

Comme un oiseau sans pattes...

John K. Grande

Volume 36, Number 146, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53665ac>

[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

Grande, J. K. (1992). Comme un oiseau sans pattes.... *Vie des arts*, 36(146), 8–15.

COMME UN OISEAU SANS PATTES...

John K. Grande

Parler d'art actuel, c'est évoquer l'idée d'une conscience culturelle, d'une vision sublime qui accroîtrait et réaffirmerait notre vision du monde. L'ironie suprême de cette présomption réside dans le fait que les produits, et les expressions de tous les artistes du monde, sont de plus en plus entraînés dans le tourbillon de la toute puissante et anonyme idéologie de l'internationalisme. Dans ce scénario du «meilleur des mondes», digne de Huxley, une avant-garde mondiale exténuée avance tant bien que mal, éblouie et submergée par un irrésistible désir de reconnaissance devant les dieux du marché, mais oublieuse de la valeur et de l'expérience spécifiques de leur propre culture. Comme si toute la validité de la culture locale avait été remplacée par le symbole d'un type nouveau de colonialisme culturel, encore plus insidieux que tous les étendards nationalistes du passé.

La nature réelle d'une expression artistique déterminante a toujours pris son origine dans l'expérience spécifique et immédiate de l'artiste créateur, soit par la manière dont les matériaux étaient utilisés, soit par le processus même d'expression. Ultérieurement, celle-ci se voyait dotée d'une portée internationale. Aujourd'hui, la force propulsive d'un art fondé sur l'expérience directe est une notion négligée, détournée par l'invasion des médias sur la conscience collective universelle, à tel point que les cultures locales sont occultées au profit de la mise en spectacle d'une production déconnectée de toute réalité.



Ana Mendieta,
Sans titre, 1982.
Technique mixte sur feuille, 15,2 x 11,4 cm,
Coutoiserie: Galerie Lelong, New York.

DE NOUVELLES VALEURS

Le démantèlement du mur de Berlin, la réunification de l'Allemagne, la renaissance des nationalismes en Europe de l'Est font partie d'un vaste mouvement de restructuration sociale, politique et économique. L'éclatement de l'idéologie communiste provoque aussi la réévaluation de la démocratie à l'occidentale. Une certaine conception du progrès, de la croissance économique et du patrimoine, ont créé une histoire de l'art quantitative et matérialiste où l'idéologie avant-gardiste, avec sa sublimation de l'individu, encourage les «égosystèmes» de l'expression qui alimentent une vision conceptuelle de la culture. Il s'agit d'une forme d'aveuglement à ce qui, à nos pieds, n'est plus digne de notre attention, et nous généralisons et simplifions la nature en la liant directement à un modèle expansionniste qui est en train de faire long feu. Un art est jugé nouveau et pertinent s'il représente une scission avec l'art qui le précède, tout en révélant une connaissance des traditions passées dont il est à la fois dépositaire et avec lesquelles il est en rupture.

Un produit de la technologie des communications de masse, de l'environnement/image, l'expérience synthétique est dorénavant perçue comme étant tout aussi appropriée à l'expression. Les artistes sont aujourd'hui subjugués par leurs puissants désirs de reconnaissance dans les marchés et autres établissements n'ayant rien à voir avec le caractère de leur expression. Cette vision bien enracinée précède habituellement tout désir de reconnaissance à l'intérieur de leur culture spécifique. Les artistes assujettissent leur expression à des forces économiques diamétralement contraires à la nature scrutatrice de l'art, une nature intuitivement liée à l'identité personnelle. L'artiste qui recherche uniquement la reconnaissance internationale est comme un oiseau sans pattes qui doit voler sans fin et ne peut jamais atterrir. Il se livre ainsi aux manipulations avides des marchands, des collectionneurs et des institutions publiques qui perpétueront les systèmes artificiels de l'offre et de la demande. Ce scénario diminue la valeur intrinsèque et toute expérience holistique que les œuvres pourraient exprimer, les transformant en de simples produits de consommation parmi tant d'autres. Il explique en partie les messages mortellement codés et l'expression timide et javellisée de l'art actuel. Tandis que les artistes sont volontiers disposés à se prononcer clairement et de façon altruiste sur les malaises qui rongent la société, ils sont absolument terrifiés à l'idée d'une référence aux problèmes écologiques ou sociaux de leur propre cour.

