Document généré le 10 oct. 2024 09:45

esse arts + opinions

To Empathize is the Question
L'empathie en question

Jennifer Griffiths

Numéro 95, hiver 2019

Empathie
Empathy

URI : https://id.erudit.org/iderudit/89932ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Griffiths, J. (2019). To Empathize is the Question / L'empathie en question. *esse arts + opinions*, (95), 24–29.

Tous droits réservés © Jennifer Griffiths, 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

To Empathize

Jennifer Griffiths

Perhaps no one in the annals of art history inspires less empathy than the figure of Pablo Picasso who apparently told Françoise Gilot, "As far as I'm concerned, other people are like those little grains of dust floating in the sunlight. It takes only a push of the broom and out they go."[1] The artist cum "rey" of the Cubist revolution felt that an apple could be as revolutionary as a man with a gun. Yet the heroic figure of Europe's formalist revolution was nevertheless capable of creating one of the most emotionally charged and heart-rending condemnations of man's inhumanity to man ever made. *Guernica*'s fragmented and colourless forms evoke a profound sense of sorrow for the Spanish civilians whose lives were ended by a faceless Fascist enemy on April 26, 1937. How is it that a skilled narcissist is so capable of harnessing the power of empathy while a well-intentioned individual can fail to do so?

is the Question

Sam Durant has spent his professional life making art that seeks to empathize with others. He makes art that engages the problematic narratives of American social history. Nevertheless his attempt to address "the difficult histories of the racial dimension of the criminal justice system in the United States" was not successful in May 2017 when the Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota attempted to install *Scaffold* (2012) as part of their sculpture garden.[2] One of the seven historic gallows that the artist reproduced for this piece was the one built to execute thirty-eight Sioux people on December 26, 1862 in the largest mass execution in U.S. history. Durant's intention to "create a learning space for people like me, white people"[3] was noble enough, but the work of art instead caused profound offence to the native Dakota people who failed to see or understand the redemptive possibilities in having the site of a traumatic cultural injustice become leisure space.

Bertolt Brecht deeply engaged with this dilemma as he regarded the concept of aesthetic empathy or *Einfühlung* with scepticism. As an eyewitness to the mass demonstrations and theatrical nationalism of Nazism, he rejected what he saw as people's over-identification and uncritical acceptance of its visual culture. Recognizing the ability of individuals and governments to manipulate aesthetic empathy, he proposed instead a counter-theory of *Verfremdung*, or estrangement.[4] As Brecht saw it, critical distance was necessary for the viewer to evaluate a work without bias. By no means can we rely on aesthetic empathy as a panacea for what ails human culture.

Albert Einstein, who witnessed the same social perversions as Brecht, claimed, "All religions, arts and sciences are branches of the same tree. All these aspirations are directed toward ennobling man's life, lifting it from the sphere of mere physical existence and leading the individual towards freedom… They seek to fulfill this great task by spreading moral and cultural understanding, renouncing the use of brute force."[5] He still believed, in other words, that the pursuit of knowledge is what raises us up toward a higher state of being. Yet when

Sam Durant

← *Scaffold*, vue d'installation | installation view, documenta (13), Karlsaue Park, Kassel, 2012.

Photo : Rosa Maria Ruehling, © Sam Durant, permission de | courtesy of Blum & Poe, Los Angeles, Paula Cooper Gallery, New York, Galerie Praz-Delavallade, Paris & Sadie Coles HQ, London, U.K.

1 — Françoise Gilot, *Life with Picasso* (New York: First Anchor Books, 1989), 84.

2 — Sam Durant, "Artist Statement Regarding *Scaffold* at the Walker Art Center." Artist Website, May 29, 2017, www.samdurant.com. Accessed September 26, 2018.

3 — Ibid.

4 — See Juliet Koss, "On the Limits of Empathy," *Art Bulletin* 88:1 (March 2006): 139—157.

