AICA J013

XXVII-e ASSEMBLEE GENERALE
XI-e CONGRES

AICA

Pologne
1975

---

(2)

ARCHIVES
DE LA CRITIQUE D'ART
N° 56253
Cote AICA.5013

XIe CONGRES

XXVIIe ASSEMBLEE GENERALE

DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE

DES CRITIQUES D'ART

POLOGNE 1975

VARSOVIE

I-er COLLOQUE

ART-SCIENCE-TECHNIQUE

EN TANT QUE FACTEURS DU DEVELOPPEMENT SOCIAL

DE NOTRE EPOQUE

Władysława Jaworska

Mesdames et Messieurs, Chers Confrères,

Nous passons au Premier Colloque de notre Congrès dont le leit-motif est ART-SCIENCE-TECHNIQUE en tant que facteurs de développement de la société moderne.

Ce thème léonardien avait passionné les esprits depuis toujours, mais nous autres, critiques/et, ajoutons, historiens et théoriciens/ de l'art, nous désirons nous concentrer sur les relations entre ces trois forces motrices, conditionnant la vie et l'éducation nouvelle de l'homme dans notre société moderne; juger si la technique, cette dérivée de la science, ne menace, dans son essor fabuleux, notre vie, au sens biologique et spirituel, au lieu de l'enrichir et de la faciliter; savoir si la science est consciente de cet aspect, c'est à dire si une réflexion philosophique et humaine guide toujours les savants dans leurs recherches? et encore - si cette vie humaine qui, dès le proverbial berceau, est toujours davantage codifiée, jalonnée de signes, automatisée et atteinte de surinformation, ne finit par automatiser l'homme, au point d'en faire une espèce de transistor, de receveur de signes lui arrivant exclusivement de l'extérieur? si ce n'est pas, par hasard, cette troisième puissance, ce domaine gratuit en apparence, dont le nom est ART, qui est cette arche Noé moderne, appellée à sauvegarder les valeurs humaines au milieu d'un déluge technique déchainé? si sa gratuité n'est pas celle d'un regard plongé dans le bleu du ciel, d'une promenade à travers le bois ou de l'écoute du bruit que fait le torrent dans la montagne? n'est-elle pas l'oxygène moral de notre vie? Le monde n'est pas qu'un atelier de travail, et c'est peut-être l'artiste qui per-

sonifie la voix de la conscience du genre humain.

Si la réponse à toutes ces questions est "oui", si l'art ne doit rien "servir" directement, possédant en lui-même un potentiel d'action positive, la question suivante qui se pose aussitôt est: Quel art? Celui qui, ayant abdiqué de son pouvoir essentiel d'exprimer, à l'aide de ses propres moyens et abrégés, ce qui est inexprimable, désire à tout prix suivre la technique, lui emprunter ses matières et ses technologies industrielles? Celui qui, acceptant de bon gré la "modernité" des notations d'ordinateur et des bandes perforées, s'abandonne à la fascination de la magie technique et de la science, s'allie à elles et, comme jadis, représente la réalité, mais cette fois une réalité artificielle, étant le résidu des opérations et spéculations scientifiques, et qui s'appelle "art programmé"? Un art qui veut se "nourrir de technique", tout comme jadis, à l'âge héroïque du cubisme, voulait se "nourrir de poésie"? L'art, avide de tous les temps de supériorité, de beauté, d'admiration - souffre à présent d'un complexe d'infériorité vis à vis du génie de la science et des possibilités illimitées de la technique qui a franchi les portes du cosmos et qui piétine les régions réservées naguère aux anges et aux poètes.

Ou encore, serait-ce l'art du pôle opposé, l'art nihiliste, "pauvre", "écologique" /Land Art, Earth Art/, l'art conceptuel de toutes les couleurs, jusqu'à Body Art et Narrative Art, qui, naïvement quoique de bonne foi, veut "blâmer la technologie", réprouver le style de vie de la société de consommation? D'accord, mais si ce "blâmage", dans le cadre d'un marché trop souvent commercialisé jusqu'au fond, peut être acheté par le "consommateur banni", désireux de placer avantageusement ses capi-

taux menacés d'inflation - où chercher alors l'idál, ou tout au moins la contestation désinteressée? Est-il vrai que tout est à vendre?

L'inquiétude au sujet de "ce que devient l'art", tous les critiques la partagent, et se posent tous cette question essentielle: des règles du jeu dans le domaine des activités appellées jusqu'à présent artistiques, existent-elles encore? Ou bien, toutes les prises sont-elles autorisées, comme en catch, à cette différence près que l'arbitre-critique ne peut même lancer un "foul" vigoureux?

Revenons à notre Congrès. Notre triade: ART + SCIENCE + TECHNIQUE, même si l'on pouvait la contester au nom de l'absence de "coordonnance de cathégorie", même si elle semblait artificielle et fortuite, si les relations entre les trois facteurs pouvaient apparaître, n'inporte, nocives, salutaires ou inexistantes - trace toujours un champs d'observation et permet de voir avec plus de netteté la fonction de l'art dans la société d'aujourd'hui. Et c'est à cela que nous autres, critiques d'art, tenons principalement.

En multipliant encore les points d'interrogation, on pourrait poser la question la plus délicate de toutes: un critique d'art, à vrai dire, qui est-ce? Est-ce un personnage qui, souvent et beaucoup, avec une compétence plus ou moins grande, écrit au sujet de l'art moderne, en adoptant, suivant son tempérament et son caractère, vis à vis des phénomènes artistiques ou para-artistiques une attitude de conciliation ou de contestation? Le rôle du critique se borne-t-il à "critiquer" les oeuvres d'art toutes prêtes, ou, tout au plus, de semer des réflexions généralisatrices et de les partager avec les "non-initiés"? De plus en plus souvent il nous arrive d'enten-

dre qu'une telle conception est déjà surannée, et que le rôle du critique moderne consiste à être un "mécène inspirateur", à participer à la création, à la programmer, la pronostiquer etc. Autrement dit, le critique devrait être plutôt ingénieur que comparse, même s'il était une comparse "critique".

Voilà une poignée d'interrogations qui viennent à l'esprit au début de cette rencontre d'"experts". Les réponses seront-elles satisfaisantes? Il est permis d'en douter. Mais même si les interrogations ne cessent de se multiplier, mieux vaut une modestie socratique, que la prétention de ceux qui, en tant que critiques, s'affirment omniscients.

Pour les deux colloques de notre Congrès, vingt six rapports ont été préparés, dont dix-neuf destinés au Ier colloque: ART-SCIENCE-TECHNIQUE, et sept au séminaire de Wrocław - "Espace visuel - espace social".

Les rapports du Ier colloque, nous avons cherché à les groupper suivant le problème qu'ils traitent. Le sujet ART-SCIENCE-TECHNIQUE étant vaste et universel comme la vie même, les considérations qu'il a éveillées sont bien diverses. Rien d'étonnant que chacun ait son optique à lui, et applique ses idées à une autre matière.

Parmi les dix-neuf rapports, quatre visent directement le problème ART-SCIENCE-TECHNIQUE, et interprètent, historiquement ou théoriquement, les relations entre ces trois facteurs. Ce sont les rapports des MM. Władysław Tatarkiewicz, Michel Ragon, Jacek Woźniakowski et Mieczysław Porębski. La consonnance entre la pensée scientifique, les réalisations de la technique et les avantages qui en découlent pour l'art et pour la créativité individuelle que le "consommateur" peut développer, sont traitées par M. René Berger, expert dans ce domaine,

dans son rapport intitulé TELEVISION ET CREATIVITE. M.Kenneth Couts-Smith, proche dans son sujets aux mass-media, quoique éloigné par les conclusions qu'il en tire, parlera de la faillite de la communication dans les arts plastiques. Prenant le thème du colloque comme point de départ, MM. Gillo Dorflès, Cesareo Rodriguez Aguilera, Pierre Schneider et J.P.Hodin parlent de la situation et de la fonction de l'art moderne. Signalons en passant le titre éloquant: GOOD-BYE TO ART que M.Hodin a donné à son essais. Il est digne d'intérêt que plusieurs rapports se rattachent directement au problème de la crise économique, ou plus exactement énergétique, mondiale, et aux effets qu'elle produit dans le domaine des activités artistiques. M.Pierre Restany oppose par exemple la civilisation pauvre croissante à la civilisation riche, et prédit, fatalement, la fin de notre Europe, rassassiée et sybaritique, la faillite de ses illusions. Il affirme que l'art moderne est le baromètre de la pollution de notre culture. M.José-Augusto França présente la situation actuelle des artistes et critiques portuguais, anno Domini 1975.

Deux rapporteurs s'occupent du problème qui nous intéresse tout particulièrement et auquel nous ne manquons de revenir lors de chacune de nos rencontres, c'est à dire du rôle et des tâches du critique d'art dans la société d'aujourd'hui /dans les deux cas c'est d'ailleurs de l'architecture qu'il est question/. Ce sont MM. Alberto Sartoris /Italie/ et Marcel Cornu /France/. Sur la théorie de l'art se penchent les rapports de M.Sven Sandstroem /Suède/ et de M.Corrado Maltese /Italie/.

x x x

Les rapports qui nous ont été envoyés, nous les avons traduits en deux langues au moins /souvent en quatre ou cinq/ et multicopiés. Tous les participants les ont trouvés dans leurs dossiers et ont pu en prendre connaissance. Le volume des rapports n'a pas été limité. Au cours des débats, au contraire, il nous faudra, dans notre propre intérêt, observer une discipline stricte. Chacun des rapporteurs aura dix minutes de temps pour présenter les thèses de son rapport. Une sonnerie, faute d'installation lumineuse, nous avertira que le temps de l'intervention est passé. La matinée d'aujourd'hui et une partie de l'après-midi seront destinées à cette présentation. Le reste du temps - à une discussion libre. Chers confrères, je vous prie instamment de respecter le règlement des débats.

René Berger - Suisse

TELEVISION/S/ ET CREATIVITE

L'évolution est si rapide au cours même de cette décennie que s'impose déjà, fût-ce par provision, la distinction entre /je demande pardon des néologismes qui suivent/:

1. La macro-télévision, ou télévision de masse, qu'on a tendance à appeler en Europe télévision officielle ou nationale, aux Etats-Unis, télévision libre ou commerciale /désignations qui montrent bien à quel point la terminologie est tributaire des contextes économico-politiques!/ et qui a pour support les ondes.

2. La méso-télévision, ou télévision locale/régionale, appelée aussi télévision communautaire, et dont le support est le câble.

3. La micro-télévision, ou télévision individuelle ou de groupe, dont l'appareil vidéo portable est l'instrument par excellence.

Cette distinction éclaire, non seulement des différences quantitatives et techniques, mais, ce qui importe bien davantage et que l'on voit beaucoup moins, des différences de structure dans la communication et dans les relations sociales. Il s'ensuit que le concept de "créativité", comme les autres concepts d'ailleurs, tels ceux d'"éducation permanente", de "démocratisation", de "culture", dont on fait si largement emploi de nos jours, ne peuvent être transposés tels quels aux nouveaux media. C'est en renversant la perspective traditionnelle, en interrogeant, non pas des définitions, ni même des contenus, mais le fonctionnement des nouveaux media qu'on a chance de mettre au jour la "créativité", la "démocratisation"

ou la "culture" au niveau opératoire. Faute de ce renversement, on continue de se comporter en humaniste, sans doute distingué, mais pour qui les mass media ne sont guère que le prolongement des moyens classiques. Or c'est de mutation qu'il s'agit, et c'est à partir de cette mutation que les nouveaux problèmes se posent[1].

Compte tenu de cette mise en garde, je me propose d'envisager en quoi consiste la créativité dans et par les multimedia précédemment distingués, ou plutôt comment elle revêt à l'intérieur de ces media des modalités operatoires totalement différentes. En tout état de cause, et quelles que soient les différences spécifiques dont il y aura lieu de faire état, il importe encore de noter que les messages passent dans les trois media par l'écran électronique, qui est devenu partout le nouvel agent médiateur. Quant à la "créativité", on peut dire à titre indicatif qu'elle désigne la disposition d'esprit de sortir de l'acquis, de l'habitude, de la routine, bref, au sens le plus large, de sortir du conditionnement et de favoriser l'attitude novatrice, l'invention qui remet en cause l'acte répétitif[2].

La macro-télévision.

Dans quelque régime qu'elle se manifeste et quelque fin qu'elle poursuive - profit, culture, propagande - on peut di-

---

1. René Berger. La Mutation des signes, Paris, Denoël, 1972.

2. Une telle définition, dont je répète qu'elle n'est qu'un point de départ, ne tient pas compte de la finalité. C'est pourquoi le terme de "créativité" est aussi bien employé par les éducateurs, qui y voient avant tout un renouvellement de la pédagogie traditionnelle, que par les chefs d'industrie et administrateurs, qui y voient le moyen de renouveler l'esprit des travailleurs, en particulier des cadres, pour augmenter la rentabilité de l'entreprise, d'où les nombreux cours dits "de créativité" organisés en liaison avec le management.

re schématiquement qu'elle se caractérise essentiellement par sa volonté de toucher à tout prix le plus grand nombre possible de téléspectateurs et par la mise en oeuvre de tous les moyens pour y parvenir. A l'Emetteur tout-puissant sont branchés des multitudes de récepteurs isolés. L'Emission, centrifuge et unidirectionnelle, obéit à une hiérarchie stricte. La vigilance du pouvoir économico-politique est d'autant plus grande que l'audience est vaste.

De par sa macro-structure et sa dépendance du pouvoir, la macro-télévision tend à fonctionner selon des formules qui assurent la régulation la plus efficace, c'est-à-dire une production aussi homogène que possible. C'est ainsi que les "missions" classiques, informer, éduquer, divertir, se définissent à l'intérieur de limites qu'on retrouve aussi bien dans les définitions de "grille", de "programmes", ou même de "genres" /informations, dramatiques, variétés, jeux, etc./. C'est ainsi que les émissions d'information, dont on pourrait attendre qu'elles soient définies par l'irruption de l'imprévu, se conforment en fait à un rituel qui équilibre les nouvelles selon une répartition implicite, mais savante: les nouvelles-choc au début, les informations apaisantes - expositions, événements culturels, résultats sportifs ou tiercé en guise de final -, les ressources multiples de la censure restant à disposition pour exemple, les Dossiers de l'écran avec l'"embouteillage du central" par les fidèles! De même la speakerine, dans sa double fonction sécurisante de mère et de grande soeur.

