiés, ce sont les actionnaires, finançant le projet, apportant les capitaux et prenant les risques. Promettons par ailleurs un rendement d'un taux très élevé, vingt à quarante pour cent à la revente, pourvu que celle-ci se fasse, contrairement à tous les usages qui prévalaient dans le domaine du marché de l'art fondé sur la longue durée, à un très court terme, six mois par exemple. La galerie pourra même s'engager, si elle ne trouvait pas preneur sur le marché des ventes, à racheter l'œuvre à son prix d'achat, augmenté d'un léger intérêt.

On obtiendra enfin d'une institution publique, un musée par exemple, l'exposition de cet artiste: les frais seront couverts par la galerie ou le consortium qui le promeuvent. Tout comme l'encaisse – or de la Banque, le patrimoine du musée national semblera garantir la valeur des propositions nouvelles émises par le marché privé.

Bien sûr, le terme de «valeur» ne signifiera jamais valeur esthétique, qui ressortit à la longue durée, et l'œuvre ne sera jamais jugée selon ses critères, mais selon la valeur et l'évaluation du produit comme «performance économique», fondée sur le court terme, d'un mot, «performance» qui a pris lui aussi, cependant, une connotation artistique. Bien sûr aussi, comme dans la chaîne de Ponci, le perdant sera celui qui, dans ces procédés de cavalerie, ne réussira pas à se séparer de l'œuvre assez vite pour la revendre: le dernier perd tout.

Le vocabulaire dont use l'économie de l'immatériel, les «actifs intangibles» ou «incorporels», «sans substance physique», la gestion d'un «capital intellectuel» ou d'un «capital cognitif», trahit une sorte de nostalgie platonicienne: au-dessus des corps réels de l'économie réelle, plane l'image désincarnée des échanges virtuels, d'une économie volatile sortie du monde des idées pures.

C'est là sans doute où l'art, le grand art, peut apporter son témoignage sur le sens de la crise. L'art produit non des idées, non des transactions électroniques, non des valeurs virtuelles, mais des objets matériels, physiques, substantiels. Et ces objets ne relèvent pas d'un capital intellectuel ou cognitif, mais d'un capital

spirituel, terme désuet qui ne se rencontre pas dans le vocabulaire de l'économie de l'immatériel.

C'est lui pourtant qui fait la différence. Quel sens peut conserver une œuvre d'art contemporain, une fois dépouillée des procédures d'accréditation, d'achat et de valorisation qui nous la font apparaître comme «œuvre»?

Un artiste qui meurt laisse après lui pourtant un vide bien différent de celui que laisse un autre homme, quelle qu'ait été son importance dans la société. La mort de l'homme du commun, vous et moi, provoque la souffrance de ses proches, de ses amis. Mais la mort d'un artiste est plus irréparable car elle endeuille tous les hommes. C'est tout un monde qui disparaît avec lui. Sans doute laisse-t-il une œuvre, là où d'autres bien plus célèbres de leur vivant, hommes politiques, leaders d'opinion, chefs d'entreprise, patrons d'industrie, ne laisseront rien.

Il laisse des objets auxquels on attribuera, un peu légèrement sans doute, la vertu de l'immortalité, mais des objets pourtant uniques et inimitables.

Car un artiste fabrique des choses matérielles, aussi matérielles que celles qui ont envahi notre quotidien, qui font vivre, dit-on, notre économie, et assurent notre croissance, du sirop pour la toux aux voitures automobiles. L'artiste fabrique des objets qui ne servent à rien, mais qui nourrissent la vie de ce que je ne peux autrement appeler que la vie de l'esprit.

Ces objets sont dérisoires par rapport à l'infinie complexité et à la puissance des objets industriels. Surtout, la satisfaction qu'ils procurent semble d'une inquiétante fragilité. Qu'est ce qu'un regard jeté distraitemment ou par hasard, sur un dessin, une peinture, une sculpture? Moins qu'un souffle. Qu'est ce que ces objets, posés sur des murs ou abrités dans des cartons, qui n'ont en rien la présence lourde et obstinée d'un frigidaire ou d'un téléviseur, mais qui sont par ailleurs si délicats qu'il faut, comme des enfants, les protéger?

Quelque chose se passe cependant, quand on les regarde, qui est de l'ordre de cette vie secrète qui se manifeste dans les paroles que l'Ange murmure à Saint Grégoire. Paroles de vie, chuchotées, qui retentissent longtemps après qu'elles ont été formées, et qui permettent de vivre. Et la mort n'interrompt pas leur pouvoir, alors même que les voitures, les sirops, les frigidaires et les téléviseurs finissent un jour dans les bennes à ordures du petit matin.

L'histoire des techniques, dans le monde occidental, l'histoire des objets de notre confort, est une histoire rudimentaire et décevante quand on la compare à l'histoire, autrement plus longue, et plus difficile, des œuvres de l'esprit. Un artiste qui fait un dessin s'inscrit dans une très longue durée, et le dessin qu'il a fait finit par trouver sa place dans les milliers ou millions de feuilles laissées par le passé. Il rejoint un trésor, et du coup, il abolit le temps. Le frigidaire ne s'inscrit dans aucune histoire, pas même l'histoire du froid, il nous rend prisonnier d'une durée inhumaine, et il ne rejoint rien, sinon la décharge.

La chute de Babylone n'est pas due qu'à la débauche des richesses, elle est d'abord due au fait que les objets sacrés sont devenus des objets d'usage profane. Autant que la cupidité des participants au festin, c'est un acte d'impiété qui entraîne la chute de l'Empire: le vin est servi dans les vases sacrés volés au temple de Jérusalem.

* * *

«Vous voudriez revenir au culte!» Oui, en effet. Lorsque Baudelaire avoue que le culte des images a été «sa grande, son unique, sa primitive passion», il ne parle pas de la *culture* des images, il parle de *culte*. Le culte qu'il voue à Rubens, à Delacroix, à d'autres, n'est pas l'adoration de l'homme par lui-même, une autocélébration, une anthropolâtrie décidément plus nauséuse de siècle en siècle, mais la tentative, à travers l'œuvre créée de main d'homme, de toucher, de pressentir un infini comme à travers l'icône, l'orthodoxe croit toucher à la divinité.

Je répète la question: à quoi exactement peuvent bien, désormais, servir nos musées? Quel est leur sens? Serions nous plus «cultivés» que ces Indiens Iroquois qui, il y a quelques années, obtinrent du Musée qui les exposaient que les masques présentés dans les vitrines et qui n'étaient pas supposés être vus du public, fussent retirés et même leur fussent restitués? Plus évolués que les peuples «premiers», quand le Musée du Quai Branly se voit opposer la volonté du Vanuatu ou des Aborigènes de retirer des vitrines des objets qu'ils ne voient pas, eux, comme des «œuvres d'art», et que ces ceux-ci leur soient rendus? Plus grossiers que ces Israéliens, au Musée Yad Vashem à Jérusalem, qui ont ouvert une salle de prières à côté des salles d'exposition? Moins humains

que ces visiteurs du Musée d'Ethnologie de Mexico qui demandent à prier devant certains objets exposés¹?

Un certain nombre de petits pays d'Europe centrale, la Slovaquie, la Roumanie..., maintenant qu'ils ont retrouvé leur liberté, demandent qu'on leur restitue les fresques religieuses qui avaient été, par l'occupant russe ou allemand, détachées de leurs églises pour être exposées dans leurs musées à vocation culturelle et universelle, entre les fétiches africains et les produits de l'avant-garde internationale. Ils veulent les remettre là où elles étaient, pour leur redonner leur sens et leur utilité propres.

Le stade éthique, selon Kierkegaard, serait, succédant à l'esthétique, le stade du devoir où l'acceptation de ce que l'on doit faire vous donne la liberté. C'est le stade où se rencontre le héros, étant entendu que l'homme extraordinaire est un véritable homme ordinaire: celui qui accomplit sa tâche jusqu'au bout, dans le poste qu'on lui a assigné. Je ne peux m'empêcher de penser que le réalisme socialiste, a été l'illustration de ce stade éthique. Mais on pourrait le dire aussi de la peinture du Troisième Reich ou plus aimablement d'une certaine peinture des démocraties des Années Trente, autour du paysan, de l'ouvrier et du savant. Cette peinture édifiante n'aura guère duré dans les mémoires.

Les imageries colorées du régime soviétique, Staline et Voroïchilov devant le Kremlin, les portraits de Kirov, le martyr de la Révolution, les épisodes glorieux de la guerre ou les exploits des stakhanovistes — auront-ils jamais suscité la ferveur, la prière, des ouvriers et des écoliers qu'on menait en troupeau les voir? Il semble que cette succession de peintures n'a jamais réussi à devenir ce que la Bible des Pauvres fut aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles, et qu'elle aura disparu aussi vite des mémoires que le Révolution de 17 s'est effacée des cartes. Un retour au stade religieux? C'est le plus élevé des trois stades, selon Kierkegaard, là où la vie est souffrance. L'homme ne peut connaître Dieu parce qu'il a péché et perdu l'éternité. Aucun homme ne peut se sauver lui-même ni sauver les autres. Pour accomplir son salut, il faut passionnément croire au paradoxe, au scandale, à l'absurde.

¹ Je tire ces exemples de l'ouvrage de l'ouvrage d'André Desvallées, *Quai Branly, un miroir aux alouettes?* Paris, L'Harmattan, 2007, pp.97 sq.. André Desvallées, ancien collaborateur de Georges-Henri Rivière au Musée des Arts et Traditions populaires, est Conseiller permanent auprès de l'ICOM, Conseil International des Musées.

On est proche de Dostoïevski et proche de ceux qui, dans les Musées russes, au lieu d'admirer la beauté des icônes, prient à nouveau devant elles comme devant des reliques. Ni esthétique, ni éthique, ce serait la voie d'une peinture vivante, une peinture de l'âme, une *empsychos graphie*, dont la parole remplirait ce vide qu'ont laissé, dans le Musée imaginaire, Les Voix du silence. Alors, l'art pourrait— il, comme Dostoïevski le disait de la Beauté, «sauver le monde»?

Mais j'arrête ici car j'entends ricaner.

Jean-Philippe Domecq

L'ART A TOUJOURS ÉTÉ
CONTEMPORAIN, L'ART
DU CONTEMPORAIN
N'EST PLUS





*Auteur d'une trentaine d'ouvrages, Jean-Philippe Domecq est romancier (derniers romans parus, *Cette rue* et *Le jour où le Ciel s'en va*, chez Fayard), et essayiste (sur la peinture notamment: *Ruisdael, ciel ouvert*, paru chez Adam Biro en 1989; sur la littérature: *Qui a peur de la littérature?* réédité chez Mille et Une Nuits en 2002; sur ses opinions culturelles: *La Situation des Esprits, entretiens*, chez La Martinière, 2006; etc.).*

Les trois textes qu'on va lire ci-dessous sont autant de courts chapitres témoignant à leur façon des changements qui se sont opérés, dans l'actualité artistique, depuis que, en 1990, voilà vingt ans donc, j'avais lancé le débat non pas «contre l'art contemporain», comme se sont empressés de le faire croire les commentateurs de mauvaise foi, ni «pour l'art contemporain», ce qui serait aussi inepte que la précédente attitude, mais sur ce que j'ai nommé «l'Art du Contemporain», c'est-à-dire cette période qui, depuis les années soixante-dix du siècle précédent, a pris le Contemporain pour critère central, voire exclusif, de l'évaluation artistique. Il était d'emblée évident qu'un tel critère ne ferait pas long feu historique; il était d'ores et déjà criant que les œuvres et démarches artistiques qu'il faisait naître ne pouvaient qu'être bornées.

«L'Art du Contemporain» a donc donné lieu à une trilogie regroupée sous ce titre générique, et dont les trois volumes s'intitulent respectivement:

1. Artistes sans art? , première édition parue chez Esprit en 1994; 4^{ème} édition en poche chez Pocket, «Agora», 2009.
2. Misère de l'art – Essai sur le dernier demi-siècle de création, première édition chez Calmann-Levy, 1999, nouvelle édition en poche chez Pocket, «Agora», 1999.
3. Une nouvelle introduction à l'art du XX^e siècle, première édition chez Flammarion, 2004, nouvelle édition en poche chez Pocket, «Agora», à paraître en mai 2011.

«Artistes sans art?» Préface à la deuxième Edition (1999)

Aux rieurs de 2010»: voilà à qui j'adressais le premier des textes qui fournit la matière de ce livre. C'était en 1991. Huit ans après, nous voici presque au milieu du gué. Entre-temps, a-t-on ri? Si oui, qui? Et qui n'a pas ri? Et rira-t-on vraiment, en 2010, des grandes figures artistiques que j'ai désignées?

Le premier texte en question faisait un bilan critique de La rétrospective Andy Warhol qu'avaient organisée les grands musées américains et européens. Je m'étais décidé à écrire ce que j'avais toujours pensé de cet artiste. Sans illusion aucune sur l'écho que pourrait avoir un propos qui prenait à revers tant la mode que l'intelligentsia. L'absence d'illusion n'est pas une raison pour se taire. Et tant qu'à parler quand même, c'est une raison pour le faire en riant.

À mon grand étonnement, le dossier de la revue *Esprit* où j'avais intégré ce texte sur la fortune critique d'Andy Warhol (et qu'on trouvera ci-après) fit quelque bruit. Tiens donc, on ne nous faisait pas le coup de «la mort sans phrase»?... Un abondant courrier et de multiples analyses, venant de gens visiblement très informés de l'art contemporain, nous indiquèrent, à la revue *Esprit*, qu'apparemment il était temps. Temps que se formule un point de vue critique, plus sélectif, moins mono-idéologique, sur les artistes présentés comme les plus significatifs des dernières décennies.

Évidemment, les critiques d'art qui avaient promu cet artiste et ceux qu'ensuite mon livre passa en revue restèrent d'abord cois. Tartuffe n'a pas ri, au soir de la comédie.

D'habitude, leur réplique est rapide, toute prête: quiconque critique une création contemporaine est réfractaire à l'innovation artistique, donc passéiste – terminé, passez votre chemin. Mais mon propos (le lecteur vérifiera) n'avait pas l'air aussi simpliste.

Qu'à cela ne tienne: ils réagirent en faisant comme si. Comme s'il s'agissait d'une nouvelle expression des réactionnaires en art. Il n'y avait plus qu'à ressortir le bon vieux schéma, usé jusqu'à la corde depuis le Salon des Refusés et même avant: «Ceci est un énième avatar de la querelle des Anciens et des Modernes», etc. Mon livre montre pourtant que des conservateurs en art, il y en a, et il y en aura toujours, certes, mais qu'à cet académisme passéiste s'est ajouté aujourd'hui [l'académisme du contemporain pour le contemporain; que telle était la spécificité des temps, les choses ne se reproduisant jamais à l'identique dans l'Histoire humaine.

Le lecteur jugera si cela fut clairement dit. Les tenants du tout-contemporain, en tout cas, ne s'embarrassèrent pas de sérieux dans leur lecture. Et encore, s'ils s'en étaient tenus là...

Ils firent tout – tout, au niveau des méthodes, rumeurs, censures, interdits de répondre, procès d'intention, stigmatisation politique -, tout pour étouffer le débat en caricaturant des propos qui voulaient faire preuve de ce recul critique qui fut pourtant un des ressorts de l'esprit d'avant-garde. Mais laissons cela¹. Pour retenir au moins ceci, qui fut ma seule surprise, lors même que j'ai souvent observé l'empire de la mauvaise foi sur l'esprit des hommes: à quel point tous ces critiques, intellectuels de formation donc, sont capables de ne tenir aucun compte de ce que vous avez réellement écrit.

Quant au ton qui les a heurtés, ce ton de farce opposé à la domination d'une idéologie esthétique épuisée depuis longtemps, on dira qu'il a pu les offusquer légitimement. C'est qu'*Artistes sans art?* n'entendait pas proposer seulement une analyse réfléchie. Mais aussi la comédie. Revendiquée comme telle. Il fallait tout de même bien que cette période artistique, ayant engendré tant de hochets scolastiques, finisse par produire son œuvre: sa comédie. Comédie féroce, trouvera-t-on? Et comment! Car enfin une époque où furent imposées des œuvres qui sollicitent si peu de nos facultés psychiques – des œuvres si oppressives, autrement

¹ J'en propose une analyse condensée dans *Misère de l'art*, qui paraît en même temps que la présente réédition, chez Calmann-Lévy.

dit – est une époque terrible pour la culture. Une époque particulièrement coercitive sur le plan artistique. Quand on pense que ceux qui ont trouvé violent ce livre défendent aujourd'hui, après ne pas avoir été gênés du tout par la promotion d'Andy Warhol, les Miceys «ironiques» (tiens donc) de Jeff Koons, et qu'ils en sont encore à s'accrocher au second degré qu'il y aurait là-dans, alors on comprend qu'ils ne pouvaient pas comprendre. Pas comprendre qu'il y ait eu urgence à dire ce qu'on en pensait – ce qui s'appelle *penser*.

Et, au fond, voici tout ce qui mérite d'être retenu de ce débat qu'ils ont tant fait pour étouffer: les seuls (et rares) à avoir fait effort d'honnêteté n'ont tout de même jamais pu s'empêcher de prétendre n'avoir pas compris que mon livre ne portait que sur les œuvres, rien que les œuvres, examinées de l'intérieur même du langage choisi par leurs auteurs. Autant de chapitres de ce livre, autant de haltes devant des œuvres. Chaque fois, évidemment, je demandais ensuite comment on avait pu cautionner, par écrit – tant d'écrits et de dépense mentale – pareilles pauvretés. Là est la raison pour laquelle ils ont toujours tenu à recourir, de leurs interprétations généralisantes à défaut, mon propos pragmatique. L'un préfère penser que j'ai la nostalgie de critères universels du beau. Où a-t-il trouvé cela dans une seule de mes lignes ou demi-lignes? L'autre dit que j'incrimine avant tout le fait que des artistes qui se veulent subversifs sont devenus des artistes officiels. J'en parle à peine, tant c'est évident. Non, la table des matières en fait foi: les œuvres, c'est tout ce à quoi je me suis confronté, concrètement, et c'est pour cela même qu'ils ne peuvent inconsciemment entendre. Car, ces œuvres, ils s'en sont fort bien accommodés. Ils y ont même souscrit. Et cela dit quelque chose de leur appétit de vivre. Cela en dit même tout, si toutefois l'art n'est pas une décoration de l'existence, mais son révélateur.

Enfin, rira-t-on lorsqu'on aura passé cette génération d'intérêts intellectuels et de pouvoir culturel?

Rien n'est moins sûr. Pas sûr du tout que mon analyse soit confirmée par l'avenir – ni infirmée d'ailleurs (car l'Histoire est entre nos mains, toujours). On sent bien que le propos de ce livre est ancré dans l'avenir, d'où j'observe le présent; et que je parie sur la confirmation de mes intuitions, au-delà des vicissitudes et ridicules de notre temps. Eh bien, je serai peut-être démenti. Il n'est pas dit que Warhol sera relégué au fond du musée, comme un produit tout juste symptomatique d'un art de consommation-

communication; que Buren sera remis à sa place, comme décorateur à faible initiative créatrice; que les panneaux lisses de Stella apparaîtront pour ce qu'ils sont, aussi tautologiques que ses déclarations d'intention; qu'on ne parlera plus du blanc sur blanc de Ryman, qui n'apportait tout de même pas grand-chose trois quarts de siècle après le carré de Malevitch; ete Ces œuvres sont toujours là, mises en avant, surcotées et saluées, même si la liberté critique à leur propos s'est étendue. Elle peut bien s'étendre encore; le milieu international de L'art n'a pas besoin de liberté, de débat, pas besoin de regard critique. Tout ce qu'il lui faut, c'est qu'on le laisse maintenir à leur haute cote les œuvres en lesquelles il a investi. Et il a tous les moyens de maintenir la situation, de la faire perdurer suffisamment pour qu'à la fin, ayant empêché l'émergence de tout autre type d'œuvres, les générations à venir concluent que c'aura été cela, finalement, la seconde moitié du XXe siècle.

Mais quelle victoire... L'aliénation humaine a toujours renouvelé ses moyens.

«Artistes sans art?» Préface à la troisième édition (2005)

À chaque nouvelle édition une nouvelle préface, alors que le texte du livre ne change pas – pas une virgule. C'est le contexte qui change, comme prévu. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, date de la première édition, et depuis 1999, date de la deuxième, se confirme avec la présente en 2005, une double constatation contradictoire.

D'une part, le contexte est toujours difficile pour la liberté d'esprit critique. Les grandes figures des dernières décennies dont la portée m'a paru moins grande que le crédit qu'on leur a fait, sont plus que jamais portées au pinacle. Besoin «le croire à ce à quoi on a cru, besoin de justifier les choix museaux internationaux, besoin de soutenir les cotes marchandes, voilà qui explique, entre autres, la perpétuation d'icônes du Contemporain. Le besoin de croyance n'étant sans doute pas le moindre des trois, tant il se retrouve en d'autres domaines de cette époque.

Mais aussi, et d'autre part, alors même que ceux qui ont étouffé le débat qu'on a voulu ouvrir, étouffé en le caricaturant au mépris des textes mêmes (le lecteur en jugera en comparant et c'est ce qui rend cette réédition légitime), alors que ceux-là mêmes sortent encore des livres sur le débat que c'aurait pu être et qu'ils ont empêché de toutes leurs forces qui étaient grandes puisqu'ils étaient les patentés et qu'ils ont pour eux institutions, gazettes et médias, alors donc que ceux-là répètent depuis plusieurs années que «le calme et l'ordre sont revenus», force est de constater qu'un à un ils reprennent les thèses de

qui ils ont censuré. Et c'est normal, et ce n'est pas la moindre ni la moins ironique des leçons morales qu'on peut tirer de ce nouvel avatar des combats culturels: il est toujours préférable de passer tout simplement sous silence les textes qui avaient dit ce dont vous finissez par convenir. Sans quoi, de quoi auriez-vous l'air?...

Heureusement, l'Histoire est longue, toujours.

«Misère de l'art». Préface à la deuxième édition (2009)

En 1991, je dédiais «aux rieurs de 2010» le premier chapitre de ma trilogie sur ce que j'ai nommé *l'Art du Contemporain*¹. Chacun ses risques. Et, au vu de l'actualité du marché mondial, inutile de répéter que je n'ai rien à redire à ce qu'on m'a reproché de dire. Les lecteurs apparemment sont là, puisque reparaît ici le deuxième volet de la trilogie en même temps que le premier, dont c'est la quatrième édition. Autre constat: les livres et prises de position se multiplient qui s'autorisent une liberté qui, il y a vingt ans, valut liste noire assortie des anathèmes de ce qu'il faut bien appeler le fanatisme d'aujourd'hui, le procès en Réaction valant bien, en farce, Salem. Et puis quoi, la bêtise s'améliorant comme le reste, disais-je dans le fatal premier texte, tout peut continuer en surface comme si de rien n'était pour qui y a tout intérêt, mental et trébuchant – intellectuel et marchand. Rien à toucher donc au diagnostic.

Ce qui m'avait fasciné, au fond, c'était d'observer comment la passion de la servitude, dont nul ne nous fera croire qu'elle aussi ne se renouvelle pas, avait pu à ce point plier l'intelligence critique au service de ce Contemporain devenu critère de jugement esthétique. Que d'ingéniosité et de sophistication – de *théorisme*, disais-je – en effet ne fallut-il pas à ceux qui trouvèrent tant d'intérêt intellectuel aux statures d'artistes de pur *Entertainment* qui dominent la scène et la cote internationales? Il fallut pour cela oublier consciencieusement, entre autres

¹ *Dans l'ordre: Artistes sans art?; Misère de l'art – essai sur le dernier demi-siècle de création; Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle.*

et petites évidences, la distinction entre art et divertissement. Et, même, puisqu'on n'a rien contre: qu'il est différents degrés de divertissement et qu'il en est d'épais. Mais voilà; de cela, et de créativité, d'invention, d'humour, d'oeuvre, plus question. C'est ce qui demeure frappant, à l'heure où le marché de l'art bat de nouveaux records spéculatifs: plus les œuvres sont cotées et moins la critique les analyse.

On dira: parce que la critique d'art est devenue surtout sociologique et n'a donc pas à discuter de la qualité des produits lorsqu'elle décrit les phénomènes du marché de l'art. Réponse en faux-fuyant, car la question demeure: pourquoi tant d'argent pour pareilles œuvres?

Non seulement la teneur de l'œuvre n'est plus le sujet, mais il faut qu'il en soit ainsi, des deux côtés de la spéculation; l'intellectuelle et la marchande. Que la critique d'art tienne l'œuvre ou la proposition artistique pour moins que secondaire est un fait incontestable et significatif de notre époque; il a sa logique, qu'il faut comprendre.

Côté critique d'abord. Les 15 et 16 septembre 2008, Damien Hirst réussit le coup historique de passer pardessus les galeries pour vendre directement aux enchérisseurs, via la maison de ventes Sotheby's, le gros lot d'œuvres qui sort de sa PME de 120 employés (Jeff Koons c'est 80), On est là dans une resucée du système et de la *Factory* de Warhol, qui avait allumé et vendu la mèche de ce nouveau paradigme, non sans humour sociologique lui au moins, mais cet humour n'obligeait personne à s'enthousiasmer il y a cinquante ans ni à se fermer les yeux sur ce qu'il en résulterait. Résultat, par exemple: les articles spécialisés n'ont traité que d'une chose à propos de Damien Hirst, son coup commercial et mondain, parfois monté en «une» des journaux. Le clou de cette vente record s'intitulait, *Le Veau d'Or*, évidemment, *remake* du coup par lequel l'artiste britannique s'était fait connaître et instantanément projeter au plus haut des cotes d'artistes contemporains; un veau dans le formol, sous Plexiglas. Surmonté cette fois du symbole biblique du Veau d'Or, la belle affaire... Personne, personne parmi les commentateurs pour ramener l'œuvre à ce qu'elle est, un gag piètrement morbide et référentiel; et tout le monde pour prendre pour argent comptant sa «vision tragique» de l'existence. Certains allant même jusqu'à l'opposer, pour faire bonne mesure exégétique, avec la vision «optimiste» et «baroque» de son concurrent américain Jeff Koons. Simplisme pour simplisme, il suffit d'avoir là les deux plus cotés du marché.

Quant aux marchands, aux enchérisseurs, la teneur de l'œuvre leur importe-t-elle plus qu'aux critiques? Hirst fut promu par le publicitaire britannique Charles Saatchi. Comme celui du sophiste, le génie du publicitaire se mesure ultimement à sa capacité à vendre du vent. Somme toute, du milieu le cynique est le plus respectable, lui du moins n'est pas dupe et s'en met plein les poches en prenant le risque de défier Et les autres, alentour, les enchérisseurs, que l'œuvre soit du vent plastifié, cela ne les amuse peut-être pas autant que lui mais cela les gêne-t-il? Au contraire: c'est la puissance de dépense, leur «volonté de dépense», diraient Marcel Mauss et Georges Bataille, qu'ils affichent en s'offrant ce toc à prix d'or. En achetant à prix mirobolant des hochets pour piscines texanes, ils exhibent aux yeux de leurs pareils leur munificence, leur capacité à miser tant sur si peu.

Sans compter que les collectionneurs dominants sont d'un nouveau genre: quand ce ne sont pas les nouveaux riches de Chine et de Russie (pas d'Inde, notons-je et ce n'est pas un hasard vu que c'est d'Inde que viennent de nouvelles pratiques et nouveaux penseurs économiques), quand ce n'est pas Abramovitch qui lance sa fondation après avoir acheté le football Club de Chelsea, ceux du «Vieux Monde» ne manifestent pas d'autre goût personnel que celui que promeut la notoriété du marché. Ainsi la collection Pinault est fameuse parce qu'elle contient tout ce qui se cote de mieux. François Pinault achète l'offre; de goût ni de mauvais goût il n'est pas question — de goût en tant que dépôt historique de l'intelligence dans la sensibilité, s'entend.

Tout cela, disais-je dans les deux premiers volumes de cette trilogie sur l'Art du Contemporain, ne tient que par la caution intellectuelle que lui donne la critique. Celle-ci, dans la «Vieille Europe», ne va évidemment pas sans raffinement de révérence. Exemple, on trouvera dans le présent volume un chapitre sur l'œuvre d'un des deux à trois artistes français les plus réputés, Jean-Pierre Raynaud — eh bien, en août 2007, on pouvait lire une interview¹ de cet artiste, où le critique, subtilement, n'eut d'autres commentaires que ses brèves questions, qui font d'autant mieux ressortir l'œuvre et la pensée de l'artiste. Lequel commence par nous réexpliquer, pour la énième fois, quel geste salvateur le tira de la dépression et fit de lui un créateur: déprimé après vingt-huit mois de garnison, un jour «je suis descendu dans le garage, poussé par je-ne-sais-quoi, l'instinct de survie sans doute. J'avais besoin de

m'exprimer. Dans un coin, j'ai trouvé des pots de fleurs, un sac de ciment, de la peinture rouge. J'ai mis le ciment dans le pot et, avant même qu'il ne soit sec, j'ai pris la peinture avec mes mains et j'ai tout barbouillé.» Suit sa glose, puis la question du critique, d'une neutralité bourrée d'humour involontaire: «Depuis, vous avez toujours continué à faire des pots...». L'artiste confirme sans problème, toujours précis dans l'auto-exégèse: «Plus précisément, je dirais que cela fait quarante-cinq ans.»... «Je ne sais pas pourquoi je continue après autant d'années.» (Une chose frappante, que j'ai signalée à propos de maints artistes dans les rééditions qu'on va lire, c'est que jamais, jamais personne ne signale l'extrême routine mentale que trahissent ces démarches répétitives, fastidieuses — rayures, carrés, blanc sur blanc, feutre, pots... -, d'un ennui recouvert de fumeuses théories sur la «sérialité».) D'ailleurs, confort pour confort, Jean-Pierre Raynaud a le sens du risque: «Quoi qu'il en soit, cette forme ne m'a jamais déçu.» Le fait est qu'il l'a déclinée en tout format, de 3 cm à 6 m. Mais... la couleur, dira-t-on? La question n'a pas échappé au critique: «Et pourquoi, pendant très longtemps, n'avez-vous fait que des pots rouges?»... Confirmation de *L'artiste*: oui, rouge pompier (sic) pendant trente-cinq ans. Et puis, quand même: «J'ai éprouvé le besoin de me lâcher», ce qui donne, chez Raynaud: un pot NOIR. Puis recouvert de feuilles d'or — il trône depuis dix ans sur le parvis du Centre Pompidou et, bien sûr, il faut être réactionnaire pour voir là quelque chose de ludiquement consternant. En tout cas, «aujourd'hui toutes les couleurs sont possibles» (belle phrase, en soi).

Qu'on se rassure, il n'y a pas que les pots chez Raynaud. Il passa aux carreaux. Puis aux drapeaux. «Je me contentais de les tendre sur des châssis, comme un peintre tend sa toile, mais surtout sans intervention de ma part, ce qui a pas mal perturbé les gens.» *Perturbé*, donc c'est bon (les critiques sont cruels, pas un ne signalera à Raynaud qu'il y aurait une autre hypothèse, il continue donc sur la pente;) «...pas mal perturbé les gens. Mais j'aime bousculer les choses. Les artistes que je trouve intéressants sont des artistes qui bougent. Il suffit de regarder Matisse (...). Être un artiste, c'est prendre des risques.» «Geste politique?», demande l'interviewer. «Non, jamais.» D'où offrande à Castro du drapeau cubain, pas de problème. Bref, neuf ans de drapeaux, et l'artiste retrouve la constante du pot, c'est ce qu'annonce le chapeau de l'entretien: «Depuis un mois, il s'est lancé dans une nouvelle aventure en se

¹ *Libération* des 4 et 5 août 2007.

tournant cette fois vers des pots de peinture.» *Nouvelle aventure.* «J'achète des pots de peinture et je les montre. Pour moi, les pots de peinture sont de la peinture. (...) Au fond, je fais de la peinture avec des pots de peinture sans peindre.» Heureusement il avait prévenu juste avant: «J'ai le sens du ridicule.» Il peut donc, sur sa lancée, y aller: «J'ai compris qu'avec ces pots (...), j'allais pouvoir me poser de vrais problèmes de peinture, je n'ai pu résister.» On comprend. «Vous avez pris cette décision de manière très rapide...», nouveaux points de suspension dont on prie, pour le critique, qu'ils soient d'ironie. Raynaud, lui en tout cas, n'y voit que du feu, et bille en tête: «Il faut être très réactif parce que s'engager dans une direction peut être très grave.» Très grave.

Rien à redire, en effet.

MARC FUMAROLI

**INTERVIEW AU MAGAZINE
EN LIGNE «LEXNEWS»
(10 AVRIL 2009, PARIS)**



MARC FUMAROLI (né en 1932) – historien et essayiste. Professeur au Collège de France. Membre de l'Académie française et de l'Académie des Inscriptions et Belles – Lettres. Fondateur et directeur de l'Institut européen pour l'Histoire de la République des Lettres, hôte de l'École normale supérieure. Membre correspondant de la British Academy; membre de l'Academy of Sciences, Letters and Arts. Président de la Société d'histoire littéraire de la France. Auteur d'études sur l'histoire de l'art européen et de pamphlets sur l'état de la culture contemporaine, parmi lesquels «L'État culturel: une religion moderne. (1991)

LEXNEWS: «Vous êtes un spécialiste réputé du XVII^{ème} siècle et de la rhétorique, mais vous avez aussi porté vos analyses sur le siècle des Lumières qui suit et même jusqu'au XIX^{ème} siècle avec un ouvrage remarqué sur Chateaubriand. D'où vous vient cette curiosité insatiable qui vous mène aujourd'hui à des réflexions passionnantes sur l'art avec votre dernier ouvrage?»

Marc Fumaroli: «Je me suis passionné très tôt pour l'art de persuader, autrement dit la rhétorique, celle des Grecs et des Romains, notamment Cicéron, celle des médiévaux, qui dérive essentiellement de saint Augustin, adaptant Cicéron à la prédication chrétienne, et celle des humanistes, qui retrouvent Cicéron, les Grecs et les Romains, sans pour autant renier Augustin.

La mode des années 60-80 allait à la linguistique et à la logique formelle, attirant les «littéraires» à qui elles promettaient d'accéder à la science dure. Pour ma part, je n'ai jamais aspiré à cette dignité scientifique. Les humanités me suffisaient, elles avaient leur dignité propre qui tenait à leur objet, l'homme, lequel ne peut se connaître lui-même par l'exactitude logico-mathématique, Pascal l'a avoué, mais par les approximations du langage, de la parole orale et écrite, et les oxymores des symboles, des signes. A cet égard, la rhétorique plurimillénaire est un véritable trésor réflexif d'expérience humaine du langage, de la parole, des symboles et des signes, accumulé et classifié dans des sociétés très différentes, dans des contextes religieux et politiques très différents, mais dont les conclusions se recourent, constituant

une profonde sagesse de l'interactivité humaine, orale et écrite, selon les circonstances, les lieux, les personnes.

Je dis bien sagesse, et non science, comme j'ai dit art de persuader, et non savoir infaillible de convaincre. La rhétorique énonce des règles, mais non des lois, et ces règles elles-mêmes sont soumises à des variables, les circonstances, les lieux et les personnes pouvant présenter des analogies, voire des constantes, mais jamais tout à fait les mêmes. L'Antiquité gréco-latine a exploré avant tout l'art de persuader de l'homme public, mais ses philosophes ont connu, réfléchi et pratiqué l'art de persuader en privé, entre amis, entre maîtres et disciples. Le Moyen — âge chrétien a transféré l'expérience de l'art public de persuader au prédicateur et au missionnaire, mais il a considérablement approfondi et intériorisé l'art de persuader privé en l'adaptant, sous le nom de rhétorique divine, à l'examen de conscience et à la prière. La Renaissance a fait revivre la rhétorique gréco-romaine en l'adaptant à la modernité laïque des villes et des cours, et elle a étendu la rhétorique divine des moines médiévaux à la parole intérieure et au monologue intime des chrétiens, lorsqu'ils font halte et se retournent sur eux-mêmes, princes, militaires, diplomates, marchands, dans leur vie d'affaires.

Dès l'Antiquité, les théoriciens de l'art de persuader ont bien compris qu'il n'était pas circonscrit dans le langage et la parole. Ses normes relatives et ses variables s'appliquent aussi bien aux arts visuels, au théâtre, à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, et à la musique, autant de miroirs du commerce des hommes entre eux, mais aussi modèles dont les hommes peuvent s'inspirer pour régir au mieux leurs rapports de persuasion réciproque. De même que l'orateur ne peut faire l'éloge d'un général victorieux dans la même forme qu'il adopterait pour faire sa cour à une jolie femme, l'architecte ne concevra pas un temple à Jupiter comme il le ferait pour une maison de campagne ou un immeuble de rapport en ville. Proportion, convenance, dans l'espace, mais aussi à propos, dans le temps, sont des notions clefs, aussi variables que précises, et valables dans toutes sortes d'ordres. La mimique des comédiens qui fait partager une vive émotion par ses spectateurs peut être adoptée et adaptée par l'avocat ou l'orateur qui veut susciter la même émotion par ses auditeurs. Les différents modes, graves ou gracieux, qui font naître chacun des émotions correspondantes peuvent servir de modèles analogiques à l'orateur qui cherche à jouer sur la sensibilité des juges. Un geste peut être

la transposition économique et instantanément comprise de tout un long discours, un signe visuel peut être l'équivalent en raccourci de toute une théologie: le signe de la croix, par exemple, geste ou symbole. Les figures de pensée, notamment la métaphore et la synecdoque, sont les outils et les anneaux qui permettent à la rhétorique de relier les différents plans et les diverses facettes du réel, et de les enchaîner par un sens symbolique ou mythique. Art de mettre en œuvre toutes les cordes de l'esprit et de l'imagination humaine, la rhétorique peut faire dialoguer entre eux les arts du langage, les arts visuels et la musique, leur donnant pour fin commune de surmonter le chaos, le malentendu, le tintamarre, l'inconfort, la violence, et de faire régner une certaine entente, un degré d'harmonie compatible avec les troubles inhérents à la condition humaine. Cette antique correspondance des arts a été poussée beaucoup plus loin par le Moyen-âge chrétien, dans l'invention de la liturgie eucharistique, où la convenance des langages et des arts humains au Dieu incarné oblige à ordonner une prodigieuse symphonie de la mimique, du vêtement, de la voix, de l'architecture, de la musique, de la tapisserie, de l'orfèvrerie et de l'encens (pour ne rien dire de la boulangerie et de la vinification du raisin) en réponse à la prodigieuse condescendance divine à se mettre à la portée des sens humains.