Cette conception tautologique de l'évolution de l'art donne prise et encourage l'idée de transgression, provoquant une sorte d'écart entre l'expression innovatrice et la «réalité» culturelle dans laquelle baigne l'artiste. Ainsi la mort de l'avant-garde en Occident, saluée tant par les critiques que par les artistes, n'a pas eu lieu. À peine est-elle reconnue comme concept. Sur le plan politique, alors que les idéologies opposées du capitalisme et du communisme fusionnent, on observe la recrudescence d'une idéologie internationaliste *made in U.S.A.* qui occupe le devant de la scène. Pourtant, l'écologie, élément essentiel de toute vision du futur, ne fait pas encore réellement partie de l'équation. Elle affectera pourtant davantage notre avenir que les thèses politiques ou économiques d'expansion, si attrayantes soient-elles. Toute économie expansionniste se voit ultimement limitée par la nature. Si nous ajustons nos demandes économiques en reconnaissant la prépondérance de la qualité de vie sur les quotas de production et de consommation, nous aurons une chance de sauver les ressources renouvelables de la planète. Ne faisons-nous pas une grave erreur en reléguant à un rôle

secondaire les cultures vernaculaires, celles qui peuvent le mieux maintenir la diversité et la richesse régionale? Il semble peu vraisemblable que les peuples de la terre veuillent abdiquer leurs caractères propres pour vivre sous l'autorité du *Big Brother* de ce nouvel état du monde. Qu'en est-il de l'art à cet égard?

VERNACULAIRE OU INTERNATIONAL ?

Free Worlds : Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art, présenté au Musée des beaux-arts de l'Ontario en janvier, que l'on pourra voir au Musée d'art contemporain du 22 octobre 1992 au 3 janvier 1993, donne aux Canadiens leur premier aperçu réel sur la manière dont les profonds changements sociaux et politiques en Europe de l'Est ont affecté la scène artistique hongroise. Avec les sculptures, peintures et vidéos de sept artistes hongrois, l'exposition révélait une orientation culturelle enracinée dans la tradition et émergent du joug des décennies de tyrannie communiste.

Les diptyques monochromes abstraits de Anton Birkas offrent des allégories visuelles qui concrétisent les tensions inhérentes à une culture *underground* florissante dont l'identité était nécessairement fluctuante, invisible, définie par les paramètres structuraux de l'idéologie d'État. Les jeux spatiaux entre les formes intérieures curvilignes rappelant les deux hémisphères, «droit/gauche» du cerveau, et les zones extérieures colorées, bordées par la surface rectangulaire du tableau, semblent insinuer que quelque chose au centre nous demeure dissimulé, caché. *Pig Taking a Shower* (1990) de Imre Bukta, une œuvre ouvertement humoristique montrant un cochon se douchant sur une plate-forme carrée de bois et de métal, caractérise le stoïque penchant iconoclaste de Bukta. «N'essayez pas, dit-il, d'établir des frontières autour de votre environnement. C'est impossible; votre zone vitale sera toujours déterminée par l'endroit où va le cochon.»

Les œuvres de Lázló Fehér et de Sándor Puinczehelyi sont les reflets explicites de récents souvenirs d'oppression. Les peintures de Fehér reprennent les romantiques représentations réalistes des

monuments communistes et les scènes urbaines couramment tronquées sous la gouverne communiste. Ses images idéalisées contiennent les silhouettes irréelles d'adolescents et de vieillards, les innocents dont le rassemblement aura éventuellement donné à la Hongrie sa liberté actuelle. *Free World*, les maquettes et photos d'installations créées à Budapest par Gábor Bachman, sont de purs «idéotypes» architecturaux et classiques qui puisent succinctement dans la tradition constructiviste.