Les rôles sont distribués et l'on ne voit guère qu'on s'écarte de son rôle, sauf à le jeter aux orties, comme le fit naguère Maurice Clavel dans une émission mémorable. Ainsi fonctionne le système conformément à un modèle homéostatique: les

variations internes et externes ne doivent pas mettre en cause le maintien de l'équilibre. Le contrôle est assuré par les sondages, souverains aux Etats-Unis, tenus pour relatifs en Europe, du moins dans les déclarations officielles, plus efficacement encore partout par le pouvoir. Quant à l'"ouverture", elle est généralement déléguée à un "service de recherche" dont on sait par ailleurs /les aveux répétés de Pierre Schaeffer en disent long/ à quel point il est tenu compte par la direction ou les autorités. Aussi le propos des émissions, de quelque nom qu'on le baptise: informatif, éducatif, civique, culturel, n'a de chance de passer que s'il s'inscrit à l'intérieur des limites établies. L'information a beau jaillir telle une Minerve à répétition, plusieurs fois par jour du front de Jupiter, remplacé aujourd'hui par l'antenne de télévision, elle ne prend son essor qu'avec le blanc-seing du ministère /il y a belle lurette que Jupiter lui-même doit montrer patte blanche/. De même l'éducation, fût-elle déclarée supérieure ou permanente, tend à se faire synonyme d'enseignement, à l'image des cours institutionnalisés; l'éducation permanente à se confondre avec l'instruction, l'esprit d'encyclopédie l'emportant sur la formation du jugement. Tout au plus est-il réservé à quelques réalisateurs privilégiés le droit, toujours mesuré, de jouer les francs-tireurs, partant, de donner bonne conscience au système. Liberté toute relative d'ailleurs.

Me pardonnera-t-on de forcer quelque peu les traits de la macro-télévision? C'est pour mieux dégager la physionomie d'ensemble. La méso-télévision.

Elle est encore trop récente et trop peu répandue pour qu'on puisse faire état des expériences auxquelles elle a don-

né lieu[1]. Néanmoins, compte tenu des expériences canadiennes, américaines, européennes[2], on peut dire qu'avec elles se fonde une structure nouvelle, génératrice d'un type de relations sociales lui-même nouveau.

L'un des changements décisifs, encore mal perçu, consiste dans le fait que les rôles, institutionnalisés dans la macro-télévision, sont sujets à permutations. En lieu et place de la division entre émetteur d'une part, récepteur de l'autre, on constate que le citoyen peut alternativement se trouver devant l'écran ou au micro, devant la caméra. L'exercice de la permutation n'est pas sans conséquences; il va jusqu'à dissoudre progressivement la notion de rôle et sa raison d'être, entraînant une modification radicale de la structure. Celle-ci instaure la relation entre un nouveau type de partenaires que j'appellerai "intermetteurs". La division du travail institutionnalisée par la macro-télévision se défait, comme se défait la distinction entre professionnels et amateurs, encore qu'y fasse obstacle dans l'opinion un jugement de valeur invétéré au seul profit des premiers. Or le propre de la méso-télévision est qu'aucun citoyen n'en est profession-

---

1. Je ne parle pas de la télédistribution qui se contente de relayer les programmes nationaux en y ajoutant parfois des programmes complémentaires. Je parle essentiellement de la télévision par câble dans son utilisation communautaire, d'autant plus rare quand elle répudie le "prêt-à-porter" ou le prêt-à-regarder".

2. J'ai pu suivre au jour le jour celle qui a eu lieu à Rennes /Suisse/ du 29 novembre au 7 octobre 1973, et qui s'est distinguée d'entrée de jeu par la volonté de donner au direct une place prépondérante. Une analyse est actuellement en cours dont on peut obtenir les éléments auprès de l'auteur qui se propose d'en publier ultérieurement les résultats.

nel. Producteurs, réalisateurs, journalistes, monteurs cessent de s'imposer en tant que spécialistes, de même que la rhétorique, la dramaturgie, la scénographie propres à la macro-télévision sont remises en question.

Il s'en faut que les choses se passent aussi simplement. A l'expérience, on s'avise que la créativité dont est grosse la méso-télévision, loin de se manifester aux intéressés eux-mêmes, leur apparaît de prime abord comme un handicap. Aussi voit-on les intermetteurs calquer d'abord leur comportement sur ceux de la macro-télévision, comme s'il s'agissait de rivaliser avec les professionnels. De leur côté, et non moins abusivement, les téléspectateurs, habitués qu'ils sont à la macro-télévision, tendent à requérir des émissions locales qu'elles se conforment à ce qu'ils tiennent pour la "grande" télévision. C'est sans doute le lieu de rappeler l'aventure de la photo ou celle du cinéma qui, l'une et l'autre, ont commencé par pasticher la peinture. A ses débuts, chaque technique s'inspire de la précédente, qu'elle tient pour son modèle, et c'est seulement avec une certaine pratique que les potentialités spécifiques se dégagent et s'affirment pour devenir après coup une nouvelle évidence qui fait autorité à son tour. Mais c'est aussi bien au public à faire son apprentissage, non sans errance ni hésitation, d'autant que très souvent les esprits réputés les plus avertis se montrent étrangement réactionnaires, minimisant les expériences novatrices ou les accusant de "maladresse", sans voir que c'est cette maladresse elle-même qui est le gage d'essais prometteurs. Si donc un certain "amateurisme", du moins ce que l'on est convenu d'appeler tel, est inhérent à la méso-télévision, il est probable qu'on gagnera davantage à s'interroger sur cette condition

particulière de l'expérience plutôt que de la condamner au nom d'une conception professionnelle qui renvoie à un autre type de culture, généralement déjà périmé. Aussi ne peut-on guère s'attendre à ce que la méso-télévision, qui en est à son enfance, se libère des contraintes mimétiques et dégage d'emblée ses voies inventives, dont quelques-unes seulement ont été abordées jusqu'ici.

Il apparaît pourtant déjà, dans les expériences communautaires les plus fécondes, celles qui favorisent en particulier les émissions en direct, que les "missions" classiques, la fameuse trilogie informer, éduquer, divertir /on peut intervertir l'ordre des termes d'autant que, par un effet d'idéologie anesthésiant, on omet le fait qu'il s'agit, non pas d'une trilogie, mais d'une tétralogie, la "mission" publicitaire étant pour le moins aussi importante que les autres, sinon plus importante!.../ se transforment comme se transforment les notions qui lui sont associées, celles de "grille", de "programme", ou encore de "genre", qui perdent leur caractère catégorique en même temps que s'abolit la distinction entre professionnalisme et amateurisme. La méso-télévision nous découvre en effet que les variétés, les informations, les dramatiques, les émissions sportives et celles dites culturelles ne sont rubriquées de la sorte qu'à partir d'un ensemble de conditions de production propre à la structure de la macro-télévision, elle-même tributaire d'une organisation socio-culturelle et politique déterminée.

Ainsi, du débat, par exemple, genre privilégié s'il en est, puisqu'il fait entendre en principe sur tous les sujets les voix les plus autorisées et dont on est en droit d'attendre que jaillisse la vérité /n'est-elle pas réputée jaillir

du choc des esprits?/, mais dont on constate à l'expérience qu'il obéit à des règles aussi strictes que celles du jeu. Les avis, doivent se répartir à égalité: tant de voix "pour", tant "contre"; le meneur de jeu n'est pas un arbitre, mais un garde-programme qui doit s'arranger pour proscrire à tout prix les excès ou les écarts trop vifs qui pourraient faire avorter le débat dont la durée est rigoureusement prescrite au programme; enfin il doit assurer au déroulement de l'émission une "qualité spectaculaire" suffisante pour que, quel que soit le sujet traité, les téléspectateurs se déclarent satisfaits, abstraction faite de toute finalité. Ce qui n'est pas le cas à la méso-télévision. Les citoyens, qui en général se connaissent, parfois fort bien, n'éprouvent nul besoin de se vedettiser, pas plus que de forcer un talent oratoire, souvent médiocre. C'est le poids de leur conviction qui compte, tout ce qui fait que, lorsqu'on s'exprime, on cherche moins à l'emporter par des raisonnements ou des effets qu'à susciter l'adhésion par l'image d'un engagement personnel, facteur décisif pour la communauté. Sans même qu'il y paraisse et dans sa "gaucherie" même, le "genre" du débat se transforme en rencontre. Une créativité d'un nouveau type se fait jour. Plus question de rivaliser avec les modèles de la macro-télévision qui font plutôt obstacle. La rhétorique cède au contact.

Ainsi se dissipe l'une des équivoques les plus graves que l'on commette à propos des mass media. On tient en effet ceux-ci, comme le terme l'indique, pour des moyens de communication. Or il apparaît à l'expérience que la macro-télévision, qui opère unidirectionnellement d'un émetteur-producteur tout-puissant à la multitude des récepteurs-consommateurs, se révèle moins un agent de communication qu'un instrument de

diffusion, pour ne pas dire un appareil de diffusion. De fait, l'information propagée par l'antenne s'achemine moins vers des destinataires qu'elle ne frappe des récepteurs-cibles qui susubissent l'impact des messages plus qu'ils n'en choisissent le contenu. C'est donc par un singulier abus qu'on appelle la télévision moyen de communication de masse. L'information balistique se préoccupe plus de faire muche que d'établir la communication, qui suppose l'échange. Tout au contraire, la méso-télévision s'occupe moins de l'efficacité des tirs que de mettre en rapport les "intermetteurs". Les choses mises en circulation importent moins comme notions, objets au concepts que par leur appartenance à un lieu commun et ressenti comme tel. Alors que l'information est médiatisée, dans la macro-télévision, par les spécialistes et la gent professionnelle. C'[illegible] davantage la vertu communicante des intermetteurs qui se manifeste dans la méso-télévision. Les images, les mimiques, les intonations, les gestes tendent à échapper à la standardisation sémiologique que requiert la macro-télévision dans la mesure où celle-ci conditionne ses messages en fonction de la diffusion de masse. Images, mimiques, intonations, gestes sont davantage dans la méso-télévision des facteurs de sympathie ou d'empathie. Echappant à la mise en forme de la macro-télévision, tout au moins en partie, les messages s'assouplissent et s'accompagnent d'harmoniques affectifs qui prolongent et nourissent le rapport interpersonnel. Au-delà de la signification, au delà de la compétence, au-delà de l'autorité, au-delà même du raisonnement et de la logique, d'autres qualités se font jour, qui ne peuvent apparaître qu'à la faveur des liens de familiarité existant entre les habitants d'une même localité, d'une même région. L'espace est fait moins des trajectoires de la ma-

cro-télévision que du tissu relationnel ourdi par les liens des êtres qui ont d'abord en commun le fait et l'expérience de vivre ensemble. Aussi serais-je tenté d'affirmer que la méso-télévision instaure, à la différence de la macro-télévision abstraite et planétaire, les conditions d'un véritable biotope de la communication.

Ce point est d'autant plus important que les mass media nous ont fait découvrir une limite inaperçue et que, par leur extension même, ils ont mise en plein jour. Comme le montre Leroi-Gourhan[1], les progrès de la technologie, aussi prodigieux soient-ils, n'ont modifié en rien le fait que nous sommes et restons, selon son expression, des "fossiles vivants". Rien ne s'est modifié depuis l'accomplissement de l'hominisation. Si cette limite, que les mass media ont révélée, ne saurait être franchie impunément, ne serait-ce pas que le village global promis par McLuhan ne serait que mirage?. Pour que l'électronique ait vertu humaine, il faut qu'elle satisfasse aux conditions limitées de notre état et dont la méso-télévision pourrait bien lui donner l'exemple, celui d'un medium à notre mesure. Non pas que la macro-télévision soit démesure, mais il se pourrait qu'à notre insu ou avec notre complicité elle nous ait aliénés par une visée excessive, incompatible avec les "fossiles vivants" que nous sommes. Hypothèse qu'il faudrait soumettre à l'examen mais qui nous ferait peut-être mieux comprendre pourquoi les progrès de la macro-télévision ne semblent pas avoir développé, comme on pouvait s'y atten-

---

1. André Leroi-Gourhan. L'Homme et la Matière, et Milieu et Technique, Paris, Albin Michel, 1971; coll. Sciences d'aujourd'hui.

dre et comme on le souhaitait, l'extension de notre conscience, mais au contraire produisent une surinformation dont le caractère cancérigène ne peut plus échapper, comme si la prolifération excessive des messages correspondait à la prolifération des cellules malades. Quoique venue en second, la méso-télévision fournirait donc le moyen de regagner l'étape que la macro-télévision avait prématurément franchie. C'est mettre en cause l'Etat-nation, qui se heurte aux nouvelles structures de la communication; d'où les résistances, les blocages; d'où la promptitude à la répression; en tout cas, la méfiance.

Au lieu de fonctionner selon le modèle homéostatique propre à la macro-télévision, il semble en effet que la méso-télévision constitue plutôt un système cybernétique qui, multiplié suivant les régions, favorise les actions nombreuses, variées et presque immédiates. Au lieu de tendre à la diffusion de la culture établie, fût-ce au nom de la démocratie, elle encourage le respect des différences et prédispose - ce qu'on oublie de plus en plus dans notre civilisation au second degré - à la rencontre avec le prochain. Elle semble en tout cas pouvoir assurer à tous le droit à la parole, qui se confond aujourd'hui avec le droit à l'existence. Dans un monde qui accumule une information toujours plus encombrante au détriment de la communication, la parole échangée est gage d'identité. C'est de ce gage que les êtres humains semblent avoir le plus besoin[1].

La micro-télévision.

---

1. Comment comprendre autrement cette femme qui proposait au "public access" une émission sur la manière de faire les "meilleurs" yogourts. Propos de prime abord dérisoire, mais dans lequel se cache très certainement un appel aux autres, un appel pour sortir de la solitude à laquelle nous condamnent les mégalopoles.

Quant à la micro-télévision, on peut dire sommairement que, grâce à son équipement léger et relativement peu coûteux, elle met pratiquement à la portée de chacun la possibilité de faire soi-même une émission et de la montrer. Son intérêt fondamental, c'est donc de donner, non seulement un contenu nouveau aux notions d'éducation, de démocratisation, de formation permanente et même d'information, mais de mettre en oeuvre la créativité elle-même par laquelle la culture cesse d'être quelque chose que l'on reçoit pour devenir action à laquelle on participe, action que l'on crée. Le rapport n'est plus d'émetteur à récepteur; il n'est plus même d'"intermetteurs" il est affaire de ce que j'appelle "interopérateurs". Dans la mesure où la réalité, fût-elle tenue pour sacrée, n'existe pas en dehors du processus de la communication, mais par des techniques collectives qui impliquent des conditions sociales, économiques et politiques déterminées, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne sont jamais sacrées, mais toujours sociales, on comprend que la vidéo, du seul fait qu'elle peut être mise entre les mains de tous, rompt avec les schèmes établis et peut instaurer des structures entièrement nouvelles[2]. Cet-

---

2. "Les déclarations du magistère, même si elles sont des dogmes dans le sens strict du mot, ont besoin à nouveau d'interprétations", déclare le cardinal Doepfner, archevêque de Munich, au symposium qui réunit quelque cent quinze évêques à Coire en 1969. "Et même si, avec l'assistance du Saint-Esprit, elles contiennent une vérité qui défie le temps, c'est-à-dire une vérité qui est pour toujours objectivement valable, elles la formulent dans la langue temporelle. Il s'agit là toujours de déclarations soumises à des conditions historiques, enfermées dans des concepts conditionnés par telle époque ou tel système et issus de certaines situations concrètes ou d'un événement bien déterminé. C'est pourquoi elles expriment toujours la vérité d'une manière inadéquate, sous un certain angle, de façon morcelée, en considération de certains aspects et en fonction d'un destinataire bien précis. Ainsi pour bien les comprendre est-il nécessaire de bien connaître ce conditionnement". Cf. Le Monde, 9 juillet 1969.

te possibilité de rupture et d'innovation constitue un phénomène si nouveau qu'il a échappé et qu'il échappe encore aux fabricants des appareils vidéo qui, Japonais, Américains, Européens, continuent de fonder leurs campagnes publicitaires sur les seules qualités de reproduction du medium, alors qu'ils ont mis sur le marché l'instrument le plus révolutionnaire que soit. Vidéo au poing, l'opérateur est en effet capable de décoloniser la communication établie, de remettre en cause jusqu'au fondement de l'establishment, de dissoudre la confusion entre l'ordre des choses et l'ordre social. Non pas qu'il s'agisse d'insurrection seulement, au sens le plus large, la vidéo permet de s'en prendre aux mécanismes mentaux les mieux éprouvés pour conduire à la pratique de la créativité.

