

Dans un récent article publié dans *l'art même*, je m'étais intéressé à faire l'histoire, dans la continuité des essais d'Hal Foster et François Cusset, d'usages pop et de renversements marketing de la théorie critique depuis les années 1980, du simulationnisme au récent néo ou post-pop¹. Une figure s'était détachée, celle de l'artiste comme trader, expert en manipulation de signes, qu'ils fussent artistiques, théoriques (essentiellement les écrits de Baudrillard) ou idéologiques (principalement l'idéologie de la fin des idéologies). Des signes sélectionnés en fonction de leur valeur d'échange et, surtout, combinés pour gagner plus grand profit.

L'ÉCONOMIE PARTICIPATIVE

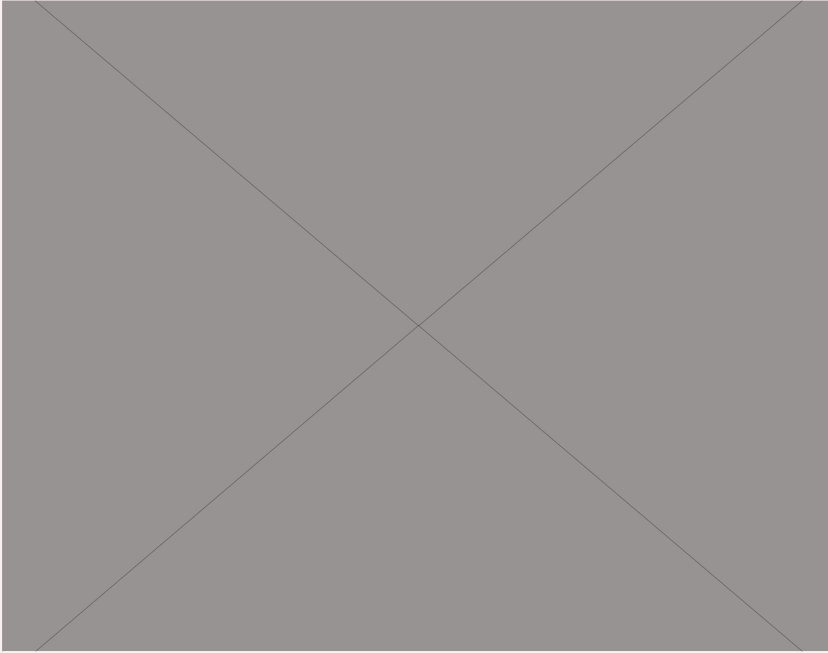
Comme l'écrit Foster, le parcours artistique de l'ancien trader Jeff Koons vaut pour paradigme de cette période, marquée par un boum sans précédent du marché de l'art. La chute de ce marché, conséquence des différents krachs qui affectèrent les places boursières à la fin des années 1980, provoqua une dépression dans le champ artistique. L'une des conséquences de cette crise fut la réémergence, au cours des années 1990, d'une critique de l'œuvre d'art comme marchandise. Celle-ci se manifesta essentiellement sous la forme d'une exclusion des médiums particuliers (en premier lieu la peinture, dont le "retour" avait accompagné et nourri le boum du marché) au bénéfice d'installations et de dispositifs de médiation des spectateurs qui empruntaient leurs modèles à différents paradigmes participatifs des années 1960-70 - ludique, convivial, thérapeutique ou économique. Les artistes alors modèles comme Gonzalez-Torres ou émergents comme Tiravanija, Gonzalez-Foerster, Holler, Parreno ou Huyghe furent progressivement présentés comme les porteurs d'une nouvelle éthique artistique, tant sur un plan économique que symbolique, en rupture avec le libéralisme de la précédente décennie. Le critique d'art Nicolas Bourriaud, qui réunit au cours des années 1990 ces artistes et d'autres sous l'appellation d'esthétique relationnelle, résuma les ambitions de cette éthique : créer des dispositifs de reliance sociale par l'inclusion du spectateur au moyen de procédures conviviales et participatives de donation et d'échanges qui déferaient toute dimension autoritaire de l'artiste, de l'œuvre et de leurs mé-

diations. Il est temps de faire le bilan historique de ce tournant éthique d'une part importante de l'art actuel pour voir où nous en sommes aujourd'hui - étant donné que les artistes nommés se sont inscrits durablement dans le champ visible de l'art, y occupant des positions remarquables - et pour mesurer si ce modèle d'art éthique a remis en cause le marché de l'art ou infléchi ses critères.

