Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: - (1980)

Heft: 6-7

Artikel: Avantgarde, Kunstkritik und "Lokalkunst" = Avant-garde, critique d'art et art local

Autor: Heusser, Hans-Jörg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-625562

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Avantgarde, Kunstkritik und «Lokalkunst»

Der Kongress der Association Internationale des Critiques d'Art AICA stand dieses Jahr unter dem Thema: Der Einfluss der internationalen Kunst auf die Lokalkunst. In diesem Zusammenhang wurden Probleme der internationalen Avant-Garde und des lokalen und regionalen Kunstschaffens aufgeworfen und diskutiert.

Der Schweizer Kunsthistoriker Hans-Jörg Heusser hat seinen Vortrag, den er am 1. 9. 80 am Kongress in Dublin gehalten hat, für die Publikation in der SCHWEIZER KUNST leicht überarbeitet. Seine Darlegungen treffen nicht nur wichtige Fragen zum Verhältnis Avant-Garde-Kunst/Lokalkunst, sondern Fragen zum Verständnis eines künstlerischen Werkes überhaupt.

Unser Blick auf die «Lokalkunst», d.h. auf das Kunstschaffen der einzelnen Länder und Regionen, war lange Zeit verstellt durch ein Vorurteil. Fasziniert vom Mythos der Avantgarde und dessen internationaler Ausstrahlung bewerteten wir die moderne und zeitgenössische Kunst allzu ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt des Avantgardismus; die «Lokalkunst» erschien uns daher in der Regel verspätet ableitbar, epigonal. Um unsere Unbefangenheit gegenüber dem «lokalen» Kunstschaffen zurückzugewinnen und dessen Qualitäten würdigen zu können, müssen wir uns von dieser zwangshaft gewordenen Betrachtungsweise befreien. Heute beginnen wir zu erkennen, dass die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts nicht identisch ist mit der Geschichte der Avantgarde: ein Entmythologisierungsprozess hat eingesetzt. Die von den Avantgardisten und ihren Apologeten in Kritik, Museen und Kunsthandel inaugurierte und propagierte Kunstgeschichte als Geschichte der Avantgarde erinnert an Heldenmythen. Sie schildert uns die Kunstgeschichte unserer Epoche als eine nicht abreissende Kette heroischer Kämpfe stets neuer Avantgarden für die wahre und einzige zeitgemässe Kunst. Die Avantgardisten wurden uns dargestellt als die Protagonisten eines allerdings nicht näher definierten Fortschritts und einer ebenso unfassbaren Modernität, die sich unverzagt gegen die finsteren Kräfte der Reaktion und der Beharrung in die Schanze schlugen. Die europäisch-amerikanische Kunstszene erschien in dieser mythologischen Beleuchtung aufgegliedert in Haupt- und Nebenschauplätze, resp. Metropole und Provinz. An den Hauptschauplätzen wirkte die Avantgarde, an den Nebenschauplätzen das Gros ihrer Nachahmer und Nachläufer. Von den Hauptschauplätzen zu den Nebenschauplätzen, von der Metropole in die Provinz, floss ein unwiderstehlicher Strom des Einflusses. Die Avantgardisten prägten die neuen Stilmuster, das Gros ahmte sie nach. Da man die Avantgardisten vorwiegend als Schöpfer stets neuer Stile sah, wurde der Einfluss vorwiegend als Stileinfluss verstanden. Die Avantgarde-Kunstgeschichte wuchs aus dem Glauben an die überragende Bedeutung des Stils heraus und war im Grunde genommen Stilgeschichte im Geiste des 19. Jh. Ihr Denken war geprägt von der Einteilung in «vorher» und «nachher»: sie bemühte sich festzustellen, wann und wo ein neuer Stil, oder auch nur einzelne neue Stilelemente, ihre Weltpremière erlebten und betrachtete alle ähnlichen späteren Erscheinungen unter dem Verdacht des Epigonentums.

Unter dem stilgeschichtlichen Gesichtspunkt der Avantgarde-Kunstgeschichte erschienen Länder, die nie oder nur zeitweise die Avantgarde (eine Avantgarde) hervorbrachten oder beherbergten, als Nebenschauplätze, ihr Kunstschaffen als provinzielle Nachahmung avantgardistischer Errungenschaften. Aus dem Gros der provinziellen Nachahmer ragten allenfalls einzelne Künstler heraus, die rechtzeitig den Anschluss an die (eine) Avantgarde gefunden hatten. Die Kunstgeschichte der Nebenschauplätze schrumpfte in dieser Betrachtungsweise zu einer Fabel von trostloser Banalität. Fasziniert vom Mythos der Avantgarde übernahm oft auch die «lokale» Kunstkritik die stilgeschichtliche Betrachtungsweise und reflektierte das einheimische Kunstschaffen unter dem Vorzeichen eines mehr oder weniger offensichtlichen kulturellen Minderwertigkeitskomplexes.