Outre les nombreux emplois de la vidéo, qui vont de l'apprentissage au management, de l'enseignement à la thérapeutique, de l'information à l'animation[1], il est notable que beaucoup d'artistes, aussi bien aux Etats-Unis, au Canada, qu'en Europe ou en Extrême-Orient, se sont emparés de vidéo portable /Portapak/, pour renouveler des structures dont ils pressentaient l'épuisement. Alors que la perspective organisait depuis près de cinq siècles l'espace en plans successifs dans lesquels les objets prenaient place en fonction du point de fuite que commandait une vision monoculaire assurant l'homogénéité de la perception, voici que l'avènement du mouvement, commencé avec le cinéma et la télévision, se développe en un processus de temporalisation généralisé. Aux solides que sont

---

1. Jean-Pierre Dubois-Dumée, La Télévision par câble en France. "Un nouveau medium, Structures et projets", et "Les Expériences de vidéo-animation", Strasbourg, Conseil de l'Europe, documents No CCC/DC/73/ 94 et 95.

les objets représentés dans l'espace succèdent des processus qui s'articulent dans la durée. Au message que l'artiste a fixé des millénaires durant sur un support fait place l'investigation multiforme que la vidéo suscite ou efface au gré de l'opérateur. Apparition qui défie l'histoire pour rejoindre une genèse toujours recommencée. Toutes les formes, privées de leur assiette, se mettent en branle; catégories, relations, définitions deviennent instables. Information et contreinformation sont également à l'aise dans l'électronique, qui rallie aussi bien les "marginaux", puisqu'il n'y a plus de centre, pas plus qu'il n'y a d'autorité. Les notions définies par la langue perdent leur étanchéité. Un même flux emporte concepts et symboles[1].

Mais s'il apparaît que la vidéo est l'instrument de tous les possibles, l'agent même de la créativité, force est de reconnaître que son action s'exerce en proportion inverse de ses pouvoirs spécifiques. Contrairement en effet à la macro-télévision et à la méso-télévision, dont les circuits de diffusion, même s'il s'agit d'aires très vaste pour la première, circonscrite pour la seconde, sont assurées par l'organisation stable des réseaux, la diffusion de la micro-télévision opère une aire réduite, généralement limitée à un groupe, et qui reste occasionnelle[2].

---

1. De nombreuses confrontations d'art vidéo ont eu lieu depuis quelques années, notamment: 1972 - Biennale de Venise; Documents V à Kassel; 1973 - "Trigon" Graz; 1974 - New York "Open Circuits". Nous reviendrons ultérieurement, par une étude approfondie sur ces phénomènes.

2. Il est vrai que certaines productions vidéo sont fréquemment programmées dans le cadre de la méso-télévision, ou même de la macro-télévision, mais il s'agit généralement dans ce cas de productions-relais.

A la différence de l'espace homogénéisé de la macro-télévision et de l'espace multidirectionnel de la méso-télévision, il n'est guère possible, au stade où nous en sommes, de parler d'espace propre à la micro-télévision. Tout au plus pourrait-on parler d'alvéoles, toujours plus nombreux, qui, à la différence des antennes TV ou des salles fixes de cinéma, sont le plus souvent mobiles, jusqu'aux vidéobus, alvéoles sur roues. Aussi la micro-télévision diffère-t-elle du fonctionnement homéostatique de la macro-télévision, où même du fonctionnement cybernétique de la méso-télévision, pour se rapprocher du fonctionnement propre aux systèmes ouverts dont les interactions sont indissociables de celles de l'environnement[1]. C'est ainsi que la vidéo se révèle comme l'un des outils les plus propices à produire la néguentropie, au sens de Schrödinger et de Brillouin[2], ou encore l'inventivité dont on se plaît à créditer l'enfance. De même que la méso-télévision retrouve les dimensions du biotope de la communication, il semble bien que la vidéo retrouve les voies de la créativité, et surtout fournisse les moyens de l'exprimer.

Limites de la réflexion.

Trop d'enquêtes pèchent, soit par excès d'optimisme /à chaque innovation s'allège la tâche des hommes jusqu'au bon-

---

1. Cf.Ludwig von Bertalanffy, Théorie générale des Systèmes - physique biologie, psychologie, sociologie, philosophie, Paris, Dunod, 1973.

2. Cf.Schrodinger. Qu'est-ce que la Vie? - Léon Brillouin, Vie, Matière et Observation, Paris, Albin Michel, 1959.

heur complet que leur promettent les futurologues en veine d'extrapolation/, soit par excès de pessimisme /toute innovation menace l'ordre établi dans lequel l'esprit rétrograde croit apercevoir le reflet d'un âge d'or qui n'a jamais existé/, soit - ce qui est infiniment plus dangereux - par une affectation d'intérêt, souvent lié à une connaissance avertie mais qu'un scepticisme prétendument scientifique assaisonné d'humanisme, rend stérile, ou, ce qui n'est pas moins grave, spécieux. Ainsi, pour rappeler un exemple, la "gaucherie", la "maladresse" dont on accuse fréquemment les émissions de méso-télévision, sans prendre conscience que, ce faisant, on endosse les préjugés de sa propre culture alors que de tels termes désignent peut-être une relation autre, dans laquelle l'approximation est la condition spécifique du fonctionnement créatif du medium.

Pour peu qu'on se dispose à l'ouverture, et quelque schématique qu'ait été l'examen auquel j'ai procédé, il apparaît que macro-, méso- et micro-télévisions sont moins des espèces ou des catégories que des paliers qui font partie de la même spirale. Si la macro-télévision s'adresse à l'"être statistique" que nous sommes devenus dans la société de masse, alliant paradoxalement l'abstraction la plus poussée à la pulsion la plus intime, la méso-télévision aspire à restructurer les relations humaines au niveau du lieu commun que sont la région ou la ville, à l'intérieur de l'aire limitée que nous parcourons quotidiennement avec notre corps au milieu de ceux qu'on peut encore appeler "les nôtres"; enfin la micro-télévision vise à retrouver en nous le moteur premier qui existe depuis que l'homme s'est mis à penser et à fabriquer des outils, la

créativité n'étant pas autre chose que l'imagination à l'oeuvre au moyen d'une technique. Le paradoxe de la technologie moderne est, au moment où nous sommes guettés par l'abstraction aliénante et l'uniformisation qu'on nous impose, de l'autoroute au supermaché, de rétablir les techniques du signe, déviées par l'intérêt privé et le profit, en vue de construire en nous l'"homme générique" dont parlait Marx[1]. Hypothèse de rêveur? Peut-être, mais que je préfère au constat désabusé des soi-disant spécialistes.

Communication et "Conversation".

D'un point de vue technique, il ne semble plus y avoir d'obstacle à la multiplication des media et de leurs possibilités. C'est plutôt le contraire qui serait vrai. Le nombre de canaux ne cesse de croître et, comme pour le satellite ou le vidéo-gramme, on est plus préoccupé par leur utilisation que par leur mise au point. A nos yeux étonnés, aux yeux scandalisées des humanistes, le hardware l'a définitivement emporté sur le software! Embarras doublement significatif: d'une part la technique semble poursuivre un mouvement exponentiel qui lui est propre; de l'autre, nos structures mentales semblent condamnées à un retard qui les empêche, non seulement d'exercer le contrôle, mais même de s'adapter.

Partout le pouvoir, et, faut-il ajouter, la bureaucratie, se conjuguent pour résister à la libre communication, encore que, du point de vue démocratique, qui fait de la libre ex-

---

1. "Supposons que nous produisions comme des êtres humains: chacun de nous s'affirmerait doublement dans sa production, soi-même et l'autre /.../
Les productions seraient autant de miroirs où nous êtres rayonneraient l'un vers l'autre" Marx, Coll.de la Pléiade, t.II, p.33.

pression et de la liberté d'information l'un des pivots du système, on devrait au contraire se féliciter et encourager la communication "tous azimuts" /juste pendant de la défense tous azimuts"!/. En même temps donc que les autorités se plaignent de l'abstentionnisme politique et proclament à chaque consultation qu'elles tiennent pour sacré le bulletin de l'électeur /à preuve le soin qu'elles mettent à les compter, ordinateurs à l'appui/, elles redoutent la voix du citoyen qui prétend émettre par un autre intermédiaire que l'urne, siège et symbole de la démocratie représentative.

Mais, chose curieuse, blocages et résistances ne sont pas le seul fait du pouvoir et de l'administration. Comme l'ont remarqué plusieurs analystes, les expériences câble et vidéo se sont heurtées et se heurtent aux usagers eux-mêmes, dont on aime à répéter qu'ils finissent par céder à l'ennui et à la lassitude... Or sans préjuger de ces appréciations, il importe de noter que les nouvelles structures de communication ne créent pas d'emblée de nouvelles structures socisles. Elles se développent quand elles le peuvent, où elles le peuvent, et à l'intérieur d'une situation socio-culturelle déterminée, qui fonctionne elle-même dans un cadre politique déterminé. Il est parfaitement erroné de croire que la créativité se met spontanément en oeuvre par la seule vertu de son contenu ou du concept, ou encore du prestige dont on pare l'un et l'autre aujourd'hui. Elle doit au contraire compter avec des habitudes ou des structures qui souvent anesthésient, paralysent ou même dénaturent les faits. Aussi longtemps qu'on réduit le problème aux deux termes aujourd'hui classiques de hardware et de software, on souscrit à la croyance que les mass media

ne servent qu'à prolonger la portée des messages. Or c'est cette position traditionnelle qui est mise en cause par l'avènement des nouveaux media. A nous donc de changer d'attitude pour contracter l'aptitude communicationnelle engendrée par les nouvelles structures de la méso- et de la micro-télévisions. La difficulté est d'autant plus grande qu'aucun problème n'en reste au niveau cognitif. Toute situation est conditionnée par des facteurs économiques, culturels et politiques qui exercent leurs contraintes sur la communication.

C'est donc dans l'équivoque que se poursuivent les nouvelles expériences, dans l'équivoque que se formulent nécessairement bon nombre de réflexions et non pas, comme on continue à l'imaginer dans les cercles cultivés ou les réunions d'experts, à la seule lumière de la raison. On doit donc s'attendre à ce que distorsions, déphasages, tensions, erreurs, conflits accompagnent la restructuration en cours.

On peut enfin se demander si méso- et micro-télévisions, portées par hypothèse à leur efficacité limite, tout en remédiant aux insuffisances de la macro-télévision, ne restent pas assujetties à l'écran dont l'ambiguïté irréductible fait à la fois un truchement et un masque, un agent de transmission et un obstacle. De telle sorte que la communication, fût-elle la plus développée, exclurait à jamais le contact direct. On vient d'ouvrir à San Francisco un magasin spécialisé qui s'appelle "Conversation": quatorze salons particuliers sont mis à la disposition des clients qui peuvent parler de leurs problèmes, mais aussi bien de n'importe quoi à quelqu'un qui les écoute moyennant un tarif de 35 F l'heure[1]. Macro-, méso-, mi-

1. Communication et Langages, n° 20, 4e trimestre 1973, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, p. 118.

cro-télévisions auront-elles raison d'une telle caricature? Impossible de ne pas parier, l'enjeu n'est pas au ciel, mais sur cette terre.

Pow.PMP.1WP.Zam.B.152.Nakł.150.

Marcel Cornu - France

LA CONNAISSANCE DE L'ARCHITECTURE PIEGEE PAR L'IDOLATRIE DE L'ART

... La critique d'architecture appartient-elle réellement à la discipline dénomée critique d'art? Est-elle vraiment une branche de ladite critique d'art?

J'ai envie de répondre par une formule péremptoire: non, la critique d'architecture n'est pas, à proprement parler, une critique d'art. Mais cette proclamation lancée abruptement risque de paraître provocatrice. Elle pousse en effet à un malentendu. Elle pourrait donner à croire que l'architecture aurait aujourd'hui cessé d'être un art. Elle suggère que l'architecture, qui, aux siècles classiques, régnait en souveraine au sommet de la hiérarchie de ce qu'alors on nommait les Beaux-Arts, se trouvait maintenant évacuée, exclue du domaine de l'Art..

Il n'en est évidemment rien. Ni en principe, ni en fait. Ni théoriquement ni empiriquement. Même s'il est vrai que nous sommes obsédés par une masse de constructions récentes qui sont, hélas, insignifiantes architecturalement, ou si banales!

Ce malentendu écarté, je maintiens pourtant ma formule catégorique. Je répète que la critique d'architecture ne saurait être assimilée, par exemple, à la critique picturale. Qui, elle, est pleinement critique d'art.

Comment alors puis-je faire tenir ensemble deux propositions apparemment contradictoires? D'une part, je reconnais qu'en principe la production d'architecture fait partie du domaine de l'Art. D'autre part, j'avance l'idée que la critique

de cette architecture ne devrait pas être considérée comme appartenant réellement, c'est-à-dire appartenant à part entière, à la critique d'art.

Le raisonnement n'a pas l'air de tourner rond.

Essayons de nos expliquer.

x

L'objet du débat est d'élucider la sorte de relation qui doit s'établir, en droit, entre la critique d'architecture et cette critique dénommée critique d'Art. Toutes deux ont en commun d'être désignées comme des critiques. Cette référence commune indique qu'elles appartiennent l'une et l'autre à la même Catégorie, ou si l'on veut, au même genre d'activité intellectuelle. A la Critique en général.

A cette même catégorie générique appartiennent, comme on sait, d'autres sortes de critiques, la littéraire, la musicale, la théâtrale, etc... Avant de penser tirer au clair la relation entre les deux variétés que nous confrontons, il est indispensable de comprendre ce qu'il y a de commun entre toutes les variétés et toutes les espèces.