5 — Albert Einstein, "Moral Decay" (1937), *Out of My Later Years* (Open Road Media, 2011).

the war was done and the horrors of the war became clear through photographs, such utopian aspirations for art had been incinerated.[6] Our complex emotional and individual responses to history and its images cannot always be predicted or controlled and they are not necessarily uplifting or enriching. For every *Guernica* that describes brute force and murder, there is a *Death of Marat* (1793) that apotheosizes a mass murderer and his mission to purify society. Art is capable of moving us, but whether it does so for good or for evil is another more complicated question.

Unfortunately, Barbara Kruger's assertion that "empathy can change the world" is no more discerning than Michael Jackson's call to "heal the world." Both are admirable yet profoundly simplistic sound bites that fail to acknowledge or permit the real complexity of human experience, action, and reaction. If art still has an ennobling purpose, then it cannot fall back on trite jingles or tag lines. It must participate in the philosophical taking up of arms against the sea of capitalist marketing slogans by embracing the complexity and contradiction inherent to itself as an extension of the architecture of human beings.

Empathy is but one salient feature of a larger field of aesthetic intelligence that both shapes and is shaped by a society's moral compass.

Empathy suggests a comforting kind of universalism that appeals to our socially democratic values, but this humanist lens can also threaten to obscure the artwork's operation within politically, economically, and technologically motivated systems of production. For example Sam Durant expected his work to inspire empathy because he assumed the politics of his viewing position were universal. Similarly the offer by Jeff Koons to donate *Bouquet of Tulips* (2016) to the city of Paris in commemoration of the 2015 Paris attacks has been received with scepticism by many French intellectuals who insist this is merely opportunistic self-promotion disguised as empathy. In her dystopian reading of Donald Judd's Minimalism, Anna Chave argues that its "blank face"… "may come into focus as the face of capital, the face of authority, the face of the father."[7] Money and markets make their own demands of art, in other words, demands that are often contrary to moral imperatives. With whom do we empathize, then? Even if we set aside the question of whether we can empathize with a square, a complex discussion surrounding "Empathy and Abstraction" that was inaugurated by Wilhelm Worringer in his essay of 1908, it is still difficult to establish an appropriate emotional response to works of figurative art. Does empathy help us grapple with the conceptual acrobatics of Marcel Duchamp's *Fountain* (1917), Piero Manzoni's *Artist's Shit* (1961), or the solid gold toilet that Maurizio Cattelan installed in the Guggenheim and entitled *America* (2016)?

In the face of capitalist symbols and artist excrement, empathy may not be possible or desirable. Empathy for the victims of Guernica or for Marat, or for thirty-eight hanged Sioux, are not the same, but a viewer may not have the necessary historical context to understand this. Empathy is not always a viable means to leap the chasm that separates us in time, culture, and social conscience from the ancients who constructed the Ara Pacis Augustae in celebration of a ruthless dictator's conquests, or the nineteenth-century Americans who built monuments in honour of Andrew Jackson, the man responsible for the Indian Removal Act of 1830. Logic and the facts of history, rather than psychology or emotion, are more useful paradigms within which to discuss and accept such images as part of history.

Not only is art a product of our social conscience, it is read and understood through the social conscience of the viewer. Neither the ideal viewer, nor the ideal artist exists. Art does not exist in a utopian vacuum. Enduring art should possess something of the philosophical, forcing us into uncomfortable, confusing, and, at times, belligerent viewing positions. Empathy is but one salient feature of a larger field of aesthetic intelligence that both shapes and is shaped by a society's moral compass.

