

Le cynisme au-delà de la critique

Sarah Morris

Ce texte de l'artiste anglaise Sarah Morris a été initialement publié dans *The Silent Baroque*, catalogue de l'exposition organisée par Christian Leigh à la galerie Thaddaeus Ropac, à Salzbourg (éditions Ropac, 1989).

Prolongement désillusionné de la tradition des Lumières, le cynisme est devenu un trait psychologique dominant de l'intellectuel postmoderne. La conscience cynique neutralise les stratégies historiques d'une théorie critique dont le programme visait la mise à nu des erreurs et des mensonges, et qui cherchait sous une forme plus radicale encore à dévoiler le lien idéologique qui unit savoir et pouvoir. Elle juge en effet la critique de l'idéologie comme une forme redondante, sinon dépassée. Le nouveau cynisme est donc un stoïcisme : il associe les échecs politiques et le statut superfétatoire de la critique à un instinct d'autopréservation. Arrogant et indifférent, il dénonce tout – y compris lui-même – en une tentative de dépassement de la critique. Refuser l'optimisme. Être intelligent. Ne rien accomplir. Le cynisme est devenu la marque idéologique du statu quo. En focalisant son attention sur le rôle tenu par la subjectivité dans la théorie et la production culturelles, il est cependant possible de déceler, au sein de cette « guerre de conscience », les mécanismes de l'autorépudiation et du ressentiment. Héritier de la théorie critique, le « cynisme de situation » est l'article épuisé du supermarché des idées : sous le poids du désespoir culturel, il n'est plus en mesure de maintenir ni de justifier sa propre vitalité.

Le cynisme en vient à exalter une critique fascinée par sa propre impuissance. Une stratégie d'autopréservation s'affirme dès lors que toutes les alternatives sociales, politiques et esthétiques semblent en faillite (refus du passé nostalgique et du futur dystopique). Nous sommes les témoins de l'épuisement parallèle de la critique de l'idéologie et de l'avant-garde culturelle, conséquence de la désillusion politique de 1968 et du pouvoir envahissant des industries culturelles. Intellectuels et artistes sont désormais éclairés par la conscience de leur inutilité. Dans cet état de dépression, le dernier acte de liberté consiste, pour l'intelligence critique, à désirer le plus terrifiant : l'autodestruction. Si nous générons ces fantasmes apocalyptiques, c'est pour obtenir un répit devant le fardeau de nos responsabilités mais aussi pour succomber aux sirènes d'une catastrophe imaginaire. Le plaisir dans la peur, l'extase de la crise, le pessimisme de l'indignation aspirent désespérément au choc du spectaculaire.

Fausse conscience et myopie culturelle

Dans la poussière des débris intellectuels (provoquée par l'épreuve de force cynique) pointe un ressentiment paralysant. Une fausse conscience, théorisée comme structurellement « nécessaire », et une histoire récente ayant montré combien l'importance de la culture de masse avait été sous-estimée, ont provoqué la transformation de la théorie critique, issue du marxisme, en cynisme fonctionnel. La critique procédait avec un sens militaire de la distance – position qui permettait de maintenir la stabilité du point de vue. La pratique de la théorie était considérée comme le dernier bastion de la vérité. Mais cette distance a été réduite à néant par la prise de conscience que l'identité ou la subjectivité du théoricien/critique étaient, elles aussi, des effets



En haut : «Miami». 2002. Film 35 mm / DVD. 27'30. *Film still*
Ci-contre : «Pools - Fontainebleau II (Miami)». 2003. Peinture industrielle sur toile, 214 x 214 cm. (Court. galerie Air de Paris, Paris). *Household paint on canvas*

Cynicism beyond Critique

Sarah Morris

This text by the artist Sarah Morris was originally published in *The Silent Baroque*, the catalogue of the exhibition curated by Christian Leigh at Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (Editions Ropac, 1989).