Autrement dit, qu'est-ce qui spécifie et définit la Critique en général?

La Critique se défini par rapport à ce qu'on a pris l'habitude de nommer "oeuvres créatrices". Par rapport aux oeuvres créatrices et en fonction d'elles. Ces productions dites créatrices constituent la matière première de la Critique. Laquelle se situe dans leur sillage. La Critique est, en somme, dans une situation de dépendance.

Deux conséquences découlent de cette situation de dépendance.

La première concerne le rôle qui est assigné à la Criti-

que dans la vie sociale. La Critique est une forme originale et institutionalisée de la Communication. Pour développer et activer les échanges entre les hommes, elle exploite telle ou telle oeuvre créatrice. En prenant appui sur cette oeuvre, qui est son texte ou parfois son prétexte et qui constitue le point départ de son "discours", elle concourt ainsi à l'évolution de la culture, et, par suite, de l'idéologie d'une société à un moment historique donné. Elle contribue à en justifier ou à en contester les valeurs. Tel est le rôle social commun à toutes les sortes de critiques.

La deuxième conséquence qui découle de cette situation de dépendance porte sur la fonction épistémologique de la Critique en général. L'objet commun à toutes les sortes de critique est en effet de connaître une oeuvre dite créatrice pour la faire connaître, de la comprendre pour la faire comprendre et, bien entendu, de la juger.

On voit que les deux fonctions de la Critique sont connexes. Mais on remarquera que l'une des deux, la fonction que j'ai appelée avec pédantisme épistémologique, est décisive. C'est elle qui définit le contenu de la communication et qui oriente les échanges, donc c'est elle qui donne à la fonction sociale son sens et sa portée. La connaissance critique spécifie l'intervention sociale du critique.

Quelques précisions encore au sujet de la fonction de connaissance.

Les objectifs généraux de la connaissance critique et le schéma général de la démarche de connaissance sont communs à l'ensemble des diverses critiques. Ils sont impliqués dans la définition même de la catégorie générique nommée Critique.

Dans chaque espèce ou chaque variété, il s'agit d'expliquer /d'essayer d'expliquer!/ les déterminations d'une oeuvre. D'en élucider la genèse. D'en dégager les significations - esthétiques, idéologiques, politiques... Et de formuler un jugement de valeur sur les qualités de cette oeuvre.

Toutes les critiques, donc, s'assignent ces mêmes objectifs généraux et suivent un modèle identique. Mais ce modèle est lui aussi très général. Il reste abstrait et idéal. Or chacune opère sur des oeuvres de nature dissemblable, appartenant à des domaines différents de la "création". Chacune doit donc, nécessairement, particulariser le modèle abstrait, l'expliciter en fonction du champ de la création qu'elle explore. On ne procède pas à l'analyse critique d'un roman comme à l'analyse critique d'une sculpture! C'est pourquoi chacune se date de concepts appropriés. De l'une à l'autre, les procès et les procédures de la connaissance sont obligatoirement différenciés.

Si bien que chaque critique, parce qu'elle a besoin d'une certaine autonomie, possède sa spécificité.

Ces notions d'autonomie et de spécificité nous amènent alors à préciser la question mise au débat, en la formulant dans les termes suivants: est-ce que l'autonomie nécessaire à la critique d'architecture est telle quelle doive mettre cette critique à part, sinon en dehors de la critique d'art? Et notamment à part de la critique picturale à laquelle on l'associe couramment?

Je me réfère plus spécialement à la critique picturale parce que celle-ci, actuellement, du moins en France, est prédominante et qu'elle représente typiquement la critique d'art.

Je voudrais essayer de montrer que la critique d'architec-

ture se nie, si elle se subordonne à la critique picturale jusqu'à s'y intégrer, jusqu'à se laisser totalement assimiler par elle.

Dans ce cas, elle ne peut remplir sa fonction de connaissance.

Il s'ensuit qu'elle devient alors incapable de jouer aussi son rôle social.

x

Il est, je pense, légitime de partir du principe suivant: si les processus de la création architecturale sont qualitativement différents de ceux de la création picturale, il s'ensuit nécessairement que les processus de la connaissance critique de l'architecture doivent aussi être non seulement distincts, mais fondamentalement différents des processus de la connaissance critique de la peinture. S'il existe une disparité foncière entre ces deux domaines de la création, il doit y avoir également disparité dans les procédures à utiliser pour leur connaissance.

Est-ce le cas?

Dans la conception traditionnelle de l'architecture, c'est-à-dire dans la conception qui fut en honneur à l'époque classique et qui est restée aujourd'hui encore vivace, la réponse est catégoriquement négative. Non, il n'y a pas différence de nature. Selon cette conception, l'architecture est essentiellement - c'est-à-dire par essence, en son essence - un art plastique, au même titre que la peinture ou la sculpture. N'est-ce pas le critère d'art qui distingue une oeuvre d'architecture d'une banale construction? N'est-ce pas ce critère qui délimite la configuration du champ proprement architectural? Donc,

dans la conception traditionnelle c'est la notion d'Art qui qualifie et qui définit l'architecture.

Il en découle que la critique traditionnelle d'architecture est considérée comme étant pleinement une critique d'art. Elle ne constitue pas, à proprement parler, une espèce différente. Elle n'est qu'une simple variété. Elle ne se distingue que par des modalités mineures. Ces modalités sont dues au fait que l'art architectural ne se réalise pas dans les mêmes conditions que les autres arts plastiques. L'espace que l'architecte organise en formes plastiques n'est pas l'espace d'une toile peinte. Ou encore les matériaux de construction comportent des contraintes d'une autre nature que les couleurs en tubes ou le support d'une toile. C'est pourquoi, dans l'analyse de l'architecture, des notions comme celle d'échelle par exemple, ou celle de proportion ont effectivement une importance particulière. Par rapport à la critique des autres arts plastiques, la critique architecturale aurait le droit, certes, à une certaine autonomie. Mais cette autonomie demeurerait dans des limites étroites.

D'évidence, cette conception traditionnelle permet de rendre compte d'un aspect, réel, de l'architecture. Il existe un art proprement architectural. Cet art appartient bien à la famille des arts plastiques. Que penser d'une critique qui négligerait l'esthétique architecturale? Et puis, c'est vrai, l'architecte, quand il médite le parti plastique de l'édifice qu'il doit construire, quand il crayonne sur son calepin ses premières esquisses, puis quand, penché sur la table à dessin, il imagine l'organisation de l'espace qu'il va bâtir, apparemment ressemble bien un peu au peintre qui dessine ses esquis-

ses et combine ses effets sur l'espace de sa toile...

Et pourtant, quand on suit cette conception traditionnelle, le fait architectural, dans son intégralité, devient, me semble-t-il, inintelligible. La critique d'architecture, ainsi réduite à n'être pour l'essentiel qu'une critique d'art, se trouve dévoyée.

x

En effet, la production picturale, c'est-à-dire la peinture en tant qu'activité créatrice, et la production architecturale, c'est-à-dire l'architecture considérée elle aussi en tant qu'activité créatrice, ne se distinguent pas seulement en certaines de leurs modalités. Entre elles, la différence est essentielle. Le caractère principal, celui qui est dominant et qui spécifie la nature de chacune des deux activités créatrices, change de l'une à l'autre.

Quel est le caractère dominant de la peinture?

A notre époque en tout cas, et dans la plupart des sociétés contemporaines, la finalité de la peinture est, essentiellement, l'Art. Les oeuvres picturales sont des oeuvres d'art par destination. L'Art est la raison d'être de leur création.

Je précise: aujourd'hui, au XXe siècle, dans les sociétés contemporaines. La définition, bien qu'elle ait l'apparence du plus banal des truismes, n'est devenue pleinement valable qu'en corrélation avec la notion de l'Art, telle qu'elle s'est constituée dans nos sociétés modernes. Les fresquistes de Lascaux ou d'Altamira, il y a fort a parler qu'ils ne peignaient pas dans l'intention délibérée de faire "de l'art"!

Les modes de production des oeuvres picturales et les conditions sociales de l'activité du peintre sont adéquats à cette finalité d'art. D'une part, le peintre est son propre maître, presque totalement. Et d'autre part, il est presque toujours un producteur individuel qui élabore globalement, intégralement son oeuvre.

Ainsi apparaît-il comme le parfait symbole de l'artiste communément qualifié "créateur".

Certes, toutes activité humaine, quelle qu'elle soit et où qu'elle se produise, est obligatoirement insérée, mais plus ou moins insérée, dans la vie sociale. La peinture ne fait pas exception à cette loi universelle. Ainsi les ouvrages de ce producteur individuel qu'est le peintre ont une valeur d'échange et deviennent une marchande vénale. Ce que l'artiste peint et la manière dont il peint sont évidemment aussi marqués par la société dans laquelle il vit. Il porte en lui le présent social. Et il le traduit, alors même - et en même temps - qu'il exprime sa subjectivité.

Et nous savons bien aussi que le peintre, par cela même qu'il représente sur sa toile et par la façon dont il le représente, intervient dans la vie socio-culturelle et idéologique de son temps.

Mais ce n'est pas cette insertion dans la vie sociale qui caractérise en propre, qui spécifie la peinture. Son aspect social est important. Mais il ne constitue pas son caractère distinctif.

x

La condition de l'architecture est tout différente. C'est au contraire par la primauté de son caractère social

que l'architecture se trouve définie et spécifiée.

C'est pourquoi la production d'architecture apparaît moins simple en son principe que la création picturale. Si elle a toujours été plus complexe et si, aujourd'hui, intégrée à l'urbanisme, elle tend à devenir de plus en plus complexe, c'est précisément parce qu'elle est une production intrinsèquement sociale. Je dirai même qu'elle est consubstantiellement sociale.

L'exposé démonstratif de cette affirmation entraînerait loin.

Je me contenterai de quelques indications - que je devrai faire suivre de pointillés.

Observons seulement:

que les produits de l'architecture sont des biens d'usage parmi les plus indispensables à la vie,

que leur fabrication matérielle est réalisée par une industrie /l'industrie du Bâtiment/,

que l'ensemble de leur production constitue un secteur de la production économique générale /leur valeur entre en compte dans les estimations du P.N.B. - produit national brut!/,

que, dans un pays comme la France, leur financement a un caractère de plus en plus social. Ainsi le financement des grandes opérations est de plus en plus régi par le capital bancaire ou il est organisé avec des capitaux mixtes, privés et publics, par des organisations étatiques ou paraétatiques. Il est donc, comme disent les économistes, "socialisé".

Autre caractéristique: la conception, la préparation

et l'élaboration des ouvrages d'architecture sont plus ou moins largement collectives. L'architecte n'est presque jamais à l'origine du projet et l'établissement du programme de l'opération ne lui appartient pas en premier. A-t-il même toujours le libre choix des matériaux et des techniques? Ne doit-il pas confronter le parti plastique auquel il pense avec ce que veulent ou désirent ou attendent de lui ses commanditaires? Et souvent, n'est-il pas tenu de solliciter ou d'accepter la collaboration d'ingénieurs?

Le peintre, lui, est, disais-je, un producteur individuel. Il est maître de son oeuvre. Tel n'est pas le cas de l'architecte, bien qu'il soit traditionnellement désigné en français comme le "maître d'oeuvre". Nous savons par expérience qu'une opération architecturale est souvent, de bout en bout, l'objet de discussions, de conflits, de compromis. Bref, c'est parce que la production d'architecture est "socialisée" que l'élaboration des ouvrages importants d'architecture se trouve être collective.

Ces remarques sont banales et terre-à-terre. Mais elles vont nous permettre de comprendre le sens de la formule: "consubstantiellement sociale" que j'ai proposée comme définition.

Si, en effet, la production architecturale se trouve prise dans ce réseau de déterminations, de contraintes et de conditionnements multiples et diversifiés, cela veut dire que l'Architecture s'institue en relation avec l'ensemble des structures et des superstructures dont la combinaison constitue organiquement une société. Elle s'articule directement, ou indirectement par l'intermédiaire de médiations,

aux différents niveaux de la formation sociale - de sa formation sociale. C'est pourquoi la société, en tant que système combinant des rapports économiques, des rapports sociaux et des idéologies /politiques, culturelles, morales.../ se trouve projetée dans les ouvrages d'architecture et d'urbanisme. En eux, on lit la société.

Mais il ne suffit pas de dire que l'architecture est à l'intérieur, au-dedans, de la société. C'est la société qui, aussi et en même temps, est à l'intérieur /au-dedans/ de l'architecture. Une formation sociale ne fait pas que seulement se projeter dans ses productions architecturales. En les produisant, elle se produit elle-même. En somme, l'architecture est un mode d'être de la société.

x

J'en arrive au point névralgique. Savoir quelle est la place de l'art proprement architectural à l'intérieur de ce système complexe que constitue la production architecturale.

Car enfin nous savons tous qu'il existe de méchantes constructions, esthétiquement nulles. Et qu'il en est qui sont des merveilles d'art. Nous dirons que les unes sont dénuées, les autres dotées, plus ou moins, de l'attribut esthétique. Ou pour user d'un terme à la mode aujourd'hui en France, je dirai qu'une construction peut avoir ou non la dimension esthétique. Je suppose que nous sommes d'accord là-dessus.

Nous nous accorderons aussi, je crois, pour reconnaître que, dans la hiérarchie des valeurs idéologiques et culturelles, l'Art est, dans nos civilisations, placé tout en haut de l'échelle. L'attribut esthétique dont une construction

peut être pourvue est universellement tenu pour précieux. Un critique d'architecture qui négligerait cet attribut, il faudrait qu'il soit réellement brutasse, ou joliment dogmatique, ou fichtrement sectaire!

Mais cette prédilection, universellement manifestée pour l'art qui se trouve inclus dans un ouvrage d'architecture, implique-t-elle, quand il s'agit d'analyser cet ouvrage, qu'il faille donner à l'art architectural la primauté méthodologique?

Excusez-moi. Je réponds: non.

Si l'architecture est fondamentalement sociale, si tel est bien son caractère principal et si l'esthétique n'est, elle, qu'un attribut, il s'ensuit que le principe ordonnateur de la recherche est d'expliquer les significations sociales d'une oeuvre donnée. Etant entendu qu'il convient d'intégrer dans l'analyse globale l'analyse de l'art plastique qui se manifeste dans cette oeuvre, telle qu'elle est donnée.

Le procès de la connaissance d'un ouvrage doit être adéquat au procès de la conception et de la fabrication de cet ouvrage. On ne peut connaître vraiment une de ses caractéristiques ou, si on veut, un de ses attributs, en l'occurence la caractéristique esthétique, si cette caractéristique est privilégiée et se trouve dissociée de l'ensemble organique que constitue cet ouvrage.