L'art éthique des années 1990

La liste d'artistes réunis par Bourriaud sous le label d'esthétique relationnelle est fort hétérogène au regard de leurs pratiques et des implications esthétiques de leurs œuvres. Le portait de groupe que dressa le critique d'art dans son livre de 1998 vaut surtout pour l'un de ses membres, Rirkrit Tiravanija, dont l'ensemble de la démarche recoupe les ambitions éthiques énoncées par l'auteur. Si certaines œuvres des autres artistes partagent avec les siennes des traits esthétiques et éthiques - notamment les procédures participatives - c'est qu'il fut et demeure l'un des principaux acteurs du réseau relationnel du "groupe", à New York comme en Thaïlande, à Berlin comme à Paris ou à Venise. Qu'il s'inspire de Fluxus en mettant à disposition des visiteurs d'*Aperto 93* (Biennale de Venise) des sachets de soupe chinoise déshydratée pour qu'ils la consomment grâce à l'eau maintenue à ébullition au moyen d'un réchaud à gaz, qu'il propose un espace de détente destiné aux artistes de l'exposition *Surfaces de réparation* (Consortium de Dijon, 1994) - baby foot, frigidaire plein -, ou qu'il reconstitue son appartement new-yorkais au Kölnischer Kunstverein (1996), le laissant ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre au public, lequel pouvait y cuisiner ou dormir, s'y laver ou discuter, Tiravanija fut régulièrement salué comme l'artiste éthique par excellence. Les situations ainsi créées, pauvres d'apparence en termes matériels puisqu'ils empruntent au nomadisme et au quotidien le plus prosaïque ou ludique, souvent volontairement minimalistes (selon la lexie des magazines lifestyle), avaient pour ambition d'offrir les conditions de possibilité de vécus communautaires authentiques. Selon ses principaux laudateurs, ces environnements proposeraient une "*combinaison unique de l'art et de la vie*" et offriraient "*à tous une expérience impressionnante de communauté (togetherness)*"².

Ces pratiques ont été identifiées comme relevant d'un tournant éthique - selon Jacques Rancière - ou pastoral - selon Amar Lakel et moi-même - de l'esthétique et du politique³. Outre l'inclusion de l'Autre, l'impératif du lien social est la valeur éthique défendue par les pratiques relationnelles, qui parient sur la transitivité des situations proposées aux spectateurs à partir du moment où tout ready-made mis en œuvre et toute situation intersubjective médiatisée seraient compris dans la transparence de leur sens⁴. Comme l'a compris Rancière, il en va d'une définition de l'éthique comme triomphe du consensus : ces dispositifs "*deviennent les témoignages ou les symboles d'une participation à une communauté indistincte, présentés*



comme la perspective d'une restauration du lien social ou du monde commun⁵. Plus encore, cet art éthique signifierait imposer à tout Autre la reconnaissance de sa participation *a priori* à une communauté indistincte, sur le modèle des théories de la pragmatique transcendantale du langage (PTL) qui elles-mêmes en font une éthique. Pour Karl-Otto Apel, le postulat de la PTL est une "théorie de la vérité de type consensuel, qui présuppose une interprétation partagée du monde" et qu'il nomme "a priori de la communauté communicationnelle"⁶. Il en va, pour Apel, de la reconnaissance d'une univocité constitutive du sens des paroles, des objets et des situations adressés ou vécus. Si le sujet doute ou se montre sceptique, c'est qu'il est un "mauvais autre" qui s'exclut lui-même de l'humanité⁷. Ce à quoi Habermas ajoute qu'il faut adopter le comportement de "l'authenticité quotidienne" et ne pas prendre, par exemple, "vis-à-vis de sa propre culture, l'attitude de l'ethnologue qui assiste, ébahi, à des argumentations philosophiques comme s'il s'agissait là d'un rite incompréhensible propre à une tribu singulière" (un type de regard qu'Habermas identifie à Nietzsche et à Foucault)⁸. On retrouve clairement ici la mutation de la définition du concept d'éthique qu'a analysée Jacques Rancière à propos, notamment, de l'art relationnel: l'éthique ne serait plus "le jugement moral porté sur les opérations de l'art ou les actions de la politique", mais la "dissolution de la norme dans le fait, l'identification de toute forme de discours et de pratique sous le même point de vue indistinct"⁹ (indistinction du fait et du droit, de l'être et du devoir-être). Reformulée ainsi, l'éthique peut devenir dans le champ esthétique et à l'exemple du politique, le critère d'exclusion des "mauvais autres" — pour motif moral et conduite anormale face à la loi —, c'est-à-dire des œuvres, des artistes et des spectateurs qui rechignent à reconnaître l'autorité absolue du fait et à participer au jeu de langage et au monde présentés comme communs.

