

Adrian (Robert)
Klein (Yves) – selon Adrian
Art cyclopéen

Publié :

« L'Œil cyclopéen des masses » [Robert Adrian], *Spirale*, 110, novembre 1991, p. 5.

Dans l'œil cyclopéen des masses [Robert Adrian]

Une petite figurine, fixée au mur à la hauteur des yeux, représente un homme qui s'élanche dans le vide. C'est Les grands moments de l'art moderne, I : Yves Klein (1982), une œuvre de Robert Adrian qui s'inspire d'une photographie, « Le saut dans le vide » (1960) de Yves Klein.

Le saut hors de la peinture (Klein)

Le saut de Yves Klein, en 1960, avait été conçu comme moment médiatique pour une histoire de l'art moderne : les bras tendus, Klein prend la pose pour l'extase Kodak. À cette époque, la documentation photographique qui présente l'artiste comme personnalité avait été largement pratiquée. On pense aux photodocuments de Dali, de Duchamp et tout particulièrement de Pollock. Les « actions » photographiées de ces artistes devenaient des moyens de légitimer et d'historiciser leur art, lorsqu'il s'agit de certifier leur priorité dans ce qu'ils font et faire la preuve de leur avant-gardisme — mais ces documents ont aussitôt été commercialisés comme œuvres d'art. C'est alors que des artistes ont entrepris de falsifier ces documents : outre le photomontage de Klein, la documentation fictive de l'auto-mutilation de Schwarzkogler est également célèbre. Nous pourrions poser, par ailleurs, la question de la falsification des images (par Hans Namuh) d'un Pollock au travail — la falsification est opérée par l'imposition d'un format. L'art entre dans la fiction journalistique comme dans le pays miniaturisé de Lilliput. Adrian s'emploie à « figurer » ces personnages et ces événements tels qu'ils sont devenus maintenant qu'il sont information — comme s'ils n'étaient plus que petites figurines dans l'écran TV, dans le cadre diapo, dans le format catalogue. Ce fantasme lilliputien correspond à ce que devient l'œuvre qui passe par l'engrenage des media, qui subit une succession de changements dans ses significations autant que dans ses proportions.

Sans doute, comme l'avait analysé Walter Benjamin, l'œuvre perd son « aura » sous la poussée de ces reproductions mécaniques répétées. Par contre, en tant qu'artifice, elle subit une naturalisation par le mythe : Yves Klein s'élançant (fictivement) de sa fenêtre, Beuys s'écrasant en Stuka en 1943 (le deuxième « moment » selon Adrian), seraient autant de « percées »

décisives dans un registre de l'expérience humaine toujours exploré et élargi par l'art moderne.

Contre la perte de l'aura, il ne sert à rien de réaffirmer la primauté d'un original, ou de restituer l'œuvre dans ses proportions, cela renforce les reproductions mises en jeu par le secteur artistique de l'industrie de l'information, cela renforce la conformité des œuvres à des modèles médiatiques. Alors que l'art des vignettes de revues d'art devient prépondérant, les artistes accentuent, par contrecoup, une tendance vers le format muséal géant.

L'art cyclopéen

Dans L'Œil de Picasso, (1991) la plus récente installation de Robert Adrian, le problème de la médiation se présente comme suit : chaque petit tableau peint peut sembler unique, mais il n'est qu'un carré monochrome parmi une multitude de carrés (36 x 16 carreaux, en tout 8 teintes de gris, un blanc, un noir) qui composent un ensemble pictural plus vaste : non pas une image dans l'œil mais l'œil lui-même. Chaque œuvre d'art peut sembler unique, mais elle n'est qu'un pixel dans l'écran d'une image de l'art pour la masse — image d'un art dominé par la personnalité de l'artiste, comme ce fut le cas pour Picasso. Chaque œuvre n'est qu'un pavé sur le place du grand capital, une icône dans la mosaïque du monde de la consommation. Selon l'affirmation de Robert Adrian (tirée d'un texte affiché au mur en regard de l'œuvre) : « l'œuvre d'art devient une partie et même une image de l'économie de marché, tandis que ses significations sont réduites à un rôle de soutien. »

L'Œil de Picasso — voilà ce qu'est devenu l'art réduit par les media : une contemplation de géants. Mythe universel de l'artiste créateur : quand la peinture serait le regard du peintre, alors Picasso serait le regard le plus ouvert et le plus pénétrant. Nous travaillons dans l'Ouvert de ce regard. Dans L'Œil de Picasso les carrés, comme éléments sculpturaux mobiles, s'intègrent dans un motif totalisant et pictural.