Concrètement, face à une oeuvre d'architecture, la démarche première consiste à étudier l'oeuvre en tant que fruit d'une conjoncture historique. En tant que fait et, éventuellement, en tant qu'événement socio-historique. Au-

trement dit, en tant qu'objet de cette production sociale qu'est l'architecture.

Pour élucider la genèse d'une oeuvre, il faut donc d'abord établir, autant que faire se peut, l'ensemble des conditions dans lesquelles cette oeuvre a été produite.

L'ensemble des conditions? C'est-à-dire tout à la fois les conditions économiques, financières, techniques. Les conditions idéologiques. Politiques. Savoir, par exemple comment une construction s'insère dans les rapports entre les classes, à quels besoins et à quelles aspirations de quelle classe sociale elle répond.

C'est seulement en relation avec cette analyse, ou, plus exactement, en corrélation et même en connexion avec elle, qu'il devient possible de discerner et d'apprécier l'originalité inventive et l'imagination plastique dont l'architecte a fait preuve dans la facture de son ouvrage. La facture étant la solution artistique que l'architecte a trouvée en réponse aux problèmes qui lui étaient soumis et aux conditions qui lui étaient imposées.

Si on néglige l'ensemble de ces déterminations, comment apprécier la dimension artistique de l'ouvrage? Comment comprendre son originalité plastique?

Il faut même aller plus loin. L'originalité de la facture architecturale a une signification et une portée sociales.

Une architecture véritable ne fait pas que refléter une conjoncture. Elle ne se contente pas de matérialiser dans un ouvrage concret les déterminations de cette situation historique. A proprement parler, elle la développe. La stylistique architecturale peut réussir parfois à rendre ex-

plicite ce qui dans l'actualité restait plus ou moins implicite et à légitimer ce qui était encore contesté.

C'est d'ailleurs pourquoi une grande oeuvre d'architecture, à sa naissance, étonne toujours quelque peu. L'architecte a dû et a su inventer des modes artistiques encore inédits, bien qu'ils fussent appelés par l'évolution générale. Il les a extraits du champ de ce qui était devenu possible, pour doter une situation historique nouvelle d'une expression architecturale juste et adéquate, donc, au moins en partie, neuve.

Je me résume. Si, d'entrée de jeu, vous postulez que l'architecture est d'abord, c'est-à-dire est essentiellement un art plastique, votre analyse se trouve subvertie. Décentrée. Les rapports internes de l'oeuvre architecturale sont méconnus. L'analyse critique se trouve emportée et égarée par une déviation "esthéticiste". Victime en somme d'une conception fétichiste de l'Art.

Je crois bien que ce fétichisme - ou, encore, cette idolâtrie - est une séquelle des sociétés aristocratiques où l'architecture, élaborée par des spécialistes de renom, était le privilège et le monopole de la puissance et de la richesse. L'art architectural, associé au luxe architectural, était exigé et était exhibé parce qu'il était le signe d'un statut social. Il était requis à ce titre dans le code moral des classes dominantes. Il était convenable à un "Grand" de faire voir sa situation sociale par l'ostentation d'un spectacle esthétique conforme aux normes. Sinon, il dérogeait.

Fétichisme qui, pendant des siècles, a fait méconnaître des architectures auxquelles le label d'art était refusé par-

ce qu'elles étaient populaires, parfois pauvres, toujours anonymes. C'est récemment que nous avons, par exemple découvert la beauté de certaines maisons villageoises ou encore, dans les villes, redécouvert maintes constructions, souvent modestes, qui nous apparaissent aujourd'hui composer des paysans urbains d'une irréprochable beauté où l'art, déconnecté de la richesse, se moque du grand Art institutionnalisé et académisé. Car l'Art, l'Art avec sa majuscule, n'est pas une notion absolue, mais une notion relative, historiquement déterminée comme, globalement, l'architecture aussi est déterminée historiquement.

x

Je disais tout à l'heure que le rôle social assigné à la critique d'architecture dérivait de la méthode suivie pour connaître l'architecture en sa spécificité. Je voudrais, pour finir, apporter quelques précisions à ce sujet.

S'il est vrai que la production architecturale est un espace où se trouvent conjuguées de multiples interrelations et interactions entre les différents niveaux du système social, la critique d'architecture s'institue nécessairement comme une branche de l'analyse de la société. Regarder les architectures nouvelles, qu'est-ce? C'est, comme d'un créneau, observer la société en train de se produire et de se reproduire dans ce domaine particulier de l'activité humaine qu'est l'architecture. Le mouvement de la connaissance critique est double. Il ne s'agit pas seulement d'observer l'évolution de l'architecture comme un moyen de comprendre l'évolution sociale; il s'agit, en même temps, d'analyser l'évolution de la formation sociale en vue d'élucider l'évolu-

tion spécifique de la production architecturale.

Je devrais sortir des généralités. Evoquer des cas concrets. Ce serait long. Contentons-nous de quelques suggestions. Celles qui me viennent de prime saut à l'esprit.

Par exemple, en France, ces vingt dernières années, une nouveauté considérable est apparue. Le capital bancaire, par l'intermédiaire de promoteurs professionnels, a investi systématiquement des capitaux importants dans la construction. La finalité principale, on peut même dire exclusive, de la banque et du promoteur est évidemment de retirer de l'opération le maximum de profits dans le minimum de temps. Leur intérêt est donc de mettre sur le marché les constructions qui ont le plus de chance d'être vendues dans les plus brefs délais. Quelles sont les conséquences de ce mode de production sur la facture du produit architectural? Quelles sortes de relations s'établissent entre les promoteurs et leurs architectes? Bref, quelle est la place de l'architecte et la place de l'art architectural dans cette architecture de promoteur?

Ce n'est évidemment qu'un exemple entre cent du type de questions auxquelles la critique d'architecture est affrontée ou des problèmes par lesquels elle est interpellée.

Ou encore, l'évolution spectaculaire de Paris, au cours des mêmes vingt dernières années: la multiplication des tours d'habitation et des tours de bureaux, l'aménagement de ce prodigieux centre directionnel qu'est La Défense... Ces nouveautés spectaculaires sont dues à la fois à la volonté des pouvoirs publics et aux initiatives de grandes sociétés industrielles, de groupes bancaires nationaux et internationaux,

de sociétés monopolistes multi-nationales. Ces puissances financières, aidées par l'Etat lui-même, ont-elles fait surgir dans Paris des formes de monumentalité originales? Hélas, non - à de rares exceptions près. Pourquoi? Monsieur le critique d'architecture, à vous de jouer. Vous êtes fait pour ça.

Et n'hésitez pas non plus. Monsieur le critique, à aborder de front l'aspect politique de l'architecture. Voilà un champ de recherches vaste et différencié. Car si l'architecture est une activité éminemment sociale, je vous le demande, comment échapperait-elle à la politique? Je veux dire la politique, au sens le plus large du terme. D'ailleurs, à peu près tous les Etats, aujourd'hui, énoncent leur politique d'urbanisme. Cette politique d'urbanisme, par quel miracle n'aurait-elle pas d'incidence sur l'architecture?

Je pense à un cas concret. Un simple exemple. A la fin des années 50 et au cours des années 60, un gros effort a été fait en France pour aménager des quartiers nouveaux selon la formule appelée Grand Ensemble. Les pouvoirs publics, en vue de légitimer cette forme d'urbanisme, se sont référés à la fameuse Charte d'Athènes. Mais qu'en fut-il dans sa réalité? Se conformait-on fidèlement au système, en soi cohérent, exposé par la Charte? Ou en donnait-on, dans la réalité, une interprétation réductrice? En fait, la Charte a été politiquement exploitée plus, je crois, qu'elle n'a été appliquée. Déjà ce système était le produit d'une analyse elle-même réduite, à cause du rationalisme purement mécaniste qui l'inspirait. En passant dans la réalité, il allait être encore amputé. La Charte était ramenée à une vulgate sommaire. Elle fut dégradée jusqu'à en être dénaturée. Si bien que les réfé-

rences qu'à propos des Grands Ensembles on a pu faire à la Charte ont surtout servi d'arguments justificateurs.

Et voilà le critique sommé d'expliquer pourquoi les choses ont ainsi tourné. L'exploitation du texte sacro-saint fut-elle politiquement consciente? Volontaire? Machiavélique? Ou bien fut-elle due à une interprétation simplement inexacte, à une "lecture" incorrecte? Ou encore, plus vraisemblablement, le critique doit-il dénoncer l'effet direct des facteurs économiques et des conditions sociales dans lesquelles l'expériences s'effectuait? Le résultat obtenu ne transcrivait-il pas la réalité des rapports entre les classes sociales? A coup sûr, le critique observe qu'au nom de la Charte d'Athènes, les Grands Ensembles ont servi à aggraver la ségrégation sociale, à la fois par la sorte d'aménagement pratiqué dans l'espace péri-urbain et par les formes d'architecture qu'on y instaura.

Il y a plus. L'intervention de la critique d'architecture va même au-delà ou peut, dans certains cas, aller au-delà du travail strictement analytique. Pourquoi, quand le critique découvre une contradiction dans la production d'architecture, ne s'efforcerait-il pas de la dénoncer le plus publiquement possible? Il arrive alors, dans certaines circonstances, que la critique d'architecture puisse devenir militante.

Exemple: dans l'actuelle production d'architecture et d'urbanisme, en France, apparaît une contradiction entre le principe de l'architecture, intrinsèquement sociale, et la pratique, qui est, elle, inégalement, imparfaitement sociale. Le produit architectural n'existe que pour être vécu,

utilisé, en somme. Et cependant l'usager n'est que très exceptionnellement appelé à participer à l'élaboration des programmes, à contrôler l'exécution des projets et à formuler des critiques. Cette distorsion est anormale.

Si on admet la définition théorique que nous avons donnée de l'architecture, chaque citoyen a sa place dans le procès complexe de la production architecturale. Il doit y devenir partie prenante. En somme, on pourrait dire que nous devons, même sans posséder la compétence professionnelle, devenir tous, d'une certaine manière, architectes. Cette notion découle de la nature même de l'architecture.

Je suis pour ma part convaincu qu'une participation correctement organisée des citoyens ne tarderait pas à produire d'heureux effets sur la qualité de l'architecture.

J'ajoute: d'heureux effets notamment sur la qualité proprement esthétique. Il est à peu près certain que l'exigence de la qualité esthétique serait vite formulée comme un droit. Droit pour tous et dans tous les cas.

Finalement, vous voyez. Pour aider, dans la pratique, au développement de l'esthétique architecturale, il vaut mieux rejeter de la théorie le postulat de la primauté de l'Art...

Kenneth Coutts-Smith - Canada

THESES ON THE FAILURE OF COMMUNICATION IN THE PLASTIC ARTS

That we are currently experiencing a crisis in art is self-evident; however, the nature and scope of this crisis is not clearly understood. Evidence may be discovered daily for this contention throughout so-called "western" society in varying aspects of the social response to art. There has been a marked shift in the nature of this response during recent years, and the most significant factor of this shift consists in what one may describe as a general lack of confidence in both the nature and the substance of contemporary artistic expression.

The appearance in journalism and popular literature of extended "critiques" of the art-scene[1] is now echoed by somewhat confused searching for motives, roles and justifications within the art-community itself. This was demonstrated at the recent conference of the American Association of Museums held in Los Angeles last June, at which meeting the general tenor of discussion proposed that art institutions and the phenomenon of art itself have now become completely out of touch with the society as a whole.

> "A large proportion of the public, 99.9 percent, sees the whole of contemporary art as a conspiracy... /and it is true that/ among the 100,000 people in the /art world/ subculture there is an amazing degree of agreement... the purpose of modern art is to validate the careers of curators... /The/ subculture validates

itself rather like a religous group validates itself."
Michael Compton /Tate Gallery/.

"Art museum-going doesn't belong to the habits of the working class."
Pontus Hulten /Centre Beaubourg/.

"The museum idea /in the minds of the people/ is still that of a space where eternity unfolds, and we are seen as the guardians... And we are at fault for that."
Werner Hofmann /Kunstmuseum, Hamburg/.[2]

If we are to consider creation and contemplation of works of art as an activity that transcends the concerns of a self-enclosed dual subculture consisting of, on the one hand, the producers /the artists/ and, on the other, the "support system" /collectors, dealers, critics, teachers, curators/,[3] then clearly we must recognise a developing fragmentation of communication between "art" as a whole and "society" as a whole.

The current level of inquiry into this problem appears, however, to be obscured by vested group assumptions and interests. Artists, for example, have recently become more conscious of their role as producers of a certain type of consumer property. This awareness, though, has overlaid, rather than displaced, the old avant-garde imperatives of behaviour and belief.

The result is less the development of a straight-forward supply and demand ethic /though there is evidence of this/[4] than the growth of a confusion of rules whereby the traditional bohemian concepts of genius and inspiration justify and obscure an increasing reliance on status, career success and profit.

One sharply defined aspect of this type of thinking is the dualistic desire on the part of the artist to escape from both a "corrupt" gallery and promotional structure and the "practical" imperatives of a market economy, yet, without recognising the nature of art in a capitalist society, demand at the same time rewards from that society in the form of state or institutional support. One can note the various recent attempts to implement such a policy by the incorporation of various protective and professional artist's associations, "unions", pressure groups and bargaining units.

Within the support system, the curatorial and academic sectors begin to depend more and more heavily upon institutional privilege. Here the rewards and obligations of membership in the subculture become increasingly enclosed and reified in institutional life /museum, university, cultural body, etc./. Also the fact and rank of membership in the esoteric society of the subculture assumes the aspect of a very powerful bargaining counter in the larger bourgeois status and prestige stakes. Yet, just like the artist, but in perhaps not quite so naive a fashion, the average member of the support system is obliged to pay at least lip service to the visionary, spiritual and "idealistic" traditions of bohemia.[5]

The collector, of course, does not suffer such a constraint. But he does have more at stake in terms of investment than the physical objects he has bought. He also possesses a "property", and thereby both gains and obligations, which he might not consciously acknowledge, being also the victim of the myths of the avant-garde. That is to say,

those areas of the subculture /individual artists, dealers, critics, museum trusteen, institutional boards of governors, etc.,/ that he has also succeeded in "purchasing" through his patronage and his cultural donations.

Outside of the support system, bourgeois society increasingly projects /through journalism, the media, etc.,/ its own contradictions onto the contradictions of the art world, and laments the passinf of the traditional value-confirmations that culture has historically performed for the bourgeoisie. The proletariat in capitalist society stands outside of this question in that art /and "culture" as a whole/ represents, for them, bourgeois property perhaps desired under the exigencies of the myth of upward mobility.

Without question, fundamental changes are presently taking place in our collective thinking about the role and function of art. From the end of the nineteenth century until a few years ago, the modern mainstream of art remained more or less a homogenious whole, and the social role of art appeared reasonably well defined. It echoed, above all, an optimistic and expansive view of bourgeois material life and society, awarding it a "spiritual" justification. The symbolist and expressionist tradition confirmed the romantic and individualistic concept of man, in competition with his fellows, asserting his personal ego in the face of both society and the cosmos. The constructivist to kinetic substream has celebrated the material and technological <u>appropriation</u> of the world.