En Amérique du Nord, la culture formelle est perçue comme marginale par rapport à la large gamme des activités sociales. En Hongrie, les arts ont constitué jusqu'à récemment la formidable mise en lumière d'une culture de résistance au communisme. Les bureaucraties qui tentaient de contrôler l'identification naturelle du peuple hongrois à sa propre culture, utilisèrent trois méthodes connues comme les trois «T» pour atteindre leurs fins : *támogatni* (supporter), *tűrni* (tolérer) et *tiltani* (bannir). Cette manipulation, cette intimidation et ce contrôle absolu ont pu fonctionner tant que la Hongrie restait isolée du monde extérieur. Au milieu des années soixante, malgré sa position officielle marginale, l'avant-garde constituait une force importante de contre-résistance à l'idéologie d'État. Durant les années soixante-dix, comme les liens commerciaux de la Hongrie avec l'Occident se renforçaient par pure nécessité, l'art non-officiel florissait, appuyé par les syndicats et les compagnies d'état qui l'utilisaient dans le sens de leur intérêt. Alors que tant d'artistes occidentaux doutent du modèle capitaliste, les artistes hongrois veulent goûter aux fruits de notre système de marché de l'art en adhérant naïvement à des conceptions périmées d'une avant-garde historique. Comme il n'existe chez eux aucun marché d'importance pour leur art, ceux-ci exportent dorénavant leurs œuvres vers les fameux centres d'art occidentaux qui s'obstinent à entretenir une espèce de sélectivité darwinienne, un système de martellement esthétique d'un seul et unique produit, conçu pour annihiler toute diversité d'expression. Dans ce contexte, l'art hongrois est encore considéré comme marginal et périphérique.

RETOUR NOSTALGIQUE ?