C'est ainsi que nous revenons à la question : quel est le sens d'une forme individuelle aujourd'hui, quelle est le sens d'une œuvre particulière ? Il n'y a pas de relation entre le mot et la chose, la relation s'établit entre la **totalité** du langage et le **fait** qu'il y aurait une certaine réalité. La relation entre le tableau et le monde est en fait une relation entre ce tableau et tout ce qui a été peint, puis entre le code pictural et ce qui est posé à partir de celui-ci comme extériorité. L'Œil métaphorise cette idée de la culture, renforcée par les media, comme regard de géant porté au-delà de nos représentations et de nos images.

Au problème de la médiation des œuvres, Adrian assimile celui de leur acquisition dans un monde où le jeu politique se réduit à des oppositions d'intérêts corporatifs, où les États sont des méga-corporations, où les bureaucrates d'hier sont devenus les entrepreneurs culturels de demain — au nombre desquels il faut compter les artistes. Les galeries sont des boutiques

grand chic où les grandes corporations font leur blanchiment par picturo-dollars interposés, où elles procèdent à des détournements de questions de fonds : quand il s'agirait de détourner une crise qui cherche à s'imposer à une conscience qui ne veut pas déroger de ses modèles et de leur équilibre. Ce fond critique, ou plutôt ce sans-fond, prend les formes les plus travesties, détournées, symptomales (et apparaît par moment comme art) pour déjouer la censure (de l'indifférence) et se manifester à cette conscience. Cette dernière ne peut mettre un terme à ces assauts répétés qu'en se saisissant de ce fond pour le reléguer aussitôt dans la mémoire (la collection corporative, le musée d'art contemporain où le passé s'écrit en ce moment).

Résistances de l'œuvre im-médiate

L'Œuvre doit résister la transformation qui fait de celle-ci une information dans une actualité moderne de l'art. Comment l'œuvre saurait-elle résister : photographier une installation telle L'Œil de Picasso, gomme son aspect sculptural, celle-ci apparaît comme photo démesurément contrastée, comme détail excessivement agrandi du « géant » Picasso. N'est-ce pas ce qui attend toutes les œuvres d'art, lorsque nous sommes en train d'enregistrer des musées entiers sur vidéodisque, chaque œuvre devenant accessible — dès l'entrée — dans ce nouveau format interactif ?

Même chose avec Les grand moments de l'art moderne I, Yves Klein, sur la photographie nous ne pouvons évaluer la dimension de la statuette. En galerie, nous pouvons percevoir le mur de la galerie comme étant, ironiquement, cet « vide » dans lequel Klein s'élance.

L'Œuvre résiste en se dérochant à toute médiation, à toute appropriation corporative (au terme des médiations il n'en reste plus rien, elle vient se confondre avec l'image avant que l'on puisse croire que l'image c'est l'œuvre); ou encore en mettant en abyme son destin d'icone, en devenant une œuvre dé-muséalisée et dé-médiatisée — ce qui fera poser la question à savoir si c'est encore de l'art. Ce qui faisait dire à Gary Indiana à propos d'une installation de Adrian : « c'est peut-être trop brillamment conçu et éclairé pour fonctionner autrement que comme une vitrine intelligente. » — oui, mais c'est néanmoins une mise en vitrine de l'art. Un certain discours sur l'art et la société, ces lignes en témoignent, sera irrésistiblement tenté d'y trouver ses illustrations.