Es kann selbstverständlich nicht bestritten werden, dass von der Avantgarde resp. den sukzessiven Avantgarden fundamentale Einflüsse auf die Lokalkunst ausgingen. Die Schweiz z.B. hat – wie viele andere Staaten auch – ihre Expressionisten und Kubisten, ihre Konkreten und Surrealisten, ihre Tachisten und Foto-Realisten, ihre minimal artists und Konzeptkünstler. Es ist daher durchaus möglich, die Kunstgeschichte der Schweiz, wie diejenige anderer vergleichbarer Staaten, als Abgesang der Avantgarde-Geschichte darzustellen. Bei dieser Betrachtungsweise übersieht man allerdings das Wesentliche an der «Lokalkunst», nämlich ihre Aussage über die individuelle Problematik des Künstlers und die soziale Situation im Lande. Die blosse Feststellung, dass ein stilistischer Einfluss «von aussen» stattgefunden hat und die nähere Bezeichnung der Vorbilder bringt uns nur in eine sehr oberflächliche Berührung mit dem Bedeutungsgehalt der «lokalen Kunstwerke». In diesen dringt man erst dann wirklich ein, wenn man auch die Aussage der Ikonographie hinzunimmt und überdies fragt, warum dieser oder jener Stil, dieses oder jenes Vorbild, dieser oder jener Avantgardist von einem «lokalen Künstler» in einem ganz bestimmten Moment nachgeahmt wurde. Die Gründe liegen in der Regel keineswegs in einem Mangel eigener Ideen oder gar in Erfindungsarmut. Das wird evident, wenn wir uns überlegen, was eigentlich geschieht, wenn ein Künstler «beeinflusst wird».

Obwohl der Begriff des Einflusses zu den zentralen Konzeptionen der Stilgeschichte gehört, haben ihre Vertreter sich nie den Kopf darüber zerbrochen. Der Stilhistoriker spricht von Einfluss, wenn eine offensichtliche Ähnlichkeit zwischen Werken verschiedener Künstler gegeben ist und der eine dem andern nachweislich als Vorbild gedient hat. Das «Wie» der Beeinflussung wird dabei als «psychologische Frage» aus den Gemarkungen der «Kunstwissenschaft» hinausgewiesen. Mit gutem Grund: das Eintreten auf diese Problematik hätte das ganze schöne Konzept der «Kunst als Kunst» und

