

Le public, la production et l'artiste

Juan Acha

Volume 36, Number 143, June–Summer 1991

Les années quatre-vingt en Amérique latine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53707ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

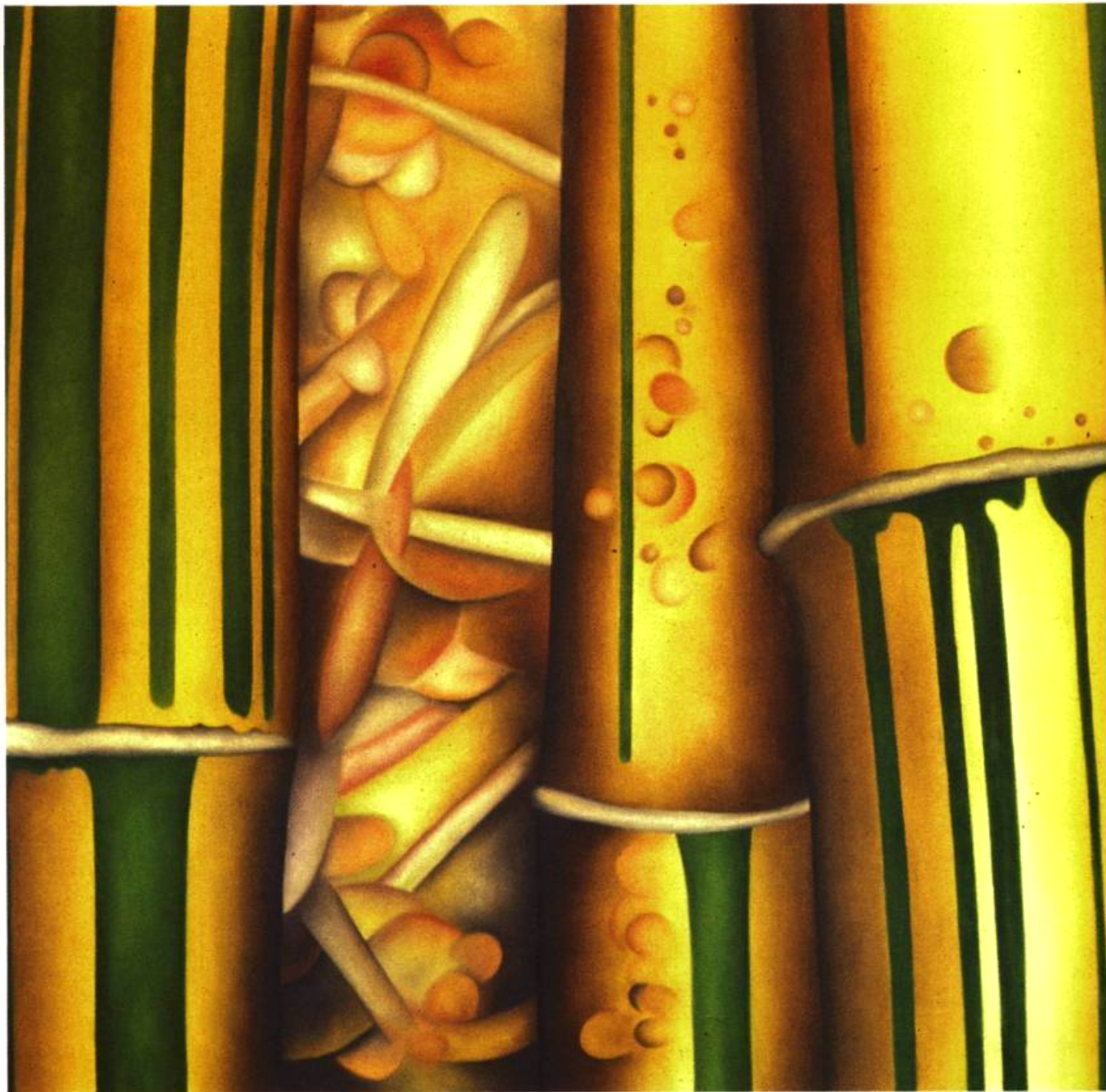
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Acha, J. (1991). Le public, la production et l'artiste. *Vie des arts*, 36(143), 16–20.