Cynicism, the disillusioned outgrowth of the Enlightenment tradition, is now the dominant psychology of the intellectual in postmodernity. The historical strategies of critique—from the exposing of errors and lies to its more radical form of discovering the ideological nexus of power and knowledge—are neutralized by the cynical consciousness. Cynicism banishes the critique of ideology to a redundant, if not defunct position. The new cynicism is stoic, reconciling the knowledge of the political failures of ideology critique and the status of criticism as a superfluous social appendage with its instinct for self-preservation. Arrogant and apathetic, it denounces all (including itself) in the attempt to bypass criticism itself. Refuse optimism. Be clever. Achieve nothing. Cynicism has become the ideological secretion of the status quo. Amidst the "war of consciousness" to focus upon the role of subjectivity in cultural criticism and production today reveals the mechanisms of self-repudiation and resentment. "Status Cynicism," the heir of theory, is the sold-out item in the Supermarket of Ideas. Under the weight of cultural despair, it can no longer maintain or justify its own circulation.

Cynicism has become the rapture of criticism fascinated by its own impotence. It is the strategy for self-preservation when social, political, and aesthetic alternatives appear bankrupt; the refuse of the nostalgic past and the dystopic future. We witness the exhaustion of ideology critique and of the cultural avant-garde in the wake of the political disillusionment of 1968 and the encroaching machinery of the culture industry. Intellectuals and artists are enlightened with the knowledge of their uselessness. The last act of freedom for the demoralized state of critical intelligence is to will what seems terrifying: self-destruction. If we create apocalyptic fantasies, it is because we desire a respite from responsibility or we succumb to the seduction of imagined catastrophe. The pleasure in fear, the ecstasy of crisis, the pessimism of indignation, all desperately yearn for the shock of the spectacular.

Deluxe Totalizer

In the wasteland of intellectual trash—the cynical showdown—there exists a paralyzing resentment. Marxist critical theory has developed into a functional cynicism, not only as false consciousness is theorized as structurally "necessary," but also as recent history has demonstrated the underestimated importance of mass culture. Criticism had been dependent on a militaristic sense of distance; a position where it was possible to maintain a stable perspective. The practice of theory was considered to be the last bastion of truth. However, such distance has been engulfed by the knowledge that the identity or subjectivity of the theorist/critic is also an ideological effect. The collapse of the traditional subject of criticality also has been eroded by the integrative role of technology and its utilization of knowledge: the alliance between industry and information. The Critical Theory of the Frankfurt School failed to come to terms with their misplaced notion of the autonomy of critique and the aesthetic.

The reigning intellectual cynicism, particularly among certain French philosophers, predates its desire for systematic thinking upon this failure. The reification of Marxism occurred with its self-proclaimed status as an anti-humanist structural science. Here, theory reaches its most irrational form. It offers itself as the Deluxe Totalizer, the final words which level all experience to a handful of formulaic variables. The reduction of everything to ideology, posited by Althusser, is the detonation of ideology critique. If theory has become a spectacle, it is because it acknowledges that it is the fiction which follows the event. Discourse cannot escape the circuit of the metaphor; exhausting itself as it seeks to