der Kunstgeschichte als Stilgeschichte ins Wanken gebracht!
Die Sprache vermittelt uns ein völlig schiefes Bild des Beeinflussungsprozesses, indem sie den Beeinflusser als aktiv, den Beeinflussten als passiv erscheinen lässt. In Wirklichkeit verhält sich die Sache umgekehrt: aktiv ist der Beeinflusste! Er ist es nämlich, der sich in einer bestimmten Situation ein Vorbild wählt, um eine Lösung seiner eigenen Probleme zu finden. Bei diesen Problemen wird es sich in der Regel allerdings nicht um Stilfragen handeln, denn Kunst kommt nicht von Kunst, sondern entsteht primär aus der Auseinandersetzung mit der inneren und äusseren Wirklichkeit. Weit bestimmender als sog. rein künstlerische Probleme dürfte die psychische Problematik des Künstlers sein, die durch dessen individuelle und soziale Existenz konstituiert wird. Aus ihr heraus drängt sich ihm ein bestimmtes Symbolvokabular auf, zu dem allerdings nicht nur der Stil, sondern auch die Ikonographie gehört.
Die individuelle und soziale Problematik eines Künstlers ist auch in unserem Jahrhundert nur in Ausnahmefällen gänzlich neuartig, demzufolge müssen es auch die Symbolik und der Stil als Teil dieser Symbolik nicht unbedingt und immer sein. Es gibt in der zeitgenössischen Kunst nicht nur die Gefahr des «vieux jeu», sondern auch diejenige des forcierten Modernismus, der keine Ahnung mehr hat, wovon er eigentlich handelt. In beiden Fällen findet keine eigenständige Auseinandersetzung mit den Vorbildern statt. Eine eigenständige Auseinandersetzung ist ein Akt der Um- und Neuinterpretation des Vorbilds. Kunst ist immer auch Interpretation früherer Kunst: aber eine Interpretation aus den eigenen Voraussetzungen des Interpreten heraus. Dabei werden die Vorbilder ins eigene Denken und ins eigene Symbolsystem integriert, d.h. in einen neuen Bezugsrahmen gestellt. Diese kreative Integration von Vorbildern ist es, die wir bei den besseren Vertretern der «Lokalkunst» als «Einfluss» bezeichnen. Dem «Einfluss» in diesem Sinne begegnen wir allerdings nicht nur bei «lokalen» Künstlern, sondern auch bei den Avantgardisten.
Aus dem Verständnis des Beeinflussungsvorganges heraus, erklärt sich auch die Tatsache und das Ausmass der Avantgarde-Nachfolger in der «Lokalkunst» zahlreicher Länder. Sie zeigt uns, dass zwischen der Problematik des Nachahmers und derjenigen des Vorbilds eine – mindestens momentane – Verbindung besteht. Generell dürfte sich diese Gemeinsamkeit der Probleme aus der Zugehörigkeit der Avantgardisten sowohl als auch der «Lokalkünstler» zur Industriegesellschaft ergeben, die für alle Betroffenen eine gemeinsame Grundproblematik schafft. Es muss allerdings festgestellt werden, dass es die Industriegesellschaft schlechthin nicht gibt, sondern lediglich nach Ländern organisierte Gesellschaften, die sich in Wirtschaftsstruktur, Industrialisierungsgrad, sozialem System, Geschichte, kultureller Tradition u.a. erheblich unterscheiden können. Es ist anzunehmen, dass in der «Lokalkunst» nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch die Unterschiede Ausdruck gefunden haben und weiterhin finden. Werden die gemeinsamen, d.h. die internationalen Aspekte in der Kunst eines Landes unterdrückt, ist das ebenso aus der psychologischen, sozialen und politischen Situation heraus zu verstehen, wie wenn einseitig nur die internationalen Aspekte der «lokalen» Problematik hervorgehoben werden.
Das letztere scheint mir der Fall bei der Avantgarde (resp. den sukzessiven Avantgarden): sie dachte im allgemeinen internationalistisch. Ihr Bemühen war vor allem darauf gerichtet, den grundsätzlichen Aspekten des Lebens in der industriellen Zivilisation Ausdruck zu geben: sie war auf der Suche nach einem Stil für unser Zeitalter. Das grundsätzlich Neue, das die Tatsache der Industrialisierung geschichtlich bedeutet, spiegelt sich in der Kunst in einem vehementen Bruch mit dem durch die Renaissance begründeten Traditionszusammenhang. Wenn der «natürliche» Vorbildkanon, den die eigene Tradition darstellt, nicht mehr verbindlich ist, beginnt die Suche nach ausserhalb liegenden Vorbildern, nach einer andern Tradition, an die sich anknüpfen liesse. So versuchte das 19. Jh. auf das Mittelalter zurückzugehen. Für die Avantgarde des 20. Jh. waren auch diese Vorbilder untauglich geworden, stattdessen erfolgt die Bezugnahme auf aussereuropäische und vorindustrielle Kulturen – eine Auseinandersetzung und Suche, die sich leitmotivisch durch die gesamte Avantgarde-Kunst vom Symbolismus bis zur «Spurensicherung» hinzieht. Auch diese Bezugnahme auf andere Kulturen zeigt an, dass die Industriegesellschaft insgesamt zur Debatte steht. In einer solchen aus das Grundsätzliche gerichteten Betrachtungsweise verrät sich eine psychische Einstellung der Abstraktion, die heute – im Lichte der Tiefenpsychologie – wesentlich schärfer erfasst werden kann als es Wilhelm Worringer in seinem Traktat über «Abstraktion und Einfühlung» (1907) möglich war.
Dieselbe Abstraktionshaltung, die sie bei ihren Protagonisten vorfand, übernahm und verstärkte dann die Avantgarde-Kunstgeschichtsschreibung. Sie hob an der Avantgarde-Kunst vor allem ihre international verbindlichen, d.h. die ganze industrielle Zivilisation betreffenden Bedeutungsaspekte hervor. Die Avantgarde-Kunst wurde uns als der einzige wahre und authentische Ausdruck der sich entwickelnden Industriegesellschaft dargestellt. Auf die individuelle Entwicklung eines Künstlers oder auf nationale, resp. regionale Ausgangssituationen der Avantgarde wurde nicht mehr eingegangen. Es erstaunt daher nicht, dass hinwiederum auch von den nationalen und regionalen Unterschieden des modernen Kunstschaffens im Zeichen des internationalen Stils derart abstrahiert wurde, dass sie gar nicht mehr bewusst wurden. Was das Kunstschaffen eines Landes oder Region über deren Gesellschaft aussagte, interessierte nicht, unverwandt war der Blick aufs International-Übergreifende, Gesamtkulturelle, Grundsätzliche gerichtet. Darüber wurde langezeit vergessen, dass die diversen sukzessiven und gleichzeitigen Avantgarden immer auch aus lokalen Bedingungen, aus einer konkreten gesellschaftlichen Situation in einem konkreten Land herauswuchsen. In diesem Sinne gibt es überhaupt nur lokale Kunst.
Die Avantgarde-Kunstgeschichte versteht die Avantgarde-Kunst jedoch vorwiegend als «Internationalen Stil». Sie führt damit eine Lieblingsidee des 19. Jh. weiter (und ad absurdum), nämlich diejenige eines progressiv (aufwärts?) fortschreitenden Zeitgeistes, der in einem einheitlichen Stil seinen einzig wahren Ausdruck findet. Zu dieser Idee gehört auch die Zwangsvorstellung, dass derjenige Künstler, der hinter dieser Stilentwicklung (d.h. der jeweiligen Avantgarde-Kunst zurückbleibt, hinter dem Zeitgeist nachhinkt und damit «überholt» ist. An den Künstler war somit die Forderung gestellt, auf der Höhe der Zeit zu sein und zu bleiben. Die avantgardistische Kunstkritik tat sich allerdings mit der normativen Bestimmung des jeweiligen Zeitgeists schwer: je nach Bestimmungsmethode ergab sich eine andere Norm!
Aus dem Konzept der Kunstgeschichte als Avantgarde-Geschichte heraus entwickelte sich gezwungenermassen eine hohe Wertschätzung der stilistischen Innovatoren, d.h. der Avantgardisten, und eine entsprechende Geringschätzung aller anderen Künstler, die als Gros und Nachhut abgestempelt wurden. Zum Avantgardismus als Bewertungsnorm gehört die Verlegenheit der

