

Axel Huber – Producteur dérivant de Subversion (1979)

L'art n'a pas seulement sa propre histoire, mais il a aussi des lieux qui lui sont propres. Des lieux légitimes - les lieux d'exposition tels que les galeries, les musées - et les lieux de production tels que les ateliers. L'art fréquente aussi des lieux illégitimes qui sont probablement les plus productifs : les cafés par exemple. Autour de ces lieux de présentation et de production, légitimes ou illégitimes, naissent des zones urbaines, des territoires et des topographies comme le Quartier Latin à Paris, Greenwich Village à New York offrant matière aux mythes et aux légendes de l'histoire de l'art. L'histoire de l'art se nourrit donc également de ces lieux.

Ces lieux font précisément l'objet d'une attention toute particulière des médias, parce qu'aux yeux des médias l'art sous son aspect épisodique, anecdotique, narratif se laisse plus facilement transporter que l'expérience esthétique et cognitive en tant que telle. Les lieux illégitimes de l'art se prêtent particulièrement bien à la création de mythes et à l'usage qu'en font les médias. Ce que l'œuvre d'art en elle-même nie - la dimension sacrée, l'aura, par exemple - est alors attribué au lieu. Ainsi donc, les lieux de l'art ne sont pas seulement porteurs d'histoire agissant sur les médias, mais tendent à devenir eux-mêmes des œuvres d'art. Et c'est ce processus que s'emploie à dépiéter Axel Huber. Comme Axel Huber agit sur les lieux légitimes et illégitimes de présentation ou de production de l'art, invariablement sous les formes les plus diverses, que ce soit en qualité de commissaire ou d'artiste, c'est à dire comme client ou comme fournisseur, il dispose plus que tout autre d'une connaissance exhaustive de ce « système d'exploitation » (Th. Wulffen). Sa pratique aux multiples fonctions, celle de l'homme en bleu de travail ou celle du cadre œuvrant dans le champ de l'art, lui a permis très tôt d'identifier l'art comme un terrain où l'activité manuelle et le produit physique avaient beaucoup moins d'importance que les facteurs immatériels. L'art en tant que travail primaire, c'est-à-dire une production d'artiste, est depuis longtemps intégré dans l'économie immatérielle postindustrielle de l'information dominée par les secteurs tertiaire et quaternaire des finances et des services. L'art est soumis d'emblée au contrôle des commissaires, des critiques, des galeristes, des collectionneurs etc. qui s'inscrit dans l'organisation stricte et hiérarchisée de la circulation des valeurs, des marchandises et des signes. Le caractère marchand de l'information culturelle englobe cette dernière dans l'économie immatérielle mondiale.

C'est ce que manifestent de façon symptomatique ces courants artistiques contemporains qui (le département des critiques) définissent et proposent l'art comme un service ou qui (le département des conservateurs) apparentent l'art à la mode, au design ou à la culture des clubs. Les uns comme les autres nient suivre de la sorte la logique postfordienne de l'économie du capital qui intègre la communication dans le cycle de la reproduction du capital et tend à déformer la communication pour en faire un pur processus d'usage.

C'est pourquoi dans les pratiques artistiques avancées, l'observation et la critique de la communication ont désormais supplanté l'observation et la critique du monde. Le sujet de l'artiste n'est pas la perception du monde, mais sa médiation par les médias, la photographie par exemple, autrement dit la perception de la communication. C'est en elle que la critique sociale en tant que critique des médias trouve l'un de ses fondements. Dès lors que ces relations ont été pressenties et reconnues, d'autres cultures se sont développées, les cultures de jeunes et les sous-cultures qui se refusaient à toute emprise et se consacraient à la dilapidation (du temps, du talent, du capital et de la vie). Sur la base de ces expériences, les situationnistes autour de Guy Debord