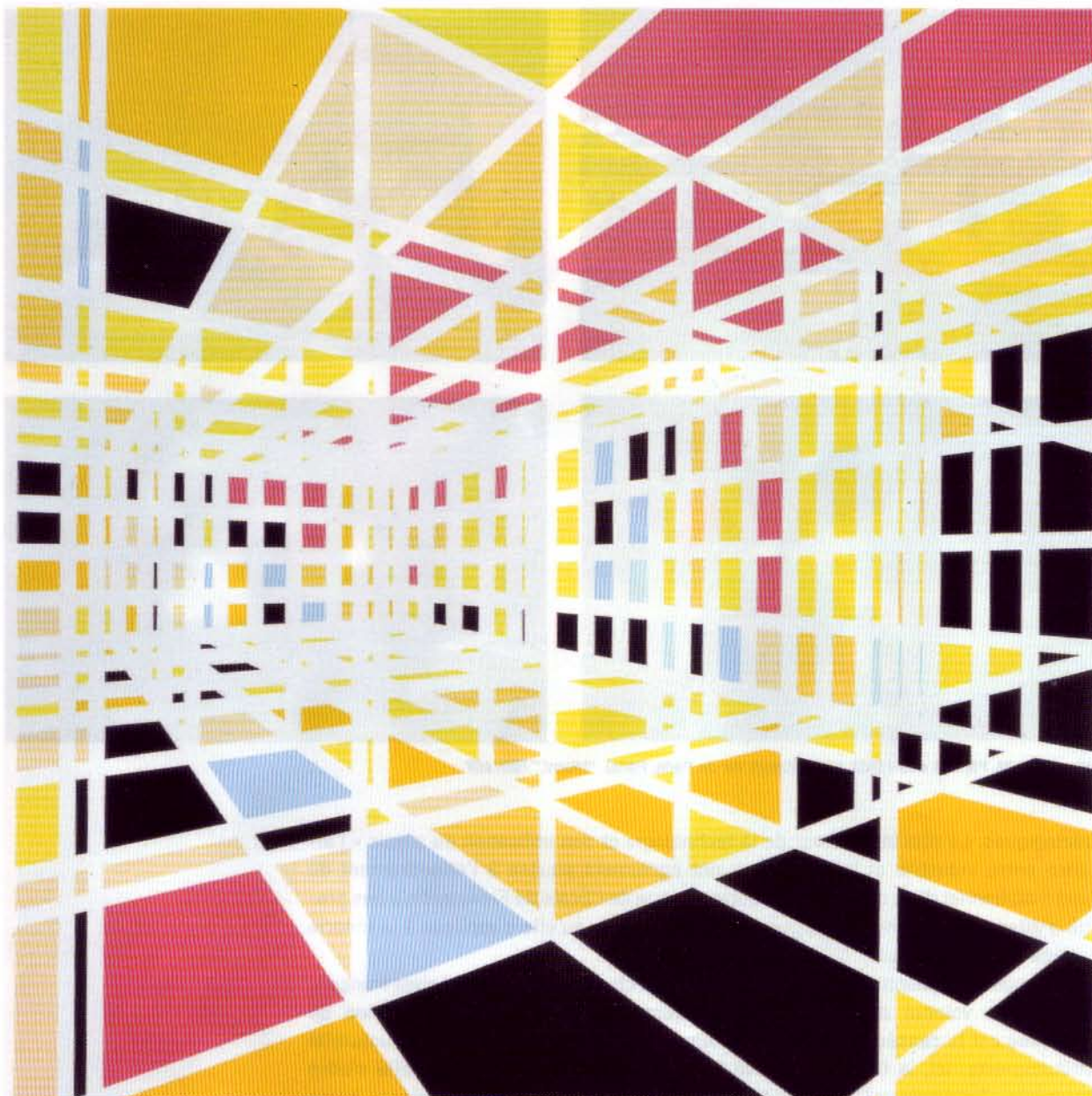
«Miami». 2002. Film 35 mm / DVD. 27'30. (Court. Air de Paris, Paris). "Miami." Film still

idéologiques. Le rôle intégrateur de la technologie et son utilisation du savoir – l'alliance entre industrie et information – ont également poussé à l'effondrement du sujet traditionnel de la critique. La théorie critique de l'École de Francfort n'a pas produit d'alternative à la notion inopportune d'autonomie, qu'elle s'applique à la théorie critique ou à l'esthétique.