The last decade, however, has evinced an increasing dematerialization of the physical presence of art, and a parallel breakdown of the bourgeois tradition of confidence and opti-

mism. Many commentators have recently turned their concerns to this development; indead, the situation has now arisen where hardly any member of the art subculture has not voiced pertinent questions in one form or another. Yet the issues remain obscure, the central problem undefined. How can this be so?

It is the belief of this writer that, as a result of art-historical conditioning, the art subculture's sense of its own identity has subsumed and overlaid its awareness of society as a whole, the existence and structure of the subculture has become confused with the existence and structure of larger class groups in society. As a result of this, commentators have searched into the form myth of the historical art-community. Blinded by a self-validating system, they are, of course, looking in the wrong place and posing the problem in an inverted manner.

It is impossible to seek the explanation for the dematerialization of art inside an enclosed art subculture; but rather one must examine the sociological evidence of mutating class society. It is impossible to criticise the art subculture for appropriating culture to its own esoteric purposes, as popular bourgeois thought appears to do; but rather we must observe the coalescence and stratification of the art world as a consequence of the independent collapse of bourgeois values. In other words, it is necessary to reverse the direction of criticism from that to which we have become accustomed.

The following text is therefore offered as a tentative attempt to sketch out some of the <u>sociological</u> aspects of

this problem. Considering the vast areas of interest before us; and considering the nature of this presentation, an aphoristic form of assertion rather than supported exegesis seems appropriate, and therefore we shall examine various aspects of this question as separate and condensed thesis statements.

The Theses

1.

Art, both in its broadest and its most generalised category as well as in its specific individual detail is an expression of a faculty in man that we lebel aesthetic response. Our popular[6] understanding of this term is, however, fragmented by semantic confusion and the sheer weight of myth built up by art-history. When we consider the word "aesthetic", we still oscillate between Kant's definition /"the science which treats of the conditions of sensuous perception"/[7] and the platonic vagaries of the concept of "taste", of the perception of the beautiful in nature and art."[8]

We have been conditioned to understand the aesthetic function as a spacial activity somehow invested in or developed by special people, and this privileged insight and activity is performed by the skilled individual on behalf of the community as a whole. In this line of thought the artist is invested by society with a kind of quasi-priestly function Close examination reveals, however, that this "sacredotal" activity, just as with religous mediation, actually serves a small, elite and dominent section of society, not the whole community.

Class interest has defined both the interpretation of the concept "aesthetic" and the interpretation of the role and function of art in society. Stemming from an Idealist base /using this term in its strict philosophical sense/ art has historically been placed at the service of the invisible. The deliberate mystification of the true spirituality of man /i.e., his unique ability to humanize his environment and to create himself[9]/ has led to the almost total appropriation of the aesthetic faculty as property.

2.

The aesthetic faculty, together with its product, the specific object in which it is embodied, from the general phenomenon which we call art. It is interesting to note, however, that the term "art" as we presently understand it only became common usage, and thus appeared in dictionaries, towards the end of the nineteenth century.[10] Previous to this date the word "art" denoted various strict and defined technical aspects of the painter's and sculptor's craft. It cannot be co-incidental that the concept "art" as a special activity, and the developing sacralization of that concept, parallels the bourgeois appropriation of art both as cultural property, the possession of which confers prestige, and as investment property, the possession of which embodies wealth and proper.

A structure system of considerable privilege and prestige /and prestige, it must be remembered, is also property/ has come about as a result of the fact that art has recently begun to occupy an increasingly important sector of man's collective psyche. It appears to be occupying the gap left

vacant in the human mind as a result of the decline of religous faith. However, the natural progression of this historical development has been inhibited by the fact that this sector of human behaviour has not truly seized control over its own activity.

By means of a network of myths and self-validating structures within the bohemian subculture we term the avant-garde, a consciousness of art arose whereby it was secularized but remained at the same time at the service of the invisible. All human activity in the feudal world was placed at the service of God: we have yet to complete the successful post-feudal transformation of human activity to the service of man.

A Hegelian insistance that art is a manifestation of an Ideal struggling to assert itself in this world still remains deeply embedded in our understanding of art. The platonism and theosophy of the symbolists, of Kandinsky and Mondrian, still /but often unconsciously/ reverberates as echoes in our contemporary thinking about art.

3.

The bourgeois appropriation of art has relied upon two myths, nurtured by the history of art, and reconfirmed by art-history.[11] They are, first; the myth of the artist as visionary, that is to say, the excavator of realities behind appearance, the interpreter to a metaphysical world, the exemplar of a desired state of aesthetic grace, and second: the myth of the artist as rebel and hero, which manifests itself as the "savage messiah", the passionate individualist and the noble non-conformist.

It is because these two myths have penetrated so deep, have penetrated to a point where they have become canonical, accepted as absolutes, that the capitalist appropriation of the avant-garde has been so complete. The relegation of art to a subculture and its petrification into a dual commodity-producer structure and support system is merely the final stage of that appropriation.

That the two myths of bohemia eminently serve the interest of capitalist ideology is evident. One, by claiming that art is the expression of the Ideal, resuscitates the religous oplate in a crassly material society, and the other confirms the ideological centrality of the laissez-faire idea of man as a competitive creature, struggling to dominate rather than to co-operate with his fellows.[12] Both these myths serve to divisity society to the ultimate benefit of close dominance.

A new factor has recently entered into the process, however, which we may describe as the demise of the avant-garde. This is no doubt the logical development of a petrification caused by the overloading of the art subculture with institutional and market pressures, in other words, the result of the inevitable solidification and bureaucratization of the support system.

This has caused the artists to become fully aware of the appropriation and institutionalization of art / a process to which they had previously been blind/; and the obvious extention of this awareness was that, for them, the myths began to erode and gain transperence. Quite clearly, once the producers abandon belief in the mythical imperatives of the avant-garde, the whole structure collapses. The

bourgeoisie, for their part, bitterly condemn the artists for their heresy, and are deeply shocked that culture now appears to be failing to sustain their myths, so necessary to their identity and psychological justification. They are especially upset in that the artists have consistently upped the ante in recent years yet now are failing to deliver the cultural confirmation for which they have been so well paid.

4.

The general experience of crisis manifests itself in the sensation that the whole structure of cultural tradition upon which we have based our conception of art and aesthetics is crumbling. The concurrent anxiety is intensified by the fact that this structure of tradition is frequently thought of as somehow comprising eternal veritics, and that art consists of intuited revelations of "absolute" aspects of some fundamental "human condition".

The truth, of course, is that this "tradition" is actually the concretization of attitudes and assumpting engendered in mutating class society. Our present idea of art is less than a hundred years old; the concept of the artist as a special being, a visionary, a mediator, is a product of the Renaissance. The whole period of art in the modern understanding of the term spans the period of the emergence and rise to domination of capitalism.

The idea that art is an expression of basic or eternal veritics is a mechanism which reinforces /without clearly asserting/ the assumption that "bourgeois" values in art are not class values at all, but comprise a series of absolutes. In this matter, art is presented as further

evidence to the control ideological contention of bourgeois society that the actual existing system is a universal and natural vision of man and the world.[13]

In order to obscure the fact that the content of art is thus rendered static, the form is subjected to violent and continuous metamorphosia. The logic of the perencial avat-garde, an ethic of constant change and formal progression, developed from its late nineteenth century inception to its recent concretization into the status of a necessary and absolute condition of art.

This myth, of course, parallels and reinforces the economic myth of technological growth and cintinually expanding Gross National Product. One might almost say that the "tradition of the new" comprises a sort of artistic Keynesianism.[14]

5.

The logic of a perennial avant-garde has conditioned us to a constant flux, to a linear progression of formal superimpositions, school giving way to school, ism to ism. We naturelly stand confused when this process inexplicably and unexpectedly appears to run down. We have thought of art as constantly pushing further out into new areas of sensibility, and the old Humanist idea of man gradually rolling back a perimeter of darkness and ignorance which circumscribes him still remains fundamental to most of our thinking about art. In short, we have considered art as the poetic and spiritual analogy to man's on-going struggle against, and dominance of, nature.

Now, however, though possibly too late, ecological imperatives cause us to question the visdom of the physical appropriation of the world. Are we now equally questioning the correctness of the mental appropriation of the world through art? For this, surely, is the role that art has traditionally performed. We possess through the act of depicting; we exert power over objects by naming them. There is a whole world of potential property over which simple economic power cannot gain control. Transform this world into sacralized objects through art, however, and it becomes possible to buy and sell these analogues, to possess them and to hoard them, to manipulate them for the private benefit of individual power and wealth.

The demise of the avant-garde depends no doubt to some extent upon the capitalist appropriation of art and its co-option itno the sphere of consumer goods. To see this, however, as the prime cause of the present collapse of confidence in art as an institution is an error; the expansion of the art market is more in the nature of a symptom. All the same, a great many artists, in disgust with blatant manipulation, have turned away from the production of objects that can be bought and sold; and the dematerialization of art, together with the concomitant displacement of the aesthetic centre of gravity from the sensual plane to the conceptual plane, is an integral part of this process.

Nevertheless, the market hegemony over art is not easily broken, since the market itself is not isolated factor, but only one, albeit major, facet of capitalist society as a whole As the artist abandons collector-dealer patronage so he must

fall victim to institutional patronage, no matter how it be veiled in the form of grants, felloships. teaching and the like. And, beyond this factor, lies his continuing allogiance to the surviving avat-garde myths, and his resultant weakness in the face of the media and other forces which directly control these myths.

For instance, we have frequently observed during recent years individual artists who, as direct, conscious and committed political action, have abandoned traditional object-oriented art for conceptual process art. Desiring passionately to protect their vision and sensibility from being placed at the service of capitalism, they have attempted to develop areas immune to appropriation. But an ironic paradox traps them. In order to develop an audience they are constrained to depend upon the media. The exigencies of communication demand a competitive network of success or notoriety. Conceptual and process events need to be documented, their very ideological or anti-bourgeois content is meaningless without media dissemination. Yet such dissemination inevitably arrives, under present social conditions, at conventional artistic fame and prestige. But, prestige is property, and its possession raises the very social problems the exercise was intended to avoid.

The central problem with which we are concerned lies less with the artist's relationship with the market, irrespective of how gross and blatant that market has become, but rather with the persistence of outdated aesthetic imperatives. The avat-garde as a period is now cleerly over: it lasted roughly one hundred years. Its characteristics comprised a

complex of ideas rooted in the basic conception of the artist as rebel and hero.

Posterity, no doubt, will not observe the separate fragmented groups and schools which obsess us, but will note an overall period like the Renaissance or the Baroque. The avant-garde began more or less with Rimbaud's lettre de voyant of 1871 and came to an end a little more than a decade ago. We can note that the last heroic figures in this tradition were of the generation of Jackson Pollock, Alan Ginsberg and Dylan Thomas. Though this period is now closed as a viable structure of cultural assumptions, the majority of artists still seem to be only dimly aware of this fact, and very few indeed among them have yet begun to emancipate themselves from the basic myths and behavioural patterns which have held sway throughout the whole modern movement.

6.

During the industrial revolution man finally achieved the capacity to begin to exert total power over this environment. Nevertheless, a completely dualistic habit of mind remained in force: the aesthetic statement of this fact constitutes the Romantic Movement. At the point when man began to exert effective control over his external space, he also began to take the first steps of exploration into his internal space. The increasing materialization of the world is paralleled by the discovery of man's subjectivity.

Yet, it seems, the same premises were not applied to the two spheres of activity and experience. An ambiguous structure was set up, the consequences of which we are still experiencing. The end of the eighteenth century marks the

beginning of man's attempt to humanise his control of political and economic life, a necessary consequence of the materialization of the world. Man begins to recognise that history is a matter of human will; yet, as the physical world yields transparency to his assertion of independence from theism, the newly-revealed psychological world surfaces in all of its opaque mystery.

Metaphysical justification for the world was transformed from the theological plane to the aesthetic plane. As the divine became subsumed into the sublime, the two central myths of Romanticism /the idea of individual genius and the imperative of inspiration/ laid the ground for a bourgeois ideology of art. And Hegelian Idealism was quick to provide authority and confirmation for this developing ideology.

7.

The role demanded of the artist began to exhibit certain ambiguous characteristics. First with the poets of High Romanticism, later with the painters, the artist was encouraged to assume a certain role in society wherein he became a sort of catalyst embodying rebelion against the restrictive behavioural morality which was developed by the bourgeoisie as a cohensive factor for that particular period. It became necessary, in order to sustain the myth of individual free enterprise, to elevate a social type who stood above the common run of men and who assumed the authority to ignore accepted canons of behaviour.

The idea of artistic license provided a necessary safety-valve in a restricted society, and it quickly manifested itself in the appearance of the self-proclaimed aristicrat of sensibi-

lity, the dandy, who first surfaced in the person of Baudelaire, and whose thin and attenuated contemporary descendent is discovered in Andy Warhol. The dandy's self-confirmation required, however, the solidarity of a self-validating system, thus leading to the formation of a specific and unprecendented subculture, the realm of bohemia.

Bohemia provided the platform for this emergent artistic solidarity, but it also provided the germ plasm in which the myths of bohemia could breed. develop and finally completely condition the artistic subculture.[15] The crucial myths formed in this manner: and the one upon which perhaps all the others depended - still demand - is the idea of the artist's "progressive" revolt against bourgeois society. This belief holds that the artist, as a result of his special intuitive and inductive talents, transcends and opposes middle-class culture, and that he is the bearer of a prophetic vision and voice which probes into and reveals the real world obscured by crass materialism. Naturally, his provate life and personal behaviour must reflect this belief.

The reality, of course, is that the bohemian usually reverses the proposition: the assumption of license in social behaviour is held to be the proof of special talents. He pursues, not a total, but a limited rebellion, one consisting in the main of a rejection of the behavioural and sexual imperatives of the petit-bourgeois, while he remains at the same time materially dependant upon the favours of the class he despises.

And it is in this last word that we can observe the true bohemian ethic revealed: for, essentially, this ethic is one

of contempt. Despite the idea of bohemian progressiveness, the subculture exhibits essentially reactionary characteristics. In opposing the crude materiality of the industrial revolution and consolidating middle-class mercantile culture, bohemia interprets the enemy of the human spirit as emergent mass-society and industrial technology, thus identifying the twin bugbears of the subsequent avant-garde, those bugbears which still haunt the nightmares of the so-called "Humanistic" tradition.

8.

Bohemia does not hold up a vision of a truly humanised society, but presents an ideal that is the very negation of society: it assumes the primacy of the personal view of a subjective, private and idealised world. Art is understood as a function that relates strictly to the separate and alienated individual.

