

La peur de l'art de l'art

Artur Tajber

Number 138, Fall 2021

Renoncements et anonymat

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96984ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tajber, A. (2021). La peur de l'art de l'art. *Inter*, (138), 58–67.

LA PEUR DE L'ART DE L'ART

ARTUR TAJBER

Vers la fin de l'année, au festival Fort Sztuki de 1994 à Cracovie, j'ai performé pendant une heure et demie dans un petit sous-sol spécialement aménagé pour l'occasion, que nous pouvions inspecter et auquel nous pouvions accéder uniquement par une trappe dans le plancher du corridor d'une forteresse du XIX^e siècle. Cet événement et l'installation restante suivant mon passage étaient accompagnés de cette proclamation :

CLAUSTRUM – ZAMEK – ZAMKNIĘCIE

performance

ARTUR TAJBER

akcja minimalna – 2 grudnia 1994, Fort Sztuki, godz. 18:00-19:30

fobia (phobos – strach)

lęk uporczywy przed określonymi sytuacjami, przedmiotami

lęk o sztukę wobec używania sztuki

posługiwania się sztuką

wykorzystywania sztuki

lęk sztuki przed sztuką

(artifobia, artefobia)

KLAUSTROFOBIA

(claustrum – zamek, zamknięcie)

lęk przed zamknięciem

lęk przed zamknięciem ust

utraceniem głosu

odebraniem głosu

języka

lęk przed ograniczeniem języka

OBRONA

przyrodzonego prawa

ODDECHU

SŁOWA

SENSU

obrona prawa do

OBRONA SZTUKI

Fort Sztuki

sztuka

CLAUSTRUM – SERRURE – LIEU CLOS

performance

ARTUR TAJBER

action minimale – 2 décembre 1994, Fort Sztuki, 18 h-19 h 30

phobie (*phobos* – peur)

crainte persistante de certaines situations ou objets

peur de l'art due à l'utilisation de l'art

mauvais usage de l'art

profiter des bienfaits de l'art

la peur de l'art de l'art

(phobie de l'art)

CLAUSTROPHOBIE

(*claustrum* – serrure, lieu clos)

peur d'être enfermé

peur de fermer la bouche

perdre la voix

voir sa voix emportée

langage

peur des limitations du langage

PROTECTION

du droit inné de

RESPIRER

MOT

SIGNIFICATION

protection du droit de

PROTECTION DE L'ART

Forteresse de l'art

art

Un an plus tard, avec un groupe d'amis artistes, théoriciens et activistes, nous avons mis sur pied l'association Fort Sztuki, un centre d'artistes autogéré faisant la promotion d'un art ambitieux et actuel. J'en ai été le président pendant plus de dix ans, mais nous avons ensuite eu à prendre la décision difficile de dissoudre l'association. La décision de mettre fin, de renoncer à l'art ou à une de ses parties (ses disciplines, ses techniques, ses institutions) peut être significative si elle se fonde sur des motivations rationnelles et éthiques.

J'ai rencontré beaucoup de personnes qui ont abandonné l'art et le métier d'artiste : elles s'étaient découvert une autre passion, avaient développé d'autres intérêts, avaient ressenti de la déception ou avaient fait le choix d'un style de vie plus facile, plus juste, moins sophistiqué, plus intéressant ou plus efficace. Certaines expliquaient leur déception en évoquant le manque de succès et le faible revenu, mais aussi l'échec de leurs attentes élevées comparativement à la triste réalité. Je connais aussi des exemples d'abandon de carrière artistique et de suspension d'activités artistiques fondés sur les raisons suivantes : le sujet est épuisant, les ressources sont épuisées, des problèmes sont toujours présents, la force de continuer est absente.

Le cas qui m'intéresse et dont je fais l'expérience semble toutefois d'une autre nature. Il s'agit plus d'un processus de réduction graduelle que d'un abandon ou une renonciation. Par la réduction, il est possible de se débarrasser de quelque chose, d'abandonner ou de renoncer à une certaine partie, afin de conserver l'ensemble. Ce n'est pas simplement une boutade ou une figure de rhétorique, mais bien un cas particulier. Je commencerai donc mon histoire par le début, en suivant un ordre chronologique.