Le cynisme intellectuel dominant, notamment chez certains philosophes français, affirme une volonté de penser systématiquement cet échec. La réification du marxisme est la conséquence de son autoproclamation comme science structurelle antihumaniste. Ici, la théorie a trouvé sa forme la plus irrationnelle : elle s'offre comme le «Totalisateur De Luxe», le dernier mot qui réduit toute expérience à une poignée de variables stéréotypées. Cette réduction à l'idéologie, postulée par Althusser, atomise la critique de l'idéologie. Et si la théorie est devenue spectacle, c'est parce qu'elle affirme que la fiction succède à l'événement. Le discours ne peut échapper au circuit de la métaphore – s'épuisant à mesure qu'il cherche à ordonner et à diagnostiquer l'ensemble du vécu. Le problème est le suivant : la théorie devient le signifiant poétique d'une crise sans référent et conclut finalement qu'«il n'y a rien à en tirer». La myopie culturelle – ce que Peter Sloterdijk nomme la «fausse conscience éclairée» – tire son inertie d'une anxiété provoquée par l'apparente totalité du capitalisme mondial. Tandis que l'intellectuel se targue d'un «je ne vaud pas grand chose», la croyance que «quelqu'un» doit être responsable prend corps. Le ressentiment devient alors le moyen psychologique, pour le sujet intellectuel, de supporter sans les remettre en cause ses conditions d'existence. C'est la *raison d'être** postmoderne du texte, qui entraîne une situation paradoxale au sein de laquelle les intellectuels dénoncent la situation qu'ils embrassent. Aussi la crise de la critique s'autoperpétue-t-elle.

La répudiation de l'éthique par la «high culture», dans les arts, place également la théorie critique dans une position délicate. Cependant, si le cynisme pratiqué par une majorité de théories poststructuralistes forme la ligne (directrice) de la postmodernité, du côté des arts visuels, récemment, des pratiques culturelles ont privilégié un rire satirique s'appliquant, sur un mode plus formel, à la fonction critique.