Antonio Henrique Amaral (Brésil, 1935),
Peinture, 1978,
Huile, 60 X 78 cm.

LE PUBLIC, LA PRODUCTION ET L'ARTISTE

Juan Acha*

Tracer le panorama de l'Art latino-américain ou de n'importe quel autre, à l'aide des composantes désignées par le titre de cet article, et pas uniquement de ses produits, constitue aujourd'hui un impératif de probité intellectuelle. De telles composantes constituent, à proprement parler, des activités socio-culturelles inhérentes aux biens esthétiques qui circulent dans nos pays sous le nom d'oeuvres d'art.

*Juan Acha (Pérou, 1916),

réside au Mexique

depuis le début des

années 70. Critique d'art,

professeur et chercheur

universitaire, il est l'auteur

de plusieurs ouvrages

dont un très important

Arte y Sociedad

en cinq volumes, en

cours de publication.

Vouloir couvrir notre peinture ou notre sculpture, en ne traitant que des oeuvres, est devenu un impardonnable réductionnisme. Naturellement, il est encore licite de faire des études sur les oeuvres séparément et d'en publier les résultats. Les parties d'un tout sont toujours isolables, surtout pour des raisons méthodologiques. Il n'en demeure pas moins que la peinture ou la sculpture continuent d'être un phénomène socio-culturel très complexe.

Pour que ce phénomène existe de façon complète et développée, il doit comporter les éléments suivants: une production et des producteurs ou artistes, un nombre important d'amateurs qui expérimentent les produits et de collectionneurs qui en font l'acquisition, des galeries et des musées qui exposent les oeuvres, et une éducation qui, jointe à des critiques, des théoriciens et des historiens, diffuse -par différents mass media- les *modes corrects* d'évaluation et d'appréciation.

Évidemment, les éléments que nous venons de mentionner ne sont pas tous également développés chez-nous, alors qu'en occident, par contre, ils ont évolué à un tel point que la peinture de chevalet constitue déjà -c'est vrai aussi parfois chez-nous- un instrument ayant une vie propre et internationale, ne requérant pas de liens avec la population. En conséquence, et bien que de l'avis de plusieurs spécialistes, nos amateurs et collectionneurs, musées et galeries soient très similaires à ceux d'Europe et d'Amérique du Nord, — on pourrait même affirmer que les cultures esthétiques hégémoniques de l'Amérique latine sont des prolongements des cultures occidentales, puisque ce qui est artistique continue d'appartenir à la



Renaissance— les similitudes et les prolongements cités restent partiels: nos conditions socio-culturelles agissent de façon différente et nos sensibilités populaires s'appuient sur des traditions et des endémies idiosyncrasiques ou, ce qui est la même chose, possèdent un système particulier de valeurs esthétiques qu'elles imposent au sujet et à la charge esthétique de nos oeuvres artistiques hégémoniques. Il est évident qu'elles le font à travers des producteurs, qui sont fréquemment de souche populaire, influençant ainsi la consommation ou les expériences esthétiques.

En fait, nos arts présentent les caractéristiques suivantes: ils suivent fidèlement les voies artistiques de l'Occident, essaient d'exprimer et d'exalter les préférences et aversions esthétiques du groupe, et utilisent, de préférence, des sujets liés aux réalités socio-culturelles de la collectivité. Voilà pour leurs idéaux ou bonnes intentions. Dans la pratique, beaucoup ne suivent encore que la lettre des voies (ou tendances) des arts occidentaux, au lieu de leur esprit; c'est pourtant cet esprit qui peut faire jaillir des tendances originales sur le sol latino-américain. De plus, nous ne possédons pas encore de sciences de l'art qui s'occuperaient d'établir la distinction entre ce qui est «notre» de notre art et ce qui est occidental, nous enseignant ainsi à mieux lire nos singularités esthétiques. Nous en savons beaucoup plus, par contre, en ce qui concerne l'exploitation de nos thèmes, mais ceux-ci ont perdu de l'importance dans les oeuvres d'art actuelles ou sont même supprimés dans plusieurs tendances artistiques.