*

Lorsque je regarde mon parcours, je peux observer plusieurs périodes très différentes dans mon histoire de l'art personnelle. Ces périodes sont séparées par des crises et certains changements de priorité radicaux. D'un côté, il est possible d'observer une certaine logique dans cet ordre, quelque chose qui s'apparente à une suite d'initiations, un style de vie ; de l'autre, beaucoup d'événements ne dépendaient pas de moi et étaient influencés et conditionnés par des circonstances et des stimuli extérieurs, prenant parfois la forme de conflits spectaculaires.

La première période est venue naturellement de mon enfance et de mes aventures de jeunesse, et a duré jusqu'à mon initiation sociale, qui a eu lieu à la fin des années soixante – de manière continue –, soit le jour symbolique du 13 décembre 1981. Elle était caractérisée par la stigmatisation de mon entourage immédiat : le caractère sombre et la nature répressive de l'État communiste ; l'exploration des secrets de ma génération et de la génération précédente. Je faisais graduellement mon entrée dans la contreculture et je recherchais une forme d'existence et d'expression personnelle et authentique. Déjà à ce moment, j'avais découvert que, dans un monde contrôlé idéologiquement par un flux de stimuli, je pouvais seulement poursuivre mon cheminement par élimination graduelle et concentration, avec les compétences d'atelier dont j'avais hérité – de ma mère, une artiste peintre, elle aussi – et que j'avais acquises au cours de mon éducation en art, grâce à laquelle j'ai pu étudier pendant des années la plupart des compétences, techniques et outils. J'ai peint ma première huile sur une toile apprêtée en 1956, à l'âge de quatre ans ; c'était le portrait de ma mère avec ses cheveux roux, assise sur une chaise berçante près du bureau de mon père. Cette partie de ma vie était également naïve, remplie de mythes et de croyances mythologiques, comme la lumière au bout du tunnel qu'aperçoivent les mourants ou la Terre promise qui se trouve au-delà de la frontière de notre monde gris. C'étaient des années d'éducation formelle et informelle, de rébellion contre l'autorité et les règles bien établies, d'expériences de communauté, qui ont été marquées par mes premières performances publiques, des voyages par-delà le Rideau de fer, de plus longs séjours en Europe de l'Est et mes débuts sur les scènes locale, nationale et internationale. C'était aussi une période difficile, pleine de désillusions et de chocs, d'affrontements et de conflits, en plus du système de censure préventive, de l'administration et des services de sécurité de notre État totalitaire. Cette période a été couronnée par l'euphorie de la révolution « Solidarité » (1980) et s'est terminée par un coup d'État militaire, entraînant la perte des illusions ainsi que l'arrivée des droits du public, du passeport et des revenus.

La deuxième période est constituée de deux histoires se transformant graduellement, de l'une vers l'autre. La première histoire est celle de la loi martiale, du couvre-feu, du chômage, de l'emprisonnement dans un pays isolé et hermétique, mais aussi celle du relâchement lent, d'année en année, du régime militaire jusqu'au changement de système politique où nous avons regagné le droit d'avoir un passeport et de rebâtir des relations interpersonnelles – et internationales. Cette histoire a commencé le 13 décembre 1981 et s'est estompée au milieu des années quatre-vingt-dix. La deuxième histoire, conséquence et continuation de la première, a couvert la période du milieu des années quatre-vingt-dix jusqu'au début du XXI^e siècle. Elle s'est caractérisée par un retour partiel à un monde soi-disant ouvert aux constructions, aux investissements, à la coopération et à l'adaptation. Ces processus ont eu lieu simultanément sur les scènes politique, artistique et personnelle.

En somme, cette période englobait la chute de la formation sociale précédente et l'instauration, sur ses ruines, d'une forme de vie provisoire, comme partisane, suivie de tentatives de mise sur pied d'une forme totalement nouvelle. Celle-ci devait se fonder sur la négation des principes précédemment respectés – ou contestés – et sur l'adaptation de tendances externes, issues principalement des sociétés de l'Ouest plus stables, plus avancées et plus équilibrées sur le plan social. Cette période a également vu naître l'association Fort Sztuki (1995-2005), qui est en fait devenue pour nous un prétexte pour raconter cette histoire. J'associe la dernière histoire au cycle de la culture de la terre, du labour et de l'ensemencement. Mes travaux, à part l'animation de l'association, ont été de longs cycles de projets et d'actions artistiques : *Orient-action*, *Occident-action*, *Désol-action*, *Walk'man...* La récolte n'a pas été un succès.