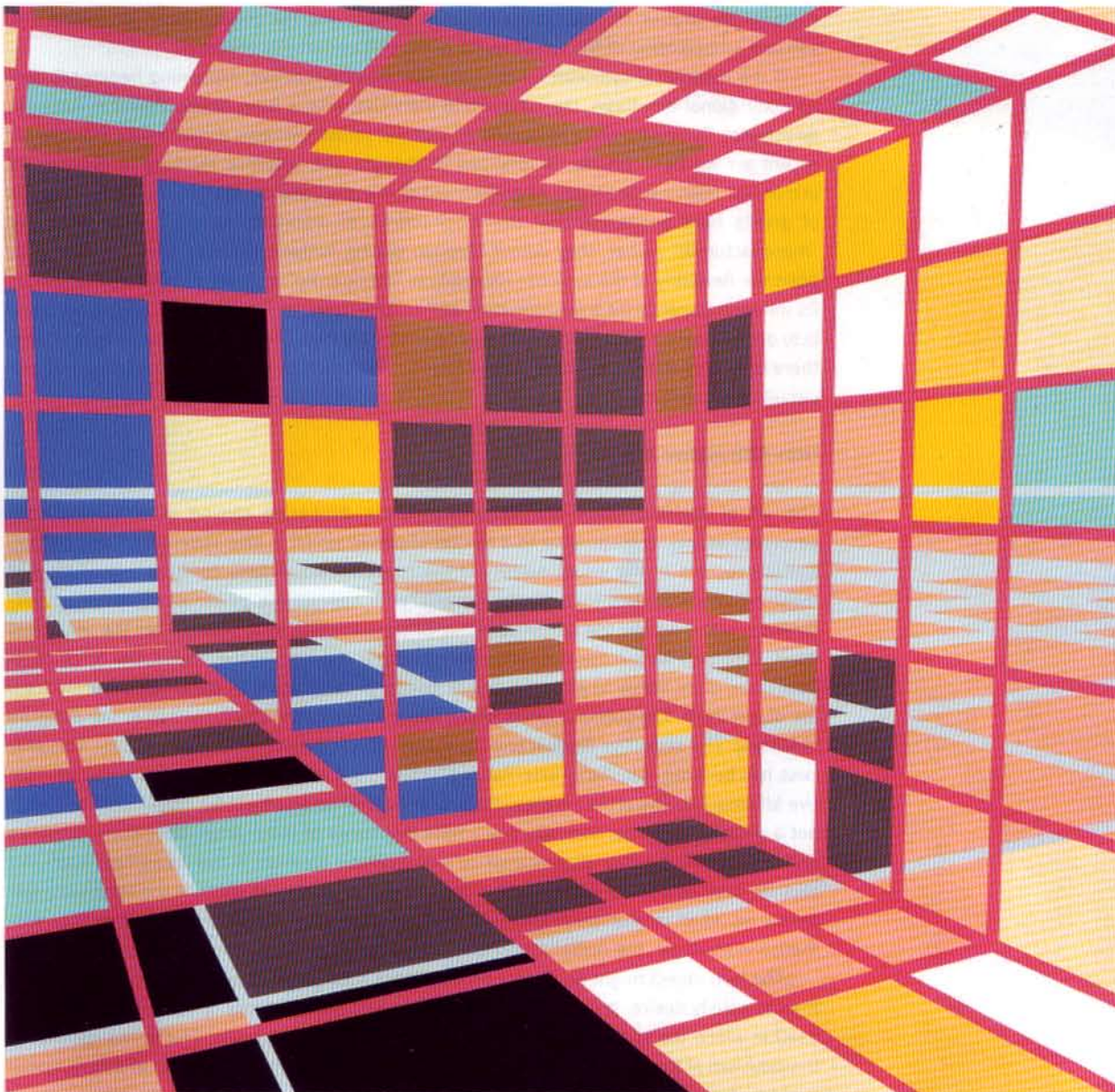
* En français dans le texte



«Pools - Bel Aire (Miami)». 2003. Peinture industrielle sur toile, 122 x 122 cm. (Court. Air de Paris, Paris)
Householdpaint on canvas.

order and diagnose all that is vital. Herein lies the dilemma: theory is the poetic signifier of crisis without a referent. Self-reportedly, "There is nothing to be had from it." Cultural myopia, what Peter Sloterdijk terms the "enlightened false consciousness," gains its inertia from the anxiety experienced under the seeming totality of multinational capitalism. As the intellectual boasts "I am not worth much," the belief that "someone" must be responsible takes hold. Resentment becomes the psychological means to endure without scathing the conditions of the intellectual ego. It is the postmodern *raison d'être* for the text, paradoxically entailing the reconciliation to the reality which they at once denounce and embrace. Thus, the crisis of criticism is a self-perpetuating one.

The self-repudiation of the ethics of high culture in the arts also places critique in a tenuous position. However, if the cynicism of much post-structuralist theory is the master (narrative) of post-modernity, recent cultural practices in the visual arts have privileged a satirical laughter which exploits the critical function as its form. Utilizing the ironic contradictions of desire, power and technology, it undermines the authoritarian critical voice. Irony, in this sense, abandons the distance which traditionally served as the site for the critic/spectator. The politics of a new perception, a new subjectivity in art, is enmeshed in the culture in which it circulates. It does not tolerate "outsiders." The sterile boundaries between theory and culture, art and life, mind and body, are fabulously effaced. This spirited



«Pools - Sheraton Bal Harbour (Miami)». 2003. Peinture industrielle sur toile, 214 x 214 cm. (Court. Air de Paris, Paris) *Householdpaint on canvas.*

Exploitant les contradictions ironiques du désir, du pouvoir et de la technologie, ce rire sape l'autorité de la position critique. L'ironie, en ce sens, supprime la distance qui servait traditionnellement de mesure au critique/spectateur. La dimension politique de toute perception nouvelle, de toute subjectivité nouvelle en art, est contrainte par la culture dans laquelle elle circule. Elle ne tolère aucune alternative. Les frontières stériles entre théorie et culture, art et vie, esprit et corps, sont effacées comme par magie : un matérialisme fougueux défend la «force des choses» et milite pour la réhabilitation du désir. L'incarnation sensuelle du monde visuel est le ventre mou du pouvoir.

Le cynisme théorique opère fonctionnellement par en haut, décrivant l'hégémonie avec une emphase institutionnelle. Dans les arts visuels, le cynisme vient d'en bas. Le pouvoir n'est pas unidirectionnel. Le cynisme, en s'insinuant dans toutes les formes culturelles, reste une entité divisée. L'ironie, en art, travaille aujourd'hui à démonter les totalités de la pensée, et la pensée systémique en particulier. Des erreurs et des contradictions ont entièrement soudé son armure. Un petit groupe d'artistes a suggéré que les mécanismes de la manipulation étaient rarement «faux» ou «fabriqués», qu'ils opéraient plutôt un détour par le désir, le fantasme, la sécurité et la mémoire. Ils postulent la flexibilité du système – sa capacité à «récupérer»

materialism argues for the "compulsion of things" and the rehabilitation of desire. The sensual embodiment of the visual world is the soft underbelly of power.