Kritik angesichts der «breiten Masse» der Kunstschaffenden, wie sie sich im beliebigen Bild der Künstlerschaft als einer Pyramide ausspricht, die eine breite Basis braucht, um eine kleine Spitze zu tragen.
Nun, da der Mythos der Avantgarde dahinwelkt, lassen sich die Zweifel an der «avantgardistischen» Kunstkritik nicht mehr unterdrücken. Die «Lokalkunst» und übrigens auch die späteren Werke ehemaliger Avantgardisten fordern ihr Recht auf ein faires Urteil. Ich glaube, es ist Zeit, die Geschichte der modernen Kunst «vom anderen Ende» her zu begreifen: statt von der Avantgarde und den Metropolen von der «Lokalkunst» und den Nebenschauplätzen aus. Bezugssystem einer solchen umgekehrten Betrachtungsweise (von der individuellen Situation statt vom Zeitgeist aus, von unten nach oben, induktiv statt deduktiv) wäre die Künstlerpersönlichkeit, ihre Problematik, ihre Entwicklung und die konkrete gesellschaftliche und politische Situation aus der heraus sie ihre Werke schafft. Unter diesen Aspekten gewinnt die «lokale» Kunst vorrangiges Interesse – eine Entwicklung, die in der Schweiz und in anderen, vergleichbaren Staaten auf breiter Front zur Aufarbeitung, Analyse und Neubewertung der bisher im Schatten der «internationalen» Avantgarde liegenden Kunstszene geführt hat. Sichtbarster Ausdruck dafür sind die in den letzten Jahren überall entstandenen nationalen Kunstdokumentations-Zentren.
Revisionsbedürftig sind aber nicht nur unsere Vorstellungen über die «lokale», sondern auch diejenigen über die «internationale», d. h. avantgardistische Kunst. Die Kunstgeschichte «vom anderen Ende her» schreiben bedeutet nicht nur, die «lokale» Kunst vom einzelnen Künstler und seiner gesellschaftlichen Situation her verstehen; es heisst auch die «lokalen» und individuellen Voraussetzungen der Avantgardisten aufdecken: nicht um die einzelnen Künstler abzuwerten, sondern um sie besser zu begreifen. Die «postavantgardistische» Kunstkritik ist weniger auf Urteilen (und Verurteilen) als auf Verständnis aus. Sie führt zu einer psychologisch und soziologisch orientierten Problemgeschichte des künstlerischen Schaffens, die Avantgarde und «Lokalkunst» gleichermassen einbezieht.