À la Renaissance, les étiquettes cérémonielles et les fêtes de cour transposent et sécularisent la symphonie liturgique catholique à la glorification du Prince, image de Dieu vivante à la tête de l'Etat, bras séculier de l'Eglise, et investi dans son ordre de la tâche de faire descendre un peu d'harmonie et de paix sur la terre pécheresse. La rhétorique, art et sagesse, c'est donc infiniment plus qu'une technique de circonvier les esprits et de séduire les sens et l'imagination. C'est aussi, c'est surtout, tant dans ses versions antiques que dans ses versions modernes et chrétiennes, un ensemble de tours de main artisanaux éprouvés, et à leur manière rigoureux, dont la finalité est d'éviter les malentendus et les couacs et de faire régner un unisson là où menace à tout instant la mésentente et la violence. Il a été tout naturel pour moi de m'intéresser à la persuasion et à la méditation des arts visuels silencieux et à la dramaturgie, tant la rhétorique classique se situe en facteur commun entre eux et l'éloquence parlée ou écrite.

Je me suis longtemps demandé pourquoi Versailles, ce Vatican du gallicanisme, exerçait aujourd'hui une telle fascination sur les foules. C'était un quartier général guerrier, d'où partaient des or-

dres meurtriers. Mais ce fut aussi, et surtout lorsque Jules Har-
douin-Mansart le pourvut d'une Sixtine, le concours de tous les
arts, religieux et profanes, à la glorification du roi de droit divin,
et de la finalité de son pouvoir absolu, qui n'était pas la guerre,
détour inévitable, mais la paix, l'harmonie et le bonheur compa-
tibles avec «la branloire pérenne» de ce monde. Ce quartier gé-
néral guerrier était aussi le centre d'un réseau diplomatique d'une
rare efficacité persuasive, d'une administration compétente dont
le souci d'ordre et progrès matériel s'étendait à tout le royaume et
à ses colonies, d'une étiquette réglée comme papier à musique,
et métaphoriquement, par ses architectes, ses tapissiers, ses mi-
roitiers, ses peintres, ses sculpteurs, ses jardiniers, ses cuisiniers,
ses tailleurs, mais aussi ses musiciens et son clergé, une sympho-
nie accordée à la grandeur quasi divine d'un Prince investi de la
tâche de rendre le monde d'ici bas un peu moins confus, et sus-
ceptible par sa beauté d'alléger et d'inspirer son épuisante et in-
cessante action.

Et de fait, à ce prodigieux acte de foi dans la bonne volonté
royale que fut Versailles répondit la foi des Français dans leur pa-
pe-roi, et sans autre révolte notable que celle des Camisards, ils
supportèrent les sacrifices que les guerres décidées par le roi, et
notamment la plus cruelle, la plus longue (1701-1713) dite de la
Succession d'Espagne, confiants qu'ils étaient devenus qu'elles
étaient nécessaires à la sécurité future du royaume et à la paix en
Europe, dont la beauté de Versailles était comme une promesse.
C'était un formidable édifice de fiction, mais cet édifice fut conçu
en accord avec une expérience millénaire, tant antique que chré-
tienne, de la nature humaine et des moyens de conférer un sens
plausible à son histoire terrestre. Cet édifice de fiction harmoni-
satrice créa pendant un demi-siècle le terrain commun où s'en-
tendirent tous les Français, même les calvinistes que le roi com-
mit l'erreur terrible de vouloir réduire à encore plus d'unité. Les
œuvres littéraires conçues à cette époque ont étayé le mythe de la
clarté française, fils de la fiction du roi Apollon, dont la lumière
l'emporte sur la monstruosité ténébreuse du serpent Python.

Cette clarté classique, restée dans la mémoire française com-
me un bonheur perdu, Jean Paulhan, dans un livre célèbre «*Les
fleurs de Tarbes*», en a assigné la responsabilité à la rhétorique, art
du consensus autour de critères, de conventions et de lieux com-
muns unanimement acceptés, lesquels permettent un dialogue
où le risque de malentendu est réduit au minimum. A la rhétori-

que, classique depuis Isocrate jusqu'à Voltaire, il a opposé la Ter-
reur moderne, qui veut depuis Rousseau que chacun se délivre
de tout ce qui est commun pour ne parler et ne signifier qu'à par-
tir de sa propre, brève et incommunicable expérience. La «com-
munication» jusqu'à plus soif sans la moindre convention accep-
tée par ses interlocuteurs, et sans le moindre lieu commun. Entre
ces deux extrêmes, le contraste de régime est saisissant, et je me
suis installé dans l'entre-deux, ce qui me permet d'être généreux
pour l'Ancien régime trop calomnié, et critique du régime mo-
derne, trop content de soi. Après Jean Paulhan, je dois beaucoup
à Claude Lévi-Strauss. Cela peut paraître paradoxal, parce que
l'un est en guerre contre le rousseauisme et le romantisme, alors
que l'autre a toujours proclamé sa dette envers Rousseau. En fait,
Paulhan et Lévi-Strauss sont plus proches qu'on ne croit. Paul-
han avant de méditer sur la rhétorique d'Ancien régime, a étudié
à Madagascar les «lieux communs» proverbiaux qui fondent les
jeux de parole des Mérimas. Pour lui, il y a continuité entre les
Mérimas précoloniaux et le rhétoricien Racine. Lévi-Strauss, avant
d'écrire de belles pages sur Poussin, a étudié au Brésil, puis dans
la littérature ethnographique, le langage mythique des Indiens
précolombiens. Il a montré que ce langage n'avait rien à envier
en logique et en sémantique avec les plus complexes dont les ci-
vilisés que nous sommes se vantent. S'il se réclame de Rousseau,
c'est du Rousseau qui réhabilite la «pensée sauvage» et abaisse
les prétentions des civilisés. Si Paulhan est agacé par Rousseau
c'est au contraire parce que les civilisés hypocrites se réclament
de lui pour faire régner la Terreur du nouveau, du moi sans pré-
cédent ni successeur. Paulhan et Lévi-Strauss se rejoignent dans
leur commune critique d'une modernité civilisée, plus sauvage
au fond que les prétendus sauvages, puisqu'elle prétend faire
d'un jour à l'autre table rase de l'expérience commune, même
d'hier et d'avant-hier, et donner à chacun l'illusion qu'il est, ou
qu'il peut être, à tout instant, un commencement absolu. Deux
mensonges qui facilitent et cachent un conditionnement mou-
tonnier par de puissants «persuadeurs occultes», les industries
du divertissement, la publicité, cornes d'abondance de poncifs
éphémères, tenant de lieux communs...

L'exercice de ces deux grands esprits, ce fut le va-et-vient, la
comparaison. A ma façon, j'ai comparé moi aussi.»

LEXNEWS: Comment percevez ce legs du classicisme français à notre époque? N'avons-nous pas d'un côté, un travail scientifique très poussé sur ces sources, et parallèlement un délitement quant à son héritage chez l'honnête homme du XXIème siècle?

Marc Fumaroli: Le «classicisme français», c'est sans doute le gouvernement de Versailles et la centralisation de la monarchie absolue. Les historiens et les philosophes politiques éclairent rétrospectivement ce régime théologico-politique par comparaison avec ses rivaux de l'Angleterre d'après 1688 et des Provinces-Unies hollandaises. Mais c'est aussi, et même surtout, comme le château lui-même et son parc, quelques grands écrivains, de Montaigne à Voltaire, en passant par Corneille, Racine, Molière et Pascal, et quelques grands artistes, de Poussin à Fragonard, qui ne sont pas «passés» avec le régime, et qui, tout en portant l'empreinte du régime disparu, lui échappent et prennent un sens vivant et neuf pour chaque génération, et pas seulement en France, un sens universel. Ces écrivains et ces artistes, chacun à sa façon singulière, et dans un langage qui pour nous Français, en dépit de l'évolution de notre langue et de notre regard, reste étonnamment limpide, lisible, audible, délicieux, s'adressent à nous, à notre conscience et à notre liberté d'une façon immédiate. Ils nous font participer à une conversation intense qui nous touche et qui nous grandit, alors même qu'elle nous rappelle sans cesse combien il est difficile, quoique enthousiasmant, d'être digne, d'être libre, d'être heureux, d'être sage, d'être généreux, et combien il est facile de nous laisser aller à la pente inverse et de nous rendre odieux et malheureux. Ils tiennent ouverte une école d'humanité par laquelle il est fort souhaitable d'avoir fait ses classes.

L'érudition est une excellente chose, entre érudits. Je la recommande, je la vénère... Mais elle doit savoir se faire oublier, ou se faire discrète, lorsqu'il s'agit de faire comprendre aux jeunes générations que les classiques de notre langue n'écrivaient ni ne créaient pour des érudits, mais, sous une forme claire, s'adressaient à tous, invitant lecteurs et spectateurs qui avaient quelque chose en commun avec ceux d'aujourd'hui et de toujours, à découvrir avec eux de sûrs repères qui orientent sur le chemin de la vie.

Le pédantisme n'est évidemment pas le seul obstacle à l'accès des jeunes générations aux classiques de leur propre langue. Puissant, un utilitarisme à courte vue fait pression pour éliminer ou restreindre toujours davantage la lecture et l'étude des classiques dans les programmes d'enseignement. Un luxe, un archaïsme, nous rabâche-t-on avec mépris. Les esprits courts ne voient pas que le jour où il faudra une note en bas de page pour excuser la mention d'Alceste, de Candide, de Phèdre, du Cid, d'Haragon, de Célimène dans un article de journal, ou sur un blog, la conversation française et même l'identité nationale seront réduites à l'ilotisme et au tribalisme. L'atrophie de toute mémoire littéraire et artistique commune a pour conséquence de censurer et d'exclure du champ de conscience commun même des œuvres et des auteurs récents. Il est difficile de lire vraiment la *Recherche* si l'on n'a pas rencontré auparavant, même brièvement, Mme de Sévigné et Racine, voire Saint-Simon. Il est impossible de goûter vraiment Picasso ou Matisse si l'on ignore qu'ils rivalisaient avec de grands maîtres d'autrefois. Cela ne devrait pas relever de l'érudition, mais de la culture commune à quiconque parle notre langue et a été éduqué en français. C'est une condition élémentaire du «vivre ensemble» français...»

LEXNEWS: «Vous soulignez les dangers de l'inflation de l'image qui tend à voiler notre acuité à regarder. Vous parlez de l'exemple de l'abri bus diffuseur d'image qui anéantit l'image de l'œuvre d'art.»

Marc Fumaroli: «J'ai pris cet exemple pour montrer combien les images publicitaires, et leur défilé ininterrompu et éphémère par les canaux les plus divers, conditionne une mémoire et une imagination préfabriquées de l'extérieur, et incline à la dispersion d'une attention sollicitée et titillée de tous les côtés à la fois pour nous inciter à consommer. Nous avons l'impression aujourd'hui d'un énorme système impersonnel à l'intérieur duquel on se roule avec bonheur, sans trop savoir ni ce que l'on reçoit, ni ce que l'on envoie. Des revues comme la vôtre font leur possible pour limiter les dégâts et pour rétablir ce que j'appellerai un espace rhétorique où le discours est orienté de façon à servir aussi bien que possible les intérêts profonds de celui qui écoute et qui reçoit, mais bien souvent il me semble que dans ces canaux neutres qui

ne sont ni bons, ni mauvais, il passe toutes sortes de choses qui risquent d'aggraver la confusion dans laquelle chacun se trouve dans un monde où il n'y a plus beaucoup de repères.

Naturellement je ne veux ni la mort du pécheur publicitaire ni celle du marché, je me contente de signaler les «dommages collatéraux» qu'entraîne sa montée en puissance de feu technologique, ce que tout le monde d'ailleurs ressent plus ou moins vivement, sans toujours prendre les précautions et les décisions nécessaires pour limiter les dégâts, entre autres dans l'éducation des enfants, cible facile et ductile que la publicité commerciale vise avec une gourmande prédilection.

La multiplication des écrans, grands et minuscules et le défilé rapide des images sur ces écrans, crée un univers second et hystérique qui ajuste à lui les facultés de ses habitants, atrophiant par ailleurs, celles, beaucoup plus décisives pour la maturité et l'équilibre de la personne, que réclament l'acte recueilli de lire, celui d'écrire, celui de goûter longuement et profondément un spectacle, un visage, un paysage, une œuvre d'art. Bien sûr, l'éducation humaniste qui développait méthodiquement la mémoire, l'imagination, et l'attention personnelles ne s'adressait qu'à une minorité d'enfants, et n'avait pas de rivale hors des murs de l'école et du collège. Pour autant, il faut bien voir qu'elle avait des vertus qui répondaient au souci des maîtres d'augmenter par l'exercice les dons naturels des élèves.

C'est très bien de vouloir que tous les enfants passent par le collège, et qu'ils s'intègrent au monde extérieur où ils vont entrer, mais cette générosité politique louable doit aller jusqu'au bout d'elle-même, et comprendre que le monde extérieur où les enfants sont déjà plongés dès le berceau est très loin d'avoir la même ambition que l'école, et qu'il vise même des fins opposées, l'excitation et la distraction du petit consommateur insatiable. Il serait bon que l'on conçoive l'école comme un contrepoids à cette déconstruction précoce de la personne par les sollicitations commerciales, et même si l'on recourt pour ce faire à des méthodes différentes de celles des pédagogues humanistes, il faut retrouver leur souci primordial, construire des personnes fortes et des volontés libres, en exerçant et développant les organes intérieurs de la personne à contre-pente de tout ce qui les atrophie. Apprendre à lire attentivement un texte imprimé de qualité littéraire, apprendre à écrire à la main des textes dont la syntaxe et l'orthographe sont soignés, apprendre à lire et à goûter des œuvres

d'art qui ne relèvent ni de la photographie, ni de l'installation, aussi éphémère que les vitrines de magasin, tels sont aujourd'hui les exercices d'ascendance rhétorique que les enfants devraient avoir pratiqués longtemps à l'école, afin de prémunir solidement leur esprit contre les périls que lui fait encourir l'univers hystérique qui les assiège et qui tend à le diminuer et affoler. Dans une démocratie digne de ce nom, chaque enfant est un petit prince, non par les gâteries, mais par l'éducation qui le prépare à se gouverner lui-même, afin de n'être l'inférieur de personne parmi les tous les autres.

Ce qui était bon pour les princes peut l'être encore pour les futurs citoyens libres de nos démocraties. Les Fables de La Fontaine ont été conçues pour l'éducation des dauphins de France, les avoir méditées et les savoir par cœur fait de tout enfant un dauphin à son tour. Fénelon, précepteur du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, fit écrire par La Fontaine de nouvelles fables pour son élève, et il donna pour exercice au petit prince d'en écrire à son tour sur ce modèle. Tout en lui donnant par ce biais des leçons de vie, il formait son style et son goût. Dans les merveilleux dialogues qu'il écrivit lui-même pour nourrir l'esprit du jeune duc, on découvre comment il s'y prenait pour enseigner à son élève la lecture attentive et méditative des œuvres d'art. Cela mérite d'être remis en lumière aujourd'hui où il est enfin question de faire place à l'histoire de l'art dans l'enseignement primaire et secondaire, Fénelon met son élève devant deux tableaux tirés de la collection de son grand-père Louis XIV, deux grands paysages de Nicolas Poussin, «*Les funérailles de Phocion*» et «*Diogène jetant son écuelle*» et les fait lire et goûter par Poussin lui-même, à l'intention d'un autre peintre. Poussin fait valoir la composition de ses paysages, leur harmonie et leur diversité, leur majesté et leur sérénité, leurs ombres et leur lumière. Mais dans cet espace profond et calme, il attire l'attention sur le minuscule, et cependant terrible, drame humain dont il est le théâtre, qui a donné son titre au tableau, et qui tranche sur la majestueuse tranquillité de la nature.

Dans le cas des funérailles de Phocion, c'est le fait qu'un grand homme d'Athènes, injustement accusé et puni, est enterré comme un malfaiteur en dehors des murailles de la ville. Dans le cas de Diogène, c'est le renoncement par un philosophe à la dernière

re commodité dont il était propriétaire, l'écuelle dans laquelle il mendiait sa soupe.

Deux drames qu'il est nécessaire de faire comprendre à un enfant tenté, par la vanité de sa naissance d'ignorer les ombres de la vie humaine et de n'en pas voir les vraies grandeurs. La beauté de ces deux tableaux va fixer dans la mémoire du prince deux notions qui ne le quitteront plus, l'une, que les mérites les plus éclatants, loin d'être toujours reconnus et récompensés, sont d'autant plus dignes d'être recherchés; l'autre, que l'on peut résumer par la sentence de Bossuet, si mystérieuse pour l'utilitarisme grossier qui prévaut aujourd'hui: «*Pauvres, que vous êtes riches! Riches, que vous êtes pauvres!*» Ce sont là des notions qui n'ont rien perdu de leur vérité, et que les petits ducs de Bourgogne d'aujourd'hui n'ont rien à perdre d'avoir l'occasion de les méditer.»

LEXNEWS: N'invitez-vous pas également de la même manière à retrouver cette beauté intrinsèque de l'art en revisitant cette notion de l'otium héritée des antiques?

Marc Fumaroli: «C'est en effet la notion clef autour de laquelle tourne mon dernier livre. *Otium* ne signifie pas passivité, paresse, congé, relax, mais retrait de l'agitation quotidienne afin de contempler, de méditer, de regarder à distance et à loisir, afin aussi de s'interroger soi-même, c'est-à-dire de redoubler d'activité mentale et imaginative. Ce mot, je l'ai rencontré d'abord chez un des plus grands orateurs, hommes d'État et philosophes de l'ancienne Rome, celui qui a donné au monde la rhétorique la plus raffinée, c'est Cicéron! Les traités de rhétorique de Cicéron, qui enseignent à l'homme politique l'art de persuader sont inséparables de ses traités de philosophie. Dans les deux cas, Cicéron accorde une place importante à l'*otium*, qui permet à l'orateur de prendre du champ avant de parler en public, dépassant les circonstances particulières de son discours et rattachant celui-ci aux questions permanentes que pose la Cité. L'*otium* permet aussi au philosophe, retiré de la vie publique, d'occuper calmement son esprit et de fixer son attention sur les questions permanentes que pose la vie humaine. Le grand philosophe Sénèque, sur les traces de Cicéron, a consacré un traité entier à l'éloge et au bon usage de l'*otium*. Pourquoi remettre sur le tapis le loisir? C'est qu'il en est venu à nous manquer cruellement. Il serait bienvenu d'en retrouver le sens, de faire une pause, de lui rendre la place qui lui

revient dans nos existences agitées, où la vie privée et les vacances elles-mêmes sont devenues aussi hâtives, occupées et professionnelles que la vie de travail et d'affaires, nos multiples écrans ne cessant jamais de nous solliciter, nous sonnant à tout instant comme si nous étions les domestiques d'un vieux tyran impatient et sadique. Cette hâte introduit partout le vite fait, le jetable, dès le plus jeune âge, même dans ce que nous mangeons, *fast food*, même dans nos relations humaines, même dans nos affections et nos amours, régis par un déluge de *textos* rivaux, même dans ce que nous appelons pompeusement «écriture» ou Art, en vue d'un bref succès consommant plus d'énergie publicitaire que de concentration inventive. Ce film passé en accéléré a quelque chose de grotesque et de destructeur, et il se trouve de pseudo-philosophes qui en font la réclame au nom de l'hédonisme. Etrange hédonisme qui ignore la saveur du vrai repos, la douceur des lentes joies du cœur, les haltes et les mesures dont ne peut se passer la volupté. *Riches, que vous êtes pauvres...*»

LEXNEWS: «Nous comprenons bien avec ce que vous venez de dire qu'avec le sens de l'otium nous sommes dans le contrôle du temps et de la durée, alors qu'aujourd'hui il faut à tout prix abrutir par l'urgence avec un flot d'images qui ne nous laisse plus le temps de réfléchir.»

Marc Fumaroli: «La consommation, n'a plus rien de commun avec les emplettes, c'est un impératif catégorique et une fièvre chaude, au même rythme précipité que l'activisme de parade auquel nous nous soumettons, suspendus à nos portables, courant sur le trottoir, manoeuvrant le volant, bavardant à toute allure comme les reporters de matchs de foot, les yeux remplis en chemin par l'appel visuel des publicités. Cela nous déshabitude très tôt de savoir ralentir, de jouir de ces moments de détachement et d'intimité qui font tout le prix de l'existence. Nous sommes menacés de tourner à la vitesse des rouages d'une machine qui nous use, le «dynamisme» du divertissement pascalien accéléré par une dynamo. Nous ignorons le contrepoids intérieur qui permettrait de nous soustraire à cette roue, et qui nous donnerait le temps de regarder, d'écouter, de sentir, de goûter, d'aimer, de nous faire aimer. C'est toute une longue cour attentive au sens érotique du terme qu'il faut faire aux êtres et aux choses pour les

connaître vraiment et se faire connaître et apprécier d'eux. Nous sommes menacés d'une atrophie des relations humaines, d'un rétrécissement moral généralisé. Si on s'éprend au premier regard sur le portable, et que l'on se quitte au second, sollicité par une autre voix et un autre visage, situation de plus en plus fréquente, le donjuanisme devient dynamique et papillotant, effaçant toute possibilité d'amour, de fidélité, de loyauté, de confiance, de tendresse. Le désert du cœur, de mirage en mirage finit par ressembler à ces quartiers abstraits dont les barres de béton sautent d'année en année, pour être remplacées par d'autres toutes semblables, tandis qu'errent dans les rues des bandes ne connaissant que la contrebande, la haine et le viol.»

LEXNEWS: «Vous citez un personnage haut en couleur, Barnum, qui serait à l'origine de cette notion de rendement des productions culturelles et œuvres d'art. Vous n'hésitez pas en faire le père spirituel d'un Duchamp, Warhol ou d'un Serrano.»

Marc Fumaroli: «Il y a toujours eu une économie des œuvres d'art, même si au Moyen-âge l'art d'église relevait le plus souvent du donateur, et dans les temps modernes, d'un mécénat princier et d'Etat qui soustrayait, au départ, l'œuvre au marché. C'est grâce à cet espace de don ou de gloire que les arts ont pu s'arracher non seulement à l'artisanat manuel, comme on le dit souvent, mais au commerce et à la boutique, et gagner pour l'artiste, pour son atelier, pour ses œuvres, le degré de noblesse que nous leur attribuons encore aujourd'hui dans les musées d'art ancien. Les romantiques anti-bourgeois du XIX^{ème} siècle ont bien compris cela, et sentant venir la puissance commerciale et bancaire, ils ont fait feu de tout bois pour transporter les arts dans une sphère idéale, quasi sacrée, totalement désintéressée, inaccessible au marché. C'était exagéré, mais le péril était déjà si visible que poètes et romanciers ont multiplié les avertissements, les sombres prophéties pour mettre en garde le «sacerdoce de l'art» contre les marchands du temple, leur clientèle bourgeoise et les peintres ou les sculpteurs qui entraient dans leur jeu. Dans une large mesure, le modernisme et les avant-gardes du début du XX^e siècle européen ont été fidèles à l'idée quasi sacrée que le romantisme s'était faite de l'art et de l'invention artistique, et la polé-

mique romantique contre l'artiste vendu au bourgeois, l'artiste académique. Marcel Duchamp a pris à la blague ce palladium romantique, et il a trouvé des admirateurs et des mécènes pour le rien que son exposition au musée suffit à sacraliser et à transfigurer en œuvre d'art. En ce sens, ce dandy français ricaner mettait sa démarche dans les empreintes laissées à New York par Barnum, l'inventeur du marketing culturel, le prince des charlatans publicitaires. Plus ce qu'il avait à vendre était de la camelote, ou même rien du tout, plus il mettait son point d'honneur à le faire acheter par les foules, en conjuguant toutes les méthodes pour les mettre à appétit. Son principe était: les gens aiment être charlatanisés, *humbugged*, *hoaxed*. La mystification est irrésistible, elle correspond à la psychologie du marché-roi, où l'on ne se sait jamais si les martingales les plus audacieuses ne vont pas réussir après tout à rapporter gros. Le mystificateur, le prestidigitateur, sont des héros modernes, de rien ils savent tirer un grand profit, en dupant les naïfs ébaubis.

Ce que j'appelle la barnumisation de l'art a vraiment commencé à très grande échelle dans les années 60, quand les derniers grands modernistes et héritiers des avant-gardes du début du siècle ont dû s'effacer devant le raz de marée du Pop art. Le plus nul des avant-gardismes d'après 14-18, le dadaïsme, est devenu alors le canon universel d'un académisme mercantile, épate-nouveau riche et kit d'où le premier venu peut tirer le concept d'une installation, d'une performance. C'est à qui fera le moins pour épater le plus, avec les méthodes de Barnum et pour le public que Barnum avait le premier deviné. L'idole Warhol, qui a vulgarisé Duchamp et Dada, est glorifiée à Paris comme à New York. Warhol a identifié le «*bank note*» et l'action en bourse à l'œuvre d'art, le photomaton au portrait, l'automatisme, la tautologie et la copie à l'invention artistique. Il a été érigé en Van Gogh d'un «Art contemporain» qui prospère comme un poisson dans l'eau dans l'univers atrophié et stérile, dépourvu de mémoire et d'imagination, où les images publicitaires plongent leurs victimes ou leurs snobs. Les musées ont beau lancer des ponts entre ces mômeries de la dernière pluie et leurs collections de chefs-d'œuvre de tous les temps, ils ne parviennent pas à surmonter le malaise qui malgré tout s'impose au grand public désintéressé, ni à lui faire croire qu'une continuité quelconque, et un statut commun, relie les sé-

créations éphémères du soi-disant Art contemporain à l'évidence merveilleuse de la beauté de tous les temps. Cette béance n'a pas de précédent...»

LEXNEWS: «Les discours évoquant l'excellence ont toujours tendance à effrayer notre époque. Vous évoquez la notion d'eutrapélie qui peut offrir quelques notes plus légères en invitant à tenir des propos fins et agréables.»

Marc Fumaroli: «L'eutrapélie est un mot que j'ai été cherché à dessein dans le grec d'Aristote et le latin scolastique de Thomas d'Aquin, et qui a remporté un certain succès de surprise chez mes lecteurs. Ce mot savant désigne en fait une disposition d'humeur heureuse, bienveillante, souriante qui répand dans la conversation et les relations sociales la détente, la gaïté, l'esprit de jeu et de joie. L'entrée de cette notion hellénique dans le vocabulaire de la théologie morale chrétienne au XIII^e siècle a coïncidé avec l'apparition du sourire sur les traits des Vierges à l'enfant ou des Christs de la sculpture gothique. La joie contagieuse commence à devenir une vertu, et la tristesse cesse d'être tenue pour l'attitude convenable au chrétien. L'humanisme de la Renaissance, qui réhabilite l'*otium*, laïciserait cet esprit de joie. Tout un aspect des arts de la Renaissance se propose de favoriser cette bonne humeur, fille de l'équilibre intérieur, et mère du bonheur social. On a l'impression d'être revenu au Haut Moyen-âge lorsque l'on parcourt les installations sanglantes ou les conceptualisations sordides qui s'étalent dans les Foires dites d'Art contemporain. La joie et le sourire sont bannis de ces sabbats sinistres et prétentieux. Ils vous sont rendus lorsque vous parcourez les salles bien disposées et bien éclairées d'un musée où voisinent Titien et Véronèse,oucher et Watteau, Corot et Matisse.»

LEXNEWS: «Vous pestez d'ailleurs contre les scénographies d'expositions qui ruinent ce bonheur du regard»

Marc Fumaroli: «Je parle d'une exposition Sebastiano del Piombo à Rome qui avait tous les défauts d'une installation Dada. J'aurais pu évoquer les ravages des metteurs en scène acharnés à se servir d'opéras ou de pièces de théâtre comme s'il s'agis-

sait d'une matière première pour leurs installations saugrenues ou d'habillage pour leurs propres et pesants concepts.»

LEXNEWS: «En conclusion de votre ouvrage, vous soulignez notre propre fondamentalisme, caractérisé par une pauvreté et une usure de la culture. Quel message d'espoir voyez-vous allant à l'encontre de cette pollution que vous comparez à celle combattue par l'écologie?»

Marc Fumaroli: «La bataille de l'écologie est gagnée; tout le monde est convaincu aujourd'hui qu'il faut bien connaître et réduire en conséquence les dommages collatéraux de l'industrie et de la consommation, afin de rendre vivable et beau le milieu naturel pollué, abîmé, ou menacé de l'être, où l'humanité séjourne, à la surface de la terre. Il reste un grand pas à faire pour prendre conscience que notre milieu culturel et notre système communicationnel comportent eux aussi des dommages collatéraux pour la santé du corps, comme pour la santé de l'âme, moins immédiatement visibles, mais peut-être plus graves encore. Nous devons apprendre à nous défier des euphories publicitaires qui nous dépeignent toute nouvelle invention technologique comme un progrès dont nous sommes tous appelés à bénéficier, avant même qu'aient été mesurés les effets collatéraux qu'ils peuvent entraîner. Serions-nous des cobayes soumis dès l'enfance, et dans une euphorie suspecte à des expériences de nouveaux produits dont les conséquences sur le psychisme personnel et les relations humaines sont imprévues? La critique du progrès pour le progrès du nouveau pour le nouveau doit entrer dans nos mœurs. Et il nous reste beaucoup à apprendre, si nous voulons restaurer notre équilibre moral et social, des sagesse personnelles et des méthodes d'éducation expérimentées avec fruit, à d'autres époques, en vue de cultiver toutes les facultés humaines et de former des personnes libres, inventives et prudentes. Le dialogue avec l'expérience du passé, et ce qu'elle nous a laissé de meilleur, est redevenu indispensable à une «culture» moderne et critique digne de ce nom, à la hauteur des périls que l'idolâtrie du contemporain nous fait courir et faire courir aux nouvelles générations. Tout ce que je souhaite, c'est de contribuer si peu que ce soit à un «*connais-toi toi-même*» qui fasse contrepoids au torrent d'illusions qui nous condamne à découvrir toujours trop tard que nous avons été dupes de notre hâte.»

LEXNEWS: «Merci Marc Fumaroli pour ce beau message d'espoir qui ne doit pas faire croire à un quelconque donquichottisme utopique, mais bien à une réelle volonté de repenser les fondements de nos sociétés modernes!»

Jean-Louis Harouel

L'«ART CONTEMPORAIN»,
RELIGION DE LA
FALSIFICATION DE L'ART





Né en 1944, diplômé de Sciences Po Paris (1964), agrégé des Facultés de droit (1977), Jean-Louis Harouel est professeur à l'Université de Paris II (Panthéon-Assas) et écrivain. Il est l'auteur d'une quinzaine de livres, dont plusieurs ont été couronnés par l'Académie des Sciences morales et politiques.

Il a étudié en juriste l'histoire de l'État, de l'administration et de la ville. Sur ce sujet, il a en particulier publié: *Histoire de l'urbanisme*, Paris, PUF, 1981, «Que sais-je?» n° 1892, 5^e éd. 1995 (trad. portugaise, suédoise, roumaine), ainsi que *L'embellissement des villes. Urbanisme français au XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 1993.

Par ailleurs, il est l'un des meilleurs connaisseurs de la pensée du grand économiste français Jean Fourastié. Il lui a consacré l'anthologie ayant pour titre *Productivité et richesse des nations*, Paris, Gallimard, collection Tel, 2005, ainsi que l'ouvrage *Le cause della ricchezza delle nazioni*, Lungro di Cosenza, Marco Editore, 2007.

Jean-Louis Harouel est en outre spécialiste de sociologie de la culture et de l'art. Dans ce domaine, il a notamment publié: *Culture et contre-cultures*, PUF, 1994 (3^e éd. 2002); l'article «Culture (Sociology of)», dans *L'International Encyclopedia of the social and behavioral Sciences*, éd. N.J. SMELSER, Paul B. BALTES, Pergamon, Oxford, 2001; et enfin: *La grande falsification. L'art contemporain*, Paris, Éditions Jean-Cyrille Godefroy, 2009 (Prix Renaissance 2010).

Ce qu'on appelle improprement art contemporain n'a en règle générale pratiquement rien à voir avec l'art. Ce n'est qu'une aberrante religion qui constitue le résidu grotesque et affligeant de la religion séculière de l'art d'inspiration gnostique et millénariste inventée par le romantisme allemand.

En effet, pour tenter de réenchanter le monde en réaction contre le rationalisme des Lumières, les romantiques d'Iéna avaient forgé dès la fin du XVIII^e siècle une religion de l'art, laquelle avait quasiment divinisé l'art et l'artiste. En dépit d'outrances quelque peu ridicules, cette religion de l'art fut artistiquement féconde pendant une bonne partie du XIX^e siècle. Mais, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, elle fut détournée et dénaturée pour tenter de légitimer à tout prix le rejet des traditions artistiques, et elle a en conséquence culbuté dans la fumisterie. Le modernisme artistique n'est que le prolongement dévoyé de la vieille religion romantique de l'art, privée de contenu et donc de sens par la crise de la peinture née de l'invention de la photographie: une crise qui a progressivement fait disparaître la substance de l'art.

De fait, pour échapper à la mortelle concurrence des photographes, qui a fait de la profession de peintre une profession sinistrée, un certain nombre de peintres se sont lancés dans une fuite effrénée hors de la représentation du monde et hors des règles de l'art de peindre. Ce fut une course démente au néant artistique. En un demi-siècle, on est passé des merveilleux tableaux d'Ingres et de Corot, qui charment le regard, à une toile blanche de Malevitch et à un urinoir présenté en guise d'œuvre par Duchamp.

La crise de l'art où nous sommes plongés a donc commencé dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Elle est une conséquence du progrès technique, sous la forme de l'invention de la photographie. Celle-ci a représenté un véritable cataclysme qui s'est abattu sur la profession de peintre, brusquement spoliée de son monopole immémorial de la reproduction du visible, de la production des images planes. Ce choc traumatique est le point de départ de la grande rupture avec la tradition millénaire de l'art, de la fuite des artistes hors de l'art, du suicide artistique des nations occidentales.¹

Il est aujourd'hui difficile de concevoir ce qu'a pu être le statut de l'image avant l'invention de la photographie. Il est difficile de saisir à quel point l'image peinte était un luxe coûteux et rare. On ne pouvait y accéder que grâce à l'intercession des peintres, médiateurs indispensables, qui étaient des spécialistes hautement valorisés. Les peintres devaient posséder le don de reproduire exactement ce qu'ils voyaient, ou ce qu'ils imaginaient à partir du réel, et ils y ajoutaient un solide apprentissage des techniques du dessin et de la peinture: ce que l'on appelle le métier de peintre. Jusqu'à la photographie, la peinture et le dessin, qui en est inséparable, avaient le monopole de la figuration visuelle en deux dimensions. Les arts voisins tels qu'émail, vitrail, tapisserie, se rattachaient par des liens étroits au dessin et à la peinture. Et la sculpture et l'architecture elle-même étaient fondées sur une parfaite maîtrise du dessin, comme l'a rappelé le grand Giorgio Vasari.

Un exemple saisissant du monopole des peintres avant la photographie nous est fourni par la célèbre et bouleversante image de la reine Marie-Antoinette menée vers la guillotine le 16 octobre 1793 à travers Paris sous les yeux d'une foule immense, dans la sinistre charrette des condamnés à mort. De nos jours un événement d'une importance comparable donnerait lieu à des milliers d'images photographiques. Or, il n'en existe qu'une seule image authentique, tracée par David sur un petit morceau de papier en quelques rapides traits de plume.

Tel était ce pouvoir exclusif de reproduction du réel qui fut l'apanage des peintres jusqu'aux premières décennies du XIX^e

¹ Sur le rôle de l'invention de la photographie dans le déclenchement de la crise de l'art, voir: Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*, Paris, PUF, 1994 (3^e édition, 2002), ainsi que *La grande falsification. L'art contemporain*, Paris, Éditions Jean-Cyrille Godefroy, 2009.

siècle. Dans l'état ancien des techniques, les peintres jouissaient de ce que l'on appelle en économie une rente de situation. Or, comme l'a montré le grand économiste français Jean Fourastié, le progrès technique est un grand destructeur de rentes. En détruisant brusquement leur monopole de la production des images en deux dimensions, qui était aussi ancien que l'art, le progrès technique a mis fin à la rente de situation des peintres. Ce faisant, il a gravement ébranlé leur profession, ce qui a engendré la crise de la peinture d'où est sortie la crise générale de l'art.

Avec la photographie, «le savoir-faire artistique» indispensable au peintre est remplacé «par le déclic instantané de l'objectif».¹ Au vu des premières photographies de Daguerre, à la fin des années 1830, le peintre Delaroche, alors au sommet de sa célébrité, s'écrie: «À partir d'aujourd'hui, la peinture est morte.» Cependant, ce n'est que vers 1850 que le photographe commence à être pour le peintre un dangereux rival. C'est le début d'une guerre économique qui sera fatale à beaucoup de peintres. Fut très vite victime de la concurrence des photographes la grande masse de la profession, composée des peintres qui vivaient de l'art du portrait sous ses diverses formes: peinture à l'huile, dessin, miniature, gravure, etc. Après 1850, les photographes raflent très vite une grande part du marché du portrait. Si bien que la plupart des peintres qui en vivaient principalement doivent fermer leur atelier.

Certes, ne se sont guère touchés par la concurrence des photographes les grands peintres à la réputation bien établie, qui travaillent pour la haute société et bénéficient des commandes publiques. Formés à l'art de peindre avant les années 1850 et le triomphe de la photographie, ils ont reçu des maîtres de la génération précédente une éducation artistique très solide, qui les rend aptes à peindre de vastes compositions complexes (grands tableaux d'histoire, grandes scènes religieuses, etc.). En France, les plus importants de ces peintres sont membres de l'Institut (académie des Beaux-Arts) et parallèlement professeurs à l'école des Beaux-Arts. Toute une partie de la peinture a donc continué de très bien se porter jusqu'au début du XX^e siècle: celle des peintres renommés continuant la grande tradition d'une figuration exacte du visible, qu'il soit réel ou inventé.