Feelings are not facts. In this post-structural, post-human, and dangerously post-truth era, emotions and images are being ever more readily manipulated in the public sphere and there is a tendency to permit the governance of society on the basis of belief, feeling, or empathetic response. Intellectuals, among them the great artists of our age, have a responsibility to resist reductionism and guard against understanding images purely through emotive response by emphasizing contradiction, complexity, and, above all, context. We are not relieved of the burden of empathy: I loathe the idea that we have become a post-empathy era as well. But empathy must be carefully cultivated alongside the facts of history. What the *Scaffold* incident demonstrates is that feelings matter, but to cultivate empathy requires an open conversation about history and historiography, about how we determine the factual ground for our sometimes conflicting visions of the past. ●

---

6 — Here I refer to Theodor Adorno's famous declaration in *Prisms:* "To write poetry after Auschwitz is barbaric." (Boston: MIT Press, 1983), 34.

7 — Anna Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," *Arts Magazine* 64 (January 1990): 110.

L'empathie en question

Jennifer Griffiths

Dans les annales de l'histoire de l'art, personne sans doute n'inspire l'empathie moins que Pablo Picasso, qui aurait déclaré à Françoise Gilot : « En ce qui me concerne, les autres sont comme les petits grains de poussière qui flottent dans le soleil. Il suffit d'un coup de balai et ils disparaissent[1]. » Pour l'artiste-*rey* du cubisme, une pomme avait autant de potentiel d'insurrection qu'un homme armé d'un fusil. Cela n'a pas empêché cette figure héroïque de la révolution formaliste européenne de donner naissance à une œuvre déchirante, l'une des plus chargées d'émotion jamais créées, pour condamner l'inhumanité de l'homme envers ses semblables. Les formes fragmentées et sans couleurs de *Guernica* évoquent en effet une profonde affliction pour les civils espagnols morts sous les bombes sans visage de l'ennemi fasciste, le 26 avril 1937. Comment expliquer qu'un être narcissique, aussi doué soit-il, maitrise si bien le pouvoir de l'empathie, alors qu'il échappe à un autre individu pourtant bien intentionné ?

Sam Durant, lui, a consacré sa vie d'artiste à créer une œuvre qui témoigne de son empathie pour ses semblables, abordant par l'entremise de l'art les récits problématiques de l'histoire sociale américaine. Pourtant, sa tentative de rendre compte « des histoires difficiles liées à la dimension raciale du système pénal aux États-Unis[2] » s'est soldée par un échec, en mai 2017, quand le Walker Art Center de Minneapolis, au Minnesota, a installé *Scaffold* (2012) dans son jardin de sculptures. Parmi les 7 gibets à caractère historique que l'artiste a reproduits pour cette œuvre figure celui qui avait servi pour la mise à mort de 38 Sioux, le 26 décembre 1862, dans ce qui demeure la plus grande exécution collective de l'histoire étatsunienne. L'intention de Durant de « créer un lieu d'apprentissage pour des gens comme moi, des Blancs[3] », était plutôt noble, mais l'œuvre en réalité a profondément offensé le peuple autochtone des Dakotas, qui n'a pas vu ni compris le potentiel de rédemption contenu dans cette transformation en espace de loisir d'un lieu associé à un traumatisme culturel.

Bertolt Brecht s'était heurté à ce dilemme à cause de son scepticisme à l'égard du concept d'empathie esthétique, ou *Einfühlung*. Témoin des manifestations de masse et de la mise en scène du nationalisme organisées par le régime nazi, il rejetait ce qu'il considérait chez ses pairs comme une exagération du sentiment d'identification et l'acceptation aveugle de la culture visuelle nazie. Constatant l'habileté des individus et des gouvernements à manipuler l'empathie esthétique, il lui a opposé un contrepoint théorique : la *Verfremdung*, ou distanciation[4]. Pour Brecht, cet éloignement critique est nécessaire pour que le spectateur puisse juger une œuvre sans parti pris. Impossible donc de nous fier à l'empathie esthétique en guise de remède aux maux de l'humanité.