Hans-Jörg Heusser

Avant-garde, critique d'art et art local

Cette année, le congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art AICA avait pour thème: «L'influence de l'art international sur l'art local». Ce fut l'occasion de mettre en lumière les problèmes de l'avant-garde internationale et de l'art régional et local. Nous publions, après quelques remaniements par l'auteur, la conférence que l'historien d'art suisse Hans-Jörg Heusser a tenue le 1. 9. 1980 à Dublin dans le cadre de ce congrès. Ses réflexions ne portent pas seulement sur la relation entre l'art d'avant-garde et l'art régional; l'auteur s'intéresse également aux problèmes que pose la compréhension d'une œuvre d'art.

Pendant longtemps, notre vision de l'art «local» – pour préciser, de l'art de nos pays et de nos régions – a été faussée par un préjugé. Fascinés que nous étions par le mythe de l'avant-garde et son influence internationale, nous jugions l'art moderne et contemporain presque uniquement en fonction de l'avant-garde; l'art «local» nous apparaissait en général retardé, comme un sous-produit, une imitation. Afin de regagner une certaine objectivité envers cette production artistique et afin de pouvoir en reconnaître les qualités, nous devons nous débarrasser de cette manière de voir qui, à la longue, est devenue une véritable obsession. Aujourd'hui, nous commençons à comprendre que l'histoire de l'art de notre siècle n'est pas identique à l'histoire de l'avant-garde: un processus de démythification s'est amorcé. L'histoire de l'art identifiée à l'histoire de l'avant-garde, telle qu'elle fut introduite et prônée par les avant-gardistes et leurs apologètes dans la critique, dans les musées et dans le commerce de l'art, nous fait penser à un mythe héroïque. L'histoire de l'art de notre époque nous est présentée comme une succession ininterrompue de combats héroïques menés par la toujours nouvelle avant-garde en faveur du seul et véritable art actuel. Les avant-gardistes faisaient figure de protagonistes d'un progrès mal défini et d'une modernité tout aussi insaisissable, s'engageant à corps perdu contre les forces de la réaction et de l'entêtement.
Sous cet éclairage mythologique, le monde artistique américano-européen apparaissait divisé en deux, une fraction occupant le devant de la scène, l'autre à l'arrière-plan, soit, respectivement, la métropole et la province. C'était l'avant-garde qui occupait le devant de la scène, le gros de la troupe des imitateurs suivait. D'une fraction à l'autre, c'est-à-dire de la métropole à la province, se déversait un flot irrésistible d'influences. Les avant-gardistes donnaient le ton, les autres les imitaient. Puisqu'on regardait les avant-gardistes avant tout comme des créateurs d'un style toujours nouveau, l'influence fut surtout considérée comme une influence du style. Cette croyance en la prépondérance du style fit naître une histoire de l'avant-garde qui n'était au fond qu'une histoire du style, dans l'esprit du 19ème siècle. La division entre l'«avant» et l'«après» hantait la pensée: cette histoire s'efforçait d'établir où et quand un nouveau style, ou seulement quelques-uns de ses élements, connaissaient une première mondiale, alors que toutes les manifestations plus tardives du même genre étaient suspectées d'être imitatrices.
De ce point de vue stylistique, des pays qui n'avaient jamais, ou seulement momentanément, produit ou abrité l'avant-garde (une avant-garde), se trouvaient relégués au second rang, leur production artistique étant considérée comme une imitation provinciale des mouvements avant-gardistes. Du gros de la troupe des épigones provinciaux se détachaient tout au plus quelques artistes qui s'étaient joints à temps à l'avant-garde (une avant-garde). L'histoire de l'art de ces mouvements secondaires en était réduite, dans cette optique, à une fable d'une banalité désolante. La critique «locale», aveuglée par le mythe de l'avant-garde, reprit cette façon de voir et donna une image de la production artistique autochtone en