La troisième période a commencé imperceptiblement au tout début du XXI^e siècle et a duré jusqu'au milieu de l'année dernière (2020). C'était une période de grande concentration où j'ai consacré mon énergie et mon expérience à la réalisation de mes objectifs, en commençant par des projets tels que *Table/able*, *S/table*, *TimEmit*. C'était également le moment de mettre sur pied une institution qui allait se fonder sur les expériences positives et négatives du passé, sur les désillusions et sur un scepticisme découlant de toutes les déceptions. Cette période en était une de pragmatisme, axée sur des buts mesurables et précis, et nécessitait des compromis radicaux. C'était un transfert d'énergie provenant d'activités privées sans concession – personnelles, autonomes, subjectives et indépendantes – dans le monde ossifié de l'université. C'était une tentative de créer une institution ayant un statut universitaire officiel, mais suivant la structure interne d'une œuvre d'art. Cette expérimentation a été une grande réussite.

Je suis aux portes de la quatrième période aujourd'hui. J'ai entrevu cette période après le 1er septembre 2020, après avoir été libéré de la servitude du compromis. Elle a toutefois été interrompue à cause de la pandémie. En raison du passage inexorable du temps, je présume que ce sera la dernière étape de ce processus. C'est ce qui me pousse présentement à vouloir récapituler le passé.

LE PROCESSUS DE RÉDUCTION

Le point le plus important est de répondre à ces questions de manière claire : quelles conclusions et décisions ont découlé de chaque période, et comment les expériences des périodes précédentes ont-elles déterminé le cours des périodes suivantes ? Tout d'abord, la première période a entraîné le rejet d'une certaine perception naïvement progressive de la civilisation. Dans ce modèle, l'affirmation de soi et la rébellion étaient enfermées dans une structure interne, des institutions, une hiérarchie de valeurs établie et un système de punitions et de récompenses à l'opposé de la « dictature et du prolétariat », ainsi que du libéralisme occidental. L'expérience d'impuissance totale face à la violence, à la superficialité et à l'impermanence des relations interpersonnelles a irrémédiablement détruit la confiance et les espoirs placés dans les mécanismes de la carrière artistique. L'illusion de l'objectivité esthétique et du jugement éthique s'est également effondrée. Par conséquent, les décisions suivantes ont été prises : limiter radicalement les contacts avec les institutions d'art bien établies, déplacer les pratiques artistiques de la galerie ou du musée vers des contextes libres (domaines publics, lieux d'art créés de manière arbitraire), contextualiser l'activité artistique et entrer dans un jeu de guérilla contre les institutions possédant le pouvoir. *Il est impossible de construire quelque chose de durable sur des bases instables ; improviser dans le vide revient donc à poser des actions symboliques.*

Au début de la deuxième période, il a fallu apprendre à fonctionner dans un contexte de paralysie sociale totale et de dictature militaire. Cet apprentissage s'est déroulé intuitivement, en faisant l'expérience de la douleur liée aux défaites et à la solitude, et par des essais prudents, des erreurs, des échecs et de petites victoires, lors de tentatives de prise de contact informelles et d'initiatives semi-légales, qui s'inscrivaient dans une quête de moyens et de manières de survivre (formule KONGER, échange Pologne-Irlande, galerie gt...). Les négociations en table ronde ont permis au processus de mûrir, et la première élection semi-démocratique a eu lieu, ayant culminé en une explosion de joie finale après 1990, célébration de la liberté. Quelques années d'enthousiasme ont suivi, où tout semblait possible. Une multitude d'idées utopiques, une grande valorisation de l'indépendance de la pensée et des changements très rapides dans chaque sphère de la vie ont été engendrés.

Encore une fois, il s'est avéré que ces changements dynamiques nécessitaient des bases stables pour être efficaces. Sans fondement solide, tôt ou tard, l'atterrissage allait être violent, et nous avons fini par foncer tout droit dans un mur de briques. La fatigue liée au processus de changements permanents, le fait de devoir nous adapter constamment et les premiers échecs ont affaibli le sentiment d'objectifs communs, ce qui a entraîné une crise au sein de la formation libérale. Les symptômes de cette crise dans le monde politique étaient déjà perceptibles dans le monde de la culture et sur le terrain. Il était devenu clair pour moi que le point de vue indépendant, la libre-pensée et les initiatives artistiques autogérées n'avaient plus aucune chance de survivre dans ce contexte. Le fait de soutenir une telle indépendance entraînerait beaucoup de problèmes.