Albert Einstein, témoin des mêmes perversions sociales que Brecht, affirmait en 1937 : « Toutes les religions, tous les arts et toutes les sciences sont les branches d'un même arbre. Toutes ces aspirations tendent vers l'anoblissement de la vie de l'homme, pour l'extraire de la simple existence physique et le guider vers la liberté[5]. » Il ajoutait que les églises et les universités s'efforcent d'accomplir cette tâche immense en accroissant toujours la compréhension morale et culturelle et en renonçant à l'usage de la force brute. Il croyait encore, en d'autres mots, que la quête du savoir est ce qui élève notre existence. Mais à la fin de la guerre, quand les photographies en eurent révélé toute l'horreur, ces aspirations utopiques pour l'art étaient mortes, incinérées[6]. Émotives et individuelles, nos réactions complexes à l'histoire et à ses images ne sont pas toujours prévisibles

1 — Françoise Gilot, *Life with Picasso*, New York, First Anchor Books, 1989, p. 84. [Trad. tirée de Roland Penrose, *La vie et l'œuvre de Picasso*, Paris, Grasset, 1961, p. 314.]

2 — Sam Durant, « Artist Statement Regarding *Scaffold* at the Walker Art Center », site web de l'artiste, 29 mai 2017, <http://samdurant.net/index.php/project/scaffold/>. [Trad. libre]

3 — Ibid. [Trad. Libre]

4 — Voir Juliet Koss, « On the Limits of Empathy », *Art Bulletin*, vol. 88, nº 1 (mars 2006), p. 139-157.

5 — Albert Einstein, « Décadence morale », *Conceptions scientifiques, morales et sociales*, traduit de l'anglais par Maurice Solovine, Paris, Flammarion, 1952, p. 12.

6 — Je fais référence ici à la fameuse affirmation de Theodor Adorno selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare », dans *Prismes : Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, p. 23.

† (haut | up) Bannière accrochée à l'extérieur du jardin de sculptures en l'honneur des 38 + 2 Dakotas. (bas | bottom) Travailleurs qui démontent la sculpture au jardin de sculptures du Walker Art Center, Minneapolis, 2 juin 2017.
Photos : Chris Juhn

ni maitrisées, et elles ne sont pas non plus toujours édifiantes ou enrichissantes. Pour chaque *Guernica* dénonçant la violence et le meurtre, il y a une *Mort de Marat* (1793) glorifiant un incitateur au massacre et sa mission purificatrice. L'art est apte à nous émouvoir ; quant à savoir s'il le fait pour le bien ou pour le mal, c'est une question différente, et plus compliquée.

À cet égard, malheureusement, l'affirmation de Barbara Kruger selon laquelle « l'empathie peut changer le monde » n'est pas plus lucide que l'invitation de Michael Jackson à le « guérir ». Bien qu'admirables, ces formules sont pourtant on ne peut plus simplistes, incapables de tolérer ni même de rendre compte de la réelle complexité de l'expérience, de l'action et de la réaction humaines. Or, si l'art a toujours pour finalité d'ennoblir, il ne peut se fier à des ritournelles ou à des répliques banales pour y arriver. L'art doit participer au combat philosophique contre l'invasion des slogans capitalistes du marketing en embrassant la complexité et la contradiction inhérentes aux constructions humaines.