En revanche, la concurrence agressive des photographes provoque, à partir des années 1860, un profond malaise chez un cer-

¹ Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 240.

tain nombre d'autres peintres. Obsédés par la recherche de nouveautés en peinture, ceux-ci se lancent dans une fuite les entraînant toujours plus loin de la figuration exacte du monde. Ces peintres généralement jeunes éprouvent ce que n'éprouvent pas les peintres formés dans la tradition académique et confiants dans la légitimité de leur art: un sentiment d'humiliation devant l'accablante supériorité des photographes dans l'exacte reproduction des êtres et des choses. Et ce sentiment disqualifie à leurs yeux la création par le peintre d'une image de la réalité, qu'elle soit actuelle, historique, religieuse ou mythologique. Ils prétendent réussir en peinture en présentant quelque chose ne pouvant pas être obtenu au moyen de la photographie. C'est-à-dire en cherchant un terrain où le photographe ne puisse dépasser ni même suivre le peintre. Ce terrain, c'est celui d'une peinture s'écartant délibérément d'une représentation exacte du réel. Le rôle décisif de la photographie dans le déclenchement du processus moderniste est explicitement reconnu par Jean Clair lorsqu'il constate que le rejet de «l'ambition de re-produire le réel» résulte du refus du peintre de «rivaliser avec les productions d'un appareillage désormais infiniment plus précis que lui».¹

Il ne saurait être question de retracer ici de manière détaillée cette fuite devant la représentation précise du réel, née du désir d'échapper à la concurrence du photographe. En schématisant, on peut dire que le processus commence avec Manet qui tourne le dos au réalisme photographique en renonçant à faire apparaître la troisième dimension, et avec les impressionnistes, qui rompent avec la représentation précise du réel par le choix d'un style spontané et quelque peu approximatif. Dans la décennie 1880, une autre manière encore de fuir la concurrence des photographes fut le pointillisme ou néo-impressionnisme, inventé par Seurat. C'est une peinture techniquement très complexe, faite d'une infinité de points de couleur pure: l'œil du spectateur peut cependant faire la synthèse de tous ces points colorés, mais à condition d'avoir beaucoup de recul. Cézanne, lui aussi, inventera sa solution pour esquiver la confrontation avec la photographie. Il marque la structure, d'ailleurs très schématique, de ce qu'il représente au moyen de masses de couleur: si bien que là aussi, la couleur se substitue au dessin. Les préraphaélites et toute une partie des symbolistes sont restés fidèles à une représentation précise et minutieuse des êtres, des lieux et des choses: c'est par l'esprit de leur peinture, chargée de mystère et de mysticisme, qu'ils se sont préservés de la concurrence du photogra-

¹ Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp...*, p. 259.

phe. En revanche, Gauguin élabore peu avant 1890 une variante du symbolisme – le synthétisme –, qui consiste à faire des aplats de couleurs brutes, telles qu'elles sortent des tubes: et ces aplats sont souvent entourés d'un cerne. Gauguin donne une représentation du monde encore reconnaissable, mais schématique et aux couleurs délibérément faussées. Gauguin a exercé une très forte influence sur un groupe de jeunes peintres qui vont prendre le nom de Nabis, mouvement dont le manifeste est rédigé en 1890 par l'un d'eux, Maurice Denis¹. Les Nabis pratiquent la simplification du dessin et des couleurs, la suppression du modelé et le refus de donner le sentiment de profondeur, ce qui met une barrière infranchissable entre eux et les photographes.

La fuite hors de la représentation exacte du réel atteint une nouvelle étape majeure en 1905 avec le fauvisme et l'expressionnisme. Pratiqué par des peintres comme Matisse, Derain, Vlaminck, Rouault, Marquet, le fauvisme est une peinture aux formes sommaires et aux couleurs violentes déposées en surfaces plates et utilisée de manière arbitraire. Quant à l'expressionnisme, mouvement pictural principalement allemand, né à Dresde avec la formation du groupe *Die Brücke*, il pratique lui aussi des formes simplifiées à l'extrême, à la maladresse délibérément enfantine, ainsi que l'emploi arbitraire des couleurs brutes sortant des tubes. Pour autant, avec le fauvisme et l'expressionnisme, la peinture d'avant-garde n'a pas encore rompu totalement avec une représentation du monde reconnaissable par tous. Ce sera chose faite avec le cubisme, le futurisme, et plus encore avec l'abstraction.

Débutant en 1907-1908, le cubisme renonce à l'imitation, même schématisée, de la forme des êtres et des choses. Le cubisme démembré les formes de la réalité en fragments géométriques qu'il assemble ensuite de façon chaotique, juxtaposant des morceaux de réel de manière à détruire toute ressemblance avec le réel. Quant au futurisme, mouvement italien dont le manifeste rédigé par Marinetti est publié à Paris en 1909, il rejoint largement le cubisme dans la pratique picturale. Sur le futurisme ita-

¹ Manifeste où figure la proclamation bien connue: «Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées.» Cette affirmation du caractère secondaire pour le peintre de la fonction de représentation d'un sujet – domaine où triomphe l'exactitude du photographe –, vise à écarter la confrontation directe entre peinture et photographie.

lien se greffe rapidement un futurisme russe, avec notamment les décors peints en 1913 par Malevitch pour l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil*. Aussi bien Malevitch va-t-il très vite passer à l'abstraction.

L'âge de la peinture abstraite s'ouvre en 1910, quand Kandisky décrète que les objets nuisent à sa peinture et décide de peindre en éliminant désormais toute représentation de ce qu'il voit, même déformée ou fragmentaire. Il réalise des œuvres où des formes apparemment dénuées de signification s'accompagnent de couleurs généralement harmonieuses et plaisantes à l'œil. Deux ans après, Kupka expose à son tour des peintures abstraites. Il s'en justifie en prétendant que cela ne sert à rien de peindre des arbres, puisque les arbres réels sont mieux faits: des arbres qu'un photographe pouvait reproduire avec une perfection d'exactitude à laquelle ne pouvait atteindre aucun peintre. Puis, très vite, une abstraction encore plus radicale arrive avec Malevitch, qui expose en 1915 en guise de tableau un carré noir occupant presque toute la surface d'une toile, en ne laissant autour de lui qu'une marge blanche. Pendant ce temps, Mondrian élabore sa conception de l'abstraction, strictement enfermée dans la combinaison exclusive du vertical et de l'horizontal, et sur le plan de la couleur dans l'utilisation tout aussi exclusive du blanc, du noir, du rouge, du jaune et du bleu. Mais le dernier mot dans cette course au néant pictural revient en 1918 à Malevitch, qui expose un carré blanc sur un fond au blanc un peu différent: bref, un quasi-monochrome.

Le mouvement moderniste en peinture qui commence dans les dernières décennies du XIX^e siècle a été une pathologie d'autodestruction de la peinture. Pourtant, en soi, le modernisme n'est pas une nouveauté: il s'est manifesté à toutes les époques et il a produit bien des révolutions en art. Mais toutes ces révolutions qui avaient jusqu'alors modernisé la peinture avaient toujours été motivées par le souci de réaliser une reproduction encore meilleure du réel. Or la tendance s'inverse brutalement sous l'effet du choc traumatique produit par l'irruption de la photographie. Désormais, et pour la première fois dans l'histoire de la peinture, les courants artistiques novateurs sont en quête non plus d'une meilleure mais d'une moins bonne figuration du réel: au lieu de chercher à peindre toujours mieux, on cherche maintenant à peindre toujours plus mal. La grande particularité du modernisme dans la peinture à la fin du XIX^e siècle et au dé-

but du XX^e siècle, c'est qu'il vise à ce que les peintres reproduisent toujours de plus en plus mal le réel, et finalement ne le reproduisent plus du tout: c'est une régression délibérée, une décadence voulue et mise en œuvre avec acharnement. Et, à l'origine de ce phénomène, se trouve bel et bien l'invention de la photographie. Jean Clair en convient quand il observe qu'en un demi-siècle, «les principes mimétiques de la représentation classique s'étaient trouvés en quelque sorte «liquidés» par l'apparition de l'art photographique»¹.

La grande fuite vers l'autodestruction de la peinture a été déclenchée par le progrès technique, mais elle s'est ensuite nourrie de son propre mouvement. D'une part, il faut sans cesse trouver de nouveau, pour échapper à la concurrence des photographes, lesquels s'adaptent aux nouvelles manières de faire des peintres: avec le pictorialisme, ils retravaillent leurs clichés pour parvenir à des photographies ressemblant à un tableau impressionniste, ou symboliste, voire cubiste. D'autre part, le rejet du savoir-peindre traditionnel oblige chaque nouvel arrivant sur le marché de la peinture d'avant-garde à se distinguer à tout prix des autres par une trouvaille inédite. Au sein de l'avant-garde, un peintre ne pouvait plus se distinguer en peignant mieux, mais seulement en peignant d'une manière systématiquement nouvelle. L'obligation de chercher toujours du nouveau tout en s'interdisant de peindre ce qu'on voyait conduisait fatalement à la peinture abstraite et à son paroxysme: la toile peinte vide de formes et de couleurs. Cette fuite hallucinée a trouvé son aboutissement dérisoire dans le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch.

Ne reste plus qu'un objet qui a statut d'œuvre d'art car il a été produit par quelqu'un ayant le statut d'artiste, et qu'il figure dans une exposition artistique, mais qui offre toutes les apparences d'une mauvaise plaisanterie. Cet objet n'a aucun contenu artistique et semble dénué de sens, de sorte que sa vision ne présente en elle-même aucune espèce d'intérêt. En quelques décennies, la crise de la peinture déclenchée par le progrès technique a débouché sur ce que Jean-Philippe Domecq appelle l'«artiste sans art»²: artiste sans art dont Duchamp va constituer le prototype le plus achevé.

¹ Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp...*, p. 259.

² Terme repris de Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art?*, Paris, Éditions Esprit, 1994.

Avec Duchamp, l'avant-garde sort purement et simplement de la peinture et de l'art. Issu d'une famille bourgeoise, Marcel Duchamp dessinait remarquablement bien. Il a parcouru en un très petit nombre d'années les étapes de l'évolution régressive intervenue en peinture au cours des récentes décennies: il peint à quinze ans dans un style impressionniste; à vingt ans, il est marqué par le fauvisme et l'expressionnisme; à vingt-quatre ans, il passe au cubisme. Dès l'année suivante, en 1912, il dépasse le cubisme par une toile prétendant transcrire le mouvement du corps humain, intitulée: *Nu descendant un escalier*¹. Puis, c'est fini: passé l'âge de vingt-cinq ans, Duchamp abandonne la peinture². La prochaine «œuvre» qu'il va proposer sous le titre *Fountain* pour une exposition — celle de la Society of Independent Artists de New York en 1917 — sera une cuvette d'urinoir achetée chez un marchand de matériel sanitaire.

Par ce canular anti-art, l'ex-peintre Marcel Duchamp démontre que, dès lors qu'on abolit les règles et conventions traditionnelles de l'art de peindre (ou de sculpter), qui visaient à une représentation du monde reconnaissable par tous et permettaient de juger les œuvres d'après des critères précis et communs à tous, il n'existe plus de contrôle possible sur ce qu'un individu possédant le statut d'artiste peut présenter en guise d'œuvre. N'importe quoi peut faire l'affaire: n'y a plus de limite.

De manière pratiquement simultanée, l'urinoir de Duchamp et le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch prononcent la mort de l'art: le vide de la toile blanche et la dérision anti-art de l'urinoir aboutissent au même résultat. Dans les deux cas, est proclamée la toute puissance de l'artiste d'avant-garde, et cela au plus grand détriment de l'art, et au plus grand bénéfice de l'artiste. L'artiste d'avant-garde n'a pas besoin de réaliser des œuvres pour être artiste: il se suffit à lui-même. L'«artiste sans art» prospère sur le cadavre de l'art.

¹ Duchamp ne faisait au demeurant que s'inspirer des célèbres chronophotographies du physiologiste Marey, publiées vingt ans plus tôt, qui avaient permis une connaissance scientifique de la succession des positions d'un être en mouvement. Seulement, alors que chez Marey la succession des clichés des diverses positions du corps rendait parfaitement intelligible la décomposition du mouvement, Duchamp a concentré toutes les positions dans une image unique, ce qui engendre pour l'œil une grande confusion.

² Il ne peindra plus qu'une ultime toile au titre révélateur — *Tu et m'* —, en 1918, à la demande de sa richissime adoratrice Katherine Dreier.

Pour autant, le processus de destruction de l'art qui aboutit au monochrome de Malevitch et à l'urinoir de Duchamp ne s'avoue par pour ce qu'il est. Bien au contraire, on a prétendu qu'avec les avant-gardes, l'art entrait dans une période de progrès fulgurant, qui périmait la tradition artistique millénaire. Cette affirmation repose sur un mythe asséné comme une vérité religieuse: le mythe selon lequel l'artiste d'avant-garde serait un être surhumain, en communication avec la véritable réalité de l'univers, accessible seulement par la pensée et l'intuition, et donc cachée au reste des humains.

Ce credo d'allure gnostique venait de la philosophie allemande: c'était un des dogmes majeurs de la religion romantique de l'art. Les romantiques d'Iéna, et à leur suite les autres philosophes allemands du XIX^e siècle, avaient quasiment divinisé l'art et l'artiste. L'artiste de génie est réputé être un voyant, un prêtre, un prophète, qui sait les choses cachées aux autres hommes et qui possède aussi le pouvoir de faire entrer l'humanité dans un troisième et dernier âge, lequel correspondrait au retour du paradis sur la terre¹. Ceci est inspiré du millénarisme de Joachim de Flore, religieux calabrais du XII^e siècle, qui annonçait, après l'âge du Père et l'âge du Fils, la venue d'un troisième et dernier âge: un âge de justice et de bonheur, l'âge de l'Esprit. S'inscrivant dans la continuité de Joachim de Flore, la religion romantique de l'art était une religion séculière d'inspiration non seulement gnostique mais encore millénariste, c'est-à-dire fondée sur la croyance en une rédemption collective terrestre.

On aurait pu penser que la quasi déification de l'artiste qui commence avec le romantisme d'Iéna serait extrêmement profitable à l'art. Mais ce fut l'inverse. Pareille à la mauvaise fée des légendes, la philosophie allemande a fait à l'art un cadeau maléfique. Elle a dévalué le travail artistique authentique — qui consiste dans la réalisation de l'œuvre d'art — au bénéfice de l'affirmation que l'artiste voit les choses cachées au reste des hommes et qu'il se trouve en charge de changer le monde, d'être le sauveur de l'humanité. Sous couvert de sacrifier l'artiste, elle a profondément dénaturé celui-ci, pervertissant son rôle et sa mission, ce qui posait les bases d'une crise radicale de l'art.

Pourtant, la négativité artistique de la philosophie allemande n'a pas empêché le XIX^e siècle d'être très fécond et brillant. Pendant près d'un siècle, l'art a cohabité sans dommage avec des doc-

¹ En particulier chez Novalis et Schelling.

trines assignant à l'artiste à peu près toutes les missions sauf sa mission traditionnelle de professionnel de l'art tirant son succès de sa virtuosité dans son art. Avant que de donner prétexte à une fuite hors de l'art, ces théories se sont inscrites dans une grande époque de l'art. Loin de souffrir des idées délirantes des philosophes allemands, l'art les a absorbées de manière positive. L'imprégnation mystico-philosophique du XIX^e siècle ne l'a pas empêché d'être un très grand siècle artistique.

Pour ce qui est de la peinture, le mysticisme confus, le goût de la gnose, l'idée d'un monde invisible au-delà des apparences et que l'art aurait pour mission de révéler, tout cela a fait bon ménage avec une production très brillante et intelligible. Toute la peinture fantastique du XIX^e siècle, de Goya – cauchemar plein de choses inconnues – et de Fiissli jusqu'à Gustave Moreau, Khnopff ou Böcklin, est expressive d'arrière-mondes sans rompre pour autant avec la tradition figurative. Le fait que certains peintres aient délibérément spiritualisé leur peinture sous l'influence de la philosophie allemande ne les a pas empêchés de produire des œuvres admirables parfaitement compréhensibles par tous. Le peintre allemand Caspar David Friedrich, qui voyait dans la nature une révélation du divin, a peint des paysages extrêmement réalistes avec la volonté d'y faire sentir «le mystère caché, l'infini derrière les choses¹». Né d'un père allemand, le peintre français Ary Scheffer puisait tellement son inspiration dans le romantisme allemand que le roi Louis-Philippe l'en plaisantait, lui disant qu'il faisait des tableaux avec de la littérature. Grand admirateur de Scheffer, Lamartine le définissait comme «l'inventeur d'un nouveau genre de peinture: la peinture d'expression, la peinture spiritualiste, la peinture qui vient de l'âme, qui s'adresse à l'âme, qui émeut l'âme sans presque passer par les sens». Enthousiasmé lui aussi de Scheffer, «ce peintre de génie», Zola écrivait en 1860 à Cézanne: «Scheffer était un amant passionné de l'idéal, tous ses types sont purs, aériens, presque diaphanes. Il était poète dans toute l'acception de ce mot, ne peignant presque pas le réel, abondant les sujets les plus sublimes, les plus délirants.²»

Scheffer avait spiritualisé au plus haut point sa peinture, sans renoncer pour autant à créer des images des êtres et des choses les plus ressemblants possibles et reconnaissables par tous. Ce n'est qu'un demi-siècle après sa mort que, sous le fallacieux prétexte d'introduire «du spirituel dans l'art» – comme s'il n'y en

¹ Alain Besançon, *L'image interdite*, Paris, Gallimard, 2000 [1994], p. 528-529.

² Léo Ewals, *Ary Scheffer*, Paris, Paris-Musées, 1996, p. 37, 85, 107.

avait pas eu depuis toujours! -, Kandinsky et quelques autres vont utiliser le dogme de la sacralité de l'artiste inventé par le romantisme pour tenter de justifier leur rejet radical du savoir-peindre, du métier d'artiste et de la reproduction du visible.

Déclanchée par la photographie, dont la concurrence a ravagé la profession de peintre, la fuite vers le néant des peintres d'avant-garde semblait relever de la démente ou de la mystification. D'où l'impérative nécessité d'une théorisation à finalité légitimatrice, qu'on fonda tout naturellement sur le fatras de croyances ahurissantes véhiculées par la religion de l'art instaurée par la philosophie allemande. Et cela alors même que la crise de l'art suscitée par la photographie était en train de priver cette religion de raison d'être et donc de sens, en faisant progressivement disparaître la substance de l'art!

Au terme du processus d'autodestruction de l'art, avec Malevitch, avec Duchamp, avec les dadaïstes, il y a des artistes auto-proclamés, mais il n'y a plus d'œuvres d'art. Or les avant-gardes, tout en tuant l'art, ont gardé à leur profit la religion de l'art. Mais ils l'ont radicalement pervertie en la combinant avec l'élimination de l'œuvre d'art. Si bien que seule a survécu la délirante sacralisation de l'artiste. C'est tout ce qui est resté de la religion de l'art inventée par les romantiques. Celle-ci ayant été dévoyée par la crise de la peinture, l'artiste d'avant-garde a pris la place jadis tenue par l'art comme objet de l'adoration des fidèles. L'art est remplacé par l'«artiste»!

Dès le tournant des XIX^e et XX^e siècles, la religion de l'art est devenue folle. Les avant-gardes tirent profit de la sacralisation de l'artiste héritée du romantisme pour se construire un pouvoir despotique, échappant à tout contrôle humain. Puisque l'artiste est surhumain, il ne doit accepter aucun contrôle terrestre sur ce qu'il fait. Ainsi, Gauguin décrète le droit absolu du peintre de peindre les ombres en rose s'il le juge bon. Mais c'est surtout Kandinsky qui va théoriser le pouvoir absolu de l'artiste d'avant-garde. Kandinsky décrète que, puisque l'artiste de génie est à la fois roi, prêtre et prophète – comme le Christ –, il n'est soumis à aucun contrôle terrestre: il est en contact direct avec le sacré, et il a une liberté totalement illimitée dans le choix de ses moyens d'expression. Ce que Duchamp, qui a lu et médité Kandinsky, va concrétiser à sa manière: puisque l'artiste d'avant-garde a une liberté illimitée, il est en droit d'exposer un urinoir en guise d'œuvre. Quelques années plus tard, le dadaïste Kurt Schwitters pousse encore un peu plus loin la même logique en proclamant: «Tout ce que crache l'artiste est de l'art.» La prochaine étape sera

constituée par les boîtes de conserve scatologiques de Manzoni en 1961, et une foule d'autres ignominies. Tout cela traduit le fait que, dans le modernisme artistique, tout ce qui vient de l'artiste est précieux.

Dans cette religion de l'art désormais privée de sens, il n'y a généralement plus d'œuvre mais un ersatz sans aucun caractère artistique. N'importe quoi peut faire l'affaire, sauf une image peinte ou sculptée du monde reconnaissable par tous et réalisée de manière traditionnelle, comme avant la crise de l'art. N'importe quoi peut faire l'affaire, car finalement ne compte que la pensée présumée forcément géniale de celui qui possède le statut d'artiste moderne ou contemporain.

Dans la conception millénaire de l'art, on était réputé le meilleur quand on réalisait des œuvres mieux conçues et mieux réalisées que celles des autres. C'est le jugement porté sur les œuvres qui faisait la réputation d'un artiste: c'était l'œuvre qui décidait. Avec la modernité artistique, le mécanisme s'inverse: la quasi divinisation de l'artiste d'avant-garde s'étend mécaniquement à ses productions. Aucune critique contre elles n'est permise: seule l'adoration est admise. Le statut de génie du soi-disant artiste lui confère un droit à être inconditionnellement adoré.

La modernité artistique est en réalité un culte de la personnalité, une religion de l'«artiste» sacralisé réputé en prise directe avec l'essence du monde. Ce n'est pas par hasard si la religion séculière d'esprit millénariste qu'est l'avant-gardisme partage le culte de la personnalité avec les totalitarismes, qui furent d'autres religions séculières de même inspiration. Du même coup, disparaît toute possibilité de porter un jugement sur ce que produit le prétendu artiste de génie. Ses œuvres, ou ce en tient lieu, échappent à toute appréciation objective: elles sont réputées géniales, forcément géniales!

L'artiste d'avant-garde se trouve dans une situation extraordinairement sûre et confortable. En effet, toute possibilité d'appréciation critique venant du monde extérieur est écartée: le prétendu artiste s'en trouve préservé par l'atmosphère régressive du narcissisme et de l'irréalité. Tant que l'œuvre a décidé de sa réputation, l'artiste est resté soumis au principe de réalité. En revanche, dès lors que ce n'est plus l'œuvre qui décide, mais seulement la présomption irréfragable de génie dont bénéficie l'artiste d'avant-garde, le principe de réalité s'efface.

Tout se passe maintenant entre l'artiste et lui-même: l'art, c'est l'artiste. Avec le rejet du principe de réalité, ce qui compte ce

n'est plus l'art, mais seulement l'artiste, réfugié dans l'univers rassurant de la régression, et dont le narcissisme envahit tout.

À propos de Manzoni, un critique dithyrambique a écrit: «La merde d'artiste nieait la signification de l'œuvre d'art pour exalter l'action de l'artiste lui-même, celle-ci serait-elle la plus immédiatement organique.»¹ En 1961, avec ses boîtes de conserve portant sur l'étiquette la mention «Merde d'artiste», Manzoni exprime la vérité ultime de la modernité artistique: la seule chose qui compte dans la modernité est l'artiste, qui, par la grâce du narcissisme, se confond magiquement avec l'art au point de le remplacer. Dans l'univers magique et régressif du narcissisme, il n'est pas nécessaire de réaliser des œuvres d'art pour avoir la qualité d'artiste. L'œuvre ne compte plus et n'importe quoi peut en faire office.

La réalisation d'œuvres d'art était depuis l'origine des temps la seule raison d'être de l'art. L'œuvre d'art était une représentation du monde (observé ou reconstruit dans l'imaginaire), transfigurée par l'œil et la main de l'artiste. L'œuvre d'art était le fruit de ce miracle de l'œil et de la main qu'est la vraie création artistique. Inversement, le modernisme artistique est caractérisé par la dévalorisation du savoir-faire artistique – et donc de l'œuvre – au bénéfice de l'idée qui guide l'artiste ou est supposée le guider.

La prééminence donnée à l'idée au détriment de la qualité de la réalisation de l'œuvre constitue indiscutablement le fil conducteur de la modernité artistique. C'est une théorie que les avant-gardes ont reprise de Schopenhauer, qui proclamait que ce qui compte dans une œuvre, c'est l'idée: c'est «la profondeur des vues» qu'elle «nous ouvre sur l'Idée de l'humanité». Quel que soit le sujet d'une œuvre d'art, son unique intérêt réside dans l'«incomparable profondeur de réflexion» de l'artiste². D'où la remarque d'Alain Besançon: «L'unique sujet, c'est l'artiste.»³

Aussi bien cet idéalisme de Schopenhauer – aux racines très anciennes puisqu'il vient de Plotin – n'a-t-il pas empêché les artistes de peindre de manière compréhensible par tous jusque dans la seconde moitié du XIX^e siècle: comme cela avait été le cas depuis toujours, l'expression de l'idée passait par la réalisation d'une image compréhensible par tous. Ce n'est que lorsque la crise de la peinture suscitée par la photographie a déclenché

¹ François Pluchart, *Pop art & Cie*, Paris, Éd. Martin-Malburet, 1971, p. 162.

² Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2004 [1819], III, 48 (p. 296-297).

³ Alain Besançon, *L'image interdite*, p. 554.

une fuite hors de la représentation reconnaissable du visible que le primat donné à l'idée va être utilisé pour légitimer la négativité artistique.

Les artistes en plein sauve-qui-peut devant la tradition picturale et leurs thuriféraires ont décrété que, puisque seule comptait l'idée, il fallait cesser de peindre ce que l'on voyait, mais seulement ce que l'on pensait. Ainsi, en 1891, le critique Albert Aurier, qui théorise à partir de tableaux de Gauguin, proclame qu'il est interdit au peintre de génie de peindre ce qu'il voit, car ce qu'il voit n'est pas la réalité: la réalité est dans le monde vrai des idées; et pour pouvoir exprimer l'idée, il faut ne pas peindre le visible avec exactitude. En décrétant que la spiritualisation de l'art ne pouvait se réaliser qu'au moyen du mal-peindre, Aurier a opéré un détournement de la millénaire tradition idéaliste de la peinture, où le peintre avait pour mission de bien peindre l'image idéale présente dans son âme, en s'aidant des formes du monde sensible.

Ce message sera entendu: il servira aux avant-gardes à légitimer leur volonté de peindre de plus en plus mal, puis de ne plus peindre du tout. Kandinsky justifie la peinture abstraite par la volonté de révéler une réalité cachée de nature spirituelle à laquelle le peintre de génie a mystérieusement accès: et cette révélation établira la félicité du royaume du ciel sur la terre. Picabia proclame la supériorité de la peinture sur la photographie, en disant qu'on peut photographier un paysage, mais pas les idées que quelqu'un a dans l'esprit: et il passe en 1912 à l'abstraction. Picasso prétend justifier les déformations infligées par son pinceau aux formes visibles en affirmant qu'il ne faut pas peindre ce que l'on voit, mais ce que l'on pense. Dans les années 1940, Rothko reprendra ce dogme usé jusqu'à la corde: il prétend justifier son passage à l'abstraction en proclamant que la mission du peintre consiste à éliminer tout obstacle entre lui et l'idée ainsi qu'entre l'idée et le spectateur¹.

Et, de nos jours, Damien Hirst déclare comme s'il annonçait une chose extraordinaire, alors qu'il reprend un poncif complè-

¹ Les obstacles, ce sont toutes les formes reprises du réel que l'œil pourrait reconnaître, distrayant ainsi l'esprit de la réception extatique de l'idée. Le peintre doit faire passer directement l'idée au spectateur, et «l'œil n'a pas la primeur de l'expérience par rapport aux sentiments et aux pensées». Le critère d'un bon tableau n'est pas que son sujet soit reconnaissable par l'œil du spectateur, mais que l'idée essentielle véhiculée par cette peinture ait «une signification». Mark Rothko, *Écrits sur l'art (1943-1969)*, Paris, Flammarion, 2005, p. 71.

tement éculé: «Pour moi, seule compte l'idée.» Cela lui permet de vendre à des prix démentiels des étagères garnies de remèdes, des animaux conservés dans le formol, des vaches découpées en tranches et des squelettes d'animaux, qui tous sont censés être le vecteur de ses prodigieuses idées.

Ce dogme de l'aptitude à accéder à une réalité cachée derrière les apparences renvoie à la sacralisation dont fait l'objet l'artiste d'avant-garde. Il est perçu comme un être en contact direct avec une réalité supérieure, que ses facultés merveilleuses placent infiniment au-dessus du reste des humains. Parfois considéré comme semi divin, ou en tout cas en prise directe avec le divin ou avec les grandes forces cosmiques, l'artiste d'avant-garde est au minimum censé être un esprit supérieur que son génie rend capable d'accéder à des réalités transcendantes et de révéler des vérités décisives sur l'homme et sur le monde. À quoi s'ajoute parfois l'affirmation du pouvoir de l'«artiste» d'instaurer le paradis sur la terre.

La prétention délirante de l'artiste d'avant-garde à conduire l'humanité vers un avenir radieux au moyen de son «art» était commune à Mondrian, Malevitch et Kandinsky. On retrouve de nos jours le même discours millénariste ahurissant chez Michelangelo Pistoletto — l'homme qui expose des miroirs en guise d'œuvres —, lequel proclame sans rire que le salut du monde est entre les mains des artistes d'avant-garde, et que lui-même contribue à faire entrer l'humanité dans un nouvel âge: un âge d'équilibre et d'harmonie qu'il appelle le «Troisième Paradis»¹.

Prêtre, roi, prophète, messie, chaman, philosophe, etc. — on n'en finirait pas d'énumérer les titres aussi pompeux qu'extravagants dont se sont parés ou dont on a paré les artistes d'avant-garde. Ce n'est pas un hasard si Maurice Denis, Paul Sérusier, Bonnard, Vuillard, Vallotton et leurs amis ont choisi de s'appeler les Nabis: car Nabi, en hébreux, signifie prophète². Même quand il n'y est pas fait explicitement référence, tout cela continue de sous-tendre le statut hors norme et proprement surhumain dont bénéficient les soi-disant artistes contemporains.

¹ *Le Monde*, 24 août 2008.

² Toutefois, en dépit de son audace théorique, Maurice Denis a pratiqué un modernisme très mesuré. Son œuvre est marquée d'un grand classicisme, dont il se réclamera explicitement dans les années 1930, marquant sa volonté de continuer la tradition de Puvis de Chavannes et des fresquistes italiens.

Il est manifeste que les bases de la religion séculière devenue vide de sens que l'on appelle si improprement art contemporain sont posées dès le tournant des XIX^e et XX^e siècles. Voici un siècle que les figures les plus radicales des avant-gardes avaient été jusqu'au bout de la logique de l'artiste sacralisé prenant la place de l'art, et du remplacement de l'œuvre d'art par n'importe quoi. Il est non moins évident que la crise de l'art a commencé avec l'impressionnisme. Sans le savoir, les impressionnistes ont mis en route une mécanique implacable qui a conduit en moins d'un demi-siècle au *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch et à l'urinoir de Duchamp, et actuellement aux lassantes impostures d'un Koons, d'un Serra ou d'un Hirst.

À travers le commerce de l'«art contemporain», ce qui s'achète et s'expose dans les musées, ce qu'encensent les galeristes, les critiques et les commissaires d'expositions, c'est l'intention spirituelle, philosophique, politique ou autre qui est réputée exister derrière la prétendue œuvre. Le soi-disant artiste contemporain doit être préoccupé par une grande question. C'est là ce qui fonde son statut d'artiste, car à cette préoccupation, il est bien sûr censé apporter des réponses de voyant, des fulgurances d'être supérieur en prise directe avec les forces profondes de l'univers et le mystère de la vie. Ce n'est bien sûr pas vrai: la fameuse intention spirituelle ou autre, quand on la connaît, est d'une banalité consternante. Il n'empêche que tous les faux artistes à la mode disent ou font dire qu'ils pensent et que leurs «œuvres» élucident les grandes questions existentielles.

C'est parce que seule compte l'idée que ce qu'on présente en guise d'œuvre n'a en soi aucune d'importance. Le soi-disant artiste contemporain décide être art ce qui lui convient: absolument tout peut être «art». Ce qui n'est au demeurant que la conséquence logique de la sacralisation de l'artiste d'avant-garde, et de son pouvoir absolu de choisir n'importe quelle forme pour s'exprimer, selon la formule de Kandinsky. Dans la religion séculière qu'est le prétendu art contemporain, l'art c'est par définition ce que fait l'artiste, sur quelque mode que ce soit: action ou abstention. C'est le règne du n'importe quoi¹.

¹ Les exemples du n'importe quoi du prétendu art contemporain sont innombrables: Klein a ses monochromes et sa couleur bleue, Burri ses bandes verticales, César ses compressions et expansions, Arman ses accumulations et dislocations d'objets, Christo ses emballages de choses, de monuments, de sites. Tinguely a ses machines absurdes, Beuys son fétichisme du feutre et de la graisse, Serra ses gigantesques ferrailles, Fabre ses scarabées. McCarthy s'humilie en public, par exemple en se plongeant le visage dans un baquet de ketchup. Von Hagens a ses vrais cadavres plastifiés, Koons ses faux jouets gonflables, etc.

La nature religieuse du prétendu art contemporain se trouve explicitée avec une particulière netteté par l'un de ses grands pontifes: Jean de Loisy, inspecteur de la création au ministère français de la Culture. N'hésitant pas à assimiler la «confiance» qu'il faut avoir envers le Christ à la confiance qu'il faut avoir envers l'«art contemporain», Jean de Loisy compare les productions des soi-disant artistes contemporains à des hosties. Et son argument est que dans les deux cas, il faut avoir la foi: foi en Jésus, foi en celui qui a le statut d'artiste. Sans la foi en la divinité du Christ, l'hostie est seulement «un peu de pain». Sans la foi en la sacralité des artistes d'avant-garde, le carré blanc de Malevitch est seulement «un tableau blanc»; la *Fountain* présentée par Duchamp est seulement «un urinoir»; le requin dans le formol que Damien Hirst prétend être une œuvre est seulement «une épave biologique». Au contraire, proclame sur le mode mystique Jean de Loisy, la foi en celui qui est sacré grand artiste contemporain permet «la transsubstantiation» de la chose qu'il présente en guise d'œuvre et l'accès «à un monde nouveau»¹.

Le si mal nommé art contemporain est une religion du vide, du non-sens ou de l'abjection, une religion de la falsification de l'art. Une religion séculière qui, au nom d'une supposée communication sur le mode gnostique avec le sacré, l'âme du monde, le mystère de l'être et de la vie, exige de ses fidèles l'adoration de la fumisterie.

Faux art ne réclamant de ses dévots qu'une foi aveugle, le prétendu art contemporain ne requiert, à la différence de l'art véritable, aucune connaissance en art et en histoire, aucune éducation de l'œil et du goût. Cela convient très bien à notre époque d'inculture des élites économiques et politiques. Cela répond parfaitement aux besoins de milliardaires incultes voulant se croire de grands amateurs d'art en même temps qu'avidés de réaliser de fructueuses spéculations. Car les faux artistes de l'«art contemporain» sont assimilables à des «produits financiers» de mauvais aloi auxquels seules des manœuvres habiles peuvent apporter artificiellement une valeur marchande. L'un des procédés les plus efficaces consiste à procurer à un soi-disant artiste une exposi-

¹ Il s'agit du texte d'une conférence prononcée par Jean de Loisy lors du carême de 2008 de la cathédrale Notre Dame de Paris. L'importance doctrinale de ce document a été mise en évidence par le grand sculpteur Boris Lejeune: «Image et vérité. Quel spirituel dans l'art?», dans *Catholica*, n° 100, août 2008. Les conférences du carême de Notre-Dame de Paris de 2008 ont été publiées sous le titre: *Qui dites-vous que je suis?*, Paris, 2008.

tion dans un lieu artistique et historique mondialement célèbre. Les expositions à Versailles de Koons et consorts ont propulsé leur cote à des sommets vertigineux, au grand bénéfice des vrais milliardaires et faux amateurs d'art qui font de l'«art contemporain» une bulle spéculative, afin de donner encore plus de valeur à leurs collections personnelles. Le prétendu art contemporain est non seulement une religion délirante et létale pour toute création artistique véritable, mais encore une immense spéculation permettant à des gens extrêmement riches de devenir encore plus riches, en même temps que célèbres au titre immérité de grands protecteurs des arts.

Les quelques dizaines de très grands capitalistes possédant des collections d'absurdités pseudo artistiques pouvant valoir des milliards d'euros ou de dollars constituent le premier cercle de la secte des dévots du prétendu art contemporain. C'est une secte très snob, dès lors que ses membres ont l'impression d'être des initiés ayant accès à des choses cachées à l'humanité ordinaire. Sans compter que ceux qui appartiennent à la secte sont flattés d'être en communauté de dévotion avec les hommes les plus riches de la planète.

Pour leur plus grand profit personnel, les milliardaires incultes qui régneront sur le *lobby* mondial de l'«art contemporain» sont au cœur d'un système religieux et financier qui impose de manière totalitaire l'absence de l'art sous le nom d'art et qui relègue dans l'ombre les vrais artistes de notre temps. À ceux-ci, toutefois, l'avenir – si bien qualifié par Tocqueville de juge éclairé et impartial – donnera nécessairement leur revanche.

Aude de Kerros

LA TRÈS GRANDE CRISE
DE L'ART
L'ART CONTEMPORAIN ET
SES DISSIDENTS





Aude de Kerros:

Graveur, peintre et essayiste

L'œuvre gravé de Aude de Kerros comprend un corpus de cinq cents eaux-fortes, rassemblant neuf cycles de gravures, liées par une même quête de la forme et du sens. Elle a également un important œuvre peint. Son intense participation à la vie artistique française a fait d'elle une observatrice attentive des grandes métamorphoses de l'art de ces dernières décennies. Elle en a transcrit les moments importants dans de nombreux articles, écrits et livres dont l'«Art Caché – Les dissidents de l'Art contemporain» où elle esquisse la toile de fond historique et idéologique de l'art de ce demi-siècle, tout en évoquant ce qui se passe dans les ateliers.

Le demi-siècle qui vient de s'écouler à connu un phénomène inconnu dans l'histoire de l'art: Non pas une évolution stylistique mais une inversion du contenu du mot «art».

On ne peut pas comparer la métamorphose qui s'est produite autour de 1960 aux différents types d'évolution que la création artistique à connues jusques là: Hybridation culturelle, décadence, épisodes iconoclastes, changements de goût.

Elle ne s'apparente pas davantage aux épisodes récurrents de la dérision ou la parodie de l'art, phénomènes aux multiples manifestations tout le long de l'histoire de l'art: Mises en scènes carnavalesques du «monde à l'envers», mouvements tels que les «Incohérents» ou «Dada» et tant d'autres qui ont joué le rôle de contre-pouvoirs face à l'immense ascendant exercé sur les esprits par le «Grand Art».

Il faut en convenir, on ne peut pas considérer les multiples manifestations de «l'Art contemporain» depuis cinquante ans comme la suite naturelle des «avant-gardes», enclenchées au début du XXème siècle, qui ont exploré systématiquement le monde des formes et des expressions plastiques sans se soucier d'interdits ou de lois académiques.

Ainsi, lorsque l'on regarde la longue perspective du siècle qui vient de s'écouler on observe une rupture autour de 1960 qui sépare le temps des avant-gardes et de la modernité et l'avènement du conceptualisme post moderne.