Ce qui caractérise l'Amérique latine, et que nous verrons en détail, se situe dans la formation artistique, thématique et esthétique de l'artiste où coexistent une pluralité d'orientations, comblant ainsi un déficit d'orientations progressistes et radicales de notre cru. Nous ne réclamons pas de séparatismes esthétiques et

artistiques. Nous désirons simplement une plus grande structure socio-culturelle dans le domaine de nos arts plastiques afin que puissent s'établir un échange ou une interdépendance avec les arts des pays occidentaux.

LE PUBLIC

C'est par l'esthétique de la réception et des effets, et par la théorie de la communication, que nous connaissons l'importance du récepteur dans le contexte social et dans l'interprétation de l'oeuvre d'art. En ce domaine, même les pays évolués n'ont pu développer une «sociologie des nombres» qui permette d'évaluer les publics de leurs arts: chiffres et calculs font défaut. C'est à peine s'ils dénombrent quelques centaines de milliers de visiteurs à la Documenta de Kassel, à la Biennale de Venise et aux Foires de l'Art; nombre certes réduit en regard de l'importance de la population européenne. Nous savons aussi que nous ne pouvons parler de

publics en général puisqu'ils n'existent qu'en théorie. Chaque art possède son public réduit d'amateurs, qui connaissent les règles du jeu; c'est la même chose pour chaque sport ou spectacle, genre littéraire, musical ou théâtral.

Nous ne disposons pas, nous non plus, d'une «sociologie des nombres». Par contre, nous pouvons avoir recours à une «logique des nombres» afin qu'en partant de ceux qui existent nous puissions en déduire les probabilités futures. Dans la ville de Mexico, par exemple, il y a quelque 150 000 visiteurs assidus de musées d'art, ce qui correspond à trois quarts de un pour-cent de sa population. Ces données semblent correspondre au public réel. Grâce à une propagande télévisuelle intense, certaines expositions attirent jusqu'à un million de visiteurs. À première vue, ce serait le public potentiel. En réalité, ce public n'a rien à voir avec les arts: il pratique une consommation de masse. Il supprime le plaisir esthétique par le fait de voir quelque chose d'important. Un million sur les vingt



Tarsila Do Amaral (Brésil),
Urutu, 1928,
Huile sur toile, 60 X 72 cm,
Coll. Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

millions de personnes vivant dans la capitale, soit 5 %. Nous ne pouvons appliquer ce pourcentage à tout le pays ou à toute l'Amérique latine, parce qu'alors le public potentiel atteindrait respectivement, quatre et quinze millions, ce qui, de toute évidence, est irréaliste.

Nous ne pouvons pas non plus appliquer le trois quarts de un pourcent au public réel : 0,6 million pour Mexico et

d'amateurs pouvant acquérir des revues et des livres d'art, assister aux conférences, aux séminaires et aux tables rondes organisés dans les musées, et capables d'acheter des oeuvres d'art. À vrai dire, le problème n'en est pas un de quantité, mais bien d'économie et de qualité intellectuelle.

Comme partout, il existe des individualités exceptionnelles chez nos amateurs d'art, mais la moyenne (ou leur communauté) affiche un niveau intellectuel inférieur à celui des pays avancés. Les facteurs suivants en sont la cause: des politiques culturelles qui, appliquées par nos états ou nos secteurs privés, ne considèrent pas nos musées comme les centres d'éducation artistique qu'ils se doivent d'être, une éducation publique, des centres culturels et un journalisme qui diffusent à peine, et mal, les idées véhiculées par les milieux intellectuels anachroniques de la consommation artistique.