Économie relationnelle

Plus qu'une relation esthétique, l'art relationnel des années 1990 produit des effets idéologiques plus que problématiques, indissociables de l'état idéologique du monde occidental des trente dernières années, marqué par "l'indistinction éthique" comme l'a

souligné Rancière dans ses derniers livres¹⁰. Ces effets idéologiques de l'éthique relationnelle, que nous avons été quelques-uns à pointer et à en analyser les conséquences désastreuses pour la pensée esthétique et politique, ne doivent pas faire oublier d'autres enjeux, tandis que la plupart des artistes identifiés à ce courant ont en grande partie délaissé ces pratiques tout en conservant ou s'inscrivant avec force dans le paysage artistique actuel. Ces autres enjeux sont avant tout économiques. Dès leur émergence sur la scène artistique internationale, les artistes relationnels ont développé une logique de réseau qui est aussi et avant tout une économie basée sur le don entre artistes, mais aussi entre artistes et commissaires. Quand un artiste relationnel était invité à exposer et à produire une œuvre à tel endroit, il invitait régulièrement des camarades à une collaboration, ceux-ci lui rendant la pareille à d'autres occasions et ainsi de suite. La plateforme de production créée par Tiravanija en Thaïlande vaut pour paradigme de cette économie, de même que son évocation dans l'exposition *Alien Season* de Parreno au musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2002: des rideaux s'animaient en fonction de l'activité d'éléphants qui, sur le site de Tiravanija, y produisaient l'électricité. Réseau technologique (captation du labeur des animaux thaïlandais et traduction parisienne des paramètres captés) et réseau d'artistes se combinent alors en une forme de célébration très années 1990 du village planétaire, elle-même revival des idéologies cybernético-communicationnelles des Trente Glorieuses. Plus encore, les trois obligations du don définies par Marcel Mauss - donner, recevoir, rendre - caractérisent ici le mode d'échange des biens et des services propres aux réseaux sociaux et économiques actuels. Ceux-ci, selon Jacques Godbout, fonctionnent au bénéfice des membres et non d'un public: "les réseaux n'ont tout simplement pas de public. Ils concernent des processus de régulation qui s'adressent à un ensemble de membres. C'est pourquoi on peut dire que le fonctionnement d'un réseau, c'est l'autorégulation. Il ne régule pas un public mais des membres, c'est-à-dire des individus qui font partie d'un même ensemble. Cette absence de rupture producteur-usager qui caractérise les réseaux est inhérente au modèle communautaire"¹¹.

Société Réaliste; Ponzi's office,
Vue de l'installation
Kunsthallen Nikolaj, Copenhagen, 2006.

Cette logique économique du don entre membres d'un réseau, qui a bénéficié à nombre de l'art relationnel, artistes comme curators, on la retrouve aujourd'hui à la base du fonctionnement d'un fond de pension pour artistes, l'Artist Pension Trust (APT). Créé en 2004 à l'initiative d'un homme d'affaire israélien, Moti Schniberg, qui s'est assuré les compétences financières de l'économiste Dan Galai (professeur d'université expert en risques et diversifications des portefeuilles d'action) pour monter son business plan, puis celles de David A. Ross, ancien directeur d'institutions importantes (San Francisco Museum of Art, Whitney Museum à New York, ICA à Boston) et aujourd'hui Chairman de l'APT Curatorial Committees, ce fond de pension a pour principal objectif d'assurer le succès commercial de tous les artistes sélectionnés par des experts reconnus pour leurs compétences à distinguer les "artistes émergents". Ces experts, répartis en curatorial committees sur les huit sites de l'APT (New York, Los Angeles, Londres, Berlin, Mexico, Dubaï, Pékin, Mumbai), sont recrutés au niveau mondial parmi les responsables d'institutions publiques ou privées, les critiques et commissaires d'expositions indépendants. Ils sélectionnent les artistes candidats ou les démarchent. Une fois retenus, ces artistes en milieu de carrière ou émergents doivent verser comme capital à ce fond de pension vingt œuvres en vingt ans (soit une par an). La collection ainsi rassemblée est ensuite valorisée pour que chaque œuvre soit vendue à la cote la plus élevée, 40 % de la vente revenant à l'auteur, 32 % étant répartis entre les membres de l'APT auquel appartient l'artiste (New York, Dubaï