L'issue de la crise de la modernité fut si inattendue que ceux qui furent pris dans son étrange déroulement, qu'ils soient artistes, auteurs ou amateurs, eurent bien du mal à comprendre ce qu'il leur arrivait.

Épuisement de la modernité et dénouement conceptuel

Fin des avant-gardes — Fin de l'exploration esthétique

L'usure de la «modernité» a été profondément ressentie par les artistes tout au long des années cinquante. Ses contradictions et questionnements restent aujourd'hui très vifs dans les esprits dans la mesure où ils n'ont trouvé ni réponses ni solutions. Cette crise a été remarquablement décrite par un historien d'art russe, Wladimir Wéidlé¹. Ce «russe européen» est l'un des rares à avoir parcouru le monde Occidental d'Est en Ouest. Il est venu en France en 1924, il a été le témoin direct des tragédies du XX^e siècle. Il parlait russe, allemand, anglais et français, il avait une culture littéraire, musicale et picturale sans égale. Dans un livre publié en 1954, «Les Abeilles d'Aristée»² il décrit l'étrange crise affectant

¹ Wladimir Wéidlé est né à Saint Petersburg en 1895. Après des études de lettres et une période d'enseignement de l'histoire de l'art entre 1921 et 1924, il quitte la Russie et s'installe à Paris où il collabore avec l'Institut Saint Serge jusqu'à son décès en 1974.

² Les Abeilles d'Aristée sont publiées par Gallimard en 1954

Après 1960 voir —«L'œuvre d'art et l'objet esthétique» Actes du IV^eème Congrès, Athènes 1960 publiés dans Diogène n° 18, 1960.

«Art et Langage» Diogène n° 66, 1969. Lire à ce sujet l'article de Jacques Dewitte qui commente W. Wéidlé «Au comble du subjectivisme moderne: l'objet esthétique» Séminaire du 24 mars 1995

l'art telle qu'elle apparaît dans la conscience des artistes et dans les œuvres majeures. Il décrit la «modernité», son extraordinaire exploration des confins de l'art, ses voies singulières, la force et la grandeur tragique des œuvres faites à la limite du possible, dans la plus grande solitude. Il montre aussi son envers: la formidable dégradation qu'engendre un mimétisme jusqu'à l'usure de ces œuvres inimitables et sans descendance possible. Wladimir Wéidlé met en lumière d'autres obstacles qui surgissent devant cette «modernité» si prometteuse par ailleurs: — L'idée séduisante d'un art esthétique, d'une peinture «rétinienne», «pure» trouvant en elle-même sa finalité. — La croyance en la soumission de l'art à des buts idéologiques, à une fonction révolutionnaire ou de propagande. — L'idée d'un art qui rendrait compte, sans transposition, de la réalité du mal et du chaos du monde, le présentant tel quel.

Wladimir Wéidlé identifie le cœur de la crise et ce qu'ont en commun ces courants si divers: la dislocation de l'unité de la forme et du sens. Il en comprend l'origine dans la perte d'une conscience du Transcendant. Il perçoit aussi le virus destructeur de la fécondité créatrice: une tyrannie jusque là inconnue pesant désormais sur l'artiste: «un terrorisme du nouveau»¹, d'autant plus pervers qu'intériorisé, créant en lui une culpabilité paralysante et oppressive.

Ainsi Wladimir Weidlé détecte la grandeur de certaines œuvres, produites dans ces conditions douloureuses, parvenant à souder, de façon unique et improbable, la forme et le sens. La solution est si «miraculeuse» qu'elle n'est ni imitable ni transmissible. La modernité danse alors sur les limites et les abîmes. C'est sa valeur et c'est aussi ce qui la jette dans un état de crise permanent où l'art ne peut être qu'une exception.

Historien d'art et familier des longues perspectives, il ne doute pas un seul instant de l'issue de cet épisode moderne. Il use d'un mythe virgilien pour prédire une sortie de crise inéluctable à ses yeux: L'histoire d'Aristée, ce berger qui avait apprivoisé les abeilles et procuré ainsi le miel et la douceur à l'humanité. Les dieux les exterminèrent toutes afin de le punir d'avoir provoqué la mort d'Eurydice, le malheur d'Orphée et la fin de son Chant, Aristée pour infléchir cette décision divine fit un sacrifice et immola plusieurs bœufs. Les dieux furent apaisés et les charognes,

¹ Dénoncé dès les années 30 par Jean Paulhan en littérature.

après une longue putréfaction, laissèrent s'échapper de leurs carcasses en putréfaction des essaims d'abeilles.¹

L'échappatoire conceptuelle

Wladimir Wéidlé mourut en 1979 et ne vit pas s'opérer ce qu'il avait pressenti: une Renaissance surgissant de la décomposition.

Il eut le temps d'apercevoir l'émergence de quelque chose de non identifié jusque là: la prolifération de ce qu'il nomma des «objets esthétiques», objets hybrides, «non-œuvres», ayant acquis le statut d'art, satisfaisant en apparence «l'obligation du nouveau». L'art conceptuel avait fait son entrée dans l'histoire...

Les circonstances historiques: Ce courant conceptuel aurait pu être une avant-garde de plus aussitôt détrônée par une autre... Mais il n'en fut pas ainsi. Les circonstances historiques, la guerre froide en particulier, ont pesé lourdement sur la création. En Europe et en France les réseaux communistes jouaient un grand rôle de consécration dans les milieux artistiques et intellectuels. L'enjeu était de taille pour l'Amérique! Il apparut urgent de voler à Paris sa réputation de capitale de l'art. Il fallait briser son privilège d'être tout à la fois le lieu de transmission des savoirs savants et de consécration les avant-gardes, le lieu de passage des artistes du monde entier. L'Amérique, ne pouvant pas en peu de temps remplir ces fonctions, s'employa à créer un marché de l'art attractif. La place financière internationale de New York pouvait jouer cette carte. Les galeries de Manhattan, dès la fin des années cinquante, sous la houlette de Leo Castelli le comprirent et élaborèrent une stratégie de fabrication accélérée de cotes en réseau en impliquant des partenaires en Europe. Dès 1960 ils furent en mesure de conférer ainsi la célébrité internationale aux artistes de leur choix². La stratégie mercantile était si discrète

¹ Aux époques décisives dans l'Histoire des Civilisations, mourir et naître se confondent. W. Wéidlé évoque un récit de Virgile relaté dans le quatrième livre des Géorgiques

² Le système des galeries fonctionnant en réseau est une stratégie entre galeries qui passent des accords pour faire beaucoup d'évènements relayés par les médias dans des lieux différents et en un temps très court. Cela fait apparaître un nom et fabrique une cote entre New York et quelques grandes capitales. Tout paraît spontané car personne ne connaît le montage. En France Daniel Templon a été l'homme de Léon Castelli dès le début des années 70.

que personne ne pouvait détecter l'origine du succès. La fabrication d'une cote selon ces procédés exigea dès lors une marchandise artistique appropriée à ces méthodes de consécration fulgurante... Ni le «grand art», ni les «avant-gardes» ne convenaient. Il fallait des œuvres sans identité nationale, politique ou religieuse, formatées pour l'International, il fallait que leur fabrication soit rapide et en quantité pour fournir le marché et répondre à la commande. C'est ainsi qu'elles furent désormais fabriquées, en série, dans des «factories».

Un art adapté aux enjeux de la guerre culturelle: Paradoxalement c'est sur le vieux continent que jaillit la formule idéale. En 1960 lors d'un Manifeste-Evènement déclamé sur la place de la Cathédrale à Milan. Pierre Restany théoricien des Nouveaux Réalistes décrète le changement de définition du mot «art»: «La peinture est morte, remplacée par une présentation sociologique de la «réalité». Il ne s'agit plus pour l'artiste d'opérer une métamorphose de la matière mais de détourner des objets de leur contexte, de façon à subvertir les significations et les lieux. Plus besoin de métier, de savoirs, tout peut arbitrairement devenir de l'art. La définition de Marcel Duchamp: «Est de l'art ce que le l'artiste déclare tel» devint, grâce à Pierre Restany, une vérité universelle, un changement de paradigme. New York consacra sans attendre cette «avant-garde», la dernière, et la conjugua avec un courant new yorkais «néo dadaïste», hybridation de Dada, de Duchamp, du Surréalisme et du Pop

Cette nouvelle conception de l'art s'acclimata rapidement Outre Atlantique. Elle coïncidait avec un mode de pensée typiquement américain et avec les théories du seul courant philosophique né aux USA: Un pragmatisme conceptuel et nominaliste radical. Un «réalisme» où les intérêts priment sur les principes, où la vérité est l'opinion consensuelle. Dans cette perspective, aucun modèle, aucune forme parfaite ne surplombe la réalité. Le monde est avant tout une métamorphose permanente. Rien d'idéal, d'achevé et d'accompli n'est réel. En art cela se traduit par le fait que «l'expérimentation» supplante la notion de «création».¹ Ce qui compte ce n'est pas l'œuvre accomplie mais l'expérience que l'on fait en la produisant et son interaction avec le public. Sa remise en question a plus d'intérêt que sa perfection. L'œuvre d'art

¹ William James 1842 1910 est le premier philosophe né en Amérique à développer ces idées et former un courant majeur en Amérique, très vivant aujourd'hui.

n'ayant plus d'essentialité, ni d'aura ni de pérennité, est déliée de sa source sacrée. L'artiste devient un «témoin de son temps», sans responsabilité, ni autonomie, ni liberté. Cette dissociation a converti l'œuvre d'art en une marchandise particulièrement adaptable aux exigences du marché financier.

En 1964, Arthur Danto, philosophe de ce courant pragmatique dit «analytique», invité à l'exposition d'Andy Warhol à la Stable Gallery, découvre avec étonnement un empilement de boîtes Brillo. Il pensa d'abord à une mystification, et quitta la galerie de mauvaise humeur mais plein d'interrogations. Était-ce là une œuvre d'art? Il écrivit un article pour répondre à cette question dans une revue philosophique renommée. L'évidence s'imposait: Il s'agissait bien d'une œuvre d'art puisqu'il avait reçu un carton d'invitation, assisté à un vernissage, constaté la présence de personnalités prestigieuses et même d'experts. L'art n'a pas de définition définie, il est le fruit d'un consensus sociologique. Ainsi naquit la théorie qui manquait à New York pour devenir la capitale de l'art.

Le réseau, la théorie et les mass média: Il suffit donc de créer un consensus social autour d'un objet pour créer une œuvre... La révolution médiatique qui eut lieu à ce moment là rendit la chose possible. Pour des millions de personnes la réalité devint ce qu'ils voyaient sur les écrans... Plus ils étaient nombreux à voir plus la réalité était avérée. Assister à la découverte des boîtes Brillo en direct à la Stable Gallery était désormais à la portée de la foule immense! Ce n'était plus un privilège. Tout téléspectateur participait désormais, qu'il le veuille ou non, à ces événements fondateurs. Si l'un d'entre eux, confronté à ce fait sociologique, résistait à y voir de l'art, il s'excluait de la société. Cela devenait un acte héroïque.

Qu'est ce que L'Art Contemporain?

Une révolution sémantique

A partir de 1960, deux sens opposés coexistent sous le même mot «Art».

L'Art, au sens originel du terme, fruit d'une métamorphose positive de la matière par l'artiste. L'objet ainsi créé a un caractère unique lié à la singularité de celui qui l'a produite. Le sens de l'œuvre est porté par l'accomplissement de la forme. L'artiste d'art façonne des œuvres avec plus ou moins de maîtrise, de profondeur et de talent. Il incarne une idée, une vision intérieure, un regard sur le monde dans un objet sensible, fait pour le regard. Si l'œuvre est réussie, elle peut se passer de discours explicatif, elle signifie autrement, au-delà des mots, son mode de relation étant fondé sur la contemplation et la communion. Elle suscitera de l'attrait même en dehors de son époque et de son milieu d'origine. Mais, chose difficile à admettre à notre époque égalitaire, l'œuvre est évaluable, sa médiocrité est perceptible, les critères de jugement sont intelligibles et vérifiables.

«**L'Art Contemporain**». Radicalement conceptuel¹, il exclut tout travail de la main, toute virtuosité, tout savoir, toute recherche de l'harmonie et de la beauté. Toutes ces choses sont considérées, soit comme une imitation de la réalité, un pastiche du passé ou un simple artisanat. L'artiste conceptuel

¹ C'est une des formes du fameux «objet esthétique» dont parle Wéidlé qui perçoit cette métamorphose en préparation dans la crise de la modernité...

fait un travail verbal, de raisonnement, de stratégie. Il construit un objet en forme de piège psychologique et sémantique, «pour donner à penser». Dans le meilleur des cas, son but est moral et critique, l'artiste se donne comme mission de révéler les contradictions de la société. L'AC légitime toutes les transgressions, blasphèmes, destructions et violences qui ont par ailleurs l'avantage de faire événement, choc et procure la visibilité. Dans le cas le plus courant, l'artiste recherche surtout une stratégie pour capter l'attention des réseaux dont la cooptation est nécessaire pour donner à l'œuvre le statut «d'art». Collectionneurs, institutionnels, marchands et médias, travaillent de concert à la cote sans *livrer leurs critères de choix*. La cote financière et la monstration médiatique suffiront à justifier l'œuvre.

Cette nouvelle définition de l'art, rejetant l'autre dans un passé révolu, a opéré une dissociation entre le fond et la forme, la matière et l'esprit. L'unité mystérieuse de l'œuvre d'art qui lui conférerait une beauté proche du mystère a volé en éclats. Tout comme au moment de la mort, l'âme quitte le corps qui se décompose. N'est-ce pas l'image qu'avait utilisée Wladimir Wéidlé en évoquant les fameuses carcasses des animaux sacrifiés aux Dieux?

Apparition du mot «Art contemporain», (AC)¹

On peut dire que la guerre froide culturelle a été gagnée par les Etats-Unis en 1974. A Moscou a lieu une exposition sauvage organisée par des artistes dans un terrain vague lors de grandes négociations diplomatiques et commerciales entre l'Amérique et l'URSS pour l'achat de blé américain. Elle est aussitôt détruite par des bulldozers. L'affaire ayant été préparée, les journalistes ont diffusé les images qui ont fait le tour du monde en stigmati-

¹ Nous emploierons pour la commodité de la compréhension plusieurs conventions de langage:

L'«Art» désigne le sens originel du terme, soit l'œuvre dont le but est l'accomplissement de la forme pour porter le sens,

L'AC, acronyme de Art contemporain, utilisé par **Christine Sourgins** dans les «Mirages de l'Art contemporain» qui désigne, non pas «tout l'art d'aujourd'hui». Mais une démarche exclusivement conceptuelle rejetant le travail de la main et les critères de jugement de la forme.

L'ASC, acronyme de «Art sacré contemporain», pour désigner toute une production d'AC utilisant le contexte des lieux de culte pour récupérer une aura et une légitimité toujours remise en cause.

tisant la «tyrannie communiste» en matière d'art. Dès lors, les négociations ont inclus, en échange de l'obtention de la clause «de la nation la plus favorisée», des accords permettant le déroulement public aux yeux du monde de l'exposition dans le parc moscovite d'Ismailovo et la liberté de partir vers l'Ouest aux artistes qui le souhaiteraient. Ce qui fut fait. A partir de ce moment là les réseaux communistes pour consacrer des intellectuels et des artistes dans l'International vont devenir inefficaces et peu recherchés. Leur image avait déjà été fortement altérée en France par les événements de Mai 68 et la critique gauchiste.

C'est à ce moment là, au milieu des années soixante-dix que disparaît le mot «avant-garde» trop connoté politiquement, notamment par les communistes, et qu'apparaît le concept «d'Art contemporain». Ce nouveau vocabulaire permet à ce courant d'exclure tout ce qui n'est pas agréé à New York par les réseaux financiers. C'est là que l'on obtient le label «Art contemporain», devenu «le seul art d'aujourd'hui», une visibilité dans l'International et une cote stupéfiante.

Toutes les conditions sont réunies pour que la grande spéculation puisse commencer, En vingt ans, l'AC deviendra un «Financial art», un produit financier dérivé s'échangeant sur un marché, non régulé. Sa valeur naît de la pratique du délit d'initiés et du trust, usages interdits et poursuivis sur les autres marchés financiers.

Les métamorphoses de «l'Art Contemporain»

L'AC n'est plus ni style, ni genre, ni avant-garde... On peut se poser la question qu'est-il exactement? Un nouveau système de pouvoir? Un produit financier? Entre 1960 et 2010, ses formes ne varient pas beaucoup mais son contenu ne cesse de se métamorphoser.

En Amérique: Evolution vers un Financial Art

L'AC a permis de destituer Paris et de gagner la guerre froide culturelle. Après la chute du mur de Berlin, il s'adaptera à de nouvelles fonctions. Sa bonne correspondance aux besoins de communication, de réseaux et de rencontres d'une nouvelle classe financière, opérant à l'échelle du monde, va lui donner une deuxième vie. Il sert aux fortunés en cumulant les avantages de l'Opéra (devenu pour eux trop cultivé), du Casino (trop aléatoire), de l'Agence de Communication (inadaptée à l'échelle de la mondialisation). L'AC permet d'afficher une capacité monétaire dans les salles des ventes, de payer un pas de porte pour entrer dans les réseaux et la fréquentation des grands, sans faire d'envieux pour autant.

Sa rapidité de fabrication, sa sérialité, lui permettra de circuler facilement et de rendre beaucoup de services. C'est le moyen de créer des événements, de promouvoir des marques, de rendre gloire à la «Révolution permanente» des marchandises, à forte fongibilité.

Peu à peu s'est créé un mimétisme entre l'AC et les produits financiers. Vers la deuxième moitié des années 90 il prend la forme d'un produit dérivé très sécurisé afin d'éviter les inconvénients d'un krach comme celui qui a ruiné le marché de l'art en 1990. L'idée d'un réseau très contrôlé, rassemblant des collectionneurs choisis, s'engageant à être totalement propriétaires de l'œuvre¹ et agissant de concert, fondera les bases d'un nouveau type de spéculation plus savant et d'autant plus maîtrisé que les interdits et contrôles concernant le délit d'initiés, les trust et les ententes qui régulent les marchés, n'existent pas sur le marché de l'art. Au tournant de l'an 2000 tout est en place pour jouer le grand jeu à l'échelle de la planète. C'est à ce moment là qu'a lieu de façon concertée la réforme des méthodes de travail des deux plus grandes salles des ventes du monde, Christie's et Sotheby's. Elles auront désormais deux départements celui de l'Art Moderne et celui de l'Art Contemporain. Elles interviendront désormais pour ce dernier sur le premier marché et contribueront au lancement des «artistes spéculatifs». L'AC peut ainsi faire l'objet d'une fabrication des cotes organisée et rationnelle par une institution mercantile de dimension planétaire.

Cette visibilité dorénavant sans frontières fera de l'AC un vecteur de choix pour le lancement des marques et la communication des entrepreneurs et groupes financiers de stature internationale.

L'AC servira aussi à animer les villes, à amuser le peuple par ses spectacles tout en créant leur image aux yeux du monde. Ces œuvres-événements sans identité forte, affranchies des langues, des cultures, des religions, créent du lien social sans qu'aucune identité ne vienne troubler la concorde des peuples.

L'AC a l'avantage de calmer les consciences angoissées du clergé culturel, chargé de sa garde et de sa légitimation. Avec une grande habileté le système les récupère et leur laisse l'illusion d'être des «révolutionnaires» d'avant-garde, en défendant un Art contemporain «subversif». Grandes consciences morales, ils condamnent dans un même mouvement «l'Art», cause de toutes les guerres parce que créateur d'identité, d'attachement et d'inégalités.

¹ Le krach financier de 90 a immédiatement affecté le marché de l'art contemporain très spéculatif, entrant dans la composition des produits de capitalisation financière. La pratique des collectionneurs d'acheter les œuvres en empruntant aux banques et en les payant après les avoir revendues beaucoup plus cher les a obligés au moment de la crise à vendre immédiatement pour rembourser.

Non seulement ce Financial Art a réussi à utiliser les côtés transgresseurs de l'AC pour la visibilité de l'évènement et son utilisation médiatique mais il a récupéré sa fonction critique à son profit en permettant une sorte «d'autocritique» interne au système, désormais sous contrôle.

Il faut cependant reconnaître que, hors des circuits d'argent, existe un Art Contemporain authentiquement critique. Les mouvements sont divers... beaucoup sont issus de groupuscules très politisés qui usent du statut d'artiste pour apparaître dans les médias ou bénéficier de l'impunité. Citons un exemple parmi d'autres: Les artistes anglais «Yes men» dont les happenings détournent par ruse des situations sociales scandaleuses afin de les révéler aux yeux de tous. On se souvient de leur conférence de presse au retentissement mondial où, déguisés en dirigeants de l'entreprise Dow Chemical, ils déclarent assumer, vingt ans après les faits, la responsabilité de l'accident de Bhopal en Inde en annonçant le versement de 12 milliards de dollars aux sinistrés¹. En France on pourrait citer l'irré récupérable et follement critique groupuscule «Présence Panchounette», sans oublier Pierre Pinoncelli, dont la fidélité scrupuleuse à Marcel Duchamp rend fous les conservateurs de l'AC², et bien d'autres encore.

En France: Une évolution vers un art d'Etat

Jusqu'à la fin des années 50 tout ce qui agissait les cercles de pensée, les ateliers, les salons ou les cafés se passait sous les yeux des parisiens. Tout était compréhensible et accessible. Soudain, sans que l'on sache ni pourquoi ni comment, cela s'est produit ailleurs ou de façon discrète! Fort peu, même parmi les artistes ont compris les mécanismes de la captation américaine, les enjeux politiques et financiers à l'échelle de la planète et, plus tard, le jeu paradoxal et déterminant de l'Etat français.

¹ Ou bien en 2008 la diffusion de cent mille exemplaires du New York Times avec pour grand titre «Iraq War Ends!»

² Pinoncelli a voulu faire ce que recommandait Duchamp au «regardeur» de ces œuvres: les compléter.

Il urina donc dans un exemplaire du célèbre «urinoir» exposé dans un musée, et une autre fois il brisa l'exemplaire exposé à Beaubourg. Ce qui lui valut un long procès ou le tribunal dut statuer sur la définition du mot «Art».

Pendant toute la Troisième et Quatrième République, presque cent ans durant, l'Etat s'est peu mêlé d'intervenir dans les querelles artistiques ou littéraires. La plus grande liberté régnait. Paris faisait référence, *non pas pour son marché de l'art, ni comme lieu de naissance de toutes les avant-gardes*, mais parce qu'elle était le lieu de rencontre et d'échange entre des artistes venus du monde entier. Le rayonnement de Paris était dû essentiellement à son «milieu de l'art» extrêmement divers et libre, composé d'abord de créateurs de toutes disciplines, d'intellectuels et d'amateurs.

En 1958 De Gaulle créa un Ministère de la Culture afin de mettre la culture à la portée de tous. Les communistes, très présents alors sur le terrain, prirent une part active dans cette nouvelle administration. Mai 68 troubla ce nouvel ordre. L'insurrection inattendue et violente des intellectuels, en pleine prospérité économique, ébranla les bases de l'Etat français. Georges Pompidou après avoir rétabli l'ordre désira canaliser ce dangereux pouvoir des intellectuels. Il imagina une façon positive de réguler l'effervescence artistique et contestataire en la valorisant, la subventionnant et en la connectant à l'International via les réseaux américains.

Tout au long des années 70, Le monde de l'art se divisa en une multitude de groupuscules gauchistes, anarchistes et libertaires s'affrontant dans des disputes théoriques sans fin. Il se produisit un phénomène sectaire extrêmement violent, dominé par l'instrumentalisation de l'art à la politique, là même où régnaient l'amitié, la liberté et la diversité des voies artistiques et intellectuelles... Le milieu de l'art explosa.

En 1981, la gauche française, grâce à une alliance avec les communistes, gagna les élections. Jack Lang devint Ministre de la Culture et promit aux artistes de «sauver l'avant-garde». Plusieurs dizaines de milliers d'artistes s'y reconnurent et attendirent les bienfaits! Ce qui fut dit fut fait. La mission patrimoniale et de démocratisation de la culture passa au second plan et la priorité fut désormais de diriger la création. Des institutions furent créées en l'espace de trois mois pour encadrer et gérer toutes les étapes et aspects de la vie d'un artiste de l'entrée aux Beaux Arts, aux achats, commandes et expositions jalonnant sa carrière et donc par ce fait de choisir les artistes selon ses critères. Il ne s'agissait plus pour l'Etat de s'en tenir à achever des consécration largement portées par les amateurs et le public.

A cet effet un corps de fonctionnaires vit le jour: Les «Inspecteurs de la création». Ces fonctionnaires d'un genre nouveau fu-

rent dotés d'un statut leur octroyant un pouvoir souverain de déterminer ce qui est de l'Art et ce qui ne l'est pas, sans justification nécessaire, ni contrôlés hiérarchique ... La fortune de ces princes de la République était l'argent du contribuable mais nul ne put percer pour autant le mystère de leurs caprices, ni connaître leurs critères de sélection et leurs méthodes de travail.

Au bout de plus de deux décennies quelques faits devinrent clairement discernables:

- L'Etat n'a retenu qu'un seul courant artistique: le conceptualisme

- Les artistes, hors des réseaux d'Etat, ont perdu toute visibilité. Celui-ci ayant capté les médias, les mécènes, les lieux prestigieux, le secteur privé n'a pu supporter cette concurrence déloyale.

- La cooptation arbitraire par l'Etat a rendu les artistes concurrents et a fini de briser le «milieu de l'art» à la française.

- La peinture la sculpture et la gravure ont été radicalement condamnées et diabolisées.

- Les enseignements de haut niveau (dessin, peinture et sculpture) ont été interrompus dans les écoles prestigieuses de l'Etat.

- Pendant trente ans, 60% du budget consacré aux achats d'art à des artistes vivants a été dépensé par les fonctionnaires achetant à New York, dans les galeries newyorkaises, des œuvres d'artistes «vivant et travaillant à New York». Ce qui a consacré New York et destitué Paris.

En 2003, les artistes français eurent la preuve chiffrée de leur absence presque absolue sur le marché de l'art international grâce à la publication du Rapport Quémin¹. L'interrogation devint générale: Comment se fait-il que l'Etat français consacre l'art américain par ses achats et n'a rien en retour? Sauf... des campagnes de presse récurrentes, proclamant «Il ne se passe plus rien à Paris!²», formule aussitôt reprise et propagée par la presse internationale comme un fait établi.

¹ Alain Quémin: «L'Art contemporain international entre les institutions et le marché» Jacqueline Chambon Nîmes, 2002. C'est la publication d'une étude demandée par le Ministère des Affaires Etrangères à ce sociologue français, sur la réception des artistes français à l'étranger.

² La dernière en date est l'article de commande fait à Donald Morrison, paru dans le New Herald Tribune en sept 2007, traduit en toutes les langues pour les éditions étrangères. Ce procédé s'observe de façon diverse, environ tous les deux ou trois ans, depuis cinquante ans.

Les dissidents de l'AC

Financial Art ou Art d'Etat! Cela pose-t-il aujourd'hui un problème de pensée ou d'éthique? Une large unanimité semble exister chez les théoriciens de l'AC obéissant à des idéologies très déterministes: «C'est ainsi» disent-ils «Il faut s'y adapter, c'est le reflet de notre société!» Ceux qui ne partagent pas cette vision sont «les artistes non cooptés, rongés d'amertume ou des nostalgiques d'un art révolu». Que la valeur de l'œuvre se résume à son prix, alors même que le Financial Art fabrique les cotes en usant du délit d'initiés, du trust et des ententes, que l'Art d'Etat par son omnipotence élimine tout ce qui n'est pas de son choix ne semble pas leur poser de problème éthique: «C'est la réalité!» En somme, est de l'art ce que les puissants déclarent être de l'art.

Les temps ont changé! Nous sommes loin des deux héros d'un XXème siècle révolu: A l'Ouest l'artiste «révolutionnaire et transgresseur» et à l'Est le «dissident».

Ce terme de «dissident» apparaît dans les années cinquante et vient de l'Ouest, il désigne les écrivains non reconnus en URSS et publiés avec un immense succès au-delà du rideau de fer. Le mot circulait à Moscou dit-on. Que voulait donc dire «dissident»? Beaucoup d'entre eux n'avaient ils pas été des communistes sincères ou l'étaient ils encore? Pouvait-on être contre le paradis communiste même s'il n'est que théorique? Les humoristes moscovites de l'époque trouvèrent la formule pour expliquer ce phénomène paradoxal: «Le dissident... c'est celui qui dit la vérité!». C'est l'innocent qui voit le roi nu et qui a la naïveté de le dire l'évidence! Cette dissi-

dence russe était reconnue et admirée en Europe, non sans poser problème: les intellectuels français, «révolutionnaires» par définition, jouissant de la plus grande liberté, étaient choqués de la tyrannie du régime soviétique mais considéraient aussi qu'on ne pouvait pas faire «une omelette sans casser des œufs» – On n'a pas le paradis sans rien! La violence répressive était le prix à payer. Ce fut le début de leur schizophrénie qui n'a pas cessé de s'aggraver depuis.

Qu'est-ce que la dissidence?

La dissidence à l'Est comme à l'Ouest est décidément inconcevable! Peut-on révolutionner la Révolution? Transgresser la transgression? Etre dissident à Moscou est aussi absurde qu'être dissident de l'AC puisque «Tout est Art!». Nul ne peut, à moins d'être fou, s'exclure de la «réalité» sans cesser d'être. Les artistes au XXème siècle se sont trouvés confrontés à deux modes de totalitarisme, deux formes d'aliénation; l'une par la force brutale et physique, l'autre par une férule qui ne s'exerce que sur le for intérieur, parfois même à l'insu de la victime. L'AC est à la fois la forme idéale d'un totalitarisme inédit et le laboratoire de ses fonctionnements subtils. Le pouvoir y paraît inoffensif et indolore. Il s'exerce par la déclaration verbale: Le réel est comme on veut! Toute transgression est possible, même la peinture! Même la beauté! A la condition de n'être **que concept** et non pas forme habitée. Ce qui est exclu ici, l'est secrètement... Et c'est l'essentiel, c'est-à-dire ce qui donne une autonomie à toute personne: La forme exprimant l'être, l'incarnation d'une Transcendance, la présence, l'aura, la beauté... comme un don de la grâce.

Les interdits prennent la forme de tabous inexprimables, inconcevables et irrationnels. On ne peut les concevoir sans trembler: l'identité, la beauté, la connaissance, le savoir faire de la main, l'harmonie et l'idée même d'une Transcendance possible.

Les dissidents de Staline étaient «criminels», les dissidents de Brejnev étaient «fous». Les dissidents de l'AC aujourd'hui à Paris sont «nostalgiques», «négationnistes», «hors l'Histoire», pleins de «ressentiment», «d'extrême droite». Plus gravement encore, ils incarnent le mal, la guerre, l'inégalité. Ils nient l'heureux consensus, le merveilleux conformisme «mainstream» auxquels

l'humanité doit communier. Les «dissidents de l'AC» troublent l'immense mouvement de rotation des marchandises et des idées offertes à la consommation convulsive. Mais malgré le danger qu'ils font courir à ce fondamentalisme marchand, il n'est pas nécessaire pour autant d'exiler les artistes récalcitrants ailleurs qu'à l'intérieur d'eux-mêmes, le pouvoir oppresseur n'ayant ni identité ni visage, ils perçoivent mal la nécessité d'une libération et se laissent écraser par une obscure culpabilité.

Le phénomène de la dissidence dérouté toute analyse et classification: Ses membres sont tous différents, ne partagent pas d'idéologie commune, ne défendent pas une utopie contre une autre, ne sont pas militants d'un parti, n'appartiennent pas à des réseaux d'intérêts. Ce qui les lie est la quête et non pas la possession de la vérité et de la beauté, jamais atteints, car d'essence transcendante. Ce qui crée des liens entre eux c'est l'amitié et l'estime, leur but commun est idéal. Car peut-on créer en étant seulement cynique et intéressé?

Moscou 1991: Fin des «Ingénieurs des âmes»

Paris 1993: Confirmation du corps des «Inspecteurs de la Création»

Au moment même où s'effondre à Moscou la bureaucratie des «ingénieurs des âmes» créée par Staline en 1944 pour soumettre et instrumentaliser la création littéraire, Jack Lang donne un statut en France aux «Inspecteurs de la création».

Certes les deux bureaucraties sont bien différentes mais elles ont la même finalité: diriger la création par des moyens administratifs. Les «ingénieurs des âmes» sont des écrivains fonctionnarisés devenus le rouage du pouvoir absolu du Parti qui décide de tout et contrôle tous les moyens de publication et de diffusion. Les «inspecteurs de la création», créés en 1983 et devenus un corps institutionnalisé en 1993, dirigent la création en France sans contrôle ni contre-pouvoirs. Dans un pays non totalitaire, ils ont ignoré purement et simplement tous les courants non conceptuels existant en France. Grâce au prestige et aux moyens de l'Etat, leur fonctionnement en réseau avec le mécénat privé, les médias, les réseaux américains, les grands collectionneurs français, et même l'Eglise! Cette concentration a détruit, en l'étouffant par son interventionnisme tenta-

culaire, toute vie artistique de haut niveau ne correspondant pas à leur choix.

Peut-on diriger administrativement l'art?

La question se pose à Paris comme à Moscou. En 1987 lors du dernier Congrès de l'Union des Ecrivains Soviétiques, deux écrivains ont demandé «Pourquoi, en 50 ans d'existence et tant de moyens financiers mis en œuvre pour éditer tant de livres, a-t-on en définitive si peu de littérature et si peu de lecteurs?» Peu de temps après ce système de direction de la création disparaissait.

Depuis 1980 cette question a été posée en France par de nombreuses personnalités dans de multiples articles et livres. Laurent Danchin a réuni une bibliographie¹ de 50 pages qui révèle une dissidence de haut niveau. Philosophes, sociologues, historiens d'art, écrivains, artistes témoignent de l'aberration du système. Les plus connus furent Jean Clair avec «Considérations sur l'Etat des Beaux Arts» dès 1983. Marc Fumaroli a eu des dizaines de milliers de lecteurs quelques années plus tard avec «L'Etat Culturel». Enfin Jean Philippe Domecq a osé s'attaquer directement à l'AC avec ses articles dans la revue *Esprit* et ses livres «Artistes sans art» et «Misère de l'Art» qui connaissent de multiples éditions. Son analyse, qui fit choc au début des années 90, reste d'actualité 20 ans après. Jean Louis Harouel dans «Culture et contre culture» en 1994 donne les clefs pour comprendre le modèle américain dont les formules s'appliquent progressivement en France. Citons encore les analyses de Claude Lévy Strauss, Jean Paul Aron, Michel Schneider, Maryvonne de Saint Pulgent, Philippe Murray, Nathalie Heinich, Christine Sourgins, Benoît Duteurtre, Marie Sallantin, Laurent Danchin, , Martine Salzman, Michel de Caso, Pierre Souchaud, etc.

L'administration culturelle, avec la complicité des médias réagit, face à cette critique montante et attendue par le public, par le silence systématique ou par le lynchage médiatique en meute contre ceux qui parviennent envers et contre tout à avoir une visibilité. Ces exécutions sont souvent pilotées par la rue de Valois², plusieurs médias attaquent simultanément leur victime en l'accu-

¹ La bibliographie de Laurent Danchin est publiée dans le livre paru en 2007: «Pour un art Post-Contemporain aux éditions «lelivredart.com» et aussi sur le site Internet: Art-contemporain-dissident

² Le Ministère de la Culture, car c'est la politique culturelle de direction de l'art qui est mise en cause.

sant d'être «d'extrême droite», accusation généralement fautive, qui a la vertu de faire immédiatement le vide autour de lui.

Paris — 1997 Un grand débat clos par un procès d'intellectuels, comme à Moscou

Entre novembre 1996 à Mai 1997 se produisit l'inattendu: La querelle souterraine surgit au grand jour. Tout commença par un article d'humeur de Jean Baudrillard dans un journal très à gauche: «Libération». En substance ce philosophe, sociologue et artiste non-conformiste avait déclaré: «Toute la duplicité de l'Art contemporain est de revendiquer la nullité, l'insignifiant, alors qu'il est déjà nul! (...) Il y a un délit d'initiés, de faussaires de la nullité, le snobisme de la nullité de tous ceux qui prostituent le Rien à la valeur, le Mal à des fins utiles...» Dans la demi-journée qui suivit la parution tout le monde artistique et intellectuel fut au courant et entra en effervescence! C'était comme le choc provoqué par une parole libre doublée d'une vérité. Une dispute d'intellectuels d'une rare violence se déchaîna! Elle fut visible dans les grands médias, ce qui n'avait pas eu lieu depuis presque vingt ans.

Cela dura six mois, jusqu'à ce qu'un colloque fut organisé par «Le Monde» et le Ministère de la Culture pour régler le différend qui avait mis en cause l'Etat protecteur de cet Art contemporain désormais ouvertement contesté. Il se tint à l'Ecole des Beaux Arts de Paris. Artistes, intellectuels et journalistes venus du monde entier étaient présents pour participer à un grand débat d'idées. Cela n'eut pas lieu mais on assista plutôt à un «procès de Moscou». A la tribune, l'assistance put voir une dizaine de représentants du «clergé» culturel¹ au pouvoir mettre en accusation, prononcer un réquisitoire, et juger Jean Clair et de Jean Philippe Domecq, coupables d'avoir critiqué l'AC. Contraire-

¹ Les artistes français ont vu se développer en quelques décennies la prolifération de quatre clergés auxquels ils sont soumis: le clergé des Inspecteurs de la Création, le clergé de l'Eglise devenue en partie adépte, le clergé des Médias, le clergé des Universités. Ce sont eux les créateurs de la création! Leurs expertises «scientifiques», leurs théories obscures, leurs critères non énoncés, déterminent la visibilité de la création d'aujourd'hui. Les artistes n'ont qu'à leur plaire et s'adapter. Tant de clercs! Alors même que toute démarche cultivée est diabolisée! Les 4 clergés fonctionnent en réseau avec l'Etat et se synchronisent pour faire ou défaire les réputations littéraires, philosophiques ou artistiques.

ment à toute attente, la salle ne fut pas favorable à la nomenclatura accusatrice: rires, sifflements, hurlements provoquèrent un grand désordre. Le Ministre de la Culture, attendu pour conclure, se défila et tout se termina dans une confusion générale. Ni le lendemain, ni les jours suivants, la presse nationale ne commenta l'évènement. Les médias évitèrent par la suite tout débat sur ce sujet. Un silence forcé régna sur ce sujet pendant toute la décennie qui suivit et au-delà.