The bohemian does not reject the actual historical forces that have raified him, but he responds merely to the symptons of those forces; and so mistakes and confuses the nature of his social position. He becomes mystified by the very myths of bohemia. Instead of recognising the cause of alienated mass-society in the capitalist economic system, he merely observes and condemns the results of that system. Technology itself is seen as the major element that is hostile to the spiritual integrity of man, rather than the social relationships imposed upon technology.[16] It is not the bourgeois capitalist ethis that is declared to be lacking in just and equitable human relationships, but all social ethics. Finally morality itself is discarded under the imperatives of sub-

jective experience, the egoic assertion of the individual over and against the totality of society.

Bourgeois ideology, through its institutions /academics, universities, schools, media-structures/ defines art in such a way that the progressive artist is increasingly separated from society, but is at the same time blinded from that fact. The contant of art is isolated from the immediacy of social content. The idea of art-for-art's-sake condenses as a palliative ideology to the artist's contradictory relationships with society.

Art-for-art's-sake also serves and defines a new type of consumer, one who regards the created object as embodying special qualities which he alone, as a connoisseur of taste and discrimination, is able to appreciate. The collector's point of view becomes finally as éliteist as that of the bohemian, operating also as a type of compensation for a "spiritual" vacuum in society, as a counter to social alienation. But here, of course, we are dealing with an alienation experienced by the privileged rather than the disadvantaged.

It seems that there are two distinct types of collectors, or rather levels of collecting, one surpassing the other. Both have their distinct functions, and both have a clearly defined effect upon the art-world. They constitute two separate wings of activity in the support system, which, if not clearly separated and comprehended, result in apparent contradictions within that system. Much present confusion results from a lack of distinction of these two levels of activity.

The basic level of collecting constitutes the act of taking possession of the physical presence of art, the object itself, as a sign for the individual collector's wealth and prestige. It is through the ownership of works of art that he expresses the fact of his personal power, and thus identifies his rank among his peers. The art-object here is not considered as embodying any special characteristics or content beyond social prestige and the confirmation of shared values. The art-object is regarded essentially as an objet de luxe, a sphere of property destrable beyond the normal symbols of success embodied in possession, land, house, jewels, etc.

The growth of middle-class patronage superseding the older ecclesiastical and princely patronage created a factor which developed in complexity from the mid-nineteenth century onward: a network of dealers and galleries constituting a special art-market, a market which was quick to enter into a feedback relationship with the artist, and thus effect the content of art.

The classic collector during the nineteenth century /and indeed still today/ was satisfied with what one might call established art, socially acceptable old-masters and salon painting. The "content" of such works invariably reinforced the mores of established bourgeois society. This type of collector was a follower of fashion rather than an individual who imposed his taste in any way upon the market.

However, under the exigencies of the ethic of competition there was always the collector who wished to go beyond his fellows in a demonstration of taste and discrimination, in an

affirmation of his self-declared rank which he understood as justifying him to transcend and exceed the traditional mores of his class. The assumption of membership of a capitalist elite is reinforced by the possession of more rarified objets de luxe. The possession of these objects, in turn, confirms and consolidates the assumption of that rank.

The necessity for more rarified objets de luxe, ones moreover which did not offend sensibility by incorporating as content the moralistic /and plebian/ idion of the general middle-class, led logically to the appearance of an art without content, a pure art of property. Art-for-art's-sake had also the advantage in that it operated as a social force in two different directions. For the artist it helped apparently to solve the contradictions inherent in his position. The substitution of style for content allowed the challenge of a seemingly radical activity without the usual concomitanr risks of such an activity. It was possible to be in the revolutionary forefront of artistic development without sacrificing participation in the material rewards being offered by the newly-developed art-market.

For the collector, it provided similar advantages in that a "radical" front could obscure /even to the individual concerned/ his actual motives. But the main advantage was that the substitution of style for content permitted the development of a pure commercial product, the analogue of stocks and bonds, where value was not so vulnerable to depreciation as a result of shifts in taste. To the material manifestation of power was added the very welcome bonus of profit. Pure painting possessed, as the impressionist market quickly demonstrated,

a certain absolute value, while genre painting fluctuated as the middle-clase mores of a particular epoch were superceded. The idiom of art-for-art's-sake rendered the art-object into a consumer good. and subjected it to the controlled and profitable sphere of speculation.

Yet the very success of the emergent capitalist appropriation of the art-market conditioned a series of on-going counterattacks from the territory of bohemie. The position of the artist was contradictory to the extreme, indeed it still remains contradictory in this regard. He needs the art-market for survival, for exposure, for success and prestige, yet he decires /and the myths of bohemia reinforce this desire/ an absolute autonomy from. not merely the market. but also society as a whole. After all, it is he who creates the product, it is he who is the "genius", the unique being touched by special gifts and thus elevated above common men.

Clearly, this special being cannot regard himself as a simple craftsman. a technician, a mere tradesman producing a consumer good. The special being's product must be a very special product indeed. And thus art with content was constrained to give way to art with a special sort of etherialized content. The Hegelian Ideal retunrs once more in a new guise, transformed by Schopenhauer and Nitzsche. Art begins to be regarded as a form of metaphysical inquiry, as an attempt to reveal a postulated transcendental world obscured behind the mundane world of appearance.

The moment of symbolism demonstrates the rupture of bohemia into two camps: the avant-garde, the appear on the stage as a conscious force and who suscribe to the transcen-

dental theory of art, and the academicians who conceive of themselves as embodying and objectifying the virtues and the basic assumptions of middle-class society, such virtues and assumptions being regarded as the finest flower of liberal Humanism. The academicians soon, however, abandon bohemia, and are subsumed into bourgeois society as highly respected craftsmen producing a necessary product which embodies the dominant social ideals.

But the avant-garde was soon to observe their sacralization of art being appropriated by class society. For it is at this point that the second, more complex type of collector that we have postulated enters the game. Once a capitalist has amassed a certain quantity of wealth as to make the personal concept of money superfluous,[17] once all of his conceivable material needs are fulfilled to excess and the struggle to gain power and prestige is consummated, then often a sense of alienation begins to fill him. His brutal materialism has closed religion to him; anyway, from his specific position he can most likely see through the pretentions of churches and cults. Yet, there must be something else. The myths of bourgeois society insist upon the world being a "spiritual" entity, man a "spiritual" being; and, powerful individual though he be, he cannot escape these particular myths.

Wherein can he find this promise fulfilled? Nowhere in <u>his</u> society, which he is cynical enough to recognise as the brutal structure that it is. But outside of society somewhere? And, what does he find outside of society but art? There, perhaps, can be found those ultimate values, the final

vertities, the possession of which will provide consolation for a lifetime of hard work, of struggle - and necessary acts he would rather not remember, but which he performed for the good of his class, himself and his own.

This new type of "collector" goes beyond the mere hoarder, the speculator, in that he does not attempt simply to buy individual works of art, but art itself. His acquisitive instinct constrains him to attempt to purchase eternity. He endows museums and foundations, he searches after the latest and most subtle manifestation of the absolute, not so much to possess the unique object in which it is enshrined, but to buy a specific grace which emanates from it.

This collector does not stand outside of the central core of the art-world, as does the simple acquisitor of art, but he buys himself into membership of the community of artists, into the charmed circle of the saints and martyrs of his cult. He becomes a crucial, perhaps the crucial, member of the art subculture support system. His wealth has opened the door to the ultimate rank, the hierarchy of talent which lies beyond that of wealth. He becomes a creator in his own right, an artist, for his very whim impinges upon art-history; he is able to condition form and content. Midas has transformed himself into Dudalus.

And the artist, of course, has acquiesced. The specific sacralization of art which the artist saw as confirming his power, his unique mediatory faculty, has permitted the final appropriation of art. First art-works became a consumer property, now the very idea of art has become a possession.

9.

Capitalist appropriation that takes place on the aesthetic plane echoes the classic models with which we are familiar on the economic plane: the appropriation of the market, the appropriation of ideology. We can also observe the phenomenon of imperialism applied to the cultural domain in the appropriation of resources.[18]

For a long time culture was traditionally conceived as being the unique possession of a Euro-centric civilization. Until the middle of the nineteenth century, any artifact produced by a society other than those rooted in the Mediterreanean greaecoroman-judaic tradition was considered a mere curiosity, an interesting or barbaric object. The first non-European art of achieve recognition can be charted in the impact of Japanese woodcuts upon the generation of the impressionists. This experience was not only to restructure European ideas about spatiality, but it was also to open the floodgates to a wave of stylistic innovation dependant on the creative forms of many cultures separated in space and time.

It is interesting to note that the impact of ethic and so-called Primitive art on the modern movement from its inception in expressionism and proto-cubism, parallels the the capitalist appropriation of art. We are conditioned to regard these events as consisting of a series of ethnographic influences flowing <u>in</u>, from outside, to the European centres of the avant-garde. Reflection, however, reveals that the reverse process was the true one.

From the turn of the century until very recently, Eurocentrism, aided by new media and print technology, has rummeged into every known culture, historically as well as geographically. It has appropriated, consumed and transformed, for its own purposes, oriental art, tribal art, pre-Columbian art, historical and pre-historical art from the paleolithic period onwards, folk art, naive art and popular art. Not satisfied with this cultural colonization of non-European sources, it has also turned in on itself and ransacked children's art and urban folklore as well as contemporary and proletarian popular imagery. It has even co-opted the mysterious landscaper of the pathological, of l'art brut and the paintings of the insane.

Eurocentric culture has not respected, it has not recognised, the enormous geographical and historical sum-total of culture that is has recorded. Rather, it has consumed these cultural resources, it has attempted to appropriate them as cultural property for itself.

When art is rooted in the matrix of a social culture, when it is recognised as a social act, when it is responding to the currents and experiences of real life, lived authentically, then it is constantly being fed with new energy, being enriched with new human passions. But when art is separated from society, divorced from experience, then it is constrained to fell back upon itself. In ignoring life, art is forced to feed upon art.

We may propose here an analogy with the idea of entropy. During the periods of the avant-garde, art constituted a closed system. Creative energy, in the form of cultural impact

could not enter from outside, from the real-time life of society. The on-going energy of art was restricted to an input from static and frozen extra-cultural and historical sources. In such a situation we very quickly note that the museum Without Walls becomes exhausted. The modern movement has now digested every corner of recorded time and space. The energy flow begins to drop to zero. The heat-death of bourgeois art is accomplished.

10.

Despite everything that we have just stated, it is impossible to regard art as a mere product of social conditioning, to consider it as nothing more than the objectification of a dominant class ideology. Certainly the relationship between art and society is crucial, even if only because art is a social phenomenon: yet, to think of art under present social conditions as being merely the ideological expression of bourgeois class consciousness would seem to be a gross simplification. With such an assumption, we would fall into a crude determinism of the type that ignores the presence of dialectical interchange in maintaining that the economic substructure completely and unindirectionally conditions the form and content of the social superstructure.

We have rejected the idea that art is the expression in society of transcendental absolutes as being the construct of a particular forms of clases consciousness, as being a symbolic justification and reinforcement of certain aspects of bourgeois ideology. Nevertheless, with all our present activity and concern in and around the arts, with our very

presence here at this Conference, we appear contantly to re-affirm our belief in art as a fundamental aspect of the phenomenon of existence. Were we to recognise that art is restricted to being a mere aspect of the social superstructure, then it would seem that we would be less passionately involved in the subject. By extension, it is hard to accept the judgement that, as members of the support system, as critics, historians, curators, we are mere victims of careerism within the art subculture.

It seems, therefore, that everything hangs on the question of art as an expression of fundamental absolutes, the manifestation of basic verities. If the idea of the transcendental presence of art is not acceptable, then is there any other type of absolute which we can understand as being central to art itself? I believe that there is. And, furthermore, it appears that an alternate conception of art as an absolute function has been available to us for some time. But the sheer weight of myth, both in bourgeois society and in the avant-garde, subcribing to the idea of the essentially transcendental and mediatory role of art, has obscured this conception until the present moment.

Perhaps part of the problem lies in the fact that we do not habituelly make a clear distinction between art as a physical presence and the aesthetic impulse of the individual, we do not habitually make a clear distinction between the <u>product</u> of art and the <u>process</u> of art.

Art as a physical presence is clearly enshrined in class culture. The specific art-object and its embodied content /whether generalised, as in the affirmation of an ideology,

or particularised, as in the illustration of moreal precepts and attitudes collectively understood/ are subject largely to social conditioning. The dominant values of a culture are bound to impose themselves upon art-as-product, even if they are expressed, as they frequently are in the avant-garde, as a literal reversal of those values. In the extreme conditions that presently pertain, where the optimism and confidence of bourgeois ideology is crumbling away, yet the concomitant capitalist economic system remains relatively strong, we would expect to note the stripping off of "value" from art, the evaporation of inherent meaning and content, and the transition of the object to a pure consumer product.

And this, course, is exactly what we have observed during the recent past. The formal mainstream of "western" art has reached an apotheosis wherein content has now been completely concelled by style, where the medium has usurped the mentage. The symbolism of this fact was embodied in the movie The Clockwork Orange, where Kubrick's great contribution to Anthony Burgess' extrapolation of the human consequences of capitalist society was in his perception of a future condition where modern art had become the ultimate consumer product, and where individual human experience could only appear valid through the mediation of the media. Little Alex's claim that the "world only seems real when I viddy it on a screen" is the ultimate alienation which is echoed by a world that appears to be totally designed by Vasarely and Allen Jones.

Art, however, is a social phenomenon, and a specific object becomes art only when it centers the social sphere, when it impinges upon society and centers into that psycholo-

gical space that society has set aside specifically for "art". It is debstable whether the secret art-object, one created by an unknown person in isolation and remaining unexhibited, is "art" in this sense. Such an object has not yet entered into and energised social space.

Yet such an object is most certainly on expression of the aesthetic faculty, for the individual aesthetic response to experience does not demand the dimension of social acceptance, of collective myth, for it to manifest itself. The aesthetic experience, of course, cannot be said to take place completely outside of society, for the specific individual who experiences and expresses his aesthetic faculty is clearly a product of society. However, this experience can, and usually does, operate tangentially to society.

The bohemian and avant-garde position which we have so far discussed only in terms as to the extent it has been conditioned by bourgeois society, is also the manifestation of a revolt, albeit an incomplete one, against bourgeois society. As bourgeois society jelled into its modern form /which form would seem to be its final transformation scene on the historical stage/ so the artists, from the point of Romanticism onward, responded to the increasing reification of human relationships. The artist's instinctive expression, the intuitive, half-understood content of his work, was finally the affirmation of his individual human dignity in the face of a society that was becoming increasingly alienated.

The rejection of the fundamental processes where by people in society are turned into objects constitutes, historically, the individual artist's heroic stance. His crea-

tive acts, to the extent that they eschew compromise with public taste, do not merely affirm his attempt towards a personal seizure of individual human dignity; they also provide a focus for collective human assertion in the face of an inhuman society.