fonction d'un complexe d'infériorité culturelle plus ou moins évident.
On ne peut pas, bien sûr, contester les influences fondamentales de l'avant-garde, ou plus exactement des avant-gardes successives, sur l'art local. La Suisse par exemple, comme beaucoup d'autres pays, a elle aussi ses expressionnistes et ses cubistes, ses concrets et ses surréalistes, ses tachistes et ses nouveaux réalistes, ses minimal artists et ses conceptuels. A partir de là, il est tout à fait possible de présenter l'histoire de l'art de ce pays, ainsi que celle d'autres pays semblables, comme un reflet de l'avant-garde. En regardant l'art «local» de ce point de vue, l'essentiel, c'est-à-dire son message sur la problématique individuelle de l'artiste et sur la situation sociale du pays, nous échappe. En constatant simplement une influence stylistique «du dehors» et en désignant plus précisément les modèles, nous ne faisons qu'effleurer l'éventail des significations des œuvres d'art «locales». On n'y pénètre vraiment qu'en tenant compte également du message iconographique et en se demandant, en outre, pourquoi tel ou tel style, tel ou tel modèle, tel ou tel avant-gardiste fut imité par un «artiste local» à un moment donné. Cela ne vient pas en principe d'un manque d'idées ou d'une pauvreté d'imagination. C'est évident si nous réfléchissons à ce que cela signifie vraiment quand un artiste «se laisse influencer».
Bien que la notion d'influence appartienne aux conceptions fondamentales de l'histoire du style, ses représentants ne se sont jamais interrogés là-dessus. Ces derniers parlent d'influence quand ils constatent une ressemblance formelle évidente entre des œuvres d'artistes différents et quand ils peuvent prouver que l'un d'eux a servi de modèle à l'autre. Le «comment» de ce processus est exclu des frontières de «l'étude de l'art», en tant que «question psychologique». Pour une bonne raison: en abordant ce problème, on aurait bouleversé la belle notion de «l'art pour l'art» et de l'histoire de l'art en tant qu'histoire du style!
Le langage nous transmet une image totalement faussée du processus d'influence: il nous présente celui qui sert de modèle comme étant actif, l'influencé comme passif. En vérité c'est l'inverse qui se produit: c'est celui qui est influencé qui est actif! C'est lui notamment qui se choisit un modèle dans une certaine situation, afin de trouver une solution à ses propres problèmes. Il ne s'agit pas en fait de problèmes de style au sens restreint du terme, car l'art ne vient pas de l'art; il naît d'une confrontation avec la réalité intérieure et extérieure. Les problèmes psychiques de l'artiste, résultant de ses conditions de vie individuelles et de son existence sociale, sont beaucoup plus déterminants que les problèmes purement artistiques. C'est à partir de cette réalité que s'impose l'adoption d'un vocabulaire de symboles auquel appartient non seulement le style, mais encore l'iconographie.
De nos jours, la problématique individuelle et sociale de l'artiste ne constitue vraiment une nouveauté que dans des cas exceptionnels; par conséquent, la symbolique et le style, qui relève de la symbolique, ne doivent pas être des éléments forcément nouveaux. Dans l'art contemporain, il existe non seulement le danger d'être «vieux jeu», mais encore celui du modernisme forcené, qui ne sait plus au fond de quoi il traite. Dans ces deux cas, il n'y a pas vraiment de confrontation réelle avec les modèles. Une vraie confrontation est un acte de réinterprétation et de re-création du modèle. L'art est toujours interprétation d'un art antérieur: mais une interprétation à partir des propres données de l'interprète. Dans ce contexte, les modèles sont intégrés à la pensée et au système de symboles propres à chaque individu; c'est-à-dire qu'ils sont mis dans un autre système de relations. C'est cette intégration créative des modèles que nous appelons «influence» chez les meilleurs représentants de l'art «local». L'«influence» comprise dans ce sens ne se rencontre donc pas uniquement chez les artistes «locaux», mais aussi chez les avant-gardistes.