Depuis Septembre 2008 et le krach financier, qui a immédiatement remis en cause la valeur fiduciaire de l'AC, on peut voir de façon épisodique et isolée des analyses critiques de ce que l'on appelle désormais «l'Art Financier». Mais ce n'est qu'en septembre 2010 que l'on a vu réapparaître, dans le Monde notamment, une polémique qui fait penser à celle qui fut mise sous le boiseau en mai 1997. Dans Le Monde, qui n'a plus comme actionnaire le grand collectionneur d'AC François Pinault, Jean Clair et Marc Fumaroli prennent la plume pour dénoncer le Financial Art et l'Art d'Etat. C'est l'occasion pour ce quotidien de référence de donner enfin le spectacle d'une objectivité sur ce sujet tabou en France. La télévision et quelques médias visibles suivent. La critique du système, n'est plus — mais pour combien de temps? — réservée à ses serviteurs.

La Déconstruction de l'AC

La révélation des critères de jugement

En 1998, après l'enterrement du débat sur l'AC, Marie Sallantin, avec le plus grand mal, a réussi à faire publier «l'Art en Questions». Ce petit livre est un questionnaire adressé à tous ceux qui écrivent sur l'art et jugent les artistes. La question posée était celle de leurs critères de jugement des œuvres. Beaucoup de figures importantes du clergé culturel français ont accepté de répondre. Sa lecture fut un choc pour une génération d'artistes qui ne comprenait pas selon quels principes ils étaient élus ou condamnés.

Ils ne furent certes pas étonnés de voir la disparition totale des critères d'ordre esthétique et visuel. Ils ont noté leur remplacement, dans le meilleur des cas, par des critères intellectuels de «pertinence». Mais quelle ne fut pas leur surprise de constater, d'une façon presque générale, l'extrême confusion de leurs discours! Le vocabulaire est emprunté, à sens et à contre sens, à un mélange de philosophie, de sociologie, de psychanalyse, etc. La grammaire est à peine respectée et la syntaxe chaotique, il faut s'y prendre à plusieurs fois pour comprendre car souvent le début et la fin de la phrase se contredisent. Quand au ton, il oscille entre le prêche humanitaire et le cynisme grinçant.

Les artistes comprirent que leurs juges étaient non seulement arbitraires mais aussi incohérents.

Pourquoi tant de bêtise? N'était-ce pas dû à la difficulté de penser deux choses contraires à la fois?

Ce clergé, très attaché à ses opinions de «gauche» et vouant un culte à la transgression, s'était vu obligé, afin de préserver notoriété et carrière, de trouver normale la direction étatique de la création et les méthodes du Financial Art. Dès lors une schizophrénie générale avait saisi ce milieu chargé de légitimer intellectuellement l'AC.

Ce grand écart idéologique permit néanmoins aux «théoriciens» français, tels que Henri Michaux, Catherine Millet, Philippe Dagen, Nicolas Bourriaud, Marc Jimenez, Daniel Sibony et bien d'autres, d'apporter une «*french touch*» fort utile à l'AC en moralisant utilement son image entachée de cynisme. Ils eurent l'élégance d'avoir l'air un brin «critique», «à la française», pour être plus crédibles. Ils eurent l'habileté de ne pas nier l'évidence: il s'agit bien d'un art d'Etat doublé d'un produit financier, mais c'est néanmoins un art d'un grand raffinement théorique. La critique de l'AC est leur domaine réservé. Comme jadis chez les communistes, la pratique de «l'autocritique» est l'exutoire qui permet de conserver le système! Ainsi grâce à nos théoriciens, l'AC a pu conserver une aura révolutionnaire, critique et morale de bon aloi, très prisée dans l'International! La formule d'Orwell dans 1984 décrivant la «double pensée» sembla s'appliquer parfaitement à leurs écrits: «Retenir simultanément deux opinions qui s'annulent alors qu'on les sait contradictoires et croire à toutes les deux. Employer la logique contre la logique. Répudier la morale alors que l'on se réclame d'elle...».

Du «samizdat photocopies» au «samizdat Internet»

Jusqu'à la fin des années 90 l'information circule peu et le système de l'AC demeure incompréhensible aux non initiés. Le pouvoir s'exerce discrètement en milieu clos. Les écrits dissidents, quand à eux, circulent modestement grâce aux photocopies envoyées entre amis. Mais passé l'an 2000, la technologie de Photoshop change la donne en attirant les artistes plasticiens sur Internet. A partir de ce moment là les idées et les informations se propagent à grande échelle. La nature du système de l'AC apparaît et, ce qui n'était pas contesté parce que pas vu, fit l'objet d'analyses. Les blogs se firent les chroniqueurs de cette dissidence, permettant la circulation des livres et des idées bien au-delà des frontiè-

res¹. L'on se mit à déconstruire la déconstruction, à passer au crible les textes des théoriciens ayant exercé, pendant trente ans, un pouvoir sans contre pouvoir. Esquivé par les grands médias, le débat sur l'art se fait sans eux, en s'intensifiant tout le long des années dix.

En 2010, Marie Sallantin et Jean Marie Ziegler, écrivent une suite à «L'art en Questions»: un «Livre Noir de la Peinture». Ils rassemblent dans ce livre les déclarations faites par les fonctionnaires et les «théoriciens» de la création condamnant et diabolisant la peinture. La violence, l'irrationalité et l'inanité des textes expliquent comment a pu se produire en France une éradication aussi systématique de la peinture. L'acharnement, le ton totalitaire, laisse pantois et suscite beaucoup d'interrogations chez ceux qui ont traversé cette longue période d'interdits et de tabous, où la transgression était paradoxalement la règle. Il fallait cette confrontation aux textes pour comprendre un fait majeur: l'occultation de l'Art par l'AC n'a pas été un phénomène naturel, un changement de goût, la manifestation d'une polarité nouvelle mais le fruit d'une volonté systématique. En lisant ce livre, on pense à d'autres épisodes historiques où l'art et les images ont fait l'objet d'une persécution violente des périodes iconoclastes à Savonarole, des guerres de religions à la Révolution française.

La titrisation du néant

En septembre 2008, le krach financier révèle au grand public que l'AC est un produit financier. Soudain son spectacle n'est plus de mise à New York, les responsables du désastre financiers sont aussi ses grands collectionneurs. On vit très vite affluer les «too big to fall» à Paris, à la FIAC et aux nombreux «événements» liés à sa promotion. Paris devint paradoxalement la ville refuge de l'AC en temps de crise. Le plus grand collectionneur du monde, Christian Pinault, est français. Il possède non seulement une salle des ventes internationale, Christie's, mais aussi le soutien de l'Etat.

En France on ne sent pas la crise dans l'art car c'est l'Etat qui promeut l'AC, lui offre ses lieux historiques et sacrés, ses fonctionnaires stylés et l'argent de ses contribuables!

¹ Face à L'art, Débat Art contemporain., Arts contemporains dissidents, La Lettre de Nodula, la Peau de l'Ours....

Cette flatteuse et soudaine visibilité de Paris eut pour effet de rallier à l'AC le milieu cultivé français qui avait résisté jusque là: Conservateurs¹, historiens d'art, hauts fonctionnaires, sortis de l'ENA, de Normale Sup et des Grandes Ecoles, rejoignirent les fonctionnaires de la création², beaucoup moins diplômés qu'eux, dans une même adulation de l'AC. Ils succombèrent à la séduction, à la gloire qui entoure ce milieu international de fortunes planétaires qui afflue lors des «événements» de l'AC. Nos élites cultivées, aux revenus modestes, n'hésitèrent plus à ouvrir les lieux les plus prestigieux de l'art et du sacré dont ils ont la charge pour contribuer à l'apothéose de l'Art Financier. La justification avouée est l'efficacité médiatique, entraînant visiteurs et moyens financiers. Mais en ce faisant ils mettent au même niveau des sommets de l'art de tous les temps avec des produits dont le principe même est la sous culture, la vacuité et l'extrême bêtise³. Dans un pays qui fait référence pour sa civilisation, cette élite cultivée a aboli sans états d'âme la distance entre le meilleur et le nul et donné la priorité à la finalité mercantile. C'est un ren-

versement de civilisation opéré par des hauts fonctionnaires qui se sont soumis volontairement aux exigences mercantiles et aux visées à court terme, renonçant à un comportement aristocratique fondé sur la volonté de l'excellence, le service de tous et une finalité désintéressée.

¹ Il y avait déjà des pionniers, comme le directeur du Louvre Henri Loyrette qui avait organisé en 2008 une exposition de Yann Fabre dans les salles des collections de la peinture flamande. Il existait aussi depuis presque dix ans des budgets pour exposer des installations d'AC au milieu des collections d'art ancien dans tous les musées de France. Les conservateurs pouvaient difficilement refuser sans nuire à leur carrière.

² Exemples de quelque de «catastrophes intellectuelles» en Juin-juillet 2010: Expositions dans des lieux prestigieux de l'Etat, avec l'argent du contribuable: «La Tour sans faim» à la Cité de l'Architecture – Musée des monuments historiques: Un vrai gâteau géant dont tout sera jeté! Egalement, «Le suicide de la pelleteuse»: Spectacle pathétique d'une machine outil se détruisant elle-même. La clef des fondements théoriques de ce genre d'œuvres est exposée au même moment au Musée d'art Moderne de la ville de Paris avec «La pensée tape à l'œil», «Fazzele – Dazzle Thinking «présentée comme la pensée! «Transcendante, hyper-visible, indépassable». Au Collège des Bernardins, lieu prestigieux de l'Eglise, L'exposition «La pesanteur et la grâce» en 2010 détourne la pensée mystique de Simone Weil pour justifier l'exposition d'une collection de monochromes et d'un tourne disques passant des disques rayés, a oublié que le premier monochrome, les premiers ready made datent des «Incohérents» sévissant dans les années 1880. De plus, d'évidence, ils n'avaient pas lu Simone Weil.

³ Jeef Koons et Marakami à Versailles Aillagon, Yan Fabre au Louvre par Loirette,, Boltansky, au grand Palais etc...

Comment finira le système de l'AC?

A l'automne 2010, Murakami dans la Galerie des Glaces de Versailles pose problème. Il n'a pas échappé au grand public que «l'élite» administrative et culturelle qui promeut l'évènement n'arrive pas à défendre, par des arguments compréhensibles, l'œuvre de l'artiste Japonais

Deux ans de crise financière ont livré la clef des mécanismes de la fabrication des cotes de l'AC. Un public de plus en plus large est initié au mystère de sa valeur! Le rapport qu'il peut y avoir entre l'œuvre de Murakami et le château de Versailles est aujourd'hui clair pour tout le monde: il s'agit d'un travail de valorisation financière par la communication et l'ostentation à l'échelle planétaire.

Il n'y a strictement rien d'autre à comprendre.

Cette monstration de Jeef Koons et de Murakami, en pleine crise financière dans un tel lieu, l'exposition aux yeux de tous, grâce aux magazines «people», des personnes composant le réseau fabriquant la cote, marquent un moment clef de l'histoire de l'AC. Un pouvoir, devient vulnérable et sur le déclin quand on comprend son fonctionnement illégitime. L'illusion se dissipe.

L'AC, exception faite les œuvres ayant une authenticité «fonction critique», n'est qu'un produit financier qui durera autant que sa source financière. S'il survit aujourd'hui en ayant perdu 75% de sa valeur c'est que son marché n'est pas un vrai marché, que ses réseaux ne réunissent que des collectionneurs hyper riches, qu'ils fonctionnent en circuit fermé et qu'enfin l'AC a une rentabilisation cachée et rend de grands services qui n'ont rien à voir avec l'art.

L'AC – Valeur fantôme d'un marché de zombies

Viendra le moment, mais n'est il pas déjà là, où un méga collectionneur, possédant le réseau le plus complet, bénéficiant notamment d'une salle des ventes internationale, doublée des services d'un Etat prestigieux, aura la tentation de «tirer les marrons du feu» avant qu'ils ne brûlent. Il fera alors comme le Duc du Maine venant chercher son or chez le banquier John Law avec ses trois carrosses.

Mais il fera cela de nuit et masqué. Il vendra dans la foulée de chaque évènement prestigieux, comme à Versailles, ses produits dérivés toxiques. Mais personne ne saura que c'est lui afin de ne pas provoquer la panique de la rue Quincampoix. Les collectionneurs sauront qu'ils sont ruinés, mais bien plus tard!

Quel sera le statut de l'AC une fois démonétisé? Il restera à l'AC son histoire... c'est elle qui fondera sa valeur posthume. Il a toujours existé des collectionneurs de titres dont la valeur nominale a disparu depuis longtemps car une valeur ne disparaît vraiment totalement qu'avec la destruction de son support matériel ou de sa trace sur un papier.

Nous évoquerons alors comme une péripétie de l'histoire de l'art ce trésor imaginaire que fut un jour l'AC, tel les Mines d'Emeraude du Mississipi, les Montagnes de lapis-lazuli de Louisiane et bien d'autres créations financières de John Law. Jean Philippe Domecq¹ qui a décrit l'AC avec exactitude il y a vingt ans nous donnait dans ses livres rendez-vous en 2010 pour rire de tout cela. Nous y sommes!

Et Après?

Mais rien ne disparaît s'il n'est d'abord remplacé. Seules des œuvres, visibles et tangibles faites pour l'œil et l'âme, pourront prendre la place des «concepts» immatériels. Le meilleur de la création d'«Art» attend donc sa découverte par un vrai marché et des amateurs car il n'est caché que par le spectacle hégémonique de l'AC dans les médias.

¹ La trilogie de Jean Philippe Domecq a été réédité en livre de Poche en 2010: «Artistes sans Art», «Misère de l'Art»

Il ne se verra que si l'on a fait le tri entre le meilleur et le pire et pour cela il faut pouvoir le regarder dans une perspective longue. Il faut comprendre l'histoire de l'art du siècle qui vient de s'écouler en comblant les «trous de mémoire». Il y a d'abord à réparer les «oublis» et les mises à l'écart systématiques d'œuvres importantes de la première partie du XXème siècle rejetées par l'administration culturelle française. Il faut ensuite faire l'état des lieux de toute la création de 1960 à 2010. Le parti pris étroitement conceptuel de l'art officiel a eu pour résultat de nier purement et simplement l'existence de divers courants majeurs de la création en France aujourd'hui. Il faut en reconstituer l'histoire, les filiations et les évolutions. Enfin, percevoir la singularité des trois générations éludées, les étudier et les évaluer! On ne pourra juger les œuvres actuelles, percevoir leur originalité et leur valeur intrinsèque qu'en les remettant dans leur tissu historique.

La perception de cette création en sera plus aisée, permettra le jugement personnel et éveillera l'appétit et le désir de la découvrir.

En ce temps de grande métamorphose l'artiste peut espérer être confirmé à nouveau dans sa quête: L'unité de l'œuvre, le sens porté par la forme accomplie, la «présence» et l'aura retrouvées.

Si l'on en croit Wladimir Wéidlé, ce russe de Paris à l'œil aiguisé, les abeilles renaîtront des carcasses putrides et le chant d'Orphée résonnera à nouveau. Virgile, dans les Géorgiques ou il raconte cette histoire emblématique, est l'auteur d'une formule qui a fasciné la Renaissance: «Omnia vincit amore et nos cedamus amore». Il n'y a pas en effet de civilisation sans le sens profond de la gratuité qui naît de l'amour.

Ainsi s'opère le passage de la mort à la vie. La main de l'artiste redonnera à la transcendance sa place d'élection au cœur du monde sensible,

Boris Lejeune

**L'ART CONTEMPORAIN:
LA PERFECTION
DE LA MORT**





Boris Lejeune est né à Kiev en 1947. En 1974 il achève ses études dans la classe de sculpture à l'institut des Arts Répine à Leningrad, l'Académie russe des Beaux Arts avant la révolution et revient à Kiev. Il entre à l'Union des Artistes de l'URSS. En 1980 il émigre en France. Ces œuvres sont remarquées par la critique et, en 1983, il est primé au concours national «Expressions – sculptures». En 1987, il remporte le concours pour l'installation de cinq sculptures monumentales dans les jardins du boulevard Pereire à Paris. Il est l'auteur d'une plaque commémorative dédiée au poète Ossip Mandelstam, à Paris rue de la Sorbonne. La poésie et les essais occupent une place importante dans l'œuvre de Boris Lejeune. Aux éditions de La Différence, à Paris, ont été publiés ses trois recueils de poésie traduits en français par sa femme. Beaucoup de ses poèmes ont été traduits dans d'autres langues et inclus dans une anthologie de poésie russe. Aux mêmes éditions ont été publiés cinq livres consacrés à sa création:

«Cinq sculptures Boulevard Pereire», «Visages antérieurs», «Genèse de l'arbre», «Terre, ciel, visages», «Les images et l'image». En 2002 un recueil de ses poèmes et essais «Le miroir des heures: un équilibre instable» a paru à Moscou.

La perplexité se lit sur le visage des visiteurs qui entrent dans la salle d'exposition du monastère médiéval des Bernardins récemment restauré à Paris. Beaucoup ne peuvent s'empêcher de s'écrier: «Que s'est-il passé? C'est du vandalisme?» Ils voient des rangées verticales de verre, brisées, grandes comme des vitrines de magasins. Sur les murs des traces de fumée, de suie laissées par des rayonnages de livres brûlés. Un guide se fait apaisant: l'exposition figure les dommages qu'a subis le couvent au cours de son histoire. Cette exposition à l'automne 2008 constituait l'ouverture du Centre culturel catholique – après son inauguration par le Pape Benoît XVI qui prononça un remarquable discours sur le rôle du monachisme dans la culture européenne.

Il est difficile de dire si la réaction houleuse des visiteurs vient plutôt de la réflexion ou si elle est inconsciente, si elle relève du réflexe ou si c'est ce que l'on appelle le retour des émotions dans l'art contemporain, terme proposé par le commissaire de l'exposition Catherine Grenier dans son livre «La revanche des émotions». Il est effectivement difficile de rester indifférent, de garder sa sérénité d'âme devant la «création» de ce concepteur italien. Le terme de concepteur convient mieux, nous semble-t-il, que le terme d'«artiste» étant donné le remplacement complet des moyens traditionnels de représentation, de la peinture, du bronze, du marbre, etc., par tout ce qui tombe sous la main, par exemple un veau mort coiffé d'une couronne dorée dans un aquarium rempli de formol. Il ne reste plus qu'à remplacer le nom de mausolée de Lénine sur la place Rouge par galerie d'art contemporain avec ex-

position permanente du même objet...pour faire émotion. Émotion devant le «maître» russe qui court tout nu à quatre pattes en faisant le chien et en mordant les mollets des visiteurs, devant le concepteur chinois du groupe «Cadavre» qui mange des fœtus humains. Note d'élégance, de coquetterie contemporaine, un concepteur, représentant du beau sexe, change sans arrêt d'apparence en faisant des opérations; le résultat de la dernière opération est qu'elle a maintenant deux monticules sur le front. Ce que nous décrivons aurait sa place dans les tabloïds, ou dans un diagnostic psychiatrique, si cela ne s'exposait pas dans des lieux privilégiés: musées, galeries, salles d'exposition, comme celle du couvent parisien nouvellement restauré. L'appellation «art contemporain» est-elle l'une des nombreuses expressions du genre «art gastronomique», «art de vivre», dans lesquelles est signifié un certain état d'excellence, d'accomplissement? Ou bien a-t-il sa place dans la famille historique de l'art des Grecs, des Égyptiens, des maîtres médiévaux? Car, ici, il n'y a pas de doute quant au terme «art» dans l'esprit d'un homme de bon sens.

Prêtons l'oreille à cette voix du bon sens. La réaction spontanée des visiteurs au collège des Bernardins en est la manifestation du bon sens. Ainsi que le sentiment de nausée devant ce que nous avons décrit plus haut. Nous vivons dans un monde où, sans exagération, il est possible de dire: appeler les choses par leur nom, dire que le noir est noir et le blanc est blanc, devient de plus en plus difficile. Devant la laideur, il faut impérativement incliner la tête; et passer sans le voir devant ce qui est beau. Prendre l'inexistant pour l'être. Néanmoins, dans ce monde d'illusions et de chimères, le bon sens, comme un navire conduit par une main ferme, trouve un vrai chemin. Il se fonde sur l'essence des choses et des êtres et tend vers la lumière sans laquelle la vie est impossible. Le bon sens est déposé dans la profondeur de la nature humaine, comme un instinct. Il est le résultat d'une longue histoire et de l'expérience de nombreuses générations: ce centre imaginaire de l'équilibre auquel la conscience rapporte tous les mouvements de l'âme. Le bon sens a le sentiment de l'harmonie, de l'accord organique qui permet à l'homme, comme un funambule avec sa perche, de passer au-dessus de l'abîme du mensonge. Il a une sensibilité particulière grâce à laquelle il fait la différence entre la vérité et le mensonge, la beauté et la monstruosité. Ses ennemis déclarés sont toutes les idéologies: par essence elles sont des créations artificielles alors que le bon sens est organi-

que. Il voit le monde non pas comme un chaos mais construit sur la base de substances immuables. Le but premier et essentiel de toute idéologie est de priver l'homme de son bon sens, de faire vaciller sa confiance, de prendre la place du bon sens au moyen de constructions artificielles, rationnelles ou irrationnelles.

Interrogeons donc le bon sens: après nous être égarés, nous revenons au point de départ du chemin parcouru et en retrouvant l'endroit du premier pas; nous prenons la bonne direction en espérant atteindre ce qui était prévu. Nous essaierons de faire quelque chose de très complexe: réfléchir sur ce qu'est l'art. Posons nos pieds sur la terre éloignée de celui qui fut peut-être le premier artiste, en tout cas, l'un des premiers qui créa il y a près de quatre-vingt mille ans la première Vénus, une statuette en pierre volcanique. Cela peut paraître étrange: partir du soi-disant «art contemporain» ultra — adéquat à notre époque pour se retrouver dans des temps archaïques. Mais dans la confrontation des contraires souvent brille le Véritable. Cette petite statue a été trouvée en Israël. Elle n'a pas plus de trois centimètres et elle a cette qualité rare de contenir tout le principe très complexe de l'art futur, comme l'arbre futur est déposé dans une graine. La méthode du premier sculpteur était exclusivement économe, ce qui a probablement influencé les développements ultérieurs de l'art. Dans une époque si lointaine naquit un genre de sculpture qui permettait dans le volume relativement petit d'une pierre de «contenir le corps des dieux», selon les mots de Schelling. Remarquons en passant que les adeptes du «contemporain» ont refusé cette économie de moyens artistiques. Ils ont préféré les installations décorativo-théâtrales qui exigent une logistique très puissante. Notre sculpteur a trouvé une pierre qui lui rappelait par sa forme naturelle la morphologie d'un corps de femme: le buste, les épaules, la tête. Le premier et unique geste artistique fut de simplement souligner dans la pierre la ligne naturelle qui sépare la tête et les épaules; l'accentuation de la position de la tête. Avec une autre pierre plus dure, c'est certain, il a tracé l'arrondi, l'emplacement du cou. Cet homme avait déjà en lui l'image de la femme et, probablement, toutes les scènes de la maternité, la continuation de la famille, la naissance. De cette image de la femme qu'il gardait dans sa mémoire, il trouva une expression visuelle proche parmi de nombreuses pierres. Le premier sculpteur éprouva inconsciemment un concept qui lui était inconnu, la séparation de soi, sujet, d'avec le monde; il l'éprouva de façon

esthétique, dans une forme artistique. L'accentuation de la forme naturelle d'une pierre contenait, sans aucun doute, le désir d'exprimer la joie, le premier sentiment de la beauté, et non pas seulement d'arriver à plus de ressemblance. Dans cette première minuscule Vénus de Berekhat Ram est imprimé le désir de l'homme d'être dans le monde. Et si, dans sa conscience, le monde est immense, il le remplit entièrement; une seule ligne circulaire est la trace de sa conscience de lui-même, son «moi». Il est déjà en route, selon la définition de De Corte, vers le «coesse», la co-existence du monde et du sujet. Exister, c'est naître, pour soi, en soi, et en même temps naître pour le monde, pour les autres. Trouver une pierre qui vous ressemble, c'est naître pour soi et en même temps trouver le visage du monde, tracer par un trait la circonférence du cou: sceller l'union de la conscience et de la réalité. Un mariage, une alliance, dont l'harmonie dépendra de la proportion constamment changeante de l'homme et du monde. Cette alliance est «l'infiniment petit métaphysique» dont parle Marcel De Corte: *«Entre l'homme et le monde, un infiniment petit, immobile et vibrant, établit le fléau de la balance dans la pure dimension de la verticalité. Comme les Grecs l'ont encore montré, l'harmonie est impossible sans une sorte d'égalité, d'amour, extrêmement mystérieuse, entre l'homme et le monde, sans la présence en eux d'une étincelle divine.»* La pierre de la première Vénus deviendra plus tard le marbre pur des grandes époques; l'image féminine qui s'est imprimée dans la pierre volcanique trouvera une incarnation magnifique dans la Renaissance italienne, le Moyen Age français... Les images du monde trouveront leur reflet dans le cœur des grands maîtres comme le ciel qui se reflète dans «un lac qui se tient debout» (Ossip Mandelstam). Avec humour (noir), on pourrait dire que le concepteur-ogre chinois «contemporain» du groupe «Cadavre» a une miette d'amour dont l'activité s'exerce sous le titre: «Transgresser le principe céleste». Le créateur de cette statuette archaïque, dans l'épaisseur du temps qui nous sépare, en la réalisant à tour-né vers lui le visage du monde illuminé d'amour. Le scénographe des feuilles de verre brisées et des traces de suie dans un ancien monastère a arraché le visage du monde, en mettant à nu l'abîme froid du vide solitaire.

Cette pensée a souvent été énoncée: chaque époque a son axe philosophique. Autour du postulat de Descartes «Je pense donc je suis», tout l'édifice de la nouvelle philosophie s'est construit. Avec le primat de la conscience, du sujet sur l'existence, com-

mence une nouvelle ère dans laquelle, à la différence de la précédente, c'est-à-dire de la raison soumise à la réalité, l'homme devient, selon Protagoras, la mesure de tout et un dieu pour lui-même ou bien une idole. Dans le processus de conceptualisation, selon M. De Corte, il y a une ambiguïté. *«C'est un fait que pour connaître la réalité présente qu'elle accueille et qui la féconde, l'intelligence produit une «représentation» de l'objet dont elle use pour la saisir. Cette représentation est ce que l'on appelle un concept. Toute connaissance s'accomplit par concept. Tout concept est moyen de connaître la réalité ... Le concept est le fils des noces de l'intelligence et du réel... Quand je me fais une idée d'une chose, ce n'est pas cette idée que je contemple, mais la chose par cette idée.»* Une des conséquences collatérales du dogme du tout-logique cartésien: la séparation insurmontable de l'unité organique du monde de l'objet et le sujet. La nouvelle philosophie affirme le pouvoir de la raison, qui en se connaissant elle-même devient le maître et le propriétaire de la nature au lieu de prendre conscience de la réalité et de son principe transcendantal. L'un des premiers critiques du rationalisme occidental fut le slavophile Khomiakov. Il a des lignes particulièrement pénétrantes, écrites en 1846. *«Les temps sont difficiles non seulement parce que les bases de nombreux États sont, à ce qu'il semble, ébranlées (car, aux yeux de l'histoire sont tombées un certain nombre de nations puissantes et fameuses, et il en tombera encore) ... non, les temps sont difficiles parce que la réflexion et l'analyse ont rongé les bases sur lesquelles reposent depuis longtemps l'orgueil, l'indifférence et la grossièreté humaines. J'ai dit orgueil car la philosophie rationaliste, par le nombre de conclusions rigoureuses (dont l'Allemagne peut à juste titre être fière) est arrivée dans l'école de Hegel, sans le vouloir, à la preuve que la seule raison qui connaît les relations des objets mais pas les objets eux-mêmes, conduit à la négation, ou plus exactement, au néant lorsqu'elle renonce à la foi, c'est-à-dire à la connaissance intérieure des objets.»*

Après Descartes et la longue cohorte de ses continuateurs, l'alliance de l'homme et du monde a été rompue. La raison fractionne la réalité en une quantité d'éléments puis, comme il découle de sa propre logique, elle reconstruit l'objet. Connaître et mettre en pratique, selon la terminologie d'un philosophe du XX^e siècle, signifie «déconstruire». Beaucoup de directions artistiques furent le reflet esthétique de tels principes dans la Nouvelle histoire. Dans l'impressionnisme et le pointillisme, les touches de pinceau et les points, de composantes du processus pictural

sont devenus des éléments conceptuels de principe qui font le tableau. Les figures géométriques simples qui sont à la base des peintures de Cézanne ne se fondent pas dans le tableau mais restent visibles, comme les pierres dans un mur de pierres sèches. Les cubistes sont allés encore plus loin. En se servant de la méthode du collage ils ont incrusté dans la surface du tableau différents objets tels que des coupures de journal ou de magazine. C'est ainsi que pour la première fois la frontière entre le monde symbolique de l'art et la réalité brute, vie sans incarnation de l'esprit, fut effacée. Dans l'antiquité, le monde des dieux transparaissait dans chaque événement; au Moyen-Age la Trinité était le principe et le fondement de l'harmonie entre l'homme et l'univers. Se posait à l'art la question la plus noble et la plus difficile qui soit, celle de présenter symboliquement à travers le visible le monde transcendantal. La révolution des Lumières au XVIIIème siècle fut sans doute la plus grande secousse de toute l'histoire puisque la conscience de l'homme s'est élevée au rang de divinité supérieure. En accentuant l'idée de Feuerbach, Marx a déclaré avec orgueil: «*La conscience humaine est la plus haute divinité.*» Le philosophe italien Augusto Del Noce a mis nettement en parallèle le rationalisme et la sécularisation de la société occidentale qui néanmoins «*ne survit que par un accord tacite aux réserves de valeurs permanentes, sur la négation desquelles elle s'est pourtant édifiée.*» Pour lui le moment culminant de ce processus est le marxisme qui a exercé, sans aucun doute, la plus grande influence sur les intelligences au cours des deux derniers siècles. Paul Lafargue, gendre de Marx, se rappelle que Marx aimait répéter cette phrase de Hegel: «*Même la pensée criminelle d'un bandit est plus importante et plus élevée que tous les miracles du ciel.*» Dans sa jeunesse, il écrivait des vers. S'y expriment, peut-être naïvement, avec une lourde présence du romantisme, les dispositions émotionnelles du futur maître des cerveaux. Par exemple, citons les dernières strophes de son drame «Oulanem»:

*«Oui, ce monde qui fait écran entre moi et l'abîme,
Je le fracasserai en mille morceaux
A force de malédictions;
J'étreindrai dans mes bras sa réalité brutale,
Dans mes embrassements il mourra sans un mot
Et s'effondrera dans un néant total,
Liquidé, sans existence:
Oui, la vie, ce sera vraiment cela!»*

Ou encore cet extrait:

*Perdu. Perdu. Mon heure est venue.
L'horloge du temps s'est arrêtée,
La maison pygmée s'est effondrée.
Bientôt j'embrasserai sur mon sein l'éternité,
Bientôt je préférerai sur l'humanité
D'horribles malédictions.»*

Le philosophe belge Marcel De Corte affirme avec justesse que «*le rationalisme n'est pas une maladie de l'intelligence mais une corruption de l'amour. Sa psychogénèse est radicalement affective. L'homo rationalis est incapable d'aimer le concret, de lui accorder une valeur en soi, une densité ontologique et une existence propres parce qu'il n'a devant lui que l'hypostase de ses idées et la vision des mythes qu'il élabore.*» L'apparition de Duchamp en 1917 avec sa fontaine – urinoir, un objet sanitaire exposé dans une galerie d'art, n'est pas tellement surprenante. Le vecteur énergétique de l'archaïque Vénus de Berekhath Ram, flèche du temps lancée vers les siècles à venir par la puissante inspiration d'un artiste inconnu, est dirigé vers le haut, vers les Grecs, le Moyen Age, la Renaissance... Le vecteur de la «fontaine» de Duchamp, objet emblématique du Modernisme, est dirigé vers le bas. Entre les deux objets existe un lien inversé, un effet miroir: le sculpteur préhistorique a choisi un objet dans la nature qui faisait partie de son monde environnant; Duchamp a choisi un banal objet manufacturé de sa vie quotidienne. L'antique sculpteur avec une intrusion artistique minimale a créé pour la première fois une image. Duchamp, par un jeu rationnel minimal, en manipulant la destination première de l'objet, en le nommant autrement et en plaçant cet objet, qui pour le bon sens n'a pas à être montré, dans l'espace d'une galerie d'art, a accompli par quelque chose qui ressemble à un rituel chamanique, les funérailles de l'art. Cet événement deviendra le canon dans la longue chaîne de ce que l'on appelle les ready-made, objets tirés de la grossière réalité des choses et nommés arbitrairement œuvre d'art. Cette nouvelle période qui a eu une quantité de dénominations tout au long du XXème siècle pour arriver à l'actuel art *contemporain*, se caractérise, sous le masque d'un rationalisme extrême et d'un scientisme *objectif*, par une exceptionnelle vulgarité, le primitivisme, l'aspiration à descendre au niveau de l'animal.

La branche de «l'art des lieux d'aisances» a connu après Marcel Duchamp un développement international rapide. Voici quelques exemples, parmi beaucoup d'autres: un concepteur italien a mis ses matières fécales dans une boîte avec le nom de «M... d'artiste»; un autre maître autrichien s'est entaillé le côté gauche, a uriné puis a bu son urine, a vomi, a déféqué et enfin s'est enduit de tout cela. Un concepteur américain a mis un crucifix dans un pot en verre contenant de l'urine, il a nommé cela «Piss Christ». Au cours d'une action, le sang, l'urine, les excréments d'un porc mort furent déversés sur le corps d'une femme nue. Ceci s'accompagne de chants de Noël. Le «maître» belge qui, d'après Catherine Grenier, possède un grand sens de l'humour a fabriqué une machine appelée «Cloaque». Pour décrire cette machine, nous citons le livre de Catherine Grenier «L'art contemporain est-il chrétien?»:

«Machine extrêmement complexe, elle n'est autre qu'un processus biomécanique de production d'excréments, à partir d'aliments ingurgités par un robot et décomposés par une chaîne d'agents chimiques et physiques qui, assistés d'un ordinateur, contrefont le travail du système digestif.»

Selon les mots de Catherine Grenier, personnage important dans la hiérarchie culturelle technocratique, «cet artiste belge nous donne l'exemple avec ce travail original d'un retour à l'homme originel», «c'est l'homme organique de l'origine», «mais plutôt comme la résidence même du spirituel»(!). Dans son livre, avec zèle et une grande connaissance du sujet, elle donne une liste sans fin de cas d'«art contemporain». Avec la description de possibles sortes de corps: «corps en-deça», «corps post-humain», «corps hors limites.»... Elle donne aussi des exemples de différents morts: «mort à nu», «fait divers», la mort traquée». En lisant ce livre, (il se peut que nous ne l'ayons pas lu avec assez d'attention), nous n'avons rencontré le mot «âme» qu'une seule fois. Notons que l'auteur ne donne pas l'impression d'avoir une très haute idée du christianisme; celui-ci est pour elle un «modèle» grâce auquel l'art se recharge «la religion chrétienne [...] apparaît aujourd'hui vidée de son impact social voire de son sens.»

Le christianisme, et en partie le catholicisme, a surmonté le dualisme du platonisme et affirmé l'unité absolue de l'âme et du corps. Le corps, si l'on nie l'âme, est un cadavre vivant. Une machine avec des organes actifs, voilà l'idéal de l'idéologie régnante.

Il existe, malheureusement, une regrettable démarche qui veut rapprocher l'art dit «contemporain» et la vie de l'Église. Le centre catholique des Bernardins, sous une direction cléricale et une collaboration experte du Ministère de la Culture, est devenu l'un des porte-drapeaux du modernisme, de l'idéologie de «l'art contemporain». Idéologie, car cela correspond pleinement à la définition donnée par Olivier Reboul à ce phénomène. Ce dernier dégage cinq principes propres à l'idéologie:

1. *«Une idéologie est par définition partisane. Par le fait qu'elle appartient à une communauté limitée, elle est partielle dans ses affirmations et polémiques à l'égard des autres...»*
2. *«Une idéologie est toujours collective. Et c'est d'ailleurs ce qui la distingue de l'opinion ou de la croyance, qui peuvent être individuelles. Elle est une pensée anonyme, un discours sans auteur: ce que tout le monde croit sans que personne le pense...»*
3. *«Une idéologie est nécessairement dissimulatrice. Non seulement il lui faut masquer les faits qui lui donnent tort, ou les bonnes raisons de ses adversaires, mais encore, mais surtout, elle doit cacher sa propre nature...»*
4. *«Et pourtant, toute idéologie se prétend elle-même rationnelle. Et il faut prendre au sérieux cette prétention car c'est elle, précisément, qui distingue l'idéologie du mythe, du dogme, de toute croyance religieuse...»*
5. *«Rappelons la formule célèbre de Marx: «Les idées de la classe dominante sont les idées dominantes.» Ce qui distingue l'idéologie de la science, de l'art, ce qui fait qu'elle est tout autre chose qu'une simple vision du monde, c'est qu'elle est toujours au service d'un pouvoir, dont elle a pour fonction de justifier l'exercice et de légitimer l'existence...»*

Auguste Del Noce, dans son analyse philosophique de l'histoire a découvert les mécanismes et la nature du devenir de l'actuelle société technocratique, résultat de la victoire de la bourgeoisie. «Au lendemain de la guerre, la société bourgeoise était dans l'obligation de repousser deux adversaires: l'un était le communisme, mais non moins redoutable était le danger d'un réveil religieux. Il faut affirmer qu'avec l'invention de la société technologique elle s'est montrée capable de résoudre le problème, en rejetant à la fois le communisme, au nom de la démocratie, et la pensée religieuse, au nom de la modernité. Elle a construit une unité,

inspirée des Lumières, de la pensée laïque, rassemblant libéralisme et socialisme, et une autre unité parallèle sous la forme du modernisme religieux. La société bourgeoise est ainsi parvenue à construire une société qui repose sur l'équilibre des contradictions.»

«L'art contemporain», comme principale composante de l'idéologie officielle, a pour but l'achèvement de la transformation complète de l'homme, au moyen d'une éthique répressive proclamant la liberté totale de l'instinct et l'affirmation de la mort comme valeur absolue. L'introduction dans un espace chrétien de cette production tellement opposée à l'idéal évangélique poursuit un double but. Du côté des fonctionnaires du Ministère de la Culture c'est une exigence évidente de masquer la nature «*du premier art dans l'histoire qui soit inhumain*», selon Marcel De Corte. Ce phénomène contemporain prend un air plus humain dans un espace religieux. Et en même temps, continuer la «déconstruction» des bases profondes de l'humanité, malgré le mécontentement exprimé par le public qui n'est pas initié «aux mystères des intelligences supérieures». La conduite de ce clergé, malheureusement, illustre l'analyse de Del Noce. Au nom d'un modernisme religieux chimérique, d'une sortie illusoire du réduit social où il a été poussé par le laïcisme, le haut clergé flirte avec un monstre.