If the theoretical cynicism functionally operates from above, explaining hegemony with an institutional emphasis, the cynicism in the visual arts is from *below*. Power is not one-directional. Cynicism, while pervading all cultural forms, remains a split entity. The irony in recent art works to dismantle totalities of thought and systemic thinking in general. Its armor has been welded together entirely out of mistakes and contradictions. A select group of artists have suggested that the mechanisms of manipulation are hardly "false" or "manufactured," rather, they detour through desire, fantasy, security, and memory. They posit the flexibility of the system—its ability to "recuperate" or "commodify" our needs—as its inherent capacity for transformation and responsiveness. The tactic of ideology critique is to depersonalize the opponent in order to annihilate him. Theory purposefully ignores that there is an embodied subjectivity, albeit historically constructed. The fluidity of desire short-circuits the conduit.

Non-Affirmative Affirmation

The art of inverted satire and debasement, the deliberate raising of what was once perceived as low, is responsive to a terrain of power which is now widespread and diffuse. Culture resides in the visual density of the mass media. Artists confront a monopoly of meaning which pushes them to the periphery. To appropriate power as a matter of self-defense, some exploit the sexual dynamic of consumption as a strategy for the art object itself. Cynicism as a means of empowering art. The power of the object, the force of its seduction, is its ability to project a future image of ourselves that becomes separate from the object itself. The glamour of the object is not a pleasure in itself, but rather the pleasure of fantasy. The seductive illusion engulfs the art object, artist, and audience alike. This process has become voluntarily externalized, rendering a new position for irony: non-affirmative affirmation. The artist re-presents him or herself as an object for consumption. This is not a gesture which sardonically pre-empts the forces of the market, but serves to utilize and underscore the role of consumption and its erotic element in the visual field itself. Art exploits itself as a social sign—of affluence and of spirituality—to conflate the seemingly disparate issues of consumption and aesthetics. The cynical compliance with commodity aesthetics is strategic; the revitalization of a critical dialogue which had long been ineffective.

The (art) object might be given a heroic status because of its ability to represent, rather than to satisfy desire. It is the non-identity between every concept of desire and the object itself in which the spectator fails to become the perfect readymade. This is the gap where the cynicism of the object becomes a procedural possibility. The insatiability of desire, which is not historically limited to late capitalism, can serve as the point of departure.

If criticality appears as a cultural landscape or poisoned confectioneries, it is because it is in a state of repositioning itself.

Cynicism, now complicity, tastes like pink spun sugar. In a culture where needs appear to be embodied in objects, where fantasies of the imaginary are deflected by their surfaces, it seems more than likely that the materiality of art has the potential to heighten its political and social effectivity. Of course, at one level, the new irony is problematical: will the cynical self-knowledge of the position art faces against the entertainment and advertising industries ultimately construct an alternative which centers upon a different sense of desire? Will irony ultimately shatter the sense of closure and futility that is concomitant with cynicism? In other words, will art resist a facile compliance in order to gain communicational power? However, the transformation of the critical voice is not without risks; after the collapse of critical distance, it is the contradictions of our involvement which are at stake. Walter Benjamin writes in *One Way Street*, "'Disinterestedness', the 'unbiased perspective', have become lies, if not the completely naive expression of plain incompetence." The irony of admittal can be regenerative. Otherwise, in the last instance, why bother?

Sarah Morris studied semantics at Brown University and, after time at Jesus College, Cambridge, took part in an artists' program at the Whitney Museum in 1989. An erstwhile collaborator of Jeff Koons, Morris's work is based on a very personal blend of influences from Pop (Warhol, Indiana, Ruscha), Conceptual Art and geometric abstraction.

ou «marchandiser» nos besoins – comme faculté de transformation et de réaction. La tactique retenue par la critique de l'idéologie tend à dépersonnaliser l'adversaire afin de l'anéantir. La théorie ignore résolument le fait qu'existe une subjectivité incarnée, bien qu'elle soit construite historiquement. La fluidité du désir court-circuite le conduit.

