

Fétichisation et dématérialisation



Un tableau de Picasso, *Nu au plateau de sculpteur* (1932), vient d'être adjugé chez Christie's à New York au prix de 106,4 millions de dollars: un nouveau record mondial. A l'inverse, le Guggenheim Museum a été entièrement vidé afin d'offrir la totalité de son espace à une œuvre de Tino Sehgal, *This Progress*: une œuvre sans objets, sans textes de présentation, sans catalogue, sans vernissage, qu'il est interdit de photographier. Une œuvre radicalement immatérielle qui entraîne les visiteurs dans une expérience esthétique singulière.

Depuis près d'un siècle, l'art évolue ainsi entre fétichisation et dématérialisation. Et les artistes entre «faire de l'art» ou «faire des objets d'art». Loin de s'opposer, ces directions pourraient bien constituer deux aspects d'un même devenir de l'art. Et la fétichisation être le destin de la dématérialisation, ou l'inverse.

Dans ce processus, la performance a, depuis ses prémices futuristes et dadaïstes, joué un rôle majeur. Aux objets matériels et durables de l'art canonique, elle a opposé le furtif et l'éphémère du geste, de la parole, de la provocation, et surtout du corps. Mais comme l'a montré l'exposition

«Ne pas jouer avec les choses mortes», qui s'est tenue en 2008 à la Villa Arson de Nice, ce territoire de l'immatériel, de l'action et de l'expérience de la vie dans l'art a peu à peu été conquis par les objets, les décors et les accessoires.

La pratique la plus nettement dématérialisée de l'art n'a donc pas échappé au vaste mouvement de fétichisation qui aujourd'hui affecte paradoxalement le monde. Autant, en effet, l'époque est celle d'une dématérialisation et d'une virtualisation croissantes des rapports et des modes de production, d'échange et de communication, encore renforcées par la généralisation de la numérisation; autant l'hégémonie désormais acquise par le marché sur le monde s'est traduite, notamment dans les domaines de l'art et de la culture, par un vaste mouvement de fétichisation.

C'est à l'orée des années 1980 qu'en art s'est modifiée la mécanique du phénomène de dématérialisation-fétichisation.

Après Dada qui faisait de l'art un événement et de l'événement un art; après le suprématiste Maïakovski selon lequel «Les rues sont nos pinceaux, et les places nos palettes»; après les tentatives surréalistes de désœuvrement de l'art; Yves Klein a vendu, en 1959, ses Works in Three Dimensions, sous la forme de «zones de sensibilités picturales immatérielles», ou bien, en 1961, la Salle du vide, un espace pur. Retrait de l'objet et affirmation de la vie encore avec Ben Vautier, les happenings d'Allan Kaprow, et avec la fameuse devise Fluxus de Robert Filliou: «L'art, c'est tout ce qui rend la vie plus intéressante que l'art» (1969). A la même époque encore, au croisement du Land Art, de l'Art corporel et de l'Art conceptuel, les comportements prévalent sur la traditionnelle fabrication d'objets.

C'est alors que la photographie, qui avait longtemps été maintenue à l'écart de l'art, ou à sa lisière, en devient l'un des matériaux majeurs. Le processus de désobjectivation et de dématérialisation de l'art, ainsi que

celui de démythification de l'artiste-créateur et de l'originalité des œuvres, aboutissent ainsi à un alliage art-photographie qui se met donc à consister quand les critères artistiques hérités de la peinture (unique, artisanale, manuelle, subjective) se fissurent au profit de critères proches de ceux de la photographie: son caractère technologique et son apparent déficit de matérialité et de subjectivité.

Ce double déficit fait des œuvres (technologiques) de l'art-photographie des quasi-objets en regard des œuvres (manuelles) de la peinture. C'est pourtant en dépit de ce double déficit, ou grâce à lui, que l'art-photographie va pouvoir paradoxalement assurer une permanence de l'art-objet dans un contexte de dématérialisation — laquelle dématérialisation n'est pas la disparition totale de l'objet dans l'art, mais seulement le déclin de son hégémonie et du culte qui lui est consacré.

L'alliage entre l'art et la photographie est donc éminemment ambivalent: du côté des œuvres, il est rendu possible par le déclin de l'objet dans l'art; du côté du marché, il contribue à ramener dans l'objet l'art égaré dans les errements de la dématérialisation.

Un certain usage de la photographie remplissait déjà (sans faire alliage avec l'art) cette fonction de sauver l'objet dans le Land Art ou l'Art corporel. En documentant des actions éphémères elle prolongeait des œuvres-événements dans des clichés-objets propres à l'exposition, à la vente, à la reproduction, à la circulation, à la consultation. Bref, cette pratique-là de la photographie réconciliait l'art-événement avec le marché.

Quand, à partir des années 1980, s'accroît la crise de la représentation; quand la peinture et la sculpture cachent mal l'écart qui les sépare du monde; quand les matériaux artistiques traditionnels sont comme frappés d'épuisement esthétique; quand les artistes tendent à revenir de l'ailleurs spatial et temporel des œuvres in situ ou des performances vers les lieux consacrés de l'art; quand, à la suite des arts conceptuel et corporel, les

arts-événements d'aujourd'hui ne cessent de frustrer les musées et les institutions artistiques de leurs valeurs traditionnelles: l'objet, le faire, la visualité, la monumentalité; alors, l'inconcevable arrive: la photographie, l'autre longtemps honni de l'art, peut, comme par magie, devenir l'un des principaux matériaux de l'art contemporain.

L'alliage art-photographie peut prendre: pour combler partiellement le vide laissé par la peinture; pour redonner de l'élan à un certain marché de l'art; pour sauver les principales valeurs du monde de l'art. La photographie a été adoptée par l'art aussi rapidement et inconditionnellement qu'elle en avait été violemment bannie. Mais à cette condition qu'elle vienne prendre la place (temporairement) laissée vacante par la peinture, qu'elle fournisse le monde de l'art en tableaux: des tableaux photographiques.

Sa fonction de contribuer à assurer la permanence du tableau et de ses valeurs, et son emploi comme matériau de l'art, la photographie les reçoit du champ de l'art — et nullement du champ photographique à la faveur d'une évolution dite «plasticienne».

Le changement de matériau peut ainsi paraître comme la concession que le marché de l'art devait accepter pour renouveler le tableau, pour le sauver en tant que forme esthétique, idéologique et commerciale. Il s'agissait de répondre à une situation chaotique: la faillite de la peinture traditionnelle, le déclin croissant de l'art-objet au profit de l'art-événement, et, plus récemment, l'essor de l'art et des images numériques en réseau.

Produit d'un mouvement historique de dématérialisation de l'art, la photographie, en tant qu'objet matériel, déjoue en fait la dématérialisation et favorise la fétichisation: pour le bien du marché, mais à rebours du mouvement des images et du monde...

André Rouillé.