En hiver 2010 à Paris, au Grand Palais, on a monté une installation qui a pour titre «Personnes». Les pinces rouges d'une grue de levage saisissent dans un énorme tas de vêtements usagés une certaine partie puis, en la soulevant, la laissent retomber. Sur les côtés il y a des rangées de tombes symboliques éclairées au néon. Tout cela est installé dans l'immense nef non chauffée. Point culminant: dans le froid, les sons de battements de cœur sortent de hauts parleurs. Selon les mots de l'auteur, il s'agit «*du doigt de Dieu, le hasard*». La montagne de vêtements symbolise les corps humains, les pinces de la grue sont une métaphore de la force aveugle «*qui décide que certains meurent et d'autres non*». L'auteur souligne que l'image fait référence à l'Enfer de Dante. Ce qui frappe dans le genre de «l'art contemporain» officiel c'est son extrême banalité, une complète conformité aux archétypes standardisés qui traînent d'un écran à l'autre, d'une page à l'autre, d'une scène à l'autre. Banalité sous le masque de formes «nou-

velles» des moyens d'expression, un faux grandiose. La scénographie de «Personnes» ressemble aux mises en scène hollywoodiennes dans leur désir de stupéfier le spectateur par les dimensions des décors et un pathos oppressant. L'auteur déclare qu'il a créé un opéra. Combien de fois n'a-t-on pas entendu des battements de cœur qui rythment le tissu mélodique des chansons de pop music! Tout le pathos de cette mise en scène au Grand Palais est fait pour susciter une réaction du visiteur qui regarde les tombes, le mouvement mécanique des pinces rouges de la machine: et si cela m'attrapait et me jetait dans ce tas d'inexistence? Une telle réaction se nomme empathie. Catherine Grenier écrit dans son livre «La revanche des émotions» qu'au début du XXI^{ème} siècle l'art revient aux émotions (soulignons que pour elle l'art est cette branche qui a commencé avec Duchamp, Malevitch...L'art véritable ne s'est jamais détourné des manifestations de l'âme humaine), il met en scène «les différents terrains d'expression du pathos» et ce mouvement s'accompagne d'un autre mouvement: «le primat accordé à l'empathie dans le geste créateur même.» Le terme d'empathie signifie la capacité de se mettre à la place de quelqu'un d'autre, d'entrer dans le monde de ses sentiments, d'avoir de la sympathie, au sens étymologique du mot. Le concept d'empathie est confus et indéterminé selon l'avis de nombreux philosophes. Ils lui ont préféré des termes qui lui sont proches mais plus explicites. Par exemple, Lossky et Bergson ont examiné «l'intuition», Buber «la sympathie», Heidegger «l'imagination». Être à la place de l'autre peut se comparer au comportement de Narcisse qui prend son reflet pour une autre personne et s'en éprend. Un autre danger est de devenir comme le prince Mychkine, héros du roman de Dostoïevski «L'Idiot», qui ignore la distance indispensable à garder avec les autres. L'état d'empathie n'est-il pas un état narcotique, une illusion, la confusion d'une réalité avec une autre? Et surtout, un puissant moyen de manipulation, le bris des serrures de l'intimité de la personne. Le mélange, dans cette mise en scène, du froid réel, des tombes imaginaires, l'écho des battements de cœur fait naître, sans aucun doute, le sentiment de la crainte de la mort. Mais quelle mort, et la mort de qui? Première réponse: on imagine les victimes des nombreux génocides et en premier lieu la tragédie du peuple juif, le spectateur se voit, en compatissant, dans le vide des vêtements jetés. Nous appellerons cette réaction empathie immédiate. L'auteur de l'«opéra» n'a pas fait allusion à Dante pour rien. Chez Dante,

dans le dernier cercle de «l'enfer» Satan est représenté par une machine ailée dont les mouvements circulaires tourmentent sans relâche les pécheurs; cette machine a trois têtes, antithèse de la Sainte Trinité, avec au centre un visage rouge. Les pinces rouges de la grue de levage saisissent et jettent des vêtements; selon l'intention de l'auteur elles symbolisent «le doigt de Dieu». Là, nous avons affaire à un phénomène qui s'appelle dans le langage publicitaire, subliminal. La pince «doigt de Dieu», grâce à l'écran du pathos, cache le Dieu authentique. Le vrai Dieu de la tradition chrétienne n'est pas un hasard, et encore moins l'instrument du mal. La grue de l'installation ressemble plutôt à l'image de Lucifer dans l'Enfer de Dante. Derrière un décor vulgaire et pathétique se cache le même but: la perte de sens de l'existence humaine par la profanation de l'authentique compréhension du divin.

Le régime dominant de la société technocratique est pathétique. A la suite de la complète dévaluation des catégories esthétiques, l'ethos a cédé la place à une monstrueuse conscience collective qui s'exprime dans le mécanisme de l'information. Dans la société de masse, à une majorité écrasante, les gens sont impuissants à interpréter des événements complexes. L'homme moyen, l'homme-masse selon la définition de M. De Corte, ne peut pas s'orienter dans les problèmes qui se posent à lui, dont l'échelle et le sens dépassent ses capacités cognitives. C'est là que le système complexe d'information entre en jeu. Mais, paradoxe ou logique du système démocratique, l'information est devenue le centre principal d'élaboration des formes.

Les événements réels, passés par les filtres des rédactions et des commentateurs, se transforment en pages de roman, en tableaux qui remplacent la vie authentique. L'informateur, au lieu d'annoncer simplement telle ou telle nouvelle — événement de l'espace infini de la réalité — a pris la place de l'oracle antique, mais pas simplement comme annonciateur ou comme analyseur des signes de l'avenir, mais comme un chirurgien esthétique qui par des opérations change le visage du monde. A ne pas le reconnaître. Les mass media sont devenus une gigantesque «Comédie humaine». Ils sont en même temps l'image type et une inspiration-béquille pour les cohortes de lauréats du prix Goncourt, des césars et des oscar, et autres «artistes-phares», selon la défini-

tion de Catherine Grenier. Notre société technocratique, dans son stade actuel «développé», avec l'information comme unique lien entre les gens-masse atomisés, est basée sur des simulacres, des représentations, des mots disparates. Existe ce sur quoi tombera le rayon du projecteur et pour être éclairé de la lumière froide du néon, la danse doit être choisie dans le répertoire du Centre. Le tissu informatif se compose de fragments-simulacres des événements en perpétuel mouvement. En complet refus, à priori, de la transcendance, son vecteur est horizontal. Les mass media ne peuvent pas atteindre une quelconque limite, un arrêt, ils sont sans fin, c'est un flot privé de réalité authentique, le multiple de Platon. Et cela est impensable. Les mises en scène de «l'art contemporain» ont pour beaucoup la même composition. Le plus souvent un entassement aléatoire de différents objets, placé sur le sol des salles d'exposition selon un schéma sorti uniquement des impulsions du réalisateur. De préférence en tas. Dans son livre «L'art contemporain un vis à vis essentiel pour la Foi», le théologien Jérôme Alexandre fait un éloge qui nous paraît extrêmement douteux de la production de cette tendance qui veut privilégier la préparation au détriment de l'œuvre achevée: le processus lui-même est plus important que son résultat.

Son livre est significatif dans son désir de réunir ce que l'on ne peut pas réunir: la plateforme athée de principe de cette tendance et les dogmes du christianisme, car pour lui, ce n'est déjà plus la question de l'existence de Dieu qui n'a pas de sens, mais tout simplement la question en tant que telle. Le rien, l'inexistant, l'impensable, voilà le milieu *de vie* des nageurs de la course artistique qu'est «l'art contemporain»! Pour lui, enseignant la théologie au collège des Bernardins, la machine rouge décrite plus haut qui prend au hasard un vêtement sur le tas, n'est pas seulement «le doigt de Dieu»; il va plus loin encore que l'auteur en affirmant pendant une conférence sur le lieu de l'exposition: «*Cette pince qui évoque la main de Dieu, n'est pas la main de justice, mais celle caressante. Le toucher de Dieu est familial, familier dans la Bible*».(!)

L'homme est uni à l'art par un lien familial qui ne peut être rompu. Chaque époque engendre son type d'homme dans lequel se concentrent ses traits fondamentaux... Nous connaissons

le type dionysiaque, apollonien des Grecs, romain, machiavélique, romantique, faustien. L'époque actuelle a fait naître un type prolétarien, l'homme-masse dont nous avons parlé plus haut. Le résultat d'un mélange, d'une dilution du bourgeois dans la masse prolétarienne. «*Le bourgeois est mort. Il s'est dissous*», écrit Jacques Ellul. Il a pris une forme proche de celle de Charikov, héros du roman de M. Boulgakov «*Cœur de chien*». Ce n'est pas la première fois que, pour assurer sa soif illimitée de pouvoir, le Protée actuel, le bourgeois prend, en même temps que l'aspect, les mœurs de ses adversaires et, par ce moyen, les désarme. Ce n'est que l'aspect extérieur, bien sûr. Et c'est là qu'entre en scène la culture prolétaro-bourgeoise et, en partie, l'«art contemporain» avec ses attributs qui sont le vide, la vulgarité, la bassesse, pour officialiser la mésalliance. Dans le roman de Boulgakov, le chien Charik, à la suite d'une expérience scientifique audacieuse, se transforme en homme extrêmement primitif mais, au fond, il est partagé entre l'animal et l'homme. Un être avec un fondement humain particulièrement pauvre, qui ne sait pas contrôler ses impulsions canines, obligé de vivre ce qu'il n'est pas. L'homme-masse est déchiré et se démène pitoyablement entre deux attributs ennemis hérités de Descartes: l'étendue, le corps, la matière et le «je», la conscience, l'âme. L'âme atrophiée incarnée dans un corps de chien s'y noie. L'homme prolétarisé, l'homme de l'abîme, se trouve dans un vide absolu, dans un froid cosmique entre une vie sans âme et un esprit mort. Ses errements entre l'abstraction, l'utopie et l'irréalité prise pour la vie sont la cause des crises de l'irrationalisme, tous les robinets des bas instincts sont ouverts. Ce phénomène trouve un écho dans «l'art contemporain»: dans sa rationalité squelettique, son désir de déterminer chaque élément, de faire un discours au lieu d'une œuvre — et sa tendance non humaine à la chute dans l'abîme des impulsions basses, à la férocité au nom d'une liberté fictive qui n'est que le désir d'anéantir les normes traditionnelles de l'homme d'avant qui sont restées vivantes. L'homme libre contemporain vole sous des vents fatals, privé de racines, comme un chardon roulant. Amorphe dans un monde amorphe. Comme son «art».

Dans la société mono-classe actuelle, la différence qui existait entre les différentes couches sociales a disparu. Mais demeurent, comme avant, ceux qui dirigent et ceux qui sont dirigés. Berdiaev écrit:

«*Toute organisation de vie est hiérarchique et elle a son aristocratie. Le tas d'ordure est seul à ne pas avoir de hiérarchie et aucune qualité aristocratique ne s'y laisse voir. Si la hiérarchie véritable est bouleversée et détruite la véritable aristocratie, apparaissent alors de fausses hiérarchies et une fausse aristocratie se forme*». Dans le stade post capitaliste de la société un type d'intellectuel se forme «le fonctionnaire de l'industrie culturelle». C'est avant tout un démystificateur, un révélateur, autrement dit le «gardien du nihilisme» et en même temps un expert en management. Ce type est le résultat de l'union de l'intellectuel progressiste de tendance révolutionnaire et du transfuge de la bourgeoisie qui exprime les intérêts de la production, l'unique valeur. La réunion de ces figures qui sembleraient incompatibles est possible, d'une part, grâce au refus du moralisme par la bourgeoisie (ce dont témoigne l'érotisation de la société) et de l'autre du refus par les cercles prolétaro-révolutionnaires de leur gnosticisme, la révolution. Ainsi la perspective de la révolution réelle disparaît définitivement de l'horizon mais la partition symbolique révolutionnaire est jouée, selon Marx, dans la superstructure idéologique. Enfouie dans les profondeurs du subconscient social, la soif de destruction trouve un exutoire dans l'arène officielle du cirque étatique de «l'Art Contemporain». Issue pour la surchauffe sociale et comme poursuite du programme d'anéantissement des valeurs chrétiennes. Dans ce système, le rôle de premier violon est donné à «l'Art Contemporain». Le bourgeois, qui est expert, technicien, spécialiste, a pris le rôle de guide de la caravane dans un désert que l'esprit a quitté. La nouvelle aristocratie hégélienne, avance masquée et possède de la science *absolue*.

L'opéra, ou plutôt l'opérette, de «l'art contemporain» se joue en trois actes. Les experts de la création, les bureaucrates en service ou les représentants des «fondations», d'une manière ou d'une autre en lien étroit avec les services idéologiques de l'État, organisent des manifestations coûteuses dont ils ont défini le thème, les acteurs et la production. Dans cet acte, le caractère esthétique révolutionnaire est encore une étape de la destruction de la tradition, encore un degré de violence, une plongée encore plus profonde dans l'abîme, dans le rien.

Au second acte, le refus du public fait place, grâce à une propagande massive, à une acceptation passive sans qu'il se rende

compte que cela représente un pas de plus vers le modèle mécanique, vers l'homme-fonction, vers l'idéal de la bureaucratie.

Troisième acte: la muséification de cette production qui s'accompagne de la confirmation de sa valeur financière. Les spécialistes des circonvolutions du cerveau, voilà les vrais artistes. Et pour la première fois dans l'histoire ils créent l'art de la technocratie, de la bureaucratie, un art administratif. Une froide fantasmagorie spéculative. Les «ingénieurs des âmes» staliniens qui ont perdu en chemin la notion d'âme. Le thème principal du livre de J. Alexandre est le désir de christianiser cet «art», qui n'en est pas un; nous n'y avons pas vu souvent le mot «âme». Au véhément appel de Bergson d'apporter un «supplément d'âme», en contrepoids au processus de mécanisation de l'humanité, le théologien Alexandre propose un plongeon, pour parler de la réalité, «dans sa noirceur la plus extrême». Ce n'est pas surprenant: dans le «cloaque» de cet art il n'y a pas de place pour l'âme, ni pour les pensées sur le mal et sur Satan. Cet «art» est un nouveau gnosticisme postchrétien, qui enfonce un coin entre Dieu et le monde, entre le monde et l'homme, et présente un homme et un monde imparfait et misérable et un Dieu abstrait, sans réalité, disparaissant dans l'étrangéité infinie de «l'Autre». Le salut? Une raison froide produite par la science.

L'homme-fonction contemporain s'est détourné de l'éternité: dans sa boîte crânienne elle n'y a pas sa place. Il vit dans un temps corpusculaire, déchiré en secousses sans lien entre elles, dans une suite atone de tensions et de chutes qui se trouvent sur la même spire du «présent». Dans cette période trouble, temps sombre de grésil, l'«art contemporain» fleurit, cherchant jalousement à se tenir sur le bord du «présent», à ne pas tomber du nid du «maintenant». En se désolidarisant des radieuses promesses du progrès, de l'idée discréditée de l'avant-garde tout en gardant l'attitude moderniste, il revendique les premiers rôles dans le spectacle social du «Nouveau».

Un type historique d'homme crée une culture et une civilisation qui lui correspondent. Il est habituellement reçu de considérer la culture comme une partie constitutive de la civilisation.

La philosophie russe a une autre vision. Les slavophiles, Herzen, Soloviev, Leontiev savaient la différence entre ces dénominations. «Tous les penseurs religieux russes ont affirmé cette différence. Ils ressentaient tous une sainte horreur devant la disparition de la culture et le triomphe en marche de la civilisation.», écrit Berdiaev. La culture est liée avec le culte, un lien souligné par la racine du mot «culture». Elle est, selon Berdiaev, «la différenciation du culte dans toutes les directions; le développement de son contenu de tous les côtés.» Le culte, la vérité religieuse sont l'âme de la philosophie, de l'architecture, de l'art, de la poésie, de la morale.

«La culture a un fondement religieux, elle contient une symbolique sacrée. Alors que la civilisation est le royaume venu de ce monde. Elle est le triomphe de l'esprit «bourgeois», d'une «bourgeoisie» de l'âme». Beaucoup de Russes étaient profondément inquiets, souvenons-nous de Dostoïevski, de ce que «la grande culture sacrée de l'Occident périt, et à sa place vient une civilisation qui lui est étrangère, la ville mondiale, areligieuse et internationale; qu'un nouvel homme arrive, le parvenu, obsédé par la puissance mondiale et la possession de toute la terre. Dans cette marche victorieuse de la civilisation, l'âme de l'Europe se meurt, l'âme de la culture européenne», affirmait Berdiaev.

Le monstrueux phénomène de l'«art contemporain» est le produit de cerveaux congestionnés pleins de haine pour l'harmonie, d'«âmes mortes» de Gogol. Et, malheureusement, il témoigne avant tout de la mort de la véritable culture, de son remplacement par «un objet de consommation, par un instrument indéfini de renforcement de l'efficacité et de la production.» — selon les mots de Del Noce. La culture contemporaine s'est transformée en moyens techniques. «Tout pour la «vie», pour une puissance croissante, pour son organisation, pour le plaisir. Mais la «vie», pour quoi faire? A-t-elle un but et un sens? Sur de tels chemins l'âme de la culture meurt, son sens s'éteint.», écrit Berdiaev.

Dans son article «La mesure de l'art contemporain» écrit en 1945, Marcel De Corte diagnostique la maladie de l'art contemporain. Naturellement, il emploie le terme d'«art contemporain» au sens propre, à la différence de l'emploi actuel qui est le résultat

tat de manipulations sémantiques nullement innocentes. L'un des caractères et des signes de l'idéologie est la nécessité de falsifier dans son intérêt la pensée et la forme de la langue. Le problème de l'art chez De Corte est le problème de l'artiste. Pour lui, «l'art aujourd'hui» se décompose non pas parce que l'artiste est un pécheur mais parce qu'il *refuse d'accomplir le sacrement.*» L'art, comme toute activité de l'homme, s'est arraché de la vie; l'artiste lui aussi souffre de la maladie de son temps. «*On peut même assurer que cette personnalité condense, a en quelque sorte en elle les ferments de décomposition que charrie l'atmosphère du temps,*», affirme De Corte. Nous ne savons rien de l'auteur de l'Ange du sourire de la cathédrale de Reims; il était impensable pour un peintre d'icônes d'écrire son nom. Pour qu'une œuvre d'art vive, la chair et le sang du maître devaient prendre d'une façon mystique la place de la matière utilisée par l'artiste. L'auteur se nie, en quelque sorte; et du degré de cette négation dépend la clarté et la force de l'œuvre. Le mystère artistique est d'une nature proche de celle du sacrement religieux. A partir de la Renaissance la figure de l'artiste, suivant l'individualisation de la société, le personnelisme chrétien de l'Église qui a pris une forme mondaine, passe de plus en plus au premier plan. Maintenant, cette tendance est arrivée à une totale absurdité quand l'œuvre n'existe tout simplement pas, mais s'efface devant la figure du pseudo – auteur. Il n'est pas rare que le créateur d'aujourd'hui ait une entreprise qui diffuse ses «chefs – d'œuvre» (remarquons que ce mot a totalement disparu des usages de la critique d'art), son image personnelle, son reflet médiatique. Si le but des créateurs des grandes époques, du grand style, était la conception d'une vérité transcendante difficile à atteindre, «*La création artistique avait son point de départ autrefois dans l'être humain un et indivisible – corps, âme et esprit – communiquant par le plus profond de soi-même avec les puissances surhumaines, surnaturelles de l'univers; le style était le témoignage et la garantie de cette unité à la fois personnelle et transcendant la vie de la personne,*», écrit Wladimir Weidlé. «*L'art est allé de l'âme à l'âme*» écrit-il encore. De nos jours, dans «l'art administratif» il sort soit d'une pensée minimale soit d'une libido en lambeaux qui attire vers la tombe. Prenons, par exemple, dans le livre de J. Alexandre les considérations sur l'art de l'auteur de la mise en scène «Personnes»: «*Dans art il y a artifice, l'art est toujours lié au mensonge. Le mensonge arrange*

la vie et la rend plus belle et, comme on ne sait pas ce que c'est que la vérité, ce n'est pas très important.» Appréciations la spontanéité. Ou bien les réflexions d'un autre «artiste-phare» dans ce même livre:

«Mon corps vivant est plein de fluides, d'organes, de souffles, halètements, expulsions terrifiantes et grandioses, c'est moi-même le plus grand monstre; être toujours avec soi, ne jamais se quitter, c'est monstrueux. Seule la mort, autre énorme monstre en attente, tapie, traître, me fera me séparer de moi-même.»

Wladimir Weidlé remarque avec beaucoup de profondeur qu'il ne faut pas accuser l'art de trahir l'humanité (ce qui est probablement plus simple) mais plutôt l'humanité de trahir l'art «*car ce n'est pas à l'art de servir l'homme mais bien à l'homme, à travers l'art, de servir le principe divin de l'univers.*» Pendant des millénaires, l'art a rempli ce rôle saint; maintenant, dans un monde desséché, éteint, qui a perdu le mot «âme», plongé dans les raisonnements et l'incroyance, continuer cela est très difficile. Mais «*on ne guérit pas de la mort, l'art n'est pas un malade qui attend le médecin, mais un mourant qui espère la résurrection.*» La religion peut sauver l'art, et pourtant c'est l'art qui sera le symptôme de la renaissance religieuse. «*La ré-union de l'art et de la religion sera en même temps le symptôme d'un renouveau de la vie religieuse elle-même.*»

Ce que nous avons décrit de «l'art contemporain» pourrait plonger le lecteur dans un état de profonde tristesse mais nous constatons qu'il y a une véritable opposition à «l'art» officiel. Il faut certainement avoir une force exceptionnelle pour se dresser contre la destruction organisée de toutes les bases de la nature humaine, trouver la force de prendre un chemin de ronces pour arriver à la Beauté qui est l'expression la plus entière de l'Être. Suivre l'enseignement d'Aristote pour lequel l'acte créateur de l'art est une purification qui transforme le Mal en Bien. Le chant subtil des castrats du XV^{ème} siècle prédisait la fin de l'époque des cours raffinées des monarchies européennes; de même le grincement mécanique, le craquement muet du verre cassé, les battements de cœur fantomatiques des haut – parleurs, la vulgarité du cloaque de «l'art contemporain» annoncent la fin de la production bureaucratique et financière. Les artistes d'opposition,

Boris Lejeune

souvent dans la solitude, ne laissent pas s'éteindre la flamme de l'art authentique, ils n'attendent rien de l'État dont l'assistance tourne en réalité à la perte de liberté et à la désorientation créative. Dans les catacombes des villes, ils préparent le terrain sur lequel pourra se développer – souvenons-nous d'un mot oublié – un «chef-d'œuvre», une création qui nourrit les cœurs et réchauffe les âmes.

Boris Lejeune
Traduit du russe par M. L.

Kostas Mavrakis

**LA GRANDE USURPATION
OU COMMENT
LE NON-ART FUT
SUBSTITUÉ À L'ART**

BRITANNIA



Kostas Mavrakis est peintre, docteur en philosophie (Sorbonne), docteur en arts plastiques. Il a enseigné pendant trente ans au département de philosophie de l'Université Paris VIII. Auteur de plusieurs livres sur le trotskysme, le maoïsme, la politique internationale de la Chine, il a publié plus de cinquante articles principalement sur la théorie de l'art et l'esthétique. Durant les années 70, il fut l'animateur de la revue Théorie et politique. Ses derniers ouvrages sont Pour l'Art. Eclipse et renouveau, 2006; De quoi Badiou est-il le nom? Pour en finir avec le (XXe) siècle, 2009 ainsi qu'une étude intitulée «A la recherche des fondements métaphysiques de la politique», contribution à l'ouvrage collectif Qu'est-ce que la Métaphysique? 2010.

Vera rerum amisimus vocabula.
(Nous avons perdu les vrais noms des choses.)

Quiconque a eu la curiosité de visiter une exposition d'«art contemporain» comprend pourquoi il convient de désigner celui-ci comme non-art. C'est qu'il n'a rien de commun avec l'art tel qu'il a existé depuis l'apparition de l'homme. Il n'est pas le produit d'une activité créatrice de formes signifiantes et prégnantes, source de plaisir esthétique. Aujourd'hui, les institutions culturelles et les puissances de l'argent promeuvent exclusivement ce qui prend le contre-pied de cette définition et, loin de nier cette différence, en font un titre de gloire. D'où vient alors l'insistance de ce milieu à qualifier d'art ce qui ne l'est pas, à désigner comme «travail» le fait d'exposer un tissu rayé acheté au marché St. Pierre? Pour quelle raison use-t-il du syntagme «art contemporain» pour signifier ce qui n'est ni art ni contemporain? L'artifice rhétorique impliqué dans l'usage de ce vocabulaire a pour fonction d'exclure l'art en faisant occuper sa place par ce qui en est la négation. On contraint ainsi même ceux que révoltent de telles bouffonneries à en interioriser l'apologétique. Il n'est rien que vous n'ayez déjà concédé aussitôt que vous acceptez de parler tout uniment d'art contemporain.

L'usurpation d'identité qui a conduit à substituer le non-art à l'art sur le plan de la visibilité médiatique et muséale s'est accomplie au bout d'un processus historique dont je dégagerai les causes et retracerai les étapes. En fin de compte la victime s'est vue dénier jusqu'au droit à l'existence. Comment retrouvera-t-elle ses prérogatives afin de remplir à nouveau sa mission de célébrer et transfigurer le

monde? Nous avons besoin de l'art «pour ne pas mourir de la réalité» disait Nietzsche.

On peut expliquer non pas l'éclipse partielle de l'art mais la dépression culturelle qui l'a rendu possible par l'action: 1° de la réification qu'entraîne la pénétration des rapports marchands dans toutes les sphères de la vie; 2° de l'autonomisation des instances et pratiques sociales. Le premier de ces termes désigne le règne de l'argent et par là du quantitatif au détriment de l'aspect qualitatif des choses qui seul intéresse l'artiste. Le second signifie le processus au terme duquel l'art n'est plus au service du prince, de l'Église, d'une cause politique mais obéit à des considérations uniquement artistiques conformément à la doctrine de l'art pour l'art.

Il en est résulté le recul de la peinture d'histoire dont Delacroix fut le dernier grand représentant. Son romantisme céda la place au réalisme de Courbet. L'école impressionniste est issue de ce dernier courant. Elle se caractérise par une facture d'esquisse qui affaiblit la mimésis. Baudelaire reprochait à Manet d'être «le premier dans la décrépitude de son art» et regrettait que l'imagination soit immolée au réalisme. Cette perte de l'ambition poétique chez les peintres fut encore accentuée par le naturalisme trivial prédominant vers 1880. Le critique Albert Wolff en fut le champion typique. On connaît les sarcasmes dont il accabla les Impressionnistes à cause de leur faire approximatif, mais à certains égards il était du même bord qu'eux face aux «académiques» héritiers de la grande tradition. Il ne parlait de Cabanel et de Bouguereau que pour les exécuter en quelques lignes, leur reprochant de ne pas mettre en scènes des épisodes émouvants de la vie quotidienne. Les Salons de cette époque regorgeaient de tableaux répondant aux critères de Wolff. Ils sont d'une banalité affligeante. Ce n'est pas comme on a pris l'habitude de le dire, la photographie qui a supplanté la peinture figurative en se chargeant de la reproduction du visible, c'est la domination de la peinture naturaliste qui a convaincu du caractère superflu de la figuration puisqu'elle faisait double emploi avec cet art mécanique. La photographie n'a pas concurrencé la peinture, c'est la peinture naturaliste qui s'est suicidée en concurrençant la photographie. Oscar Wilde avait bien vu le danger quand il adressait son éloge railleur (et sans doute injuste) au peintre de *Derby Day*, William Frith, qui «a tant fait pour élever la peinture à la dignité de la photographie».

La manière expéditive des impressionnistes les mettait à l'abri de ce genre d'ironie. Un autre moyen d'y échapper consistait à simplifier les formes en accentuant leur côté décoratif. La voie avait été ouverte par la vogue des estampes japonaises et la multiplication des commandes par l'État de peintures murales. Nous observons dans la pratique artistique de ce temps une double tendance qui conduit au même résultat: évitement du réalisme photographique considéré, par définition, comme peu artistique; évitement de l'illusionnisme jugé incompatible avec les qualités décoratives dans lesquelles se condensait, croyait-on, la valeur esthétique d'une œuvre. A la fin du XIX^e siècle, s'était en effet répandue l'opinion selon laquelle la forme avait été négligée par les peintres antérieurs seulement soucieux de la mimésis. Rien n'est plus faux, comme l'attestent les tracés géométriques dont se servaient les artistes pour guider leurs compositions tels que la «porte d'harmonie» et la «section d'or». Se conformant à la recommandation d'Alberti, Botticelli construisit sur les rapports musicaux la *Primavera* (double diapente 4/6/9) et la *Naissance de Vénus* (double diatesaron 9/12/16). Si l'on ajoute le recours au cercle et aux arcs de cercle (comme dans *L'Enlèvement des filles de Leucippe* par Rubens), on aura une idée des quelques procédés mis en œuvre par les peintres pour assurer l'agencement équilibré de leurs motifs¹. Il était également recommandé de regrouper les figures en forme de grappe ou de pyramide et de les construire selon une ligne serpentine (Hogarth) dérivée du *contrapposto* de Michel-Ange. Ainsi les grands artistes d'autrefois ont satisfait aux exigences des valeurs formelles, mais ils considéraient les procédés que j'ai passés en revue comme relevant d'un savoir-faire artisanal. Ils en parlaient rarement et n'éprouvaient guère le besoin de théoriser cette recherche comme on le fit au début du XX^e siècle. Les conséquences fâcheuses de cette nouveauté ne tarderont pas à se manifester.

A cette époque, le formalisme s'empare des esprits. On est à la recherche d'une musique, d'une poésie, d'un droit, d'une politique purs. Les arts plastiques ne font pas exception. Pas pour longtemps, car après avoir discrédité le sujet (qualifié d'anecdote), la représentation du beau naturel (dénoncée comme kitsch) et jeté par-dessus bord la mimésis, on aboutit à un art à ce point exsangue qu'il ne saurait enthousiasmer ni les créateurs ni les amateurs. C'est alors que, vers 1910, les nihilistes, Marinetti,

¹ Cf. Charles Bouleau, *La Géométrie secrète des peintres*, Paris, 1963, et René Passeron, *L'Œuvre picturale*, Paris 1962.

Duchamp, Malevitch, lui portèrent le coup de grâce en abandonnant toute recherche formelle et tout souci esthétique. En quelques années fut alors parcourue la trajectoire complète des «audaces» iconoclastes. Depuis, l'«art contemporain» ne fait que se répéter en tant que non-art. Qu'on expose un tas de charbon ou un tas de vêtements quelle différence?

Au nom de l'art pour l'art on avait sacrifié le contenu pour ne conserver qu'une forme vide. C'était prononcer l'arrêt de mort de cela même qu'on prétendait exalter. L'art quant à son être est avant tout forme mais du point de vue de son devenir son aspect principal est le contenu. Le choix de la forme est fonction du message à communiquer. La forme change quand on a quelque chose de nouveau à dire. Quand il n'y a plus de nouvelles significations la recherche formelle dépérit faute d'enjeu. L'art ne saurait être pur et autoréférentiel car il incarne l'unité de la forme et du contenu. Or ce dernier a deux sources qui sont extérieures à l'art. La première est le désir du créateur, le beau comme «promesse de bonheur» (Stendhal); la seconde est constituée par les valeurs et les aspirations sociales. La peinture figurative reflète ces deux types de désirs, pas celle des abstraits qui rejettent l'adage de Térence (en fait de Ménandre): «Je suis homme et rien d'humain ne m'est étranger». Ils ignorent délibérément la forme humaine et le visible en général.

Les modernistes de gauche les plus malins ont prétendu que le non-sens de ce qui passe pour l'art actuel refléterait le non-sens et l'inhumanité du monde dont il est le produit. Selon Adorno, cet «art» entretiendrait avec la réalité sociale réifiée un rapport mimétique. Il y a là une méprise sur la nature de la mimésis. Le reflet artistique d'une réalité réifiée ne saurait être réifié. *Mutatis mutandis*, une pièce de théâtre qui mettrait en scène des sots a tout intérêt à être spirituelle. C'est un effet de la double énonciation propre au théâtre. De même, seule une œuvre pleine de sens peut refléter le non-sens du monde. Autrement dit, l'artiste doit adhérer à des valeurs pour en représenter l'absence. Telle est la modalité négative de l'attitude critique. Sa modalité positive consiste à présenter un monde conforme à nos aspirations. Cela implique d'adopter un point de vue extérieur à la société réifiée, ce qu'Adorno ne croit pas possible. C'est pourquoi, dit-il, «les œuvres d'art s'abandonnent mimétiquement à la réification, à leur principe de mort»¹. En fait, ce genre de discours est la marque

¹ Cité par Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, 1983, p 217.

d'une attitude sournoisement conservatrice qui refuse un art apte à contester l'ordre établi.

Adorno a expliqué l'éclipse de l'art en proclamant que «toute pratique artistique est impossible après Auschwitz». Nos soi-disant esthéticiens prennent à leur compte cette rationalisation pour faire l'apologie du non-art en tant que reflet adéquat de la réalité actuelle. Implicitement, ils prônent ainsi la soumission à la loi du monde. L'art moderniste, déclarait Jacques Ellul, «prépare les brebis au couteau. Il est proclamation permanente qu'il n'y a rien à faire»¹. Philippe Dagen ne le contredirait pas, pour qui «la non-figuration [...] crée [...] des espaces inhumains – exacte allégorie pour un temps lui-même inhumain [...] Il est un art après Auschwitz – celui qui dit Auschwitz»². Pourtant si Primo Levi peut dire Auschwitz d'une manière qui ne soit pas moralement neutre et n'en redouble pas l'inhumanité, c'est que la littérature est un art mimétique. Elle peut ainsi inspirer de l'horreur pour l'horreur alors que, loin de combattre celle-ci, l'abstraction propage sa propre inhumanité muette et aseptisée. Dagen reproche aux «traditionalistes», aux «nostalgiques» à l'Etat, aux chercheurs en sciences humaines, à la société française en général d'adopter vis-à-vis des artistes un «comportement de chiens de garde» en vue d'assurer la «protection du corps social». Qu'auraient fait les artistes de tellement dangereux? Voici la réponse: «la société française du XX^e siècle n'aime pas l'art contemporain parce qu'il ne cesse de lui répéter et de l'obliger à admettre qu'elle est justement du XX^e siècle. Elle voudrait oublier qu'il y a les automobiles, les avions et la guerre»³. A quoi bon s'interroger sur les causes du non-art? La réponse est tellement simple! C'est la faute aux automobiles et aux avions!

Malgré l'existence de ces engins, la bourgeoisie a laissé une place à tous les courants artistiques, même aux héritiers de la peinture du XIX^e siècle, jusque et au-delà de 1950 avec une tendance, cependant, à favoriser l'abstraction. Le choix de renoncer aux pouvoirs signifiants de la peinture était, pour ceux qui l'adoptaient, l'aveu qu'ils n'avaient rien à dire. Ils ont été accueillis avec d'autant plus de faveur par les «élites» que celles-ci étaient dans le même cas mais jugeaient vital de le cacher. Elles ne défendaient plus aucun idéal, n'étaient animées par aucun projet historique

¹ Cf. Jacques Ellul, *L'Empire du non-sens*, Paris, 1980, p 28.

² Cf. Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Paris, 1997, p 208.

³ *Ibid.* pp. 195-6.

mais laissaient accroire que leur société n'avait pas pour seul ressort le goût du lucre. La créativité artistique y serait aussi vivante, voire plus, que dans les sociétés antérieures. Aujourd'hui la foi progressiste est parfois critiquée, mais politiciens et journalistes pensent dans les termes de cette idéologie en voyant ici des «avancées», là des «régressions». A la pointe du progrès marchait naguère la prétendue «avant-garde» imposant comme art ses gestes anartistiques.

La bourgeoisie n'est plus aujourd'hui porteuse d'espoir — ses idéaux «ont pris leur retraite» (Habermas). De ce fait elle ne peut inspirer un grand art signifiant. Dès le début du XX^e siècle, certains observateurs en étaient douloureusement conscients. Maurice Hamel, par exemple, regrettait que les artistes n'aient pas «une claire conscience de leur but [...] de là ce continuel tâtonnement chez des peintres à qui manque surtout une raison pressante de parler [...]». Les artistes ne sont pas responsables de cet état de choses. Il tient à l'absence de vie idéale, au manque d'unité morale de notre époque [...] Il faut [que l'artiste] ait conscience de travailler à une œuvre qui glorifie autre chose que son étroite personnalité [...]. Dans la cité antique, l'homme libre se connaît comme partie d'un tout qui existait avant lui et qui durera quand il aura disparu»¹.

Cependant, les facteurs structureaux qui rendent le capitalisme peu favorable à la floraison artistique ne sont pas les seuls à expliquer le phénomène sur lequel nous nous interrogeons. Pour en rendre compte nous devons aussi prendre en considérations les stratégies des classes dirigeantes. Contrairement à ce que prétendent certains avocats des avant-gardes qui les tiennent pour subversives, elles ont été soutenues par de riches collectionneurs et des marchands comme Kahnweiler. La fondation en 1929 du Museum of Modern Art de New York fut décidée par un groupe de milliardaires réunis dans le salon de David Rockefeller Junior à l'initiative de sa femme, Abby Aldrich. Son fils Nelson l'appela «le musée de maman». Dès le début des années 20, le modernisme était devenu chic dans la haute société. A partir des années 30, les pouvoirs eux-mêmes favorisent à l'occasion des artistes qui se veulent de pointe. Ainsi Victor Servanx, peintre surréaliste et abstrait, reçut en 1939 la commande d'une composition de 550 m² pour la Maison de la radio à Bruxelles.

¹ Cf. Maurice Hamel dans le fascicule n° 4 des éditions Goupil sur les Salons de 1905.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la conjoncture étant menaçante, la bourgeoisie avait intérêt à repousser dans l'obscurité la peinture signifiante susceptible (comme les immenses fresques de Rivera ou de Siqueiros) de donner des armes à ses ennemis. Les Etats-Unis, puissance hégémonique, se chargèrent de cette tâche historique en menant une politique de soutien au modernisme, dans le cadre de leur lutte contre le communisme associé au «Réalisme socialiste». Leur tactique fut de mettre dans le même sac l'URSS et l'Allemagne hitlérienne et de dénoncer la figuration — comme un art de propagande puisqu'elle était à l'honneur dans les pays totalitaires. Peu importe qu'il y ait là sophisme et amalgame, la figuration ayant servi toutes sortes de régimes et prospéré dans des sociétés très différentes. Face au bloc soviétique, les Etats-Unis affirmeront leur leadership spirituel du «monde libre» en promouvant l'art le plus libre qui se puisse concevoir, celui qui n'obéit ni à des impératifs de signification, ni à des exigences de forme.