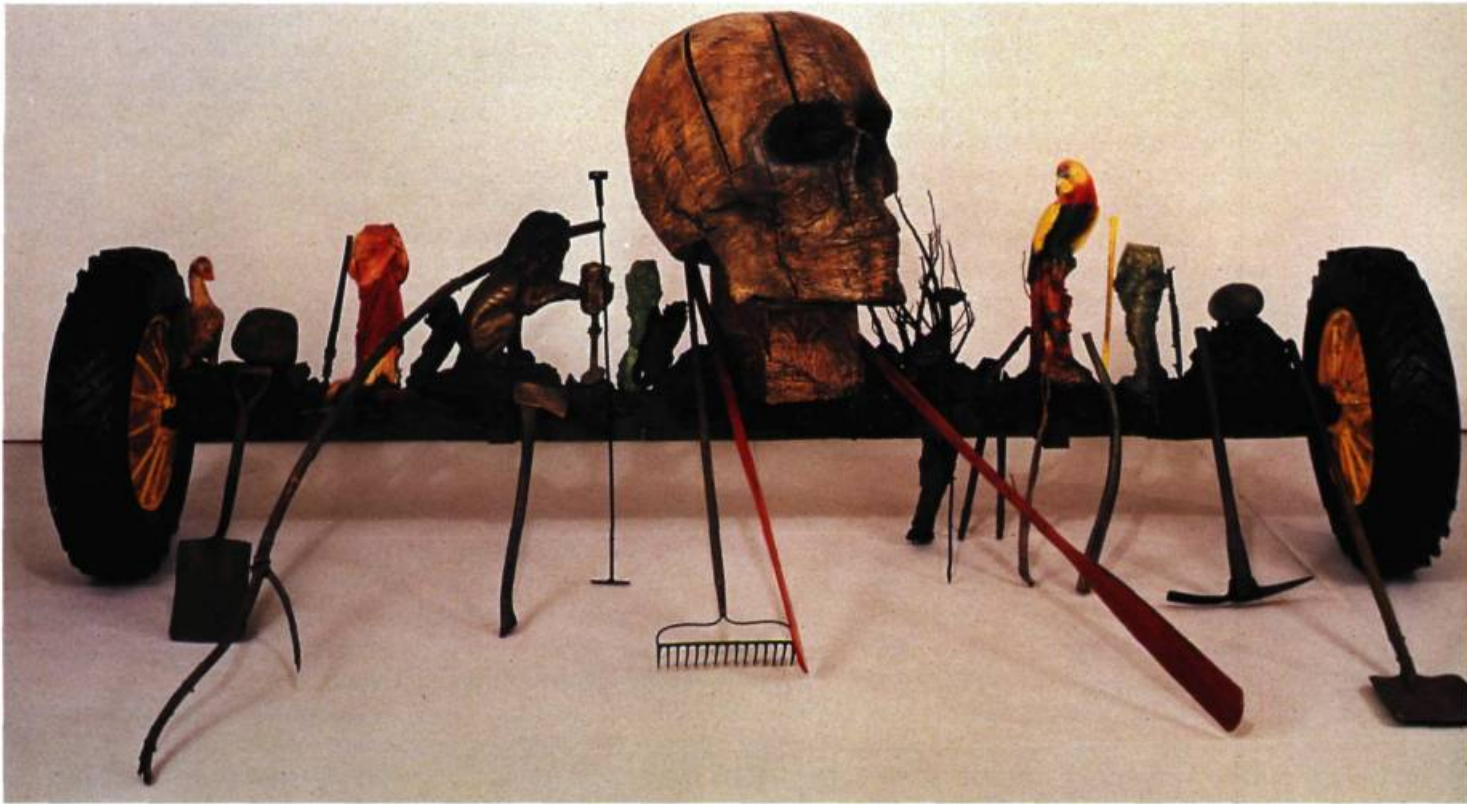
Dans les années soixante, Jim Dine était un artiste américain occupant le centre de la scène de l'avant-garde occidentale. Il créa à cette époque un «car-crash happening», incorporant des rouleaux de linoléum peints en blanc et enlignés le long des murs de la galerie à d'énormes croix de bois rouges suspendues au-dessus d'un décor de débris de limousines et de corps mutilés. Lors de sa plus récente exposition à la galerie Pace de New York l'automne dernier, Dine présentait des œuvres qui ne contestaient plus, mais plutôt qui souscrivaient au point de vue conformiste de l'establishment. Ses nouvelles sculptures, avec les rebuts et le bric-à-brac qui jonchent les routes américaines, évoquaient une sorte d'échec nostalgique du Rêve américain. *Wheat Fields* (1989), le plus

catégorique des nouveaux énoncés alchimiques de Dine, rassemblait de la machinerie agricole rouillée, des outils abandonnés, des objets ménagers. Construite à l'extérieur, le long d'une poutre de 16 pieds, l'œuvre avait d'abord été complètement coulée dans le bronze, chaque élément étant ensuite laborieusement peint, afin que chaque objet retrouve son aspect original, sa permanence dissimulée. L'œuvre semble faire l'éloge du régionalisme américain d'autrefois avec son auto-suffisance sans complications, son industrialisation à outrance et sa production de masse. Comme bien d'autres membres de l'avant-garde des années soixante, Dine a abandonné son allégeance aux énoncés sociaux afin de renouer avec une continuité locale des traditions historiques et culturelles de l'art.



Laszlo Fehér,
Under the Statue II, 1989.
Huile sur toile, 180 x 250 cm.
Coll. : Andrew Sarios.

Jim Dine,
Wheat Fields, 1989,
Bronze peint, 203 x 436 x 250 cm,
Courtoisie : Pace Gallery, New York.