A la lumière de ce processus d'influence, on peut expliquer le fait et la portée des conséquences de l'avant-garde sur l'art «local» de nombreux pays. Elles nous montrent qu'entre les problèmes de l'imitateur et ceux du modèle, il existe un lien – au moins momentané –. Généralement, ce rapport devrait résulter de l'appartenance des avant-gardistes ainsi que des artistes «locaux» à la société industrielle, société qui crée des problèmes communs aux uns et aux autres. On doit en tout cas constater qu'il n'estiste pas une société industrielle, purement et simplement, mais des sociétés, organisées par des pays qui ont une structure économique, un niveau d'industrialisation, un système social, une histoire et une tradition culturelle différents. On peut supposer que, dans l'art «local», non seulement les points communs, mais en outre les divergences ont trouvé et trouvent leur expression. Si les aspects communs, c'est-à-dire internationaux, sont étouffés dans l'art d'un pays, cela s'explique à partir de la situation psychologique, sociale et politique; cela revient au même si les artistes et/ou les critiques font seulement ressortir les aspects internationaux de la problématique d'un pays.
Ce dernier cas me semble être celui de l'avant-garde (respectivement des avant-gardes successives): elle se situait en général à un niveau international. Elle s'efforçait avant tout d'exprimer les aspects fondamentaux de la vie dans la civilisation industrielle: elle était à la recherche d'un style propre à notre époque. Le fait fondamentalement nouveau, l'industrialisation, se reflète dans l'art par une rupture brutale avec la tradition fondée par la Renaissance. Si l'on n'est plus assujetti au canon du modèle «naturel» que cette tradition représente, s'amorce la recherche de modèles autres, provenant d'une tradition différente à laquelle on peut se rattacher. Ainsi le 19ème siècle essaya de revenir à la tradition médiévale. Pour l'avant-garde du 20ème siècle, ces modèles étaient aussi devenus impropres; ils sont remplacés par une relation aux cultures extra-européennes et préindustrialisées – une confrontation et une recherche qui s'échelonnent comme un leitmotiv de toute l'avant-garde artistique du symbolisme à la «Spurensicherung». De même, cette relation à d'autres cultures dénote la remise en question de toute la société industrielle. Une telle façon de voir orientée vers le fondamental trahit une attitude psychique de l'abstraction qui, aujourd'hui – à la lumière de la psychoanalyse – peut être saisie beaucoup plus précisément qu'il ne l'était possible à Wilhelm Worringer dans son traité: «Abstraktion und Einfühlung» (1907). Cette même attitude de l'abstraction, qui se trouvait déjà chez ses protagonistes, envahissait et renforçait l'histoire de l'avant-garde. Elle faisait ressortir son internationalité, c'est-à-dire les aspects relatifs à la civilisation industrielle dans son ensemble. L'art de l'avant-garde nous était présenté comme la seule véritable et authentique expression de cette société industrielle en progression constante. On ne parla plus du développement individuel de l'artiste ou des situations de départ nationales ou régionales de l'avant-garde. On ne s'étonnera donc pas qu'en revanche, on ait tellement fait abstraction des particularités nationales et régionales de la production artistique moderne, sous le signe du style international. Ce que la production artistique d'un pays, d'une région, pouvait dire sur sa propre société n'intéressait pas; les regards étaient fixés sur la scène internationale, la vie culturelle et les aspects fondamentaux de la vie moderne. Ainsi, pendant longtems, on oublia que les diverses avant-gardes, successives et simultanées, correspon-

daient à une situation sociale concrète dans un pays concret. Dans ce sens, il n'y a en fait que de l'art local. L'histoire de l'avant-garde comprend cependant l'art de l'avant-garde avant tout comme «style international». Elle reprend ainsi (et celà ad absurdum) une idée chère au 19ème siècle, celle d'un esprit du temps avançant progressivement (vers le haut?), qui trouve son expression adéquate dans un style universel. A cette idée est reliée la conviction quelque peu contraignante que l'artiste qui reste en arrière de ce développement du style (c'est-à-dire de l'avant-garde du moment) est à la remorque de l'esprit du temps et «vit dans le passé». On exigeait donc de l'artiste qu'il soit à la hauteur de son temps et qu'il y reste. La critique d'art avant-gardiste s'est rendue en tout cas la tâche difficile avec la détermination normative de l'esprit du moment: à chaque méthode de détermination correspondait une autre norme!

De la notion d'histoire de l'art comme histoire de l'avant-garde résultait automatiquement une surestimation des novateurs du style, c'est-à-dire des avant-gardistes, et donc une dépréciation des autres artistes, qui étaient relégués à l'arrière-plan. L'avant-gardisme comme norme d'estimation cause l'embarras de la critique face à la «large masse» des créateurs, laquelle s'exprime dans l'image stéréotypée de la pyramide du monde artistique. Maintenant, puisque le mythe de l'avant-garde vacille, on commence à s'interroger sur la critique d'art «avant-gardiste». L'art «local», et du reste également les œuvres tarives de l'ancienne avant-garde, exigent un jugement plus juste. Je crois qu'il est temps d'aborder l'histoire de l'art moderne d'une autre manière: au lieu des métropoles et de l'avant-garde, de partir des mouvements secondaires et de l'art «local». Le système de référence de cette façon de voir opposée (naissant de la situation individuelle au lieu de l'esprit du temps, de bas en haut, de façon inductive et non déductive) serait la personnalité de l'artiste, sa problématique, son développement, la situation sociale concrète et le contexte politique à partir desquels il crée ses œuvres. Considéré sous cet aspect, l'art «local» gagne énormément d'intérêt; c'est un développement qui, en Suisse et dans d'autre états comparables, a conduit à une mise à jour, une analyse et une revalorisation à grande échelle de la scène artistique nationale, jusque là éclipsée par l'avant-garde «internationale». La preuve en est la création, ces dernières années, de centres nationaux de documentation sur l'art.