Grâce à la politique volontariste du gouvernement américain, l'avant-garde devint rapidement l'art officiel. Dès 1950, Pollock, De Kooning, Gorky furent exposés à la Biennale de Venise. Frances Stonor Saunders a décrit comment les choses se sont passées dans son livre *The Cultural Cold War*¹. Voulant combattre la forte influence des communistes dans le milieu intellectuel, le *State Department* décida de financer et d'exporter l'«Expressionnisme abstrait» afin de l'opposer au «Réalisme socialiste». Or le Congrès étant hostile à l'art moderniste de même que le président Truman, passionné de peinture, le soutien à l'abstraction devait emprunter des circuits indirects et cachés passant par la CIA. Cette agence avait des liens multiples avec le Museum of Modern Art qui collectionnait les expressionnistes abstraits depuis leur apparition. La reconnaissance précoce de cette école lui était due. Alfred Barr son directeur ayant persuadé Henry Luce de prendre parti pour l'abstraction, Time-Life consacra les pages centrales de son numéro d'août 1949 à Jackson Pollock. Sous la présidence d'Eisenhower entre 1952 et 1956, la CIA organisa trente-trois expositions internationales. Au début, les réactions critiques étaient plutôt hostiles mais à la longue les sommes énormes distribuées produisirent l'effet souhaité. En France la revue Preuves, financée secrètement par la CIA, consacra la moitié de son numéro

¹ Traduit en français sous le titre *Qui mène la danse? La CIA et la guerre froide culturelle*, Paris 2002.

d'octobre 1956 à l'exposition «Jeunes peintres» qui rassemblait 170 tableaux d'illustres inconnus (ils le sont toujours). Leur mérite était d'être Américains et abstraits. Dans le reste du monde, les largesses de la CIA faisaient aussi merveille. «Peu de gens ont envie de polémiquer avec cent millions de dollars», disait Dwight Macdonald. Ne pouvant résister à ce rouleau compresseur, les vrais peintres ont été forcés «à vivre dans des sous-sols et à faire circuler des natures mortes comme si c'était des samizdat»¹.

Nous l'avons vu, l'avantage de l'abstraction était d'être un art politiquement silencieux, donc de tout repos. Alfred Barr la présentait comme un symbole de la démocratie car «inutile à un dictateur». Pour la même raison, elle ne saurait menacer Wall Street. Selon Harold Rosenberg, l'art de l'après-guerre comportait «le choix politique de renoncer à la politique»². Or la liberté de l'artiste est avant tout de faire de l'art et non du non-art. Dans l'engagement culturel de la CIA, la liberté se réduisait à une gesticulation de parade parfaitement congruente à l'idéologie moderniste qui prétend libérer l'artiste de toutes les contraintes et l'homme de tous les interdits pour mieux les soumettre l'un et l'autre aux lois du marché.

A partir de ce moment, les tendances modernistes en position de domination sans partage occupèrent toute la place dans les musées et reçurent les commandes de l'Etat quel que soit le parti au pouvoir. Cette situation s'est si bien installée que les hommes politiques se croient obligés de visiter les expositions d'art contemporain en faisant semblant de tomber en extase devant les facéties les plus puériles et les objets les plus grotesques. Mais, en privé, il arrive que le cynisme l'emporte sur le snobisme. Ainsi le ministre de la culture Douste-Blazy fit part un jour à ses amis de sa recette personnelle: «Passer les trois premières œuvres... Ralentir à la quatrième... S'arrêter longuement à la cinquième et en admirer la profondeur. Ça marche très bien!»³.

Le processus qui nous a conduit où nous en sommes fut commandé par la logique de la surenchère inhérente à l'avant-gardisme. Celui-ci s'appuie sur une série de présupposés constitutifs de l'idéologie dominante. Ils nous semblent évidents bien qu'ils soient tous faux. L'artiste serait par définition génial. Comme cel-

les de Dieu, ses créations le sont ex nihilo. Radicalement nouvelles par rapport à l'art antérieur, elles en transgressent toutes les règles. Elles s'inscrivent dans l'histoire définie comme marche en avant et progrès. Chacune des étapes de ce devenir dépasse et périmite la précédente. Selon cette règle du jeu le passage au non-art est virtuellement instantané. Pour attirer l'attention, pour marquer des points, un artiste devait «tous les matins» (selon le mot de Boulez) réaliser une nouvelle rupture, c'est-à-dire une nouvelle soustraction à ce qui constitue l'art. Sur quoi son voisin proclamait haut et fort que lui allait encore plus loin dans la transgression et en donnait incontinent la preuve par une initiative soit extravagante, soit d'une banalité surprenante à force d'être bête ce qui la faisait paraître intelligente. De surenchère en surenchère, on aboutit à des objets tels que des bouts de ficelle, un tas de feuilles mortes, une rangée de briques. Le non-art s'impose nécessairement dans cette logique car il n'y a rien de plus original, audacieux, nouveau, transgressif, dérangeant pour employer les mots de passe favoris des «théoriciens», galeristes et bureaucraties culturelles. Parvenu à ce point zéro le principe de ces pratiques avant-gardistes se transforme en son contraire. Comme il n'y a plus rien à soustraire, leur dynamique s'épuise. Leur idole était le *novum*, elles sont désormais au régime de la répétition. La «petite différence» que cultive chaque «artiste» est trop indifférente pour valoir comme innovation. Cette dernière notion a disparu du vocabulaire critique de même que celle d'avant-garde et cela depuis 1975. La «tradition du nouveau» appartient au passé.

A ce point, une question se présente à l'esprit. Si des tendances lourdes comme la réification, l'autonomisation de l'art et la surenchère dans l'innovation pour elle-même ont bien eu les effets que j'ai décrits et si l'avant-gardisme a bénéficié d'emblée du soutien d'un parti aux moyens formidables, comment se fait-il qu'il ait causé une catastrophe dans certains domaines et pas dans d'autres? Ma réponse est que le capitalisme, type de société globalement défavorable à l'art, est cependant compatible avec un niveau modeste de créativité artistique. Le désastre du XX^e siècle en matière d'arts visuels n'était pas fatal. Ceux qui le croient tel, à savoir les modernistes, adhèrent au relativisme historiciste et considèrent le non-art comme un développement nécessaire expression de notre époque. Ils devraient nous expliquer pourquoi les expériences avant-gardistes en cinéma, en littérature, au théâtre, n'ont pas fait disparaître les arts concernés. Car enfin l'avant-gar-

¹ Adam Gropnik cité par Frances Stonor Saunders dans *The Cultural Cold War*, New York 1999, p 274.

² Cité par Frances Stonor Saunders, *op cit* p 275.

³ Cité par *Le Monde* du 28 avril 2006.

disme a sévi partout. En 1920, Hans Richter réalisa un film abstrait intitulé *Symphonie diagonale*. Il fut dépassé en 1930 par Walter Ruttmann auquel on doit un film, *Wochehende* entièrement noir. Kroutchonykh et Khlebnikov inventèrent le «zaoum» poésie composée non de mots mais de phonèmes. Une règle conduisant à un assemblage aléatoire de mots fournit à Tristan Tzara le moyen de mettre «la poésie à la portée de tous». «Et vous voilà concluait-il un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante encore qu'incomprise du vulgaire»¹. Etienne Gilson établit un parallèle précis entre ce genre de démarche et le cubisme qui décompose figures et motifs pour en recombinaison au hasard les *disjecta membra*. Cependant alors que les initiatives anartistiques en littérature et en cinéma s'avéraient mort-nées, celles qui intervenaient dans les arts plastiques étaient historiquement déterminantes.

Si l'avant-gardisme a quasiment détruit la peinture, la sculpture et l'architecture alors qu'il épargnait en partie la musique et laissant vivants la littérature (le roman), le théâtre, la danse, le cinéma, cela tient aux différences dans les modes de réception et de financement ainsi que dans les procédures d'homologation et de consécration propres à chaque art. En musique prétendument d'avant-garde, la consécration se fait dans des concerts financés par les commandes publiques qui rassemblent quelques dizaines ou centaines de professionnels, toujours les mêmes. Il n'y a pratiquement pas d'acheteurs pour les enregistrements payés par le ministère. Dans les arts plastiques, le financement est assuré par l'Etat et les spéculateurs; il y a donc une demande mais pas de public autre qu'institutionnel ou captif. En architecture, les neuf dixièmes des bâtiments sont financés par l'Etat et les puissances de l'argent qui se contrefichent des préférences du public. Ce qui leur importe, c'est leur image à laquelle le bon peuple doit associer les idées de modernité et de progrès. Pourquoi la Grande Bibliothèque de France devait-elle avoir des façades en verre alors que la lumière détruit le papier? Pour proclamer que Mitterrand est un homme d'Etat moderne, quitte à séparer les vitres de l'espace intérieur par des panneaux de bois. Cette coûteuse absurdité fut le prix du discours propagandiste tenu par l'édifice.

Dans les arts qui sont restés indemnes, on ne peut produire sans investir de grosses sommes ce qui suppose une demande de masse. La réception, qui exige du temps et une attention soute-

¹ Cité par Etienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris 1958, p 169.

nue, se fait dans l'isolement du domicile ou de la salle obscure. Le snobisme et la spéculation y ont peu de part. On ne spéculé pas sur des films et des romans, seul le non-art s'y prête et seul il offre autant d'occasions de «frimer». C'est que sa réception se fait en public et sous les feux des projecteurs. Les vernissages et les ventes aux enchères sont des cérémonies mondaines au cours desquelles on vérifie que les bourgeois les plus imperméables à l'émotion esthétique apprécient les créateurs innovants les plus audacieux. Au cours de ces rites ont lieu des échanges massifs de capital symbolique. L'artiste charlatan et le marchand aigre-fifin sont salués le premier comme maître, le second comme dénichéur sagace de génies. Le bourgeois repart délesté de quelques millions, mais nanti du titre de connaisseur et de mécène que proclameront à l'envi les gazettes et les petits écrans. Journalistes et présentateurs de télévision l'interrogeront avec componction sur ses choix au vu des objets improbables qu'il accumule pour preuves de son esprit moderne. Une telle publicité n'a pas de prix.

La CIA aussi se voulait moderne et à la pointe du progrès que l'Amérique était censée apporter au monde. Mais quelle que fut l'ampleur de son opération, elle n'aurait pas eu de conséquences durables si elle n'avait rejoint des penchants répandus notamment chez les hommes d'affaires: le snobisme, la manie du collectionneur ainsi que le goût pour le jeu et la spéculation. Tout investissement est un pari sur l'avenir, c'est pourquoi l'aventure entrepreneuriale comporte toujours une dimension spéculative. Il en est de même de la collectionnisme, dont les objets se prêtent d'autant plus à la spéculation qu'ils n'ont pas de valeur intrinsèque. Il est typique du collectionneur de se fixer sur n'importe quel genre d'objets. La bulle spéculative sur les tulipes en Hollande au XVII^e siècle en est un exemple. Cet épisode ne s'est pas produit par hasard au centre de l'économie marchande de ce temps. Rien d'étonnant si les hommes d'affaires sont souvent collectionneurs et joueurs. Le joueur veut gagner beaucoup et vite. S'il peut influencer la chance parce qu'il détient certaines informations ou parce qu'il peut créer certains événements, c'est mieux que de jouer à la roulette. Aussi la spéculation sur l'art contemporain présente, pour quelques-uns, moins de risques tout en étant plus gratifiante.

Le snobisme fournit une caution spirituelle aux opérations spéculatives. On peut gagner de l'argent en passant pour un mécène.

Les choses ont cependant beaucoup changé à cet égard. Autrefois le snob était un individu qui cherchait à obtenir la reconnaissance dont il avait soif par des moyens inauthentiques. Il imitait les gens qui passaient pour intellectuellement supérieurs et tentait de s'agréger à eux. Il se pâmait d'émerveillement devant les gestes dérisoires de l'avant-gardiste pour être accepté dans une prétendue élite d'initiés. Le philistin ne pouvant, par définition, distinguer entre grand art et insignifiance, il ne lui coûtait rien d'adresser son admiration feinte au non-art. Et comme les snobs sont plus nombreux que les vrais amateurs, il n'est pas étonnant qu'ils aient imposé dans ce domaine l'inversion de toutes les valeurs. Aujourd'hui, on n'a plus affaire au snobisme intellectuel, celui des enchérisseurs à la vente de «La Peau de l'ours» en 1914 à qui la beauté d'un tableau n'était pas toujours indifférente. Ceux qui donnent le ton actuellement recherchent en acquérant du non-art un signe de statut social. «On voit surgir partout dans le monde de nouveaux acheteurs qui tiennent absolument à adopter le style de vie des grandes fortunes occidentales»¹. Dans ce milieu, la valeur d'un artiste est sa cote fixée par des mécanismes dans lesquelles les considérations esthétiques ne jouent aucun rôle. Cette cote est manipulée par des procédés que Raymonde Moulin et des auteurs plus récents nous ont détaillés. Voici schématiquement comment les choses se passent. Un grand collectionneur-spéculateur achète «à un prix relativement faible» toute la production d'un artiste en accord avec son marchand s'assurant ainsi du monopole nécessaire. Puis nos compères mobilisent leurs réseaux et «tous les acteurs économiques et culturels» galeries, musées, médias «agissent vite et de concert» pour que l'artiste soit «placé partout où il faut», qu'on le voit, qu'on en parle². La demande ainsi fabriquée, l'offre sous contrôle, les prix montent vertigineusement car cette hausse s'autoalimente. Ceux qui ont lancé le coup empochent de juteux bénéfices. Le collectionneur conserve quelques œuvres de l'artiste qui, ayant été starifié l'espace d'une saison, appartient désormais à l'histoire. Par la suite les collectionneurs et les professionnels s'entendent pour soutenir la cote des poulains sur lesquels ils ont investi en poussant les enchères lors des ventes publiques quitte à ne «pas conclure

¹ Lorenzo Rudolf, ancien directeur de la foire de Bâle cité par Danièle Granet et Catherine Lamour, *Grands et petits secrets du monde de l'art*, Paris 2010, p 202-3.

² Cf. Raymonde Moulin *Le marché de l'art*, Paris 2003, p 44-45.

la vente au cas où elle viendrait à s'arrêter sur leur offre»¹. Si vous êtes un collectionneur très riche, la maison de vente se gardera de vous traîner devant les tribunaux. Dans ces conditions la cote ne signifie plus rien. Les mêmes auteurs nous apprennent que «Les galeries les plus puissantes imposent les tendances, utilisent le marketing et d'autres méthodes de promotion pour créer ou soutenir la demande avec l'appui de commissaires d'exposition, de directeurs de musée et de conseillers artistiques – tous devenus plus importants que l'artiste lui-même» (Ibid. pp 83-4).

Face à de telles malhonnêtetés, de telles collusions, de tels moyens financiers, il serait naïf de croire que la libre concurrence sur le marché de l'art puisse être préservée. On me dira: dans une affaire de spéculation, s'il y a des gagnants, il faut qu'il y ait des perdants. Certes, mais il n'y a pas lieu de s'en inquiéter. Les perdants, comme ceux qui achètent des billets de loterie ou jouent au casino, sont cocus et contents. Plus précisément «Les gagnants sont les vingt-cinq premiers collectionneurs mondiaux de la liste de ARTnews, parce qu'ils sont les premiers et les mieux informés» (ibid. p 84). Les autres payent pour l'illusion de partager un style de vie et pour bénéficier d'invitations à des manifestations importantes ou à des fêtes organisées par les super-riches, etc.

La base sociale du non-art est bien décrite par l'ancien directeur du Metropolitan Museum of Art, Philippe de Montebello: «les collectionneurs d'aujourd'hui, qui appartiennent à la nouvelle richesse sont des gens qui n'ont pas le genre d'éducation» qui leur permettrait d'apprécier «un Claude Lorrain, un Poussin». Comme «ils n'y comprennent rien, l'art ancien ne les intéresse pas». «L'autre raison [de leur préférence pour l'art contemporain] est qu'il faut épater le voisin et le concurrent». On ne pourra «pas les impressionner avec un Guerchin [...] ils ne le reconnaîtraient pas. En revanche un Warhol ça les excitera. Ils voudront en connaître le prix d'achat» (ibid. p 268). Il y a quelques années l'analyse d'Harry Bellet et d'Emmanuel de Roux rejoignait celle que je viens de citer. Ils écrivaient que les collectionneurs d'art contemporain ne savent rien à l'histoire de l'art qui d'ailleurs ne les intéresse pas. Leurs critères n'ont rien à voir avec l'esthétique. L'acquéreur du Rothko qui atteignit le prix record de 53,7 millions de dollars «s'est offert un pedigree, celui de son

¹ Danièle Granet, Catherine Lamour, *op cit.* p 174.

ancien propriétaire, David Rockefeller»¹. Bref, ignares et vulgaires mais roulant sur l'or, ces personnages ont à leur botte les médias et les politiciens. Généreux contributeurs aux campagnes électorales de ces derniers, ils ont obtenu d'eux qu'ils construisent à travers le monde avec l'argent du contribuable des centaines de musées destinés à valoriser leurs propres collections. Le jour où l'on s'avisera d'appeler un chat un chat et le non-art non-art tous ces trésors tomberont en poussière. On voit que les enjeux sont colossaux. C'est pourquoi les médias «indispensables pour faire vendre» sont tenus d'imposer l'idéologie qui met le non-art à la place de l'art. «Les articles laudatifs [...] satisfont les annonceurs puissants souvent mécènes d'expositions»². Il est significatif que dans les médias qui dépendent des annonceurs (ou de l'Etat) règne la soumission servile la plus totale sur le chapitre du non-art.

Celui-ci est une institution composée d'appareils idéologiques d'Etat: écoles, medias, musées, galeries dont la reproduction est assurée par la cooptation de leurs membres.³ C'est ainsi que s'explique la circularité des procédures d'homologation de certains individus comme «artistes contemporains». Pour en avoir la confirmation, il suffit d'interroger les avocats du non-art sur la nature de son bric-à-brac. Ces objets, nous dit Timothy Binkley sont de l'art car ils «sont faits (créés, réalisés ou tout ce qu'on voudra) par des gens considérés comme des artistes, ils sont traités par les critiques comme de l'art, ils sont exposés par des galeries d'art et ainsi de suite»⁴. Un apologue célèbre montre comment il faut comprendre ces faits incontestables. Ce qui permettait d'affirmer que les habits neufs de l'Empereur étaient bien des habits, c'est qu'ils avaient été tissés par des gens considérés comme des tisserands, conçus, coupés, ajustés par des tailleurs, admirés par des connaisseurs. Ainsi l'argument selon lequel les choses qui remplissent les «musées d'art contemporains» sont effectivement de l'art puisqu'ils s'y trouvent, et que les critiques semblent les percevoir comme tels, n'est irréfutable qu'à la manière du sophisme nommé «pétition de principe». L'Institution coopte et rému-

¹ Cf. «Les nouveaux collectionneurs», *Le Monde* du 17 juillet 2007.

² Cf. Danièle Granet, Catherine Lamour *op. cit.* pp 33-4.

³ Sur le concept d'appareil idéologique d'Etat voir le texte classique de Louis Althusser.

⁴ Cité dans Oswald Hanfling (ed.) *Philosophical Aesthetics. An Introduction*, Oxford-Cambridge, 1992, p 24.

nère ceux qui la justifient et prouvent que le non-art est de l'art et que les «inspecteurs de la création» (sic) du secrétariat d'Etat à la culture sont de vrais serviteurs impartiaux du public.

Les avant-gardistes ont commencé par persuader les bourgeois que plus une œuvre s'éloignait de la conception canonique de l'art, plus elle était géniale. Puis ils ont exploité la peur panique des politiciens de ne pas être assez modernes. Ils ont ainsi fait main basse sur les appareils dont dépendait la vie de l'art. Semblables aux virus, une fois dans la place ils ont reprogrammé ces appareils afin de se dupliquer. Désormais l'Institution produit et reproduit perpétuellement du non-art pour le profit des spéculateurs et la satisfaction des snobs. Les princes qui nous gouvernent en sont très contents car ils masquent ainsi leur conservatisme recuit sous les dehors d'hommes de progrès favorables aux innovations les plus hardies.

Les modernistes qui, tel Alain Badiou, font grand usage d'arguments historicistes, refusent d'envisager leur propre historicité. Ils continuent d'avoir les yeux fixés sur le début du XX^e siècle alors que nous sommes au siècle suivant. Ils se réclament du nouveau et de la jeunesse alors qu'ils sont centenaires. Une nouvelle époque adviendra car il y a une limite à la destruction de la planète par le capitalisme. La réification et le règne du quantitatif cèderont la place à la considération du qualitatif car il faudra produire moins mais mieux. La technique commandée par le marché conduit au désastre en ignorant les valeurs. Celles-ci s'incarnent avant tout dans l'élément constitutif de toute civilisation ou culture qu'est l'art. Un ordre social qui lui serait plus favorable servirait aussi la justice et à l'intérêt général tout en renforçant la cohésion du groupe. Les «grands siècles» qui, de loin en loin, ont jalonné l'histoire étaient grands à tous les points de vue.

Le non-art, né sous le signe du nouveau, se répète car rien ne ressemble plus au néant que le néant. Alors tradition pour tradition pourquoi ne pas travailler à la renaissance de la grande peinture figurative? Des artistes de haut niveau existent et continuent à créer mais sont privés de toute visibilité. Pourtant rien ne les détourne de la poursuite obstinée de leur idéal. A la longue, la victoire leur est acquise car le besoin du Beau est éternel. En attendant, ce qui est en marche c'est la ringardisation d'un «art» qui n'est contemporain que par antiphrase et d'une modernité de plus en plus poussiéreuse. La mainmise sur l'Institution lui permet de survivre et même de faire illusion à grand renfort de bling

bling. Mais dans une société qui a des aspirations égalitaires destinées à se renforcer avec l'acheminement vers une consommation plus sobre, être perpétuellement du côté du manche peut se révéler un handicap. Après l'éclipse de l'art la mort du non-art est la seule nouveauté envisageable. En tant que phénomène social, il n'a pas d'avenir. Comme art, il n'aura pas non plus de passé.

CHRISTINE SOURGINS

**ART CONTEMPORAIN:
ART, MYSTIFICATION...
OU MIRAGE?**

BRILLANT



CHRISTINE SOURGINS – historienne d’art, essayiste, écrivain. Son livre «Les mirages de l’Art Contemporain» (2005), pour lequel elle a reçu le prix l’Académie d’éducation et d’études sociales, a connu plusieurs rééditions. Auteur de nombreuses publications dans des revues de réflexion (Commentaire, Conflits actuels, Artension, Liberté politique, Catholica, Képhas, La Nef, Ecritique). Pendant de nombreuses années, collaboratrice du Louvre et d’autres musées parisiens. Son blog <http://sourgins.overblog.com> est consacré aux événements de la vie artistique en France et à la polémique avec les représentants de l’art contemporain officiel.

L’Art contemporain, est-il vraiment l’art de nos contemporains ou une mystification? En art, il arrive qu’un imposteur ait du génie. «L’homme au casque d’or» n’est peut-être pas, comme on l’a cru, de Rembrandt, mais c’est un chef d’œuvre; le buste de Néfertiti conservé à Berlin est de provenance douteuse, mais sa beauté indubitable... A l’inverse, le canular suppose une découverte rapide: l’identité de Boronali, peintre abstrait, fût divulguée pour confondre les critiques qui s’ébahissaient du travail... d’un âne¹. L’imposture peut devenir pérenne, mais tricher sans être surpris suppose au moins de faire semblant de respecter les règles. Or, que font les artistes d’Art très contemporain? Frank et Olivier Turpin, organisent un combat de boxe dans une galerie, c’est une «performance», non pas sportive mais artistique, autrefois un «happening». Gijs Müller serre la main des passants dans la rue, c’est de l’esthétique relationnelle qui a, visuellement, peu à voir avec celle de Delacroix ou Matisse... Rirkrit Tiravanija monte une baraque à moules dans un musée et partage sa cuisine avec les visiteurs, cette oeuvre appartient au patrimoine de l’Etat français², avouez qu’elle entretient un rapport lointain avec le Château de Chambord ou les tours de Notre-Dame.

¹ Frédéric, patron du cabaret montmartrois «Le Lapin Agile», l’écrivain Roland Dorgelès et d’autres déposèrent la toile au Salon des indépendants de 1910, le «Coucher de soleil sur l’Adriatique», est visible aujourd’hui à l’espace Paul Bédou de Milly-La-Forêt.

² Oeuvre achetée par le Fond National d’Art Contemporain, FNAC.

Une extension de l'art?

Entre les agrégats de poussière de l'exposition *Dynasty*¹ ou des vols «conceptuels»², il n'y a guère, stylistiquement, de points communs: l'Art dit contemporain ne définit pas un style mais un genre, qui use du contre-pied, prend à rebours l'attente du public, au point qu'on a pu parler de non-art. Paradoxe: cet art si contemporain est boudé par de nombreux contemporains. Voilà qui ne cadre pas avec les habitudes du mystificateur réduisant au minimum l'écart avec ce qu'il contrefait. Tout est art ou peut l'être dans un Art contemporain qui annexe tout mais exproprie volontiers ce qui se réclame d'une tradition: la sculpture sur socle, la peinture sur toile, la fresque ou le dessin, suspects d'être des formes artistiques à la date de consommation périmée. On en déduit, puisqu'il reste des peintres et sculpteurs irréductibles, que l'Art dit contemporain n'est pas l'art de *tous* nos contemporains, qu'il est mensonger sur sa contemporanéité même. *L'hybris* qui l'agite est une volonté de tout excéder, inconnue jusqu'ici, quoique ébauchée par l'art total, cette utopie de la fin du 19^{ème} qui vit l'Opéra tenter de rassembler musique, arts plastiques, littérature. Mais il s'agissait plutôt de réussir une synthèse des arts, non d'ouvrir la notion d'art tous azimuts...

L'Art, dit contemporain, dédaigne la tradition artistique pour se réclamer d'une rupture, celle de Marcel Duchamp. Autour de 1917, date de l'uri-

¹ Poussière de Yuhsin U. Chang, exposition *Dynasty*, au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris /ARC et au Palais de Tokyo, juin-septembre 2010.

² *Un choix de 200 oeuvres du FNAC*, Éditions du Chêne, 2001. p. 79.

noir promu à la dignité de «Fontaine», s'est jouée une transformation du contenu du mot art, grâce à l'invention du ready-made: un objet appartenant à la vie quotidienne, détourné de sa fonction utilitaire, devenant oeuvre d'art par la volonté de l'artiste. Jusqu'à Duchamp, l'idée (mais aussi l'émotion, le rêve, la vision...) est incarnée dans une forme, une matière sensible grâce à un travail qui souvent suppose un «métier». Jusque là, pour l'artiste, la forme est un don du sens (ou du moins d'une intuition du sens); pour le spectateur le sens est un don de la forme: il y a un lien organique entre les deux. Dans cet art non-duchampien, le geste d'incarnation, de donner chair, reste fondamental. Fruit d'un travail corporel, l'oeuvre devient un corps qui véhicule une présence, voire une «aura».

Après Duchamp et ses détournements: l'idée prime la forme, le concept est hégémonique. Donc avoir des idées et/ou les indexer à des objets peut suffire. L'art a une base conceptuelle et l'intention prime, c'est pourquoi ou peut dire que Duchamp décrète plus qu'il ne crée: l'oeuvre est un «déjà fait». Le ready-made, et la possibilité de formuler des concepts sur tout et n'importe quoi, donnent à l'Art contemporain un levier pour soulever le monde. D'où sa colonisation esthétique quasi illimitée.

Il y a donc deux sphères artistiques différentes et Duchamp avait baptisé «anartistes», les promoteurs de sa nouvelle définition de l'art. Cette salutaire clarification sémantique n'a pas été retenue: art, artiste, restent employés pour l'Art duchampien ou non duchampien. La confusion est donc aussi une caractéristique de l'art dit contemporain qui a récupéré, caricaturé, institutionnalisé Duchamp sans vergogne. Nous avons proposé, avec d'autres et faute de mieux, de le réduire à l'acronyme AC. L'Art duchampien, conceptuel, l'AC, resta minoritaire, en marge de l'Art moderne¹, jusqu'aux années 60. Il est aujourd'hui un genre dominant tous les autres courants, y compris ceux issus de la modernité.

¹ L'Art moderne exalte l'autonomie de l'art (avec l'Abstraction comme fleuron) et pratique une déconstruction électorale des processus artistiques visant l'essence de l'art. Pour les Fauves, l'élément moteur est la couleur, les Cubistes valorisent le fragment etc. Une déconstruction a toujours une fin: après l'Abstraction lyrique, le temps des grandes innovations formelles est passé. L'art s'orienta vers l'approfondissement des langages plastiques mais le conceptualisme d'essence duchampienne a mis ce courant sous le boisseau: c'est «l'Art caché». Cf Aude de Kerros, *L'Art caché*, Eyrolles, 2007.

Le virtuel de l'art?

L'AC qui se veut une extension de la définition de l'art peut récuser l'idée de mystification en se présentant comme un art du virtuel de l'art, qui entend développer tous ses possibles. Il esquive ainsi la question: y a-t-il encore de l'art, quand tout est art? Encore des artistes quand, selon Joseph Beuys, «chaque homme est un artiste»? Il y a des extension de domaine qui valent abolition pure et simple: à force de souffler dans un ballon, il explose.

L'AC pousse si loin la virtualité qu'il en arrive matériellement à la limite du discernable. En jouant avec des objets de rebut, l'œuvre s'évanouit pour le commun des mortels et il arrive qu'au musée une femme de ménage époussette de l'AC par mégarde. L'œuvre s'efface quand Claude Rutault expose une toile peinte de la même couleur que le mur auquel elle est accrochée, ou dans la performance d'André Cadere: déposer une barre de bois ronde dans l'exposition d'un autre artiste. L'AC dépasse «l'art pour l'art» et produit de l'art *sur* l'art. L'artiste travaille alors sur «les conditions de visibilité de l'œuvre», «les protocoles qui président à la représentation», «les modes de production», les «processus» etc. Bref, il s'exerce à tout, sauf à l'œuvre: le projet (conceptuel) en vient donc à se substituer à l'œuvre.

L'AC s'accommode aussi d'artistes tout aussi virtuels. Nombre d'entre eux ont transféré leur acte créateur à la machine. César délègue son geste à la presse d'un casse-automobile qui crache ses com-

pressions de voitures¹. Les justifications n'ont pas manqué: empêcher le parasitage de l'émotion, du sentiment (de l'humain pourrait-on dire); l'outil fidèle prolongement de la main, devient suspect. Le mouvement «Support/surface», refusa un moment «l'utilisation du pinceau afin d'éviter l'immixtion massive d'effets de subjectivité»; l'épanchement lyrique ternit la limpidité des concepts.

Ou bien on laisse le hasard faire art. Chez Gottfried Honegger, son usage systématique permet d'éviter l'instauration d'un rapport d'autorité sur le spectateur. Car faire choix d'une forme serait imposer un sens. Le monopole de sens dont l'artiste serait le seul détenteur est décrit comme anti-démocratique (un artiste non duchampien serait heureux, lui, de partager le sens...). L'AC a parfois voulu sortir du concept, éviter un art théorique, trop directif: ce fut pour s'en remettre si strictement au cheminement aveugle...que celui-ci fonctionna à son tour comme un concept! L'abstraction «spiritualisante» exposée aux Bernardins² hausse le processus au rang de mystique, d'une quête du «moment où l'artiste s'est retiré pour laisser la place à quelque chose d'autre» qui serait le miracle de l'art. Callum Innes présente des coulures «peintes»: «les couches épaisses qui recouvriraient intégralement la surface ont été enlevées par dilution à la térébenthine, le tableau se faisant en se dé-faisant», «la pesanteur oriente alors le flux de la térébenthine de telle sorte que naissent des figures fantomatiques...», il s'agit d'intervenir le moins possible pour «que ce soit les œuvres elles-mêmes qui se fassent, comme si elles pouvaient se faire d'elles-mêmes». Visuellement, les objets exposés seront donc indigents sans la perfection, le fini des œuvres minimalistes. Ces artistes champions de l'auto-anihilation, dont l'humilité est louée par les organisateurs, continuent pourtant à signer leurs œuvres: l'artiste conceptuel se prend pour ce dieu désinvolte des philosophes, créateur du monde par chiquenaude. La seule chose qu'il sauve n'est pas l'art mais le statut d'artiste³. Pourtant, le conservateur ou le collectionneur, détenteurs du protocole de montage de l'œuvre conceptuelle, avec une marge

¹ Mais César reste un sculpteur moderne quand il travaille ses «Poulettes» ou son Centaure...

² «La pesanteur et la grâce», 23 avril-12 septembre 2010, Collège des Bernardins, Paris.

³ Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans arts?*, éditions Esprit, 1994.

d'interprétation, en viennent souvent à se sentir artistes à part entière. Aux Bernardins, la communication mit en vedette le commissaire bien plus encore que les artistes.

Qui est l'auteur d'une œuvre conceptuelle?

Autre stratégie: le transfert du geste artistique à d'autres artistes. On connaît les «assistants» d'Andy Warhol dans sa Factory, on connaît moins le praticien de Maurizio Cattelan dont la célèbre «Nona ora» montre le pape Jean-Paul II écrasé par une météorite (par la justice divine en somme). La construction de la valeur (plusieurs millions de dollards) reposa sur la récupération de l'indignation des Polonais qui firent involontairement monter la cote. Cette œuvre est signée...du nom de Daniel Druet, sculpteur figuratif, Prix de Rome, ayant portraituré moult célébrités (d'Anouar el-Sadate à Mitterrand, en passant par Barbara Hendricks, Depardieu...). Cattelan a simplement détourné l'univers de Druet dont le second métier est de faire des mannequins de cire pour le musée Grévin entre autres. Druet n'est-il que l'habile artisan au service du génie conceptuel de Cattelan? Ou bien Cattelan est-il le commanditaire, celui qui se borne à donner le sujet, à financer, même s'il se prétend l'artiste? Car c'est Druet (à qui on doit aussi «Him», le petit Hitler en prière) qui donne aux œuvres leur impact émotionnel. Druet a commenté sa collaboration avec Cattelan en réalisant une pièce «à la manière de» cet artiste très contemporain: Cattelan est représenté sortant sa tête d'un œuf géant, en coucou malicieux, celui qui fait son œuvre dans l'œuvre d'un autre...

Un conceptuel peut encore emprunter sa pratique à celle du public. Joël Bartoloméo présente des vidéos sur sa famille «de courtes séquences sur le vif au plus prêt de ma vie quotidienne» qui ressem-

blent fort au cinéma d'amateur¹. D'autres se vanteront de créer «une structure capable d'éveiller la force d'interprétation du public», Daniel Buren par ses installations entend offrir de nombreux points de vue sans hiérarchie, ceux-ci choisis par le regardeur définiront ce qu'il verra: do it Yourself. Sommes nous tous, virtuellement, des artistes d'AC? Dans l'art conceptuel, lire, comprendre, donner un sens, recevoir l'art deviendrait de l'art. Duchamp semblait l'induire avec son fameux «ce sont les regardeurs qui font les tableaux». Francis Picabia est catégorique «Il n'y a rien que la valeur que tu donneras toi-même à tout»². Certes, toute œuvre vit d'une lecture qui comporte obligatoirement une part de subjectivité. Mais il y a des lectures abusives, indues, que l'œuvre refuse; la phrase de Duchamp devient fausse dès qu'on l'absolutise. Merleau-Ponty, sans verser dans le relativisme, lui, sauvegardait la polysémie de l'art: «C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour (...) les réinterprétations interminables dont elle est légitimement susceptible ne la changent qu'en elle-même»³. Le progrès prétendu de l'AC (élargir l'horizon de l'art jusqu'à la béance) est en réalité une régression: la confusion entre objet esthétique et objet d'art, Vladimir Weidlé l'avait déjà vu. «Tout objet naturel ou artificiel peut constituer un objet esthétique sans devenir du même coup une œuvre d'art». Un kiosque à journaux gratifié d'un éclairage fortuit ne devient pas une œuvre architecturale mais un simple objet esthétique sur lequel on peut gloser. «L'oeuvre d'art n'est pas en premier lieu une forme, c'est une forme «de quelque chose» une parole qui exprime au lieu de désigner par simple référence comme dans les autres genres de langage».⁴

En réalité, la liberté de jugement du public est très hypothétique dans l'AC. L'essentiel de la démarche artistique ne consiste plus à solliciter une appréciation qui serait la plus favorable possible. Hier on attendait anxieusement du spectateur un «c'est beau», aujourd'hui entendre «c'est nul» est un résultat intéressant. La philosophe Anne Cauquelin a même forgé le concept de «décept»: il suffit que l'œuvre déçoive pour être créditée d'une

efficience auprès du public... et soit valorisée par le milieu de l'AC! Entre le public et l'artiste duchampien les dés sont pipés.

Tous les rôles s'échangent dans l'AC. Comme le démontrent les autofictions de Sophie Calle, où l'artiste devient l'œuvre même. Pour le vernissage de l'exposition Gianni Motti à Genève en 1997, le public attendait «une performance»¹: arriva un car de touristes japonais détourné par l'artiste ayant persuadé le guide de venir au centre d'art plutôt que d'accomplir la rituelle visite à l'ONU. Les japonais, ravis, ont photographié le public qui les accueillait à coup de clic photo. Les uns sont devenus spectateurs des autres et la vidéo de la performance à été tournée... par un touriste japonais. C'est dire si, dans l'AC, œuvre, artiste et public peuvent s'échanger jusqu'à illustrer «tout est dans tout et réciproquement».

La question de la paternité des œuvres conceptuelles occupe régulièrement les tribunaux. Yves Klein a breveté un bleu devenu célèbre, sa formule a été dûment déposée comme toute propriété industrielle². Récemment, Jean-Pierre Raynaud déclarait: «je m'approprie l'idée de peinture, elle est supérieure à la peinture». Mais de quel droit? Les concepts ou les couleurs ne sont-ils pas à tout le monde? En théorie, les idées sont de libre parcours et ne donnent pas prise aux droits d'auteur qui sont, eux, réservés à la forme sous laquelle elles sont exprimées. Ainsi Pierre Pinoncelli, un disciple radical de Duchamp, a prétendu continuer le travail de son devancier en urinant à l'intérieur de la célèbre Fontaine (pour lui rendre sa destination initiale avant de lui porter un coup de marteau³). Il se voulait l'auteur d'un travail de «rétroversion du ready-made». Scandale à Beaubourg, procès, amendes... et finalement relaxe. Duchamp n'avait-il pas répondu à un musée, demandeur d'un ready-made, d'acheter un urinoir chez un quincaillier, l'important étant l'idée? Pourtant, en 2008, pour la première fois, une œuvre d'art conceptuelle est jugée protégeable par la plus haute juridiction. Il s'agissait de «Paradis», peint en lettres d'or patinées sur un mur décrépi au dessus d'une porte (celle des toilettes de l'Hôpital de Ville-Evrard). La reprise d'élé-

¹ Frac Paca, Août 2002.