Nous nous trouvions devant une alternative : ou nous survivions économiquement en devenant graduellement dépendants des autorités, des politiciens, des institutions d'État locales ainsi que de l'idéologie dominante, ou alors nous devions transformer la forme de notre organisation, nos stratégies, et définir différemment nos objectifs. La décision de dissoudre l'association s'est imposée : nous mettions fin aux activités de publication semi-clandestines (le *samizdat*) et au style de vie nomade ; j'allais m'adonner à un mélange de pratiques performatives et commissariales. Nous avons observé, facteur décisif dans notre changement de stratégie, que lorsque nous nous battions contre un environnement sociopolitique frappé d'inertie, il valait mieux tenir compte du contexte afin d'atteindre un résultat au moins partiellement satisfaisant, même si cela semblait dégoûtant ou contraire à l'éthique. Rejeter cette conclusion risquait d'entraîner une fuite, selon moi.



Artur Tajber, *Easter Egg*, 2021.
Cet œuf est lié à la tradition folklorique de l'œuf de Pâques, mais recouvert d'éclairs noirs et rouges – emblèmes du mouvement Women's Strike en Pologne, une organisation luttant contre les lois anti avortements et anti féministes, généralement contre les politiques de droite. Je l'ai fabriqué au printemps de Pâques, alors qu'il y avait des protestations dans les rues en Pologne et qu'elles se répandaient partout.

LES INSTITUTIONS COMME ŒUVRES D'ART

Vers 2001, l'association Fort Sztuki a atteint l'apogée de son activité après l'obtention par Cracovie du titre de Capitale européenne de la culture en 2000 : organisation de festivals et d'expositions en dehors de la Pologne, pour la première fois, et tenue de discussions sur le trimestriel *Fort Sztuki*... Néanmoins, c'est à ce moment que j'ai décidé de consacrer plus de temps à ce travail – je gagnais ma vie comme professeur depuis 1992. J'ai entrepris de créer le premier atelier d'art universitaire de Cracovie, que j'ai dirigé moi-même et que j'ai appelé, après avoir consulté Hans Breder, l'Atelier d'intermédia (Intermedia Studio). J'ai travaillé sur cette expérimentation pendant cinq ans et j'ai acquis des outils pour passer aux étapes suivantes, c'est-à-dire le développement d'un projet original de programme d'études complet, en collaboration avec Antoni Porczak, qui pourrait avoir une grande autonomie tout en demeurant adapté aux lois polonaises et aux structures universitaires. La mise sur pied de ce programme et du Département d'intermédia – qui est devenu cinq ans plus tard la Faculté d'intermédia – coïncidait alors avec la fin des activités de l'association. J'ai été à la tête du Département puis de la Faculté pendant treize ans. Or, cette fois, lorsque j'ai décidé de m'impliquer dans ce projet, je savais que je paierais le gros prix : je devais réduire radicalement ma pratique artistique personnelle, comme auparavant.

Jusqu'en 2012, j'ai partagé mon temps entre mes fonctions universitaires (recherche, enseignement, travail d'organisation, tâches administratives) et ma pratique artistique (création de performances et de concepts artistiques). Cette dichotomie s'appliquait aussi bien à mes travaux universitaires dans mon lieu de résidence permanente qu'à mon travail d'auteur et d'artiste lors de voyages dans d'autres lieux et pays. Après la création de la Faculté, cette dichotomie a perdu sa raison d'être.

J'avais besoin d'une meilleure raison pour concentrer presque entièrement mes efforts sur la construction et le renforcement de cette institution. J'ai imaginé la nouvelle faculté comme un implant autonome dont le rôle était d'affecter son environnement immédiat de manière positive. L'institution en soi comprenait une structure, un programme, et sa mise en œuvre collective devait représenter – était censée devenir – une *œuvre d'art intermédiaire*. Grâce à cette conception, même si je consacrais presque toute mon énergie à des tâches administratives, organisationnelles et didactiques, j'ai continué à me sentir comme un créateur. J'ai passé beaucoup plus de temps que prévu là-dessus, mais cela s'est avéré indubitablement fructueux.