La notion d'empathie évoque une sorte d'universalisme réconfortant qui s'accorde aux valeurs démocratiques de notre société. Mais ce parti pris humaniste menace parfois de nuire à l'œuvre d'art, qui fonctionne dans des systèmes de production déterminés par des facteurs politiques, économiques et technologiques. Ainsi, Sam Durant s'attendait à ce que *Scaffold* éveille l'empathie parce qu'il tenait pour acquis que l'angle politique de son point de vue était universel – avec le résultat que l'on sait. Dans le même esprit, la proposition de Jeff Koons de faire don à la Ville de Paris de son *Bouquet de tulipes* (2016) pour commémorer les attentats de 2015 a été accueillie avec scepticisme par de nombreux intellectuels français, qui n'y voient rien d'autre qu'un opportunisme autopromotionnel déguisé en manifestation d'empathie. Et Anna Chave, dans sa lecture dystopique du minimalisme de Donald Judd, soutient que « la face vide du minimalisme, une fois mise au point, pourrait bien révéler la face du capital, la face de l'autorité, la face du père[7] ». Autrement dit, l'argent et les marchés imposent à l'art leurs propres exigences, qui sont souvent contraires aux impératifs moraux. D'où la question : pour qui ressentons-nous de l'empathie ? Sans aller jusqu'à se demander si l'on peut s'identifier émotionnellement à un carré – en référence au débat complexe autour de l'empathie et de l'abstraction inauguré par Wilhelm Worringer, dans sa thèse publiée en 1908 – et en nous en tenant aux œuvres figuratives, on a parfois du mal à établir ce que serait une réaction émotionnelle appropriée. Par exemple, est-ce que l'empathie nous aide à comprendre les acrobaties conceptuelles de la *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp, de la *Merde d'artiste* (1961) de Piero Manzoni ou d'*America* (2016), la toilette en or massif installée par Maurizio Cattelan au Guggenheim ?

En fait, devant les symboles du capitalisme et les excréments d'un artiste, est-il seulement possible ou souhaitable d'éprouver de l'empathie ? On ne s'identifie pas de la même façon aux victimes de Guernica, à Marat ou aux 38 Sioux pendus, mais les spectateurs n'ont peut-être pas tous la connaissance du contexte historique qui permet de le comprendre. L'empathie n'est pas toujours un moyen viable de franchir le gouffre qui nous sépare, sur le plan de la chronologie, de la culture et de la conscience sociale, des Anciens qui ont érigé l'Ara Pacis Augustae pour célébrer les conquêtes d'un dictateur impitoyable ou des Américains du 19e siècle qui ont construit des monuments en l'honneur d'Andrew Jackson, promoteur d'une loi sur la déportation des Indiens votée en 1830. La logique et les faits historiques, plutôt que la psychologie ou l'émotion, sont des paradigmes plus utiles pour discuter de ces images et reconnaitre leur place dans l'histoire.

L'art est non seulement un produit de notre conscience collective, il est également perçu et interprété par la conscience sociale de chaque personne. Le spectateur idéal n'existe pas plus que l'artiste idéal, et l'art n'existe pas dans un vide utopique. Pour durer, l'art doit participer du philosophique, c'est-à-dire qu'il doit nous pousser vers des points de vue dérangeants, déroutants et, parfois, belliqueux. L'empathie n'est que l'une des dimensions du champ plus vaste de l'intelligence esthétique, qui oriente la boussole morale d'une société tout autant qu'elle se guide sur elle.

Les sentiments ne sont pas des faits. En cette époque qui est la nôtre – poststructurale, posthumaine et dangereusement postvérité –, les émotions et les images sont manipulées avec de moins en moins de réserve dans la sphère publique et l'on voit se dessiner une tendance à tolérer une gouvernance sociale fondée sur des croyances, des impressions ou des réactions empathiques. Les intellectuels, et parmi eux les grands artistes contemporains, ont la responsabilité de résister au réductionnisme et de nous mettre en garde contre la compréhension purement émotive des images, en en soulignant les contradictions, la complexité et, plus que tout, le contexte. Nous ne sommes pas dispensés pour autant du fardeau de l'empathie : l'idée que notre époque soit « postempathie » en plus du reste me fait horreur. Mais cette aptitude doit se cultiver avec soin, parallèlement aux faits historiques. L'incident de *Scaffold* montre que les sentiments comptent, mais que la culture de l'empathie demande un échange ouvert sur l'histoire et l'historiographie, afin de déterminer les bases factuelles de nos visions du passé parfois conflictuelles.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

---

7 — Anna Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, nº 64 (janvier 1990), p. 59. [Trad. libre]