However, those heroes were sufficiently conditioned by the dominant social ethos to be unable to make their rebellion complete. In opposing the capitalist values of bourgeois society, its mercantile ethic, they were still too conditioned by the weight of historical assumptions to affirm, in opposition to the autonomy of profit and product, the autonomy of man. They were unable to project alternatives that were not mystical in nature.

In rejecting the crude materiality of bourgeois society, they resurrected the "spirituality" of an alternate world to the physical, they laid claim to a "higher" court than the human. Symbolism, justified in turn by the Idealism of Schopenhauer, Nietzsche and Bergson, reinforced by the European discovery of Buddist and Hindu thought, offered a theosophical alternative to the Christian tradition that had become, for the avant-garde, compromised by its allience to capitalism. This tradition, overtly in the case of Kandinsky and Mondrian, covertly in the case of Malevich and others, became one central thread that has descended down modern art-history to its recent re-affirmation in the work and platforms of such artists as Ad Reinhardt and John Cage.

A separate and parallel thread proposes an alternative, non-spiritist, Idealism, that of an atavistic regression to primitivism, evocation and magic. The psycho-analytic discoveries of Freud imply the uncovering of vast territories

of the irrational over which man is constrained to assert his reason, in the pathology of which he is required to rediscover his health. In this regard psychoanalysis is a science. Yet the arts have, by and large, succeeded in making a magic out of the late nineteenth century "discovery" of the irrational. At a point when art was groping for a different type of justification exterior to man, the discovery by both psychologists and ethnologists of the primitive offered an artistic ideology separate from theosophical idealism.

This ideology would maintain that art forms the link between society and its own atavistic roots. The artist, hankering after a mediatory role but shunning that of the priest, found that he could accept the mantle of the shaman. In the expressionist tradition that surfaced as an alternate face to mystical symbolism, and which spreads down to our own time with its last feverish blaze in Abstract Expressionism, the artist assuages his identity by claiming to be the spokesman for the ineffable, to be the navigator of the collective unconscious.

Both the theosophical and the irrationalist tendencies seek for reality in their respective ways within the essentially unreal. They postulate absolutes that are either obscured or perverted by the existence and form of modern society, and they propose, as alternatives to the world, a mystical union with absolutes or a surrender to irrational forces that are conceived as being larger and more enduring than man.

The third thread that makes up the skein of the modern movement in art is the only one which contemplates the idea of the primacy of man in the world. But, in neglecting to observe existing society as a class phenomenon and in accepting by default the bourgeois ideological contention that what are actually the products of class society are fundamental human traits, this trend has observed the drama of man in the world with despair and irony.

For a brief. extremely brief, moment at the point of cubism, an ideology of art appeared that gave primacy to man in the world, to the structure of his perceptions, to the analysis of his sensibility, and, at the same time, celebrated man's centrality with optimism. The long and private struggle of Gômamo to transcend the abstracted product of art-for-art's-sake and restore art to the total human experience was climaxed in those crucial five or six years.[19] But the brutal reality of capitalist society, exploding in the 1914-18 war, was to shatter this fragile optimism; and, from that point on, this tendency was to collapse into itself and be transmuted into the despairing protestations of Dada.

In focussing our attention for so long on the products of art, and, as specialists, permitting ourselves to be mesmerised by the self-validating structure we call art-history, we have neglected to consider the <u>process</u> of art. In scrutinizing the content of art for those assumptions which may be capable of explaining the power and dominance of the aesthetic impulse, we have rejected the two separate currents of transcedentalism and irrationalism. But, if we

observe the process of art historically, we note that this has generally been conceived as constituting the mechanism of the mediatory role we have already examined. In rejecting Idealism, we have obviously negated the possibility of such a role. In the one tendency which has so far awarded primacy to man in the world, we clearly would not expect to note mediation taking place. Here the process of art is reduced to the mere emotional expression of the fact of alienation.

However, another basic concept, one alternate to the idea of the aesthetic function as mediator, can be presented; and we here propose it as the assumption that will become central to any future ideology of art. It is an assumption that will become central to any future ideology of art. It is an assumption that maintains the centrality of man in the world and society, and which strives to mould the world and society to the scale of the individual human dimension. It is an assumption that will heal the split between art and society, in that art will become a dominant function within society.

It is a very simple assumption, one discussed already in aesthetics to some degree,[20] but one that is only just recently coming to consciousness in the actual creative milieu of living art. It was first proposed by Marx in the 1844 Manuscripts in the passages where he defines labour as the central factor by which man has historically humanized his environment and himself. The basic proposition is that, through the function of work, man has separated himself from the mute world of nature, and instituted the on-going process of humanizing and creating himself. Marx saw labour

in its un-alienated, un coerced form, as the force through which man, above and beyond the fulfillment of his needs, develops his society, domesticates the world and humanizes himself. At a level beyond the fulfillment of needs, work becomes pure work, it becomes creative work; it becomes art. The impulse towards this creative work is the aesthetic impulse. Art is the product of this work, and it is in this product that man celebrates and reaffirms his humanity.

If we are to develop an art that will restore dignity to the human individual, an art that will celebrate man, then we must develop an art that will echo the lived realities of our time, that will assist in the transformation of our society. We have lost confidence in an art that appeals to eternity in order to avoid committment to the present world. Marx argued that capitalism was hostile to art; since the social relations of capitalism are anti-human, it clearly was opposed to the essential affirmation and self-creation which art represents.[21]

But art need not much longer remain the victim of capitalism. What is now required is a critical consciousness dedicated to developing an art along the terms proposed by a humanistic ideology of art. The collapse of Idealism as a central tenet in art is due largely to the substitution over the years of the idea of art as a sensual activity. A tendency towards an art of analysis now provides the possibility of our freeing ourselves from the outworn dictates of the avant-garde myths.

We have concerned ourselves here essentially with the problems of art in the advanced capitalist countries. Else-

where, the situation is, of course, different. But, even in the countries that are currently engaged in building socialism, the problem remains acute. We cannot here enter into a discussion of specific problems and achievements in socialist countries, but we maz affirm the existence of a parallel crisis in art. Art as a viable expression demands a certain climate to flower, it must grow organically as the expression of man's deepest sense of his humanity and dignity. It cannot flourish as the product of a theory. Social Realism, thus, cannot be considered the art form of socialist man; it is a transitory form, a pragmatic form. It has an immense value at revolutionary or pre-revolutionary moments in history, as a factor in propaganda, as a tactical device to consolidate class-consciousness. Its pragmatic viability for the solidarity of the dispossessed, for instance in the current Freedom Wall Murals in the Chicago South Side, is incontestable.

Yet we cannot anticipate that Social Realism will provide the basis for a future truly socialist art, since the content and the context are necessarily schematicized and structured. It contains the possibility of embodying the idea of a fully humanised society, but it cannot embody the essence of a fully humanised society. Art still remains, as it has in the past, the incarnation in a tangible form of the essence of a human experience.

The development of a post-capitalist, of a socialist art, requires an aesthetic devoted to transcending alienation in society, it requires an aesthetic devoted to the concept that man is both the creator and the guardian of

the world. A progressive socialist art cannot deny its past in art, it cannot deny its roots in the bourgeois period of the avant-garde. It must transcend these roots, while possessing the charity to celebrate those predecessors who struggled for a vision of man in dignity.

Art in the socialist countries has perhaps not yet had enough time to completely free itself from the heroic period of the avant-garde. It seems that we all face the same essential problem: that of emancipating ourselves from the myths of the avant-garde, of developing an art dedicated to the affirmation of man in a humanised world.

Finally, we cannot impose a theory upon living art, for, in that way we surely murder art. We can propose our theory, and observe whether living art incorporates it into its organic life. We can observe whether there are independent signs of activity that parallel the theory. Is there a glimmer of light pointing to the future from the present crisis in art, one that seems to echo certain aspects of our theses, in the fact that the long tradition of Dada through Fluxus to Conceptualism to now operating less from despair than from a concrete social analysis? Can we anticipate that our present theses will receive a measure of support from that emergent wing of conceptualism that is entering into a direct ideological <u>social</u> relationship with the world, that has identified and defined itself as a <u>sociological</u> art? Are we on the threshold of an art which celebrates living, breathing, feeling man, man in social relationships, rather than an art which proposes an abstract, invisible realm of ideas, haunted by incomplete man in isolation?

Winnipeg, August, 1975.

Footnotes.

1. e.g. Tom Wolfe, The Painted Word, New York, 1975. Books such as Gerald Sykes, The Perrenial Avant-garde, Sophie Burnam, The Art Crowd, and Robert Wraight, The Art Game, are essentially documents internal to the art subculture.

2. Quoted by Leroy F. Aarons, Syndicated column, T.P.N.S., July 1975.

3. The majority of collectors remain outside of the subculture as consumers of art. A small, but extremely influential minority of collectors, however, enter into positions of considerable influence in the support system. See Thesis 8.

4. For some time now art-schools and University art departments have been emphasizing art as a career rather than a vocation. In many areas, particularily small city North America, many students now regard the visual arts as providing the next fastest method of ascending the class ladder to that offered by Show-Biz and the world of entertainment.

5. Factual /or persussively claimed/ acquaintance with major mythical figures of the international art-world provides the certainty, in the Academic arena, of acquiring senior and profitable posts in teaching, curatorship etc.

6. In the actual world of art /in contrast to scholarly circles/ terms such as "aesthetic" are understood in their popular rather than in their strictly philosophical sense.

7. E. Kant, 1781. Crit.R.V., 21

8. The definition is Baumgarten's. It became generally accepted in art and dilettante circles in Europe after the 1820s.

9. "...the entire so-called history of the world is nothing but the begetting of man through human labour, nothing but the coming-to-be of nature for man, he has the visible, irrefutable proof of his birth through himself, of his process of coming to be." Karl Marx, Econ. Philos.MSS., trans. Martin Milligan, Progress publishers, Moscow 1959, p.106.

10. "Art: The application of skill to the arts of imitation and design, Painting, Sculpture, Architecture; the cultivation of these in its principles, practices and results; the skilful production of the beautiful in visible forms. This is the most usual modern sense of art, when used without any qualification. It does not ocurr in any English dictionary before 1880, and seems

to have been chiefly used by painters and writers on painting until the present century." The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, O.U.P., 1971.

11. We would wish to make a distinction between the "history of art", those events that took place within social space and time, and "art-history", a self-validating academic structure which constitutes a rich breeding-ground for class-orientated interpretation and myth.

12. The mythic elevation of the avant-garde "maverick" designed to justify the ethos of capitalism reaches the extent of placing the artist into the category of folk-hero. The myth of Jackson Pollock, for instance, places him somewhere in the same territory of romanticised bandits and gangsters. The story of Abstract Expressionism becomes a sort of highbrow Bonnie and Clyde.

13. "To maintain itself, the bourgeoisie must bring everyone to admit that the actual economic, social, and political system is the only valuable one - a unique, universal and even natural vision of man and the world. This ideology is not presented as simply that of a dominant class, but rather is put forward as the ideology of all members of the society, thereby denying the existence of separate classes who have opposing interests and who are continually at odds." Ecole et luttes de classes au Quebec, trans. Marg Bacon. This Magazine Vol9 No.3, Toronto August 1975.

14. The analogy becomes even more apt when one considers how certain State Bodies /British Council, Canada Council, etc.,/ pump an annually increasing budget into the support system to ensure high artistic employment and productivity.

15. Bohemia, of course quickly developed a closed system which, from a certain point of view demonstrates almost tribal characteristics in the matter of cultural transmission from one "generation" to another. This has ensured its remarkable persistance and resilience, particularily, if one considers that it required that it be bloated to "Woodstock Nation" dimensions before the internal solidarity began to crumble.

16. One dominant anti-technological thread charts a type of utopianism which spans the period in art from the Nazarenes, via the Pre-Raphaelites, the Arts and Crafts Movement down to the Bauhaus. With the dissolution of Bohemia, this has now spread out to form the vast artisanal network of Hippiedom. Its present patent "escapism" upon an ecological crutch reinforces ones doubts about the progressiveness of this tendency during its avant-garde manifestation.

17. One can clearly observe this process taking place where the collector is an inheritor rather than the personally-

aggressive amasser of wealth; an example of a "later stage" of the process. It may be possible to draw an analogy with advanced corporate capitalism demanding a more obvious mystical content in art than that required by the 19th century monopoly and robber-baron capitalism.

18. We are concerned here with ideological rather than "tactical" imperialism. Capitalist culture, of course, also wields cultural imperialism on a tactical level when it considers that it is likely to gain a political advantage. For example, consider recent revelations concerning the involvement of the C.I.A. in the promotion of Abstract Expressionism as a cold-war gambit. See: Max Kozloff, American Painting During the Cold-War, Artforum, May 1973, and Eva Cockcroft, Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War, Artforum, June 1974.

19. We except here Futurism and Constructivism, since clear idealistic and mystical overtones were frequently evident. Russian Constructivism offered a brief special case; but this trend at its most humanistic /e.g. Tatlin/ approached a true melding of art and engineering. The implications were never developed, however. Constructivism, apart from this appears, when it is not subservient to a mystical idealism, to fall into mere decoration.

20. e.g. Alfredo Sánchez Vázquez, Art and Society, Essays in Marxist Aesthetics, Mexico 1965, New York 1973.

21. Karl Marx, Theories of Surplus Value, Moscow 1963, Progress Publishers, Part I, p. 285.

Douglas Davis - Etats-Unis

THE SIZE OF A CULTURE:
TOWARD THE RE-DEFINITION OF SCALE

It is long past time for the concept of scale to be re-thougt and re-defined. Though the term is often used by artists and critics now - the phrase "art for a public scale" is becoming a compulsive cliche - it always carries connotations that are exclusively and narrowly physical. Certainly this is as inappropriate as yoking the definition of "scale" entirely to the problem inherent in Renaissance painting - of defining as object on the front plane of the painting against the far /and illusory/ horizon /"scale", the dictionary therefore tells us, "is the proportion which the representation of an object in the twentieth century, a work of art can involve - in terms of its scale - time /as in film and videotape/, rapidity and ease of dissemination /as in printmaking, pamphleteering, and photographic reproduction/, the size and nature of the chosen audience, and the extent to which the work penetrates and affects the social-political context in which it is created. In other words, the scale of modern art is often measured by its effect upon the whole culture. Conversely, the work responds directly to the needs of the whole culture /as felt and interpreted by the artist/. In moments and in contexts where art is an active ingredient in society it acts in the largest possible scale appropriate to its nature. The difference between a small table-sized Bourdelle bronze and a

400-ton Michael Heizer monolith standing alone in the desert is not simply a matter of size. Those points /beyond size/ that separate them are the points I will explore in this essay. It is an essay that does not attempt to follow a consecutive line of argument, though the line is there, beneath the wide spread of the subjects covered. It moves toward re-definition.

The clearest example of the effect that politics can have on esthetics- and the scale in which art decides to operate - is