Alors que plusieurs artistes russes et est-européens veulent embrasser le marché international, des artistes comme Jim Dine se contentent de présenter des images nostalgiques d'un patrimoine culturel du capitalisme. Par contre, d'autres artistes occidentaux tentent maintenant d'aller au-delà des définitions traditionnelles de l'expression. Ils reconnaissent la spécificité culturelle des régions, expriment des préoccupations écologiques qui ne font pas encore partie d'aucun programme esthétique établi. Ils ne perçoivent pas la culture comme étant simplement une membrane perméable aux grande sociétés commerciales. Leur approche recherche et encourage l'expérience régionale. Même s'ils exposent à travers le monde, ils ne perçoivent plus New York, Berlin, Tokyo et Paris comme les ultimes baromètres d'une norme esthétique, mais tout simplement comme des centres de liquidation d'un art qui se soumet aux mécanismes du marché. Ils ne sont pas engagés dans une recherche futile de la nouveauté pour la nouveauté. Pour eux, la nature est devenue le principal

sujet de leur art, non pas pour des raisons symboliques mais telle qu'en elle-même.

L'art de Andy Goldsworthy raffine et innove avec l'éthique originelle du «land art» des années soixante. L'échelle de ses œuvres est habituellement déterminée par les matériaux et les lieux, faisant sensiblement contraste par exemple aux projets grandioses conçus par Christo et par le défunt Robert Smithson. La plus récente réalisation de Christo a nécessité le dévoilement de 3 100 parapluies le long du col Tejon en Californie et à travers la préfecture de Ibaraki, située à 70 milles au nord de Tokyo. Financé grâce à des prêts bancaires et par la vente des dessins et des gravures de Christo, le projet a coûté 26 millions de dollars américains. À l'opposé, l'œuvre de Goldsworthy est une réponse directe à un enchaînement spécifique de variables: temps, lieu, température. Faites de toutes sortes de matériaux naturels – neige, brins d'herbe, petits fruits, glace, pierre, terre, feuilles et bois –, ces constructions souvent temporaires mettent l'accent sur un esthétisme proche de la

quasi-invisibilité, une intégration silencieuse, sensibilisée à un environnement particulier. L'art de Goldsworthy est une expression éphémère qui existe en-dehors de toute économie formelle et qui répond directement à des écologies locales et spécifiques. Il y a plus de 14 ans, il créa un alignement de pierres dans la baie de Morecambe. Il dit aujourd'hui: «C'est encore là, enseveli sous le sable, invisible. Toute mon œuvre existe encore, sous quelque forme que ce soit.» Son approche artistique rappelle une citation tirée de *A Winter's Tale* de Shakespeare: «Pourtant la nature ne peut être améliorée en aucune façon / mais la nature fait que cette façon / laquelle dites-vous améliore la nature, est un art / fait par la nature... C'est un art / qui corrige la nature – ou plutôt la change; mais / l'art en lui-même est nature.»

With Nature, une exposition de groupe qui eut lieu récemment à la galerie Lelong à New York, réunissait des œuvres de Richard Long, Donald Lipske et Ana Mendieta. Lors de cette exposition, Goldsworthy présenta simplement une série de dessins

sur papier. À part le fait de placer de la terre sur les contours d'une balle de neige et d'un glaçon, Goldsworthy fit bien peu, le reste du travail étant à vrai dire accompli par la nature. Homologues aux œuvres créées en extérieur, dans des lieux spécifiques au Japon, en France, en Écosse, au Pôle Nord et ailleurs, ces dessins sont essentiellement créés par une force autre qu'humaine.

L'œuvre de Ana Mendieta est née d'une rencontre directe avec la terre, une source autant privative que nourricière. Avant sa mort précoce en 1985, Mendieta, une exilée américano-cubaine, utilisait souvent son propre corps pour créer des images qui s'identifiaient à la nature comme force procréative. Ses déesses de la terre, images de violence et de procréation, sont, comme l'œuvre de Goldsworthy, des œuvres éphémères marquées par leur caractère temporel, faisant partie d'une quête d'un lieu d'appartenance, d'une prise de contact avec ce qui nous dépasse. En 1981, lors d'un retour à Cuba, Mendieta sculpta des «siluetas», de féroces symboles représentant des déesses de la fécondité, tout au fond des caves calcaires de Jaruco, une région montagneuse de Cuba qui servit traditionnellement de refuge aux rebelles cubains. L'exposition *With Nature* comprenait deux œuvres sans titre de Mendieta. L'une, une déesse de la fertilité magnifiquement lyrique, devient encore plus sacrée par ses dimensions mêmes : elle est peinte sur une feuille d'arbre. La deuxième œuvre, un grand bloc de bois vertical sculpté avec d'ondulants motifs rythmiques, fait contraste avec la délicatesse de la première œuvre, par l'utilisation explicite et machiste de poudre à canon comme médium pour brûler le bois. C'est une allégorie talentueuse, urgente, qui souligne le besoin qu'a l'humanité de changer ses priorités, en respectant la capacité procréatrice féminine de fusionner avec la nature comme source vitale, plutôt que de la détruire.