ont instauré avant la lettre une nouvelle critique de la société de consommation et du spectacle, et ils ont élaboré de nouvelles stratégies subversives comme celles qui s'inscrivent par exemple dans la théorie du vagabondage. L'art, générateur de subjectivité, produit et reproduit précisément les conditions du capital et, par là, devient lui-même l'objet de la critique. En se référant à ce mouvement d'un point de vue critique, Huber s'y associe. Sur la scène de l'art il est le producteur vagabond qui analyse et rétablit les liens entre le travail matériel et le travail immatériel, c'est-à-dire entre la production d'art et la communication des artistes d'une part, et l'usage de cette production et la communication par les médias d'autre part. L'exploitation des médias, comme l'illustre l'un de ses sympathisants, Ed van der Elsken, est la forme la plus répandue et la plus commerciale de l'usage de la communication qui atteint des sommets répugnants lorsqu'elle vise le malheur, la misère ou la détresse.

L'art n'étant plus qu'un marché, il est voué au destin de ce dernier. Toute production orchestrée par le marché engendre une majoration des frais de transactions. Le caractère et l'exploitation médiatique de l'art représentent les intérêts extorqués aux frais de ces transactions. C'est sur le refus de ces frais de transactions, de la soumission d'une pratique inféodée aux lois du marché de l'usage que se fonde la pratique artistique d'Axel Huber. Il efface cet usage en proposant des photographies en noir et blanc, entièrement floues, représentant l'état actuel et banal de ces lieux « mythiques » de la rébellion, qui certes ont été diffusés et inscrits dans l'histoire, mais uniquement sous l'habit médiatique de l'usage. Il nie en quelque sorte les photographies d'Ed van der Elsken, tout comme l'avait fait Gerhard Richter avec ses célèbres images-dates (« 18 octobre 1977 », 1988) sur la mort des membres de la RAF à la prison de Stammheim, en peignant de façon imprécise les photographies de cette détresse diffusées en masse par les médias, afin de ne pas se soumettre à l'industrie de l'usage. Par le biais d'une illustration pauvre et floue des sites et des lieux d'une rébellion et d'une subversion transfigurée par le mythe, Huber se refuse précisément à la mystification que produit le capital pour transformer les conditions sociales en des conditions capitalistes exploitables. Par ses photographies qui se réfèrent aux photographies célèbres des scènes célèbres de la sous-culture subversive, il exorcise la mystification et il empêche, de ce fait, le capital de contrôler la créativité sociale dont l'objet est précisément cette mystification. L'importance de son art ne réside pas dans les standards esthétiques de la qualité, mais dans une réflexion complexe sur la division du travail, sur la subjectivité, sur le travail immatériel et sur le rôle de l'économie globale de l'usage. C'est dans le « Jurassic-Parc post-moderne de la pensée » (Y. M. Boutang) que Huber manifeste sa compétence artistique en annonçant précisément à tout art exploitable. En refusant, avant tout dans l'art, de produire de la subjectivité, car celle-ci crée précisément les conditions du capital, et en posant la créativité, et plus encore et pour cause, la rébellion comme un processus social, il occupe l'avant-poste sur la ligne de front des artistes d'avant-garde. Sur ce front, la critique du travail immatériel a valeur de pratique artistique. Sur les photos et dans les livres, Huber démonte la chaîne des signes, les cycles du travail immatériel, agencés par le marché et les médias, en les rendant plus opaques et plus flous. Par le biais du travail intellectuel, Huber souligne non seulement l'échec de la subversion historique, mais aussi les possibilités nouvelles d'une activité sociale qui pourrait retrouver un caractère subversif. En sabotant la photographie et la mythologie (les lieux de l'art), non seulement il prolonge le travail des situationnistes, mais il se rapproche du concept politique de « l'opéraio sociale » de Toni Negri, de Maurizio Lazzarato etc.(1), qui, nous semble-t-il, est une version développée contemporaine du situationnisme. Comme Negri, Huber oppose à l'usage capitaliste et à l'exploitation médiatique, le refus médiatique (l'effacement des photos et des lieux mythiques) et l'usage propre.

(1) Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, Producteurs et Vagabonds. Travail immatériel et Subversion. ID Verlag, Berlin, 1998.