Conséquemment, ceux qui s'abandonnent à leur goût, et déclarent «de valeur» tout ce qui leur plaît et sans valeur tout ce qui leur déplaît, abondent parmi nos amateurs. Leur consommation est purement esthétique. D'autres s'en tiennent simplement à lire le sujet ou à identifier styles et tendances. Rares sont ceux qui peuvent expérimenter et

apprécier la valeur picturale d'une peinture, la valeur sculpturale d'une sculpture et la valeur graphique d'un dessin. Bref, la capacité d'appréciation de nos milieux intellectuels de consommation artistique est très mauvaise: elle ne s'appuie pas sur des connaissances actualisées en termes d'histoire et de théorie de l'art. En conséquence, nos publics manquent de recours intellectuels pour adopter des attitudes pouvant influencer le cours de la production et de la distribution de nos arts plastiques.

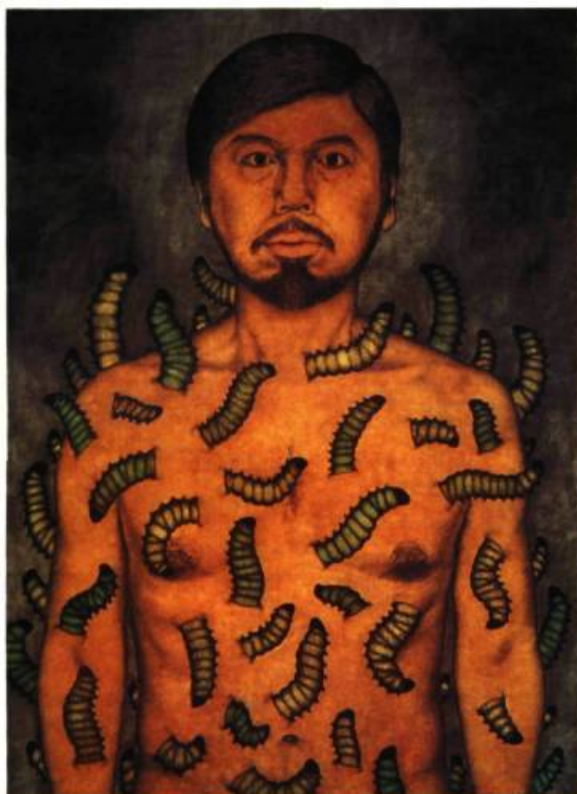
LA PRODUCTION

Il est évident que le travail manuel inhérent à notre production artistique est

le même que partout dans le monde. Pour beaucoup, ce qui est important c'est l'habileté manuelle. Ils refusent d'accepter qu'il ne s'agit pas de produire avec tel savoir-faire, mais de produire de façon créatrice. Ce qui est fondamental se situe donc au niveau des processus psychiques du producteur et de ses conditionnements socio-culturels. Et ces processus ne naissent pas et ne meurent pas dans la production. Ils prennent naissance beaucoup plus tôt, avec la vocation artistique qui apparaît dès l'enfance. Ils grandissent avec l'apprentissage professionnel dans des écoles, ou l'apprentissage autodidacte, et évoluent dans l'adaptation sociale de l'artiste en tant que professionnel: pendant 10 ou 15 ans ce dernier affine un processus créateur qui débouche normalement sur une œuvre qui, par définition, est utile à la société, à l'art ou à l'amateur.

En Amérique latine, comme dans n'importe quel autre continent, il y a toujours eu et il y aura toujours des individualités exceptionnelles parmi nos producteurs d'art. Le fait que dans nos pays il leur en coûte le double d'efforts est sans importance: aux efforts inhérents à la création s'ajoutent ceux nécessaires pour vaincre les obstacles imposés par le milieu ambiant, familial, social et national. Voyons maintenant dans quelle mesure les conditionnements socio-culturels de nos pays peuvent orienter vers la création, à chacune des étapes de la production artistique.