Au Québec, certains artistes tentent également de s'inspirer de la nature comme source artistique. Jean Brillant est un sculpteur dont les œuvres mettent l'accent sur le caractère des matériaux utilisés, donnant à leur présence une nuance autobiographique qui improvise son dialogue sculptural. Les matériaux possèdent une voix allégorique à l'intérieur

de l'expression physique de son art. Lors d'une exposition solo à la galerie Pierre Nouvion dans la principauté de Monaco (du 25 octobre au 22 novembre 1991), c'était cette présence matérielle qui transformait ses œuvres en des expressions pertinentes, écologiquement contextuelles, et en même temps absurde ment humoristiques, comme si l'artiste se tenait en-dehors de sa propre création pour regarder jouer la nature. *Air de jactance* (1991) consiste en une série de pierres rondes et lisses, empilées verticalement, comme à l'encontre des lois de la gravité. Sur ce totem théâtral, sur ce point de repère, borne immobile qui ne porte aucun signe descriptif d'une quelconque paternité, une double spirale d'épais fils métalliques s'unit incongrûment au centre de la pierre la plus élevée. Le cercle de métal rouillé qui constitue la plate-forme sur laquelle le tout s'équilibre, apparaît comme une dernière allusion aux assises platoniques de notre vision historique et culturelle. *Où s'arrêtera le progrès ?* (1991) est formé d'un disque de métal qui semble vouloir s'élaner en tournoyant le long d'un étroit sillon gravé dans un bloc triangulaire de pierre des champs. Son inflexible progression semble, sinon freiné, du moins entravée par la corpulence et le poids de cette masse de pierre sur laquelle il repose. Les épaisses bandes de métal oscillantes qui s'envolent de son dos et de ses côtés donnent l'impression que tout ce mouvement et sa raison apparente ne sont mis en scène que pour le pur plaisir du jeu.

Kevin Kelly, un artiste vivant à Montréal, fabrique de larges environnements intérieurs, des panoramas incurvés à 180 degrés à la façon des installations présentées dans les musées d'histoire naturelle. Recréant des paysages modifiés par l'homme et des étendues désertes du Grand-Nord, Kelly y ajoute des éléments physiques tirés des lieux réels ayant inspiré ses panneaux peints. *Reconstructed Landscape #1* (1988-89) dépeint une mine à ciel ouvert, en hiver, près de Black Lake au Québec. Comme l'on se promène dans ce paysage démesuré de 10 mètres par 3, à travers la demi-tonne de résidus miniers rapportée par Kelly pour compléter l'installation, on perçoit facilement l'ampleur de la perturbation que laissent nos industries primaires dans

leur sillage. Robert Hugues, le critique par excellence du Times Magazine, remarquant les nettes similarités entre le monde de l'art et les industries primaires lorsqu'il écrit : «Ce que l'extraction à ciel ouvert est à la nature, le marché de l'art l'est devenu à la culture.» Il est vrai que pour le prix actuel d'un paysage de Van Gogh ou de Corot, il y aurait beaucoup plus d'arbres plantés qu'aucun artiste pourrait peindre sur un seul tableau.