En 2012, je me suis promis que, si la Faculté d'intermédia devenait indépendante et était capable de fonctionner sans moi, je la céderais à mes successeurs et je pourrais à nouveau consacrer mon temps à mes intérêts personnels. La Faculté est devenue indépendante le 1^{er} septembre de l'année dernière.

CONTRE L'ART

J'ai déjà mentionné que la description des changements ainsi que des processus de réduction et de migration liés à mes champs d'intérêt et à mon implication ressemblait à des modèles classiques de style de vie, valides dans de nombreuses civilisations. Peut-être que ce n'est qu'une illusion découlant de discours rhétoriques, une manière de commenter les événements en plongeant leurs racines dans les conventions culturelles. Assurément, les clichés se chevauchent ici, et les différentes couches de conventions, de coïncidences et de processus, partiellement dépendants les uns des autres, entretiennent un rapport de causalité mouvant. L'un de ces clichés est certainement le cycle biologique qui détermine notre existence et notre condition. Ce cycle a lieu dans un espace-temps étroit, qui n'englobe pas toutes les couches et auquel nous ne nous identifions que partiellement.

L'art en tant que produit, l'art en tant qu'environnement, l'art comme revendication, l'art comme règle de vie : chaque aspect du phénomène se retrouve dans l'imaginaire de l'homme qui persiste dans le champ de l'art, par choix ou coïncidence. Initialement, j'ai choisi ce domaine après avoir pris conscience de manière relativement précoce de l'absurdité de l'existence humaine, de la disparition des rituels sociaux et de la nécessité de faire des choix, d'où ma décision de déterminer moi-même le sens de ma vie et les objectifs en découlant. Il est évident que ma compréhension de la notion d'art décrite à la première période découlait de l'acception conventionnelle ou généralement acceptée du terme. *En ce sens, j'ai quitté l'art définitivement vers l'âge de 21-22 ans.*

De ma perspective actuelle, je perçois tous les moments clés successifs, survenus dans le cadre de divers contextes en évolution, comme le résultat de la dégradation catastrophique des manières, des outils, des hypothèses adaptées et des méthodes heuristiques complètement usées auxquels je souscrivais. Chacun de ces moments clés nécessitait l'examen de mes présomptions, le recalibrage de mes capteurs et la refocalisation sur la cible : je devais abandonner le chemin que j'avais suivi jusqu'alors, supprimer certaines données et utiliser ou renouveler les éléments constitutifs du paradigme. Chaque élément entraînait un changement ou une correction de trajectoire, l'abandon de la trajectoire précédente et, surtout, la révision de l'objectif et de ses paramètres. La voie vers cette autonomie inconnue résultait d'abord du développement de procédures et de méthodologies. Par moments, le processus en soi a pris la forme d'une recherche-observation de la résistance de l'environnement à la provocation et celle d'une suggestibilité des destinataires, avant de devenir l'institution fonctionnelle qu'elle est présentement.

La vive répétition de ces luttes indique un conflit important dans le cadre de l'identification de notions, de relations linguistiques et de valeurs clés : tout ce qui constitue l'espace d'action physique et conceptuel, ainsi que son objet. Donc : *l'art contre l'art*. Et donc aussi : *la peur de l'art de l'art*.

*

*L'art n'est peut-être rien de plus, dans sa forme
suprême, que l'enfance triste d'une divinité future.*
Fernando Pessoa, *Athena*, octobre 1924
(notre traduction)

Je serais très curieux de connaître la somme de mes clichés. Quel serait le résultat des couches de clichés sombres que j'ai utilisées ? Comment vérifier l'effet de la superposition : est-ce la fusion du champ sémantique ou un processus de rétrécissement/élargissement de la surface cible ? Peut-être que l'effet de superposition n'est pas une figure cohérente ; c'est plutôt un étalement, un déplacement, une migration... Les changements de visée et de distance focale ont toujours eu un effet de confrontation : l'obstacle est marqué par l'impossibilité de vaincre la résistance, l'attitude idéaliste se butant à la réflexion pragmatique. Naturellement, j'ai ma propre perception égotique de cet effet, qui est accompagnée d'un sentiment de continuité et de cohérence, mais je suis conscient qu'un tel sentiment est habituellement stimulé par l'instinct de survie. Puisque c'est une opération purement abstraite, elle ne peut faire l'objet d'une falsification non grammaticale sans équivoque. Cependant, ma curiosité semble prouver pleinement la nécessité de refaire une telle expérimentation...