Chez-nous, les enfants et les adolescents rencontrent plus de conditions adverses dans la reconnaissance, le développement et la concrétisation de la vocation artistique qu'ils ressentent, que les enfants des pays riches. De toute façon, on discrédite toujours cette vocation: vocation qui va de pair avec la formation de leur personnalité, mais que rien ne vient soutenir pour qu'elle devienne non-conformiste et puisse guider leurs impulsions artistiques vers la création. L'éducation publique les habitue à manipuler exclusivement des constantes et à repousser, par présomption d'erreurs, les variantes. Mais surtout, leur éventuelle vocation artistique grandit à l'ombre de la demi-vérité qui dit que le plus grand idéal des arts est l'expression et non la création.



Nahum B. Zenil (Mexique),
Vers, 1987.
Technique mixte sur papier.
Photo et Coll. Nicholas Ingram.

2,21 millions pour l'Amérique latine. Ces chiffres correspondent plutôt au public potentiel, car il ne peut exister 150 000 amateurs dans une collectivité où une revue d'art a une vie éphémère même si elle compte 10 000 lecteurs abonnés, et où les livres d'art ont un tirage maximum de 3 000 exemplaires. En conséquence, les amateurs d'arts possédant une véritable connaissance des règles du jeu ne peuvent dépasser les 10 000, au sein desquels il y aura peut-être 3 000 collectionneurs. Peut-être que dans les capitales des pays riches nous pourrions trouver 3 ou 4 fois plus d'amateurs, mais ceux-ci n'en constitueraient pas moins une minorité réduite. Le problème réel consiste donc à augmenter le nombre

Si l'apprentissage professionnel des arts plastiques est anachronique et insuffisant dans les pays développés, il est encore pire dans nos pays, à cause de l'exaltation démesurée des empirismes et intuitionnismes. Les académies et écoles supérieures de l'art ne forment pas la conscience artistique des élèves. En général, elles la supplantent par la conscience politico-sociale et réduisent la formation à l'utilisation manuelle des outils, des matériaux et des procédés. Elles ne portent aucune attention à des apprentissages aussi fondamentaux que le visuel, le sensitif et le théorique. Développer l'autocritique chez l'élève ne les intéresse pas non plus. Et ce n'est pas tout: elles leurs inculquent «eurocentrismes», monoesthétismes et «bellomanies» (la beauté comme unique catégorie esthétique de l'art). Bref, on encourage l'hyperesthésie pour que leurs intuitions résolvent tous leurs problèmes.

L'adaptation sociale de l'artiste à ses débuts professionnels est marquée par les difficultés qu'il rencontre pour utiliser en sa faveur le marché des prestiges, le commerce de l'art et l'activité connexe qui lui permet de gagner sa vie; cette activité est presque toujours l'enseignement, avec la vaine idée qu'elle est transitoire, car peu arrivent à vivre de leur profession. L'artiste se rend vite compte qu'il se bat dans une société conservatrice où il y a bien peu d'amateurs d'arts et d'acheteurs d'oeuvres. Pire encore: les amateurs nationaux sont incapables d'évaluer l'art en accord avec leurs réalités collectives. Premièrement, parce que la connaissance de ces réalités est inexistante, et ensuite parce qu'ils sont habités d'une mentalité et d'une sensibilité colonisées, soumises à l'échelle européenne des valeurs esthétiques, artistiques et thématiques.

Finalement, le processus créateur se déroule intuitivement. Il manque à notre artiste une plus grande inconformité professionnelle guidant ses impulsions créatrices dans le choix des possibilités qu'il doit entreprendre à chaque étape de sa production. Il préfère se limiter à des choix intuitifs, puisqu'il méprise les connaissances scientifiques et que les connaissances empiriques prennent beaucoup de temps. Il lui manque ainsi une autocritique qui, ancrée à des idéaux déterminés, sache assimiler le succès de presse, celui du public, de la vente et/ou

de la critique. Mais surtout, l'autocritique lui fait défaut pour pouvoir décider avec justesse s'il s'en tient à la première solution obtenue ou s'il continue ses recherches.