Des œuvres récentes d'artistes américains nous confrontent à un point de vue distinctement différent, leur histoire étant associée à une intégration écologique, à la création d'œuvres d'art possédant une forte valeur symbolique et totémique, créées en-dehors de tout contexte économique moderne et sans idée préconçue d'une quelconque valeur marchande. En vérité, ces œuvres, façonnées à partir de matériaux locaux, indigènes, et exprimant l'expérience de vie dans une culture de l'écologie collective et bio-régionale, sont aujourd'hui ironiquement investies d'une forte valeur commerciale.

Plusieurs artistes occidentaux rejettent les traditions artistiques orales, écrites et visuelles de leurs propres cultures, comme si elles n'avaient rien de «spirituel» à offrir. Elles gisent, systématiquement ensevelies sous des couches d'interprétations concrètes et d'imputations matérielles d'un sens historique, oubliées par la culture populaire. Au XIX^e siècle, des artistes comme Rodin percevaient les matériaux bruts qu'ils utilisaient pour leur art à la manière des économistes, comme un matériau devant être acquis, manipulé et refaçonné pour créer une adulation convenablement béatifique de l'image de soi et de l'humanité, et non comme des éléments possédant une voie potentielle qui leur serait propre. Cette attitude envers les matériaux a atteint son apogée avec la tendance actuelle des sculpteurs et des peintres à employer de vastes quantités de matériaux, comme si cela pouvait en quelque sorte rendre leur art plus signifiant. Le sculpteur français Jean-Pierre Raynaud a poussé cette tendance à l'extrême lors de sa récente réalisation, l'«embaumement» d'un édifice à logements de 15 étages, la première sculpture publique «viable» du monde, à les Minguettes, une banlieue de Lyon percluse de problèmes sociaux. L'extérieur de ce monument à la

monumentalité sera complètement recouvert par 11 000 verges carrées de tuiles blanches... Pendant la majeure partie de ce siècle, comme s'amplifiait notre expansion économique, les artistes adoptaient les icônes, les styles et les valeurs formelles des cultures étrangères, marginales, pour exprimer un sens d'appartenance. Les sculptures de Picasso et ses convulsives *Demoiselles d'Avignon* (1907), avec leurs figures féminines angulaires d'allure africaine, sont l'exemple parfait d'une rage violente et abstraite, détruisant toute idée subsistante d'une représentation séquentielle continue, augmentant encore plus le schisme «visionnaire» entre l'humanité et la nature.

Joane Cardinal-Schubert, une artiste qui vit en Alberta et dont le travail questionne par inadvertance le besoin qu'a notre culture de s'appropriier les cultures primitives et tiers-mondistes, en musique, en art, en théâtre et en littérature, présentait une installation intitulée *The Earth Belongs to Everyone II* lors de l'exposition itinérante d'art autochtone organisée par le Musée canadien des civilisations l'été dernier. Née en partie de sa conviction que toutes les cultures doivent dorénavant développer leurs propres identités distinctes, indépendantes de toutes tautologies économiques, l'installation fait allusion à l'accident nucléaire de Tchernobyl. Le récit hybride de Cardinal-Schubert sur cette tragédie prend la forme d'un paysage utopique dont les cieux sont engloutis par les flammes, enchâssé dans un dôme artificiel de ciel bleu. Une deuxième toile, au sol, contiguë à l'œuvre principale sur le mur, renverse l'ordre du ciel et de la terre tel que présenté dans la première toile. Quatre «pierres» de plâtre peint, talismans ou jalons territoriaux, et deux pins dénudés soutenant la toile principale, font de l'installation une expérience non pas médiatique mais endémique.