Voilà probablement où se situent la reconnaissance et la possibilité de comparer des décisions irrévocables : entre la continuation et la renonciation, entre la persévérance et l'abandon.

Je me trouve aujourd'hui presque au même endroit où je me trouvais un demi-siècle plus tôt, et je ne pouvais m'imaginer ce qui allait suivre à ce moment, mais je peux désormais m'avancer et conclure que j'ai conservé mon sens artistique, et que je suis resté dans ce domaine uniquement en raison de ma crainte grandissante de l'usurpation artistique. C'est aussi en raison de la peur :

- de la propagande d'institutions et de centres tout-puissants, liée au pouvoir de l'argent et de la politique ;
- des procédés et des prescriptions toutes faites en matière de conduite appropriée ;
- de la professionnalisation ;
- des diktats de ceux et celles qui adaptent leur art à leur stratégie de carrière ;
- de la frontière vague et floue entre l'enthousiasme créatif, les politiques culturelles et la corruption...

Enfin, je suis resté dans ce domaine en raison de la peur de moi-même, de mes propres difficultés à reconnaître le fruit empoisonné, révélant une faiblesse existentielle fondée sur des causes basement matérielles et faite de décisions précipitées, d'habitudes et de crainte de « devenir pire ». C'est cette peur qui m'a forcé à faire l'exercice pénible d'équilibrer les gains et les pertes, à interrompre le voyage pour jeter aux poubelles mes bagages et le billet que j'avais acheté.

Maintenant, je réfléchis à ce qui me reste, à ce que j'ai déjà abandonné, à ce à quoi j'ai réussi à renoncer, à ce que j'ai découvert grâce à ce processus de réduction, à l'incidence de ce processus sur mon orientation – ou mon errance – dans mon environnement actuel et dans mes rapports avec les autres... Je commencerai par la fin : la partie la plus difficile de l'expérience est celle qui mène à un acte de renonciation ; sa fonction et son action ressemblent à celles d'un vaccin.

Faire l'expérience de difficultés, de chocs, d'échecs, de déceptions, à un moment précis dont les paramètres peuvent être rationalisés et décrits, selon le degré, l'importance, l'intensité de la sensation et les caractéristiques de l'expérience du temps, du moment qui engendre les émotions, peut tout au plus être un signal ou l'objet d'une représentation. Dans le cadre de cette expérience, la force de la dose détermine l'efficacité du vaccin et, par le fait même, le degré et l'importance de la renonciation. Les paramètres physiques de tels événements sont techniques, mais seul cet aspect fait l'objet d'une objectivation et peut être communiqué. Le reste doit attendre qu'une personne en fasse l'expérience personnellement, reçoive un stimulus et connaisse un échec. Plus les gens autour de moi font face à leurs propres dilemmes, entreprennent des activités moins évidentes ou sont victimes d'oppression ou de violence, plus les contacts et le déroulement de l'expérience sont facilités.

Depuis le début des années quatre-vingt, j'utilise l'expression *mon art*, en insistant sur cette formulation précise, non pas pour désigner l'art que j'ai fait, mais plutôt pour montrer mon opposition à la collection rapidement grandissante et au territoire communément appelé « art ». Plus mon art s'éloigne de la notion d'art généralement comprise, plus les fondements de ce que j'appelle une « œuvre d'art » prennent de l'envergure.

Cela comprend la dématérialisation de l'œuvre d'art et sa contextualisation, qui sont toujours comprises comme la zone d'interpénétration et de mélange de monades immanentes et externes (zones denses et clairessemées), et non uniquement comme un jeu et des interactions de sens. Une telle compréhension du contexte se rapproche de la nature des zones où les influences de groupes ethniques ou culturels se chevauchent. J'ai eu plusieurs longues discussions sur le sujet avec Jan Świdziński, au cours desquelles nous nous sommes mutuellement expliqué nos différences de perspective.