Glamour de l'art, acquiescement cynique

L'art de la satire inversée et de la dévalorisation, l'élévation délibérée de ce qui fut d'abord considéré comme bas, font écho aux dimensions élargies et au caractère diffus du pouvoir. La culture est contenue dans la densité des médias de masse. Les artistes sont confrontés à un monopole du sens qui les rejette à la périphérie. Pour reprendre possession du pouvoir, pratiquer l'autodéfense, certains exploitent la dynamique sexuelle de la consommation comme stratégie appliquée à l'objet d'art lui-même. Le cynisme, alors, vaut comme moyen de conférer du pouvoir à l'art. Le pouvoir de l'objet, la force de sa séduction, résident dans sa faculté de permettre une projection de soi. Le glamour de l'objet n'est pas un plaisir en soi, mais le plaisir du fantasme. L'illusion séduisante engloutit simultanément l'objet artistique, l'artiste et le public. Ce processus s'est volontairement extériorisé pour fournir une position nouvelle à l'ironie : l'affirmation non affirmative. L'artiste se représente comme un objet de consommation. Ce n'est pas un geste qui précède de manière sardonique les forces du marché, mais un constat qui utilise et souligne le rôle de la consommation, son caractère érotique dans le champ visuel même. L'art s'exploite comme signe social – d'abondance et de spiritualité – afin de nouer les questions apparemment hétérogènes de la consommation et de l'esthétique. L'acquiescement cynique à l'esthétique de la marchandise est stratégique : il permet la revitalisation d'un dialogue critique qui n'était plus effectif depuis longtemps.

On peut attribuer à l'objet (artistique) un statut héroïque en raison de sa capacité à représenter le désir plutôt qu'à le satisfaire. C'est dans la non-coïncidence du concept de désir et de l'objet lui-même que le spectateur ne se transforme pas en parfait ready-made. C'est dans cette brèche que le cynisme de l'objet devient une procédure possible. L'insatiabilité du désir, qui ne se limite pas historiquement au capitalisme tardif, peut en effet être un point d'entrée.

Si la possibilité critique apparaît comme un paysage culturel ou comme une pâtisserie gâtée, c'est qu'elle doit se repositionner.

Le cynisme, désormais complice, a le goût douceux de la barbe à papa. Dans une culture où les besoins semblent prendre corps dans les objets, où les fantasmes de l'imaginaire sont détournés par leurs surfaces, il est plus que probable que la matérialité de l'art soit capable de reconduire son efficacité politique et sociale. Bien sûr, à un certain niveau, la nouvelle ironie est problématique : la conscience cynique de la position dans laquelle se trouve l'art face aux industries de la publicité et du divertissement permettra-t-elle de construire une alternative centrée sur une acceptation différente du désir ? L'ironie finira-t-elle par briser le sentiment de fermeture et de futilité inhérente au cynisme ? En d'autres termes, l'art résistera-t-il à une complaisance facile afin d'accéder à un réel pouvoir de communication ? Cette transformation de la position critique ne va pas sans risque. Après l'effondrement de la distance critique, ce sont les contradictions de notre engagement qui sont en jeu. Walter Benjamin écrit dans *Sens unique* : «*L'impartialité, le regard objectif sont devenus des mensonges, sinon l'expression tout à fait naïve d'une plate incompetence.*» L'ironie de l'acceptation peut être régénératrice. Sinon, en définitive, pourquoi s'en faire ?

Sarah Morris est artiste. Après des études de linguistique à l'université de Brown, elle intègre un programme d'artistes au Whitney Museum en 1989 et collabore avec Jeff Koons. Issue de la scène américaine influencée par le pop art (Andy Warhol, Robert Indiana, Ed Ruscha), elle développe une œuvre à la croisée du pop, de l'art conceptuel et de l'abstraction géométrique.

Traduit par Aude Tincelin