Notre récente manie de faire l'éloge des cultures aborigènes et primitives du monde entier tend, non pas à reconnaître leurs spécificités culturelles, mais surtout à s'appropriier leurs composantes «spirituelles» pour le bénéfice de l'environnement / image déspiritualisé et vide de sens de notre techno-culture. Jimmie Durham est un artiste cherokee de l'ouest des États-Unis dont les œuvres questionnent la façon dont l'art contemporain est encore lié à un





expansionnisme historiquement colonialiste. Il dit: «Je suis un artiste cherokee qui fait son possible pour que l'art cherokee soit considéré comme étant aussi universel et illimité que l'art de tout homme blanc. Le problème réside dans la vision myope qu'a cette société d'elle-même et de ce qui est universel. Mon utilisation cherokee des objets, des formes, de l'espace et du sens est tout aussi intentionnelle, sophistiquée et universelle que l'utilisation de pareils outils par quiconque. Si je suis capable de voir l'art cherokee et tout autre art comme étant également universel et précieux, et pas vous, alors nous avons besoin d'une sérieuse discussion.»

Lors d'une exposition organisée par le Musée canadien des civilisations de Hull cet automne, Jimmie Durham présentait une série d'œuvres sous le titre collectif de *The Bishop's Moose and the Pinkerton Men* (1989). *The Bishop's Moose*, l'œuvre centrale qui prêta son nom à l'exposition, consistait en une tête d'orignal dénichée par Durham dans un tas d'ordures près de la cathédrale St. John the Divine, une église séparée de Harlem par une clôture, et soi-disant propriété de l'évêque de ladite cathédrale. Présenté en équilibre sur un échafaudage de bois, une allusion au désir des modernistes de projeter une vision culturelle de la nature, cet animal, tué, puis empaillé par un taxidermiste pour lui rendre l'apparence de la vie, pour être finalement rejeté, est un artefact récupéré d'une attitude coloniale face à la nature. Ce «trophée» ne possède plus que la moitié de sa ramure, l'autre consistant en des tuyaux de plomberie. En resacralisant cet animal jadis vivant, Durham nous fait comprendre que l'expression indigène n'a pas à être nostalgiquement sentimentale mais peut être contextuellement actuelle.

Cette pointe de l'iceberg semble indiquer qu'il y a des vents de changements dans l'air, que l'art de l'avenir peut encore prendre des directions insoup-

çonnées. Alors que quelques artistes tentent aujourd'hui d'établir une nouvelle attitude symbiotique face à la nature, ils se trouvent de ce fait dans un dilemme transitionnel. En essayant de nous sensibiliser à l'environnement, ils continuent de s'appropriier, d'extraire, de manipuler des matériaux, et ce, afin de nous dire de ne pas le faire. Cet inconfortable état de choses est le fruit de la croyance sacrée qu'ont nos propres cultures en un individualisme inexorablement lié à la notion romantique voulant que l'auto-expression soit plus importante que la nature. Toute expression symbolique renforce un modèle de culture hermétique. Est-il possible que l'art significatif de l'avenir puisse offrir une base entièrement nouvelle au jugement esthétique, où la quasi-invisibilité serait considérée comme du «grand art»? Ce genre de neutralité esthétique serait jugé, non pas par la manière dont il se fait remarquer, mais par son intégration silencieuse à l'environnement. Peut-être sans signature, sans titre, il élèverait de nouveau le créateur à un rôle mythique. Plusieurs éléments qui aujourd'hui ne font pas partie de l'art – la géologie, le climat, d'autres formes de vie et toute une diversité de matériaux –, pourraient jouer un rôle actif égal. Cela permettrait à l'art, dans la définition d'une vision de l'avenir, de prendre une place plus importante, peut-être identique à celle de la science. L'art du futur pourrait nous offrir une façon holistique d'envisager la créativité, misant sur un respect mutuel, lequel est co-dépendant pour notre écosystème. Les phrasés brillants et les idées conceptuelles de l'éphémère époque du post-modernisme en art sont un testament au narcissisme professionnel, enchaîné et tenu au silence par sa soumission aux lois de l'économie de l'image. Pour citer Emily Dickinson: «Il n'y a pas de Silence sur la Terre – si silencieuse. Comme ce qui souffre. Ce qui pourrait être dit découragerait la Nature. Et hanterait le monde.» □



Jimmie Durham,
The Cathedral, 1989,
Technique mixte, 127 x 182,9 cm,
Courtoisie : Exit Art, New York.