² *Jésus-christ Rastaquouère*, éditions Allia, p 21.

³ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964. Réédition: folio essais, 2008, p. 62.

⁴ Weidlé, actes du IVème congrès international d'esthétique, Athènes, 1960, p. 608 à 610.

¹ *Hardcore*, Palais de Tokyo, éditions Cercle d'art, 2003, p. 146.

² Le 19 mai 1960 à l'INPI sous l'enveloppe soleau N° 63 471.

³ Il ne s'agissait donc plus de vandalisme puisque l'œuvre d'art avait, selon Pinoncelli, été restituée à son état initial de sanitaire

ments visuels de cette installation à l'arrière plan d'une photographie de Bettina Rheims fut sanctionné comme contrefaçon. Parfois, in fine, c'est donc le juge¹ qui dit l'art et qui est l'artiste!

¹ L'exposition «Our Body, à corps ouvert» composée de cadavres humains disséqués et «plastinés», avançait un intérêt artistique (les cadavres sont mis en scène: à vélo, jouant aux échecs...) et une fonction pédagogique. Elle attira 30 millions de visiteurs dans le monde. En septembre 2010, la France est le premier pays à interdire juridiquement ce type d'exposition à des fins commerciales.

Art d'intention?

Si, dans le conceptuel, c'est l'intention qui compte, il faut s'interroger sur la pureté d'intention. Les tribulations du belge Marcel Broodthaers (1924-1976) sont éclairantes. Lié aux milieux surréalistes, il abandonne la poésie qui ne le nourrit pas, et prononce un fracassant «vœu d'insincérité», à la suite duquel il se mue en plasticien: en 1964, dans un geste où l'ironie le dispute au cynisme, il expose ses invendus de poésie coulés dans le plâtre. Broodthaers joue du ready-made avec assemblage de moules et coquilles d'œufs, dans le but proclamé de remettre en cause l'art officiel et établi. Il est l'auteur d'une parodie de musée, entité institutionnelle vide, qui programme, stocke, publie, tracte, communique, ouvre une section financière et qu'il finit par vendre comme une marchandise. Broodthaers a toute l'ambiguïté du rebelle d'AC : critique-il, comme il le prétend, les valeurs dominantes (la double spéculation intellectuelle et financière) ou leur fait-il une allégeance contournée? Un homme qui déclare ouvertement son insincérité peut-il être complètement insincère? Cette question n'a cours qu'en régime d'art non duchampien...

Car l'AC ne s'occupe du vrai (comme du beau et du bien) que pour les installer sur les rubans de Möbius de la pensée. Gianni Motti avoue qu'«il ne faut pas croire mais faire croire», «Fontaine» est en déjà un exemple: Duchamp ne transforme pas un objet banal en œuvre d'art, son génie consiste à faire croire qu'une pissotière, c'est bien de l'art. Weidlé dirait «faire croire qu'un objet esthétique est une œuvre d'art». Les sociologues ont toujours souligné la «né-

cessité d'une construction de la croyance en art», valable aussi pour l'art non duchampien. Il faut parfois de l'astuce, de la provocation, du scandale, pour attirer l'attention du public, des collectionneurs, mais ces expédients relèvent de la captatio benevolentiae. Le scandale ou la provoc à l'ancienne cachaient ou révélaient bel et bien une œuvre. Ils ne constituent pas *en eux mêmes* le travail artistique. Quand Cattelan crée une fondation pour payer les jeunes artistes à ne rien faire, le tapage tient lieu d'œuvre.

Évanescent?

L'AC se vante d'avoir échangé la beauté, suspecte d'académisme, contre un savoir, un discours, une démarche... qui se désintègrent à l'analyse. L'AC, fort de son esthétique relationnelle, se veut un art citoyen qui suture la fracture sociale, Christophe Berdaguer et Marie Péjus offrent donc un véritable service public à la ville de Lyon: une Traumathèque (dispositif d'enregistrement et de stockage des traumas) permettant à toute personne de «ranger» ses chocs traumatiques selon un protocole d'archivage. Émois et angoisses sont transférés «non plus sur divan mais sur VHS, le kit psy est peu coûteux, pratique, libre d'accès, sans indiscretion»¹. Cette Traumathèque véhicule un concept de consolation mais faut-il en attendre beaucoup de consolation? Pour fêter l'an 2000, l'exposition sur le thème de la Beauté en Avignon, proposait dans une chapelle de la cité des Papes, un bac grouillant d'asticots; Anish Kapoor déclara «je ne suis pas sûr d'attendre de la beauté d'une exposition consacrée à la beauté». Le concept de beauté n'en crée pas. Le concept d'art ne produit d'ailleurs pas plus d'art (au sens non-duchampien) que le mot ou l'idée de lumière ne produisent le moindre photon. C'est pourquoi certains commentateurs préfèrent parler pour l'AC d'art à l'état gazeux.

¹ Jean-Pierre Rehm, communiqué de presse de l'exposition *Traumathèque* à la BF15, Lyon, 2002.

Plaisanterie?

Après le mensonge, l'insincérité, l'inconsistance, il est logique de voir l'AC promouvoir l'idiotie. De l'étymologie du mot signifiant simple, particulier, unique, Jean-Yves Jouannais¹ passe à éloge de l'immaturation, de la médiocrité choisie, de la désinvolture («L'artiste moderne peut ne savoir rien faire et désirer le faire savoir»), de la stupidité comme méthode, sorte «retour conscient et réfléchi aux données de l'intuition», qui en remonte à Bergson. L'œuvre idiote ne vaut que par ce qu'elle déconsidère. L'art idiot réalise par auto-dévaluation le vœu de Robert Fillioud: «l'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art». En effet, l'idiotie, posture anti-héroïque, lutte contre l'excès de sérieux qui place l'art au dessus de la vie, gravité qui serait de «l'essence même de l'imposture». Mais l'ouvrage est pris en flagrant délit de contradiction quand il dénonce la concurrence déloyale de l'Art brut² où s'expriment d'authentiques idiots, de vrais fous, de purs autistes, donc la vie même. Cette authenticité là est taxée de kitsch, car en art, la seule vraie idiotie, serait la feinte... Pour ne rien dire de la conclusion qui invite à prendre l'idiotie avec le plus grand sérieux quand bien même l'idiotie prétend le combattre... Les Goncourt dans leur journal, le 30 juin 1868, mettaient le doigt sur la menace «Ce qui tuera l'ancienne société, ce ne sera ni la philosophie ni la science. Elle ne

¹ *Idiotie. Art. vie. politique – méthode*, éditions Beaux-Arts Magazine livres, 2003.

² Laurent Danchin, spécialiste de l'Art brut, très critique sur l'AC, est l'auteur d'une bibliographie étoffée sur le débat français, in *La fin de l'apartheid? Pour un art post-contemporain*, lelivredart, 2008.

périra pas par les nobles et grandes attaques de la pensée, mais tout bonnement par le bas poison, le sublimé corrosif de l'esprit français: la blague»¹. Selon Rabelais, le rire est le propre de l'homme, la France y est experte sans monopole: toutes les cultures sont menacées dès lors que le rire se mue en ricanement. En prétendant au maniement ironique des valeurs, l'AC est infalsifiable: «Si c'est drôle, c'est pas grave». Le public est donc toujours potentiellement accusé de manquer d'humour, de ne pas savoir relativiser. Puisque ce sont les regardeurs qui font les tableaux, si vous êtes choqué, c'est de votre faute puisque c'est votre interprétation, vous projetez le mal que vous dénoncez. L'AC est pur. Dans la culpabilisation du récalcitrant, l'AC surpasse «L'art d'avoir toujours raison» de Schopenhauer.

¹ *Journal*, Tome 2, Robert Laffont-Bouquins 1989 p.159.

Conciliation des opposés?

Le conceptualisme de l'AC développe non pas l'intelligence mais un contorsionnisme intellectuel; l'intelligence suppose de rechercher la vérité, du moins de tendre vers elle puisque nul ne peut se targuer de la posséder. Or, l'AC est l'art d'une société relativiste qui ne croit plus à la vérité, donc qui refuse cette tension vers elle. Ses gesticulations mentales avec luxation de neurones comportent une révélation cachée, un credo secret: «rien n'existe, tout se transforme». D'où les discours sur le «nomadisme intellectuel», l'idée de «flux», l'importance «d'accompagner le mouvement», de s'agiter sans but précis... L'AC va donc osciller frénétiquement entre une chose et son contraire. Thomas Demand photographie des paquets d'emballages alimentaires, en effaçant tous les éléments textuels, décoratifs, le nom de la marque commerciale. Cette absence de décor, de signes «désigne en creux les risques de leur excès». Quand Louis Cane expose des chasubles maculées de peinture, le musée s'interroge: «Art sacré ou désacralisation de l'art?»¹, une seule certitude: l'oxymore encense un AC qui pratique la subversion et la subvention, est à la fois officiel et révolutionnaire, capable d'unir le pulsionnel et le cérébral, l'exhibitionnisme et le minimalisme... Cloaca de Wim Delvoye, machine construite avec l'aide d'ingénieurs, digère des aliments: elle unit donc le propre du *high tech* avec le sale de l'excrément, les commentaires lient scatologie et eschatologie, dans la confusion des fins dernières... Se vouloir une chose et son contraire est une ambition totalitaire. A l'échel-

¹ Musée des tapisseries, Aix en Provence, 2 juillet-20 septembre 2010.

le des expositions, le vide et le plein qui alternent, sont devenu des genres de l'Art contemporain. La tumultueuse Demeure du chaos¹ a «déconstruit» un relais de poste du XVII^e siècle, y trônent les figures d'Hitler, de terroristes récents dans un univers de décombres qui se veulent ésotériques. Le tout est orchestré par Thierry Ehrmann par ailleurs créateur d'Art Price, leader mondial de l'information sur le marché de l'art. Le centre nerveux de l'empire Artprice est au coeur de cette Demeure: une chambre forte conserve 270 000 manuscrits et catalogues de ventes d'art de 1700 à nos jours, un fond unique d'où Ehrmann tire sa puissance financière: l'oeil du cyclone en somme.

Au chaos répond le Vide magistral. Beaubourg en organisa une rétrospective en 2009: salles entièrement vidées, murs blancs, éclairage basique, ce qui nécessita six commissaires d'exposition et un catalogue de 540 pages. Car ces neuf salles étaient censées développer une qualité spécifique d'absence. Plaisantins s'abstenir: les nullités diffèrent par la manière d'y arriver, par ce qu'on soustrait pour arriver à rien. La vacuité de l'AC ne lutte pas contre la surenchère mais la couve, à l'image de la société de consommation habile à créer une frustration pour vendre à profusion. Le nihilisme contemporain est un Janus, passant d'une exaltation tapageuse à une négation radicale. D'où le caractère protéiforme de l'AC.

¹ Située à Saint Romain au Mont d'or près de Lyon

Inquisiteur, transgresseur, accusateur?

La cheville ouvrière de l'AC est la recontextualisation des œuvres. Un cheval empaillé de Cattelan suspendu dans les cintres a pour titre la bataille de Trotski, donc des connotations historico-politiques. La même œuvre, sans que son titre soit mentionné, est donné par Catherine Grenier conservateur à Beaubourg dans son livre «L'art contemporain est-il chrétien?»¹ comme une allusion à la Crucifixion, parce que «présentant pitoyablement au public le spectacle absurde de son élévation». En fonction du contexte, le sens de l'oeuvre change, elle se «recontextualise». L'AC déploie là une virtuosité qui n'a rien à envier à l'académisme tant honni. Elle fait de l'AC un cheval de Troie qui peut tout investir. Jouisant d'une capacité d'inquisition inégalée, l'AC met en crise le contexte qui l'accueille. Mais on est bien loin de la classique fonction critique qui se voulait constructive. L'AC questionne, interroge, dialogue, pour mieux déconstruire. Il en arrive à recontextualiser pour recontextualiser, perturber pour perturber: la transgression devient un absolu, une mystique, une transcendance.

Puisque la transgression est structurelle, et non pas dérapage accidentel, tout est possible, tout se vaut, tout est permis... Les vols conceptuels reposent sur le sophisme «être cultivé c'est apprécier la transgression, le délit est une transgression, donc il y a un délit cultivé possible, permis et monnayable». L'AC peut tout recycler sous couvert d'art, même le

¹ Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien*, Jacqueline Chambon, 2003, p.64.

nazisme. A Paris, le Musée du Jeu de Paume exposa¹ un camp de concentration en lego (comme si Auschwitz était un jeu d'enfant?). En juillet 2010, à Poznan en Pologne, une affiche géante sur la façade d'une galerie d'art montre une croix gammée au dessus d'une femme nue ayant la tête de Mickey Mouse, c'est une reprise de l'œuvre «NaziSexyMouse» de l'artiste italien Max Paeschi. Un conseiller municipal a déposé plainte pour «propagation de symboles nazis»...en vain.² La toute puissance de l'AC, grâce à la sacro sainte «liberté d'expression», lui permet d'être au dessus des lois qui répriment toute relativisation de la shoah. Critique-t-on ces comportements outranciers? L'AC va invoquer le patronage d'Aristote avec une interprétation fallacieuse de la catharsis (la vision du tragique, du mal, serait toujours libératrice) sans aucun souci des phénomènes de mimétisme, comme si «l'incitation à» n'existait jamais. Pour sentir le poids de ses actes, il faut avoir conscience de la durée où se manifestent les conséquences. L'irresponsabilité de l'artiste d'AC commence avec un rapport au temps, limité à l'instant présent, médiatique, le seul qui compte: «et après moi le déluge». C'est pourquoi s'en prendre au passé (patrimoine) comme à ceux qui sont l'avenir (les enfants) est tendance.

Les frères Chapman firent sensation avec des corps d'enfants monstrueux, siamois, pourvus d'appendices phalliques (Freud sera ici caution: n'a-t-il pas déclaré que l'enfant est un pervers polymorphe?); parfois les enfants (du moins leurs mannequins très véristes) sont pendus par Cattelan (mangés par les pigeons de Kader Attia etc. L'AC ne s'en prend pas qu'aux images, qu'aux représentations. Plusieurs artistes ont fait de la mort réelle des animaux un acte créatif.³ Derrière l'animal c'est l'homme qui est visé. Oleg Kulik se veut chien, nu avec collier, à quatre pattes, il mord les passants... «Compte tenu de la déroute totale des idées éthiques et esthétiques issues de l'âge des Lumières, (l'artiste) propose de mettre un terme au contrat social actuel. Il faudrait le remplacer par (...) une transgression zoophile qui n'a pas sa place

¹ Oeuvre de Zbigniew Libera, in «L'autre moitié de l'Europe», 2ème volet, mars/avril 2000.

² Mais le parquet n'a pas donné suite. «Car c'est une oeuvre d'art. Si c'était juste la croix gammée, il y aurait eu propagation de symboles nazi. La loi autorise leur utilisation dans un contexte artistique et scientifique», a expliqué la gérante de la galerie d'art.

³ Action de Sun Yuan «murs d'animaux» vivants dans un ciment à prise rapide, agonisant pendant le vernissage, 1998.

en occident (...) l'animal est l'avenir de l'Homme» *sic!*. Voilà qui semble plaider pour une vigoureuse présence de l'AC, une incarnation mordante des concepts dans le vif du spectateur². Cette esthétique du choc réduit l'art à cogner ou crier le plus fort et s'oppose à la «présence», telle que l'art non duchampien la pratique depuis des siècles: au moyen d'une transposition, une médiation aboutissait à une incarnation; l'art était ainsi capable de montrer le mal sans contaminer le spectateur. L'AC est, lui, dans une logique de prédation «no limite». Ainsi le duo «Art Orienté Objet» (Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin) projette de s'injecter du sang de panda, rendu cliniquement compatible, et cherche à produire des hybrides de dermes humain-cochon. En 2001, l'oeuvre de Xiao Yu, montrée à Berne, est composée d'une tête de fœtus humain fixée sur le corps d'une mouette, le tout dans du formol. L'artiste Orlan se fit implanter sur le front des bosses, embryons de cornes et transmet son geste de sculpteur à la chirurgie esthétique. L'AC en arrive à un propos faustien: non plus libérer l'homme, volonté de modernes, mais se libérer du fait même d'être homme, rêve d'hypermodernes. Le groupe chinois «Cadavre» cuisine et mange un fœtus humain: le cannibalisme est devenu de l'AC, commenté sans états d'âme dans une revue cotée³.

La religion n'est pas épargnée, bien au contraire: avec «Piss Christ» Andres Serrano photographie un crucifix dans un beau liquide orangé, de l'urine en fait; sans parler des quasi messes noires des Actionnistes viennois, jusqu'au Christ sur une chaise électrique de Paul Fryer. On en finirait pas d'énumérer blasphèmes et sacrilèges qui ne sont, pour les tenants de l'AC, que des appropriations duchampiennes. Si on a vu des installations combinant par exemple mosquée et gymnase⁴, le Christianisme reste une cible privilégiée car il possède une mine d'images à détourner. L'attaque la plus sournoise fait de l'artiste contemporain, un nouveau christ qui montrerait l'Homme véritable qui est l'homme déchu. L'exhibition de la déchéance devient alors une doxa, un

¹ *Art now, Taschen, 2002, p. 256*

² Catherine Grenier écrit que la violence faite au visiteur «prend une dimension métaphysique d'une attestation du réel», op.cit. p. 96.

³ *Art Press, 2001, N°hors série, Représenter l'horreur*, p 62, avec la banalisation de l'horreur, la distanciation qui convient à un propos scientifique.

⁴ Oeuvre de Fabrice Gygi, voir aussi l'installation controversée de Mehdi-Georges Lahlou associant espace de prière et talons aiguilles etc.

nouvel humanisme qui inverse 2000 ans d'anthropologie chrétienne: toute pensée, tout art valorisant l'homme dans sa lutte pour se bonifier, se dépasser vers plus grand que lui, peut maintenant être dénoncée comme une surhumanité inadmissible et combattue comme une conception inhumaine de l'homme.

L'immonde qui travaille l'AC¹, avec sa scatologie récurrente, n'a rien de risible, mais montre son appétit vorace, capable de tout avaler, de tout digérer et surtout manifeste sa capacité illimitée d'exécution. Au point qu'on a pu écrire: «le contemporain est ce qui lutte contre ce qui est»². L'AC est un délateur qui dénonce le mal par le mal ...n'hésitant pas à pratiquer ce qu'il dénonce: vulgaire pour dénoncer la vulgarité, morbide pour dénoncer la mort etc. Bien plus qu'à un imposteur nous avons affaire à l'Accusateur Public d'une Terreur inédite.

En cet art que se voudrait le virtuel de l'art et son apothéose indépassable, trois choses sont bien réelles: les réseaux, l'argent sont très concrets, de même les dégâts occasionnés à l'humanisme et à la vie sociale.

¹ J. Clair, *De Immundo*, Galilée, 2004.

² Christian RUBY, *Devenir contemporain*, éditions du félin, p. 120.

Art de réseaux

L'Art dans son acception première, était lié aux écrivains, aux poètes, de Diderot à Baudelaire, en passant par Apollinaire ou Cocteau... L'art conceptuel prime l'intellect: psychanalystes, philosophes, sociologues, sémiologues, universitaires en sont friands avec les journalistes pour le spectaculaire. Tous ces intellectuels vont fourbir des discours légitimateurs et intimidants, indispensables pour faire croire que l'art duchampien prend la suite de l'art de tous les temps. Quand le grand public s'agace, disant «des gamins en feraient autant», c'est faux: les enfants n'ont ni le discours, ni le réseau socio-économique nécessaire avec sa puissance de monstration et d'occultation. A la différence des USA, où l'art conceptuel n'a pas éliminé la peinture, où tous les marchés sont possibles, la France se distingue par un «Etat culturel» analysé par Marc Fumaroli¹. L'AC est soutenu par l'Etat et les grands capitaines du mercantilisme mondialisé, Pinault², Arnault... qui constituent des trusts artistiques. D'où un art officiel sans contrepoids, unique dans les annales, avec une collusion fonctionnaires/financiers qui utilise le patrimoine de l'Etat et de l'Eglise comme une machine à faire les cotes! D'où aussi la naissance d'une dissidence qui le scrute avec une acuité particulière.

¹ Marc Fumaroli, *L'État culturel, essai sur une religion moderne*, Éditions de Fallois, 1992.

² Propriétaire de *Christie's*, longtemps actionnaire du journal *Le Monde*; la commissaire de l'exposition Koons à Versailles était salariée de Mr Pinault, *Le Monde*, 7-8 septembre 2008, p. 21. *Le Cri du Contribuable* (n°55, 20 septembre 2008, p. 14) s'inquiète d'une prise illégale d'intérêt éventuelle...

Art financier

Si l'art conceptuel était payé avec de l'argent virtuel, il aurait moins d'amateurs et de praticiens. Depuis toujours l'argent est présent dans l'art mais avec l'AC il est central. C'est ce qui s'est joué en 1964, quand Robert Rauschenberg gagne la biennale de Venise, ce qui est interprété comme le transfert de la capitale des arts de Paris à New York. Le philosophe américain Arthur Danto médite alors sur Warhol et affirme qu'une œuvre est d'art si elle rencontre un consensus sociologique pour la considérer comme telle. Or à Paris, les artistes étaient au centre de l'art, entourés des écrivains, des poètes, avec, en *périphérie seulement*, les marchands. A New York, résident des gens qui savent vendre et d'autres qui, ayant bien vendu, sont à même de devenir grands collectionneurs. A New York collectionneurs et marchands sont au centre, les artistes deviennent périphériques. 1964 marque le passage du «moderne» au «contemporain»¹.

Le modèle économique devient le centre de gravité de l'art qui se met à vivre au tempo du «toujours plus». Les merveilleuses années 80 connurent une bulle spéculative artistique et, alors, tout était possible y compris peindre. Mais pour coter, il faut que les œuvres circulent dans les grandes places internationales (c'est le système du galiériste Léo Castelli²) et donc il faut de la marchandise... Produire à outrance provoqua l'épuisement de certains artistes

¹ Le mot «Art contemporain» supplantera «avant-garde» au milieu des années 70.

² Un des promoteurs de l'expressionnisme abstrait américain.

et la mise sur la touche des perfectionnistes ne fournissant pas assez. D'autres se transformèrent en «marque» qui vendent logos et produits dérivés: des rayures? Buren. Des pots? Raynaud. Un rognon de couleur en série: Viallat. Une écriture blanche sur fond noir: Ben. Des carrés de couleurs en quinconce: Toroni. Le concept est l'équivalent de l'innovation marchande, un nouveau facile et rapide. L'art est devenu une entreprise comme une autre. Jeff Koons ancien trader ne fabrique rien de lui-même, a tout du businessman, ses employés pointent comme à l'usine et suivent scrupuleusement le cahier des charges. Damien Hirst a une stratégie de manager et 200 assistants. Des ateliers Murakami sortent aussi bien des porte-clés que des pièces uniques. Parfois le «turn over» est rapide pour qu'aucun salarié ne puisse revendiquer une quelconque paternité: industrialisation, sérialité, marketing et précarité sont de règle.

Le collectionneur-marchand, en achetant massivement l'œuvre d'un artiste, restreint l'offre, la contrôle; s'il se désintéresse de lui, la revente produit un effondrement des cotes, telle celle de Sandro Chia lâché par Charles Saatchi. Depuis la fin des années 90, les grandes maisons de ventes qui s'occupaient traditionnellement du second marché, celui de la revente, ont dépassé le stade d'intermédiaire entre vendeur et acheteur. En intervenant sur le premier marché, elles ont permis toutes les manipulations possibles: garantie d'un prix minimum en vente publique, possibilité pour l'artiste, (sa galerie, ses collectionneurs), d'acheter une œuvre au prix fort pour faire monter sa propre cote etc. Dans l'AC, le délit d'initié est de règle. Bref, tout est si bien dérégulé que Xavier Greffe, économiste spécialisé dans l'art, répugne à parler de marché pour l'AC car ce «système» ne répond pas à la définition classique des marchés (à la différence de l'Art moderne ou ancien) qui suivent des lois.

Ces évolutions sont fondées sur une destruction des critères d'évaluation de l'art, surtout des arts plastiques. Weidlé avait noté que l'objet esthétique «relève d'un jugement esthétique «pur» qui n'admet aucune distinction de rang» et que les critères utilisés se réduisent à un seul: celui du neuf et du frappant¹. Il ne doit plus y avoir de critère artistique pour que le seul critère soit celui de la spéculation. Les intellectuels collaborateurs se sont chargés d'habiller cette vision comptable par l'égalité républicaine qui

justifieraient qu'on mette tout sur le même plan: Tout se vend / Tout se vaut serait la traduction des valeurs démocratiques.

Quand la valeur marchande se substitue à la valeur artistique; quand on passe de la hiérarchie qualitative à une hiérarchie quantitative, c'est l'Art financier, planche à billets de la mondialisation. L'art de donner de la valeur à l'argent et même de parvenir à lui donner un statut¹ (le trafic d'œuvres d'art étant le troisième marché en volume après la drogue et les armes). Le paradoxe est qu'un discours libertaire a fait le jeu du mercantilisme le plus fou qui s'accommodent fort bien de l'abolition de toutes les valeurs qui s'accommodent fort bien de l'abolition de toutes les valeurs qualités, identités, symboles, c'est aussi détruire les entraves à la consommation, à la mondialisation. Quand toutes les valeurs sont détruites, la seule qui reste et se renforce de la disparition des autres, c'est le «fric». La surenchère transgressive fait le lit de la spéculation financière... On ne saurait trouver d'allégorie plus parlante que le «Veau d'Or» *sic* de Damien Hirst, battant tous les records de vente (13,02 millions d'euros), au moment même où éclate la Crise de septembre 2008 avec la faillite de Lehman Brothers. Pour un homme d'affaires, posséder une œuvre transgressive (qui, par exemple, bafoue le christianisme mais réussit à être exposée dans une église) c'est affirmer son ambition à «conquérir des parts de marché». Outre la spéculation financière, ces œuvres prédatrices et conquérantes ont une plus-value symbolique, elles connotent un «style de vie», *arty*. L'AC est l'art d'un fondamentalisme marchand pour qui l'homme est une marchandise comme une autre. Wim Delvoye a tatoué la peau humaine de Tim Steiner qui a vendu son dos: l'acheteur a le droit de l'exposer quelques semaines par an et en disposera à sa mort...

¹ Diogène, N°66, 1969, p. 102-103

¹ Danièle Granet et Catherine Lamour op. cit. p.22 et p. 137.

Les ravages d'un mirage

Les ravages de l'AC, en rien virtuels, portent d'abord sur la culture. La disneylandisation de Versailles avec les jouets de Koons pour milliardaires, prétend moderniser et démocratiser le patrimoine en y introduisant la culture populaire; en réalité, l'AC exhibe les signes esthétisés de l'aliénation de la culture de masse et capte le prestige des lieux pour se valoriser. Mais bien avant d'envahir châteaux et cathédrales, nombre de «relectures» d'œuvres anciennes aboutissent à une destruction de la mémoire par parodie ou parasitage. «Professeur suicide» d'Alain Séchas montre de petites figurines ballons qui se font exploser avec une aiguille, sur une musique élegiaque de Haydn: le grand art est enrôlé, détourné, torqué. Souvent, la spécificité du passé est occultée pour ne voir que ce qui conduit à l'AC. Cette réécriture de l'histoire, digne d'Orwell, veut prouver que Koons serait l'héritier de Puget, Lebrun ou Courbet mais surtout que l'AC est la partie vivante de l'art moderne historique... Ainsi la confusion, arme de destruction massive, accrédite souvent comme peinture abstraite ou minimaliste un travail essentiellement conceptuel. Aujourd'hui Turner aurait sans doute le plus grand mal, lui pauvre barbouilleur, à décrocher le prix qui porte son nom. Soulages commence en peintre abstrait, explorateur de la couleur noire, mais il termine dans la déclinaison d'un concept, fut-il le noir. Le carré blanc sur fond blanc est l'icône du conceptualisme abstrait; cette œuvre de Malevitch fonctionne comme un ready-made appliqué au carré¹. Certes, le concept de ready-made est du

¹ K. Mavrakis, *Pour l'Art, éclipse et renouveau*, Éditions De Paris, 2006.

champion, mais la pissotière blanche et le carré blanc sont bien les deux mamelles de ce conceptualisme féroce qui en arrive même à produire des dégâts collatéraux dans le camp des peintres: certains consentent encore à représenter, mais, diktat anti-beauté oblige, à condition de défigurer. D'autres ne consentent qu'à la peinture de la fin de la peinture, qu'à l'exténuation de l'image, réduite à son fantôme. Pour ne rien dire de ceux qui confondent la peinture avec la frénésie médiatique ou publicitaire... qui n'est qu'une imagerie. Pour l'AC, une bonne peinture est une peinture morte, par réduction au concept ou à la compulsion... ce qui a considérablement brouillé le rapport à l'image même chez les non-duchampiens.

La beauté reste interdite car cette «splendeur du vrai», est un non-sens ennemi, pour un art du relativisme, qui veut bien de la beauté mais otage du système marchand afin d'inciter à la consommation. De même, toute contemplation dans un monde mercantile syncopé, est une perte de temps, une contre productivité. Mais officiellement, le discrédit sera jeté sur la Beauté en arguant qu'elle fut utilisée par les régimes fascistes pour séduire les foules. Pourtant, obéir à l'injonction d'Adorno «Ecrire un poème après Auschwitz est barbare...» reviendrait à offrir la victoire posthume à Hitler¹. Or «il n'existe aucune évidence absolue de la beauté, comme de la bonté ou de la vérité, non parce que ce ne seraient que des valeurs relatives, historiquement et culturellement déterminées mais parce qu'elles ne peuvent être vues et perçues que par un sujet qui leur est réceptif, qui a envers elles une certaine disposition préalable»². La formule de Dostoïevski, «la beauté sauvera le monde», doit être mitigée: elle y contribue certes, mais ne peut rien toute seule. Pour que la Beauté vive, il faut donc, impérativement, la manifester, témoigner d'elle. Or, pour barrer le retour d'un critère esthétique rétif à une hypermarchandisation, et empêcher toute alternative sérieuse au système, l'État, en France, s'est employé à éradiquer la transmission des savoirs, à prohiber l'enseignement de la main, du dessin. Deux générations d'artistes de «la main pensante» sont passées à la trappe. Pas montrés, mal montrés, mélangés aux amateurs,

¹ Jacques Dewitte, *La leçon de Wannsee*, à paraître.

² Jacques Dewitte, *La manifestation de soi*, La Découverte, 2010, p. 16.

dé légitimés par les thuriféraires de l'AC qui les traitent de fossiles, voire de réactionnaires. Contemporains ou comptants pour rien¹.

L'AC ne purge pas seulement les critères esthétiques, il aboutit à une «vidange généralisée des valeurs» selon l'expression de Jean Clair. L'AC produit des œuvres sans identité forte, affranchies des langues, des cultures, des religions, pouvant circuler aisément dans l'International. D'où son insistance à prêcher la confusion, l'indétermination en les assimilant à la liberté infinie. Le déconditionnement annoncé n'est qu'une forme déguisée de reconditionnement. Une performance d'Abramovic & Ulay rejouée au Moma en mai 2010, consiste à faire passer le visiteur dans une embrasure étroite, occupée par un couple nu. Main baladeuse s'abstenir, sinon gare, un visiteur fut sanctionné. Voilà donc un dressage déguisé en libertinage. Il s'agit de solliciter une pulsion pour mieux la soumettre aux injonctions officielles. Remplacez le musée par la pub et voici un bon apprentissage consumériste, à la Pavlov. D'où la prolifération des installations comme autant de dispositifs expérimentaux. Mais au lieu de mettre en évidence un savoir, il s'agit de mesurer jusqu'où le visiteur cobaye acceptera de perdre ses repères, de désapprendre son système de valeurs pour s'en remettre aux experts, à ceux qui savent. Or dans l'AC il n'y a pas de savoir, seulement du pouvoir relié à la finance. Le seul savoir-faire véritable est l'occultation de ce lien. Les «anciens» experts, ceux issus des courants traditionnels, seront culpabilisés et s'auto vassalisent en «s'adaptant» pour obtenir un brevet de modernité. D'autres adhèrent pour faire carrière, avec d'autant moins de scrupules qu'ils ont été convaincu, qu'il n'y a pas d'art alternatif, que l'AC c'est l'avenir etc. Ce petit monde connaît parfaitement le conte d'Andersen «Les habits neufs de l'Empereur...», où le roi est nu; mais tous finissent par s'auto et s'entre persuader: le cynisme devient alors sincérité. L'AC se prétend école de liberté; il est l'apprentissage de la servitude volontaire.

Certaines mystifications démasquent des hypocrisies, des incompétences, des illusions; elles trompent pour mieux révéler. A

¹ Sur l'étouffement du milieu artistique des années 70 par l'Art officiel: François Derivery, *Art et travail collectif suivi de La politique d'art officiel en France*, E.C. éditions, 2001.

ce titre, l'AC peut revendiquer d'agir pour la bonne cause, donc tous les coups lui sont permis. Grand inquisiteur et imprécateur, il montre à quel point l'homme est affreux, sale et méchant, tarabudé par la mort. La société la cache: l'AC l'exhibe. Tout est contingent: les valeurs interchangeables, les situations indécidables, les identités instables. Tout n'est qu'échange: dans un réel déconstruit, la valeur monétaire est le seul ciment. L'AC exalte l'argent? Et alors, Mammon ne mène-t-il pas le monde? C'est l'AC qui dit vrai, la nausée vous rendra libre! Il se voudrait notre grand miroir démystificateur. Loin d'avoir la passivité d'un réflecteur, il est l'agent zélé d'une désolation qu'il contribue à répandre. Quand le christianisme (via la peinture de vanités par exemple) s'exerçait à la mise à nu du néant du monde, il prêchait aussi le divin, annonçait la vie éternelle, le corps glorieux. L'Église ne montrait la mort et la crucifixion qu'adossées à la résurrection. Le nihilisme de l'AC est bien plus dangereux qu'une classique mystification: c'est un désenchantement du monde sans rémission. Promesse de bienfaits, de salut, il laisse le voyageur déboussolé, en proie à l'impitoyable désert. L'AC est un mirage mortifère¹.

¹ Christine Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain*, La Table Ronde, 2005.

Содержание

Жан Клэр. Зияющие высоты культуры	13
Кал на паркете	18
Величие и упадок	20
Кризис ценностей.....	29
Жан-Филипп Домек. Искусство всегда было современ- ным, искусство современного больше не таково	35
«Художники без искусства?» Предисловие ко второму изданию (1999)	38
«Художники без искусства?» Предисловие к третьему изданию (2005)	42
Нищета искусства. Предисловие ко второму изданию (2009)	44
Марк Фюмароли. Интервью интернет-журналу «лекс- нюс» (10 Апреля 2009 года, Париж)	49
Жан-Луи Аруэль. «Современное искусство», религия фальсификации искусства	67
Од де Керрос. Великий кризис искусства. Современное искусство и его диссиденты	89
Исчерпанность модерна и концептуальная развязка	93
Что такое современное искусство?	99
Метаморфозы «современного искусства»	102
Диссиденты современного искусства.....	108
Деконструкция современного искусства	115
Как закончится система современного искусства? .	120
Борис Лежен. Современное искусство: апология смер- ти	123
Костас Мавракис. Великая узурпация, или как неискус- ство подменило собой искусство	145
Кристин Сурженс. Современное искусство: искусство, мистификация или мираж?	165
Расширение искусства?	168
Виртуальность искусства?.....	171
Кто автор концептуального произведения?	174
Искусство намерения?.....	178
Рассеивание?	180
Шутка?.....	181
Примирение противоположностей?	183
Инквизитор, нарушитель границ, обвинитель?	185
Искусство организованных сетей	189

Финансовое искусство	191
Разрушительный мираж.....	195
Jean Clair. Des hauteurs beantes de la culture	199
La selle sur le parquet.....	203
Grandeur et decadence	205
La crise des valeurs	213
Jean-Philippe Domecq. L'art a toujours été contemporain, l'Art du Contemporain n'est plus	219
Préface à l'édition «Agora» (1999).....	222
Préface à la troisième édition	226
Préface à la deuxième édition	228
Marc Fumaroli. Interview Marc Fumaroli à Lexnews ...	233
Jean-Louis Harouel. L'«art contemporain», religion de la falsification de l'art	251
Aude de Kerros. La Très Grande Crise de l'Art. L'Art Contemporain et ses dissidents	271
Epuisement de la modernité et dénouement conceptuel	274
Qu'est ce que L'Art Contemporain?	279
Les métamorphoses de «l'Art Contemporain»	282
Les dissidents de l'AC.....	287
La Déconstruction de l'AC	293
Comment finira le système de l'AC?.....	298
Boris Lejeune. L'art contemporain: la perfection de la mort	301
Kostas Mavrakis. La grande usurpation ou comment le non- art fut substitué à l'art	323
Christine Sourgins. Art contemporain: art, mystification... ou mirage?	341
Une extension de l'art?.....	344
Le virtuel de l'art?	346
Qui est l'auteur d'une œuvre conceptuelle?	349
Art d'intention?.....	353
Évanescent?	355
Plaisanterie?	356
Conciliation des opposés?	358
Inquisiteur, transgresseur, accusateur?	360
Art de réseaux.....	364
Art financier	365
Les ravages d'un mirage	368

Pro patria: Историко-политологическая библиотека

ИСКУССТВО ИЛИ МИСТИФИКАЦИЯ?

Восемь эссе

Генеральный директор *В. Е. Волков*

Главный редактор *А. Т. Волобуев*

Редактор *А. В. Ткачѳв*

Корректор

Верстка *И. А. Миронов*

Сдано в набор 00.00.2011. Подписано в печать 00.00.2011.
Формат 84×108 ¹/₃₂. Бумага офсетная.
Гарнитура «NewBaskervilleС». Печать офсетная. Печ. л. 00,0.
Тираж 000 экз. Заказ №

ЛР № 071422 от 07.04.97.
Издательство ООО «Русский Мир»
125252, Москва, ул. Зорге, 9А, стр. 2
e-mail: russkij-mir@narod.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати – ВЯТКА».
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.
Факс: (8332) 25-58-83, 53-53-80
<http://www.gipp.kirov.ru>
e-mail: pto@gipp.kirov.ru