L'ARTISTE

Nous tracerons ici le profil probable de l'artiste latino-américain, complétant ainsi le profil de notre production artistique prédominante. Nous commencerons par les trois voies possibles et licites ouvertes à nos artistes en arts plastiques: l'internationalisme, qui adopte les tendances occidentales; le régionalisme, et ses préoccupations nationalistes; le dialectisme, et ses recherches de synthèses esthétiques entre ce qui est occidental et ce qui est national. Par ces trois voies nous désignons trois attitudes conscientes ou explicites, étant donné que dans les deux premières nous retrouvons aussi de telles synthèses, mais de façon inconsciente ou par inadvertance. Malheureusement, bon nombre d'artistes latino-américains choisissent leur voie comme si elle était une solution ou une valeur positive en soi, alors qu'en réalité, elle ne constitue qu'une simple condition orientant la création.

Quoi qu'il en soit, c'est ici qu'apparaît le problème central de nos artistes. S'ils font des incursions dans les internationalismes, par obligation d'actualiser nos arts plastiques en les mettant en contact avec les dernières tendances des arts occidentaux, leurs oeuvres se perdent, tels des chaînons évolutifs, et sont à peine appréciées par quelques amateurs locaux, tandis qu'elles sont rejetées par les musées d'Europe ou des États-Unis. Avec raison, puisqu'ils possèdent des oeuvres meilleures et n'ont pas sous la main de lectures traitant de leurs composantes nationales ou latino-américaines. Il en est autrement lorsqu'un de nos artistes s'incorpore à une nouvelle tendance occidentale et que ses oeuvres apportent à celle-ci des innovations. Des exemples: R. Matta dans le surréalisme des années trente et J. Sotto dans le cinétisme des années cinquante.

Les publics occidentaux préfèrent nos oeuvres de contenus mythiques et ces dernières proviennent, en général, de la synthèse Occident/Amérique latine, comme celles de R. Tamayo, W. Lam et F.

Botero. Sont aussi appréciées certaines oeuvres régionales comme celles du Muralisme mexicain, la seule tendance qui soit apparue en sol latino-américain: elle s'est développée pour ensuite s'éteindre, à partir de 1940. L'Universalisme constructif de J. Torres García a été une autre tendance, quoique trop en avance, même pour l'Europe des années trente, qui proposait le post-géométrisme.

Nos peintres ne montrent pas la même continuité ni la même unité que nos romanciers et nos poètes. Il leur manque un projet esthétique d'envergure. Ce qui contribue à cela est le fait que nos pays possèdent une faible structure culturelle et sociale, dont nous n'avons pu assimiler les pluralités. La même chose arrive à nos artistes quand ils essaient de concilier leurs diverses sensibilités et mentalités, à l'intérieur d'un équilibre favorable entre la théorie et la pratique. Notre scission esthétique est manifeste: d'un côté l'esthétique hégémonique, un transplant européen, et de l'autre l'esthétique populaire, une combinaison d'éléments féodaux européens venant de notre passé colonial, d'éléments indigènes et de composantes africaines nous venant des esclaves.

CONCLUSION

Après avoir tracé rapidement et brièvement ce panorama, il y a lieu de préciser, pour conclure, que le problème central des arts plastiques de l'Amérique latine est d'équilibrer, à la source, théorie et pratique. La première doit rendre compte des liens qu'ont nos oeuvres entre elles et des rapports qu'elles ont avec nos réalités collectives, en soi plurielles. Elle doit aussi fournir des connaissances sur nos réalités esthétiques et tracer nos tactiques pour en évaluer les manifestations. La pratique, elle, doit suivre les innovations possibles, peu importe le chemin choisi. En ce qui a trait à la peinture de chevalet, nous sommes en train d'arriver tardivement à un équilibre entre la théorie et la pratique. Comme nous l'avons déjà spécifié, cet art se trouve aujourd'hui converti en un instrument contrôlé par le commerce. Il y a lieu d'imaginer, cependant, la possibilité de lui inventer de nouvelles fonctions socio-culturelles. □

(Traduction: Danielle Vaillancourt).