Nous ne devons pas seulement réviser nos positions envers l'histoire de l'art «local», mais aussi celles envers l'art «international», c'est-à-dire l'avant-garde. Ecrire l'histoire de l'art autrement, cela ne signifie pas simplement concevoir l'art «local» à partir de l'artiste en particulier et de sa situation sociale; il s'agit aussi de révéler les données «locales» et individuelles des avant-gardistes: pas pour rabaisser les artistes en particulier, mais au contraire pour mieux les comprendre. La critique d'art «post-avant-gardiste» comporte moins de jugements (et de préjugés) que de compréhension. Elle conduit à une histoire orientée vers les problèmes psychiques et psychologiques de la création artistique, qui traite également l'avant-garde et l'art «local».

Hans-Jörg Heusser

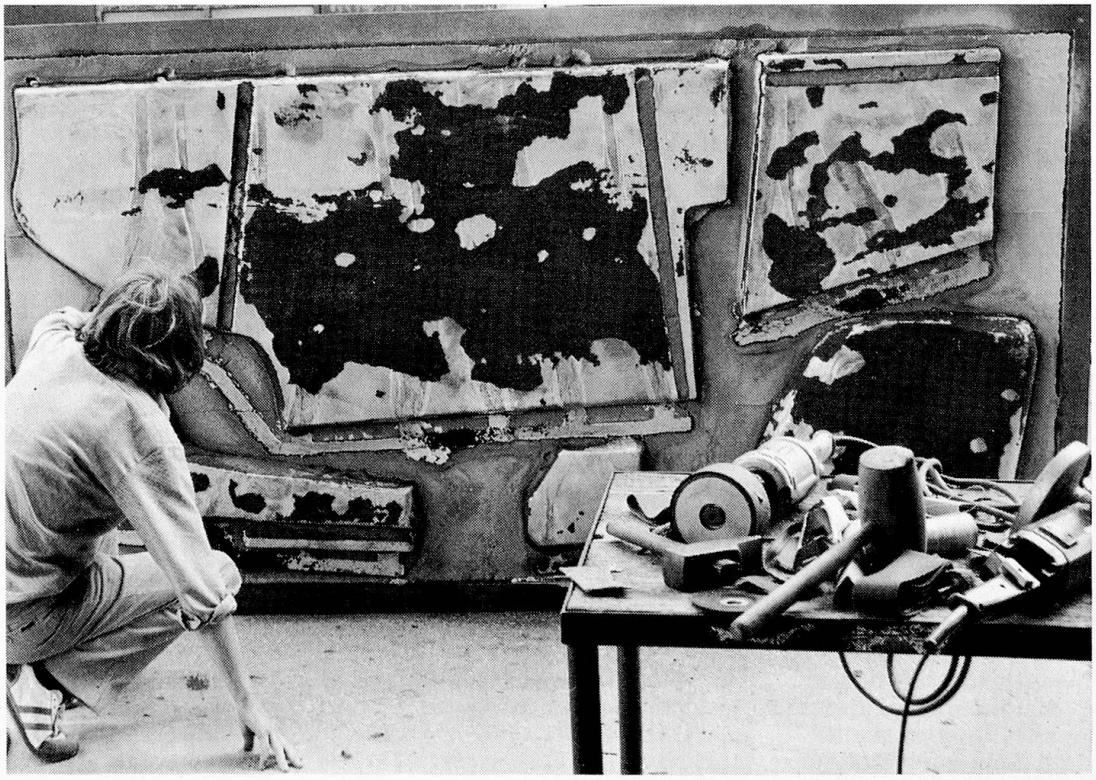

Photo: B. Bosson, Lausanne

Fonderie d'Art

J. C. REUSSNER CH-2114 Fleurier Tél. (038) 61 10 91