J'ai hâte de voir le résultat de cette évolution ; j'ai hâte d'imaginer une action ou un objet d'art dont la structure se rapproche de celle d'une plante aux larges racines, s'élevant du sol, partiellement enfoncée dans le sol, formée principalement d'un tronc qui produit des pousses visibles, des branches et des feuilles qui ont la capacité de fleurir et de se multiplier.

Il importe également ici de distinguer l'art du militantisme. À mes débuts, j'avais résolument séparé ces deux types d'activité, reconnaissant que le facteur d'agitation associé au militantisme empêchait de réclamer, d'appréhender la notion d'art. Quand je faisais le design de pamphlets interdits, que je les imprimais et que je posais des affiches dans les rues, je le faisais secrètement, en tant que « citoyen ». En tant qu'artiste, j'ai performé ouvertement et j'ai dû en assumer les conséquences. Je n'avais pas envie de combiner le militantisme et l'art pour deux raisons : l'ombre projetée par la doctrine du « réalisme socialiste » pendant ma maturation sociale et artistique, et les pressions exercées par l'institution de censure préventive et de « contrôle de la presse et des spectacles ». Avec le temps, en élargissant ma compréhension de la fonction de l'activité artistique par un jeu de guérilla, j'ai commencé à accepter certains éléments de la stratégie des militants, dont les concepts de raison d'être et de pragmatisme. J'ai toutefois continué à être très prudent et vigilant, pour ne pas troubler l'équilibre et éviter de franchir cette frontière.

J'en arrive donc à la notion essentielle d'appartenance à un art que j'accepte, le distinguant de ce à quoi j'avais renoncé. Cette notion est déterminée par l'équilibre et la qualité de l'articulation des facteurs et des éléments qui attirent l'attention devant une action, une activité ou un objet aspirant au statut d'art. Le monde de l'art qui m'intéresse est le monde au sens large, et non le marché de l'art, ses poses, ses institutions et l'industrie de la création. Je m'intéresse aux contacts fragiles entre les personnes et les communautés qui expérimentent pour trouver l'équilibre entre les éléments de l'imagination, de l'utopie et de la réalité, ainsi qu'aux constructions qu'elles échangent et bâtissent ensemble.

*

Il reste un dernier facteur important, qui évolue avec le temps et qui influence mes réflexions actuelles sur l'art. Ce facteur, relatif à l'objet de la présente analyse, concerne la question de la paternité littéraire ouverte et de l'anonymat de l'art. Dans mon cas, il ne s'agit pas de rendre anonyme l'art, mais de retirer le message artistique du circuit de l'ennoblissement et de soustraire l'artiste à la tutelle de l'institution, qui accorde le statut d'œuvre d'art aux créations. Depuis plus de 30 ans, je suis fasciné par les faits artistiques et les pratiques créatives qui sortent du cadre des galeries et des musées, qui sont sans étiquette et qui ne sont pas en compétition avec d'autres arts. De là émerge l'idée d'un « art dans la rue », compris ici non pas comme un espace public, mais comme la circulation du rang social le plus bas, incapable de réclamer un statut supérieur sans recommandation, s'adressant à n'importe quel passant. L'anonymat par défaut de l'auteur découle simplement d'une méthode, ce n'est pas une condition.

La métaphore de la plante que j'ai utilisée veut porter l'attention sur la notion d'une culture plus enracinée dans l'agriculture ou l'élevage que dans les rituels de la foi ou de la religion, sur les rêves fréquents, croissants, où nous nous sauvons des problèmes immédiats d'une civilisation chaotique, hautement développée, et sur l'ennui et l'abstraction des liens sociaux. Je tiens à souligner que, selon moi, la dissonance sociale n'équivaut pas à la technologie : j'ai acquis des capacités symbiotiques grâce à la nature et à des technologies très développées. De plus en plus souvent, j' imagine l'état qui ne me satisfait plus comme un « espace dédié à l'art », une île flottante, un jardin écologique, un hybride autosuffisant, une plantation utopique, une communauté aux ressources numériques limitées qui renonce à la multiplicité au nom de sa qualité de vie. Les îles forment des archipels. J'ai vu un exemple de ce regroupement de petites îles. Peut-être que... ?

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.