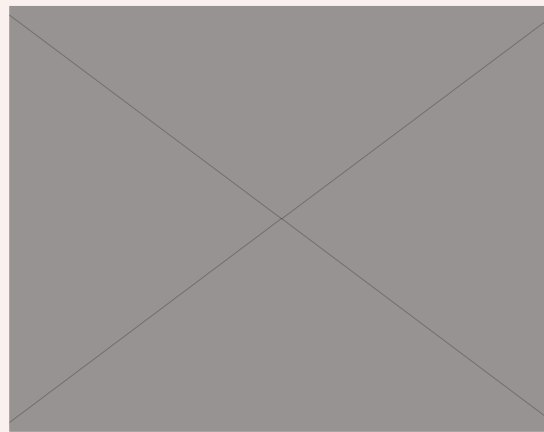
ou autre) et 28 % attribués aux frais de fonctionnement de l'APT. Un comité de vente, présenté comme indépendant, maximise la valeur financière des œuvres, tandis que les membres des curatorial committees montent des expositions conçues exclusivement à partir de la collection de l'APT. Ce fut le cas, en 2008, d'une sélection de vidéos réunies au Today Art Museum à Pékin par Dan Cameron, ancien directeur du New Museum à New York et critique pour *Artforum*, *Parkett*, *Frieze* et *Flash Art*. Le tout est chapeauté par une Chief executive officer (Pamela Auchinloss, ancienne marchande, spécialiste en management artistique et curator), un Board of Directors qui regroupe des banquiers, des experts en finances et business, et soutenu par les conseils avisés d'artistes (Tiravanija, Baldessari, Kiki Smith, Cai Guo-Qiang), de curators (Hans Ulrich Obrist, Ramiro Martinez), d'un critique (Bruce W. Fergusson), de spécialistes en marketing et en finance (Jerry Wind, Raymond Mc Guire) et d'institutionnels (Elena Foster, Vishakha N. Desai), tous réunis dans l'Advisory Board.

En tout, selon le site du fond de pension, 1043 artistes participent aujourd'hui à ce réseau mondial et bénéficient du travail de 109 curators¹². Présenté comme un modèle de partage éthique des bénéfices engendrés par la mutualisation des risques (investissement à long terme) et des capitaux (les œuvres), ce modèle apparaît bien plus comme une institutionnalisation relativement transparente des pratiques actuelles du marché de l'art où les conflits d'intérêts entre acteurs privés et publics se généralisent. Qu'un responsable d'une institution publique travaille dans le même temps pour un fond de pension n'est pas, par exemple, sans laisser planer le soupçon sur ses choix d'artistes dans le cadre de ses programmations d'expositions, au sein de son musée ou de son centre d'art. Il en va de même, plus généralement, pour les critiques et curators indépendants faisant partie d'un curatorial committee ou de l'APT Intelligence (un service créé par le fond de pension pour conseiller des collectionneurs, des curators, des marchands...¹³), qu'ils écrivent dans *Artforum*, *Frieze*, *Parkett*, *Artpress* ou *O2* (pourquoi un article sur tel artiste membre d'un APT ?) ou qu'ils organisent des expositions dans quelque lieu. Par ailleurs, le mode de fonctionnement de l'APT peut laisser supposer des délits d'initiés puisque le comité de ventes des œuvres peut bénéficier des apports experts des curators pour placer sur le marché telle œuvre au bon moment. Globalement, cela signifie que les curators concernés fonctionnent comme des traders, ce que David A. Ross, Chairman de l'APT, confirme lorsqu'il les présente comme capables de définir le facteur de succès potentiel des artistes qu'ils sélectionnent : "Il s'agit de trouver le facteur X. X n'est pas égal à talent. Beaucoup d'artistes en ont. X est égal à promesse. X equals the potential to hit it big". Pour Robert Storr, ce modèle revient à rabattre le travail des artistes sur la production de marchandise et celui des curators sur des processus de spéculation. "Quel problème avec ça ?", lui répond Ross, "des gens vont manipuler le marché pour le meilleur ou pour le pire. Pourquoi l'artiste, ou quelqu'un le représentant, ne le ferait pas ?"¹⁴.

Nous sommes ici loin des *a priori* éthiques prêtés à l'esthétique relationnelle - altruisme, bienveillance, renouer le lien social, responsabilité éthique des processus économiques de production des œuvres - mais au plus près de ce que cet art a développé comme économie du réseau : le don entre membres cooptés comme base d'une mutualisation des bénéfices. Soit ce qu'une coopérative artistique, Société Réaliste, avait symbolisé de façon satirique dans son projet PONZI's en 2006, en créant une société fictive qui applique à l'économie de l'art le modèle de l'arnaque dite pyramidale (ou chaîne de Ponzi), prisee par des financiers (Bernard Madoff entre autres). Ou comment développer l'utopie

d'un devenir autonome, libre, en créant une chaîne financière qui consiste à promettre à des investisseurs — qui eux-mêmes en sollicitent d'autres — des retours financiers importants, les premiers investisseurs étant payés par les suivants et ainsi de suite. Pour ce qui concerne l'APT, qui n'est pas une fiction, l'œuvre, quelle qu'elle soit - peinture, sculpture, installation, vidéo, photo... - et de quelque esthétique elle relèverait, est avant tout une action au sens spéculatif que ses représentants valorisent aujourd'hui comme une forme d'investissement éthique à long terme. Les acquéreurs peuvent être assurés de la non toxicité de ces assets - actifs investis ainsi que les nomment les traders¹⁵ -, grâce à la garantie de l'expertise des curators collaborateurs de l'APT, au réseau global de l'art qu'ils représentent et, en dernier recours, à la croyance que tout un chacun a, évidemment, en les valeurs suprêmes de l'art. D'aucuns diront que ce dispositif ne fait qu'institutionnaliser et rendre transparentes des pratiques courantes, qu'au moins maintenant on saura à quoi s'en tenir. N'empêche, cette ambition non seulement de bénéficier à tous les opérateurs mais aussi d'être le plus influent sur le marché mondial de l'art, à l'aide, précisément, des opérateurs curators et financiers, produit un effet de renforcement et de globalisation du verrouillage marchand, institutionnel et critique de l'art. Enfin, il s'agit là d'un des derniers renversements des avant-gardes, révélateur du cynisme autant que de la naïveté de celles et ceux qui prêchent l'éthique ou vivent du mythe de la bienveillance et de la gratuité altruiste de l'art, dont on peut mesurer aujourd'hui les dégâts tant idéologiques qu'économiques.

< Tristan Trémeau >



Société Réaliste: Ponzi's franchisees training room, vue de l'installation CCA, Kiev, 2006

1 Cf. "L'horizon d'attente", *l'art même* n°41, 4^{ème} trimestre 2008.

2 Udo Kittelmann, "Preface", in *Rirkrit Tiravanija: Untitled*, Cologne, 1996.

3 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Gallée, 2004; A. Lakel et T. Trémeau, "Le tournant pastoral de l'art contemporain" (2002), in *l'art contemporain et son exposition 2*, Paris, L'Harmattan, 2007.

4 Pour Bourriaud, "la transitivité de l'objet culturel" est un "fait accompli", aidé par la croissance sociale et économique des "vecteurs de communication" pourvoyeurs d'interactivité (*Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, pp.25-26).

5 J. Rancière, op.cit., p.162.

6 Karl-Otto Apel, *L'Éthique à l'âge de la science, l'a priori de la communauté communicationnelle et les fondements de l'éthique*, Lille, PUL, 1987.

7 Karl-Otto Apel, "La question d'une fondation ultime de la raison", *Critique*, octobre 1981, p. 926.

8 Jurgen Habermas, *Morale et communication*, Paris, Cerf, 1987, p. 121.

9 J. Rancière, op. cit., p.146.

10 Outre *Malaise dans l'esthétique: Chroniques des temps consensuels* (Seuil, 2005) et *La haine de la démocratie* (La fabrique, 2005).

11 J. Godbout, en collaboration avec J. Caillé, *L'esprit du don*, Paris, La Découverte, 1992.

12 La liste des artistes et des curators est lisible sur le site www.atpglobal.org

13 www.ap-intelligence.com : à partir de 350 dollars pour une conversation téléphonique de 30 minutes, à partir de 1750 dollars pour 3H de tour de galeries et ateliers avec un curator.

14 Les citations de Ross et Storr proviennent d'un article d'avril 2005, consacré à l'APT et publié sur le site www.wired.com

15 Voir l'article "Art as an Asset Class" dans *APT Insight*, vol.1, Fall 2007 (p.48), trimestriel téléchargeable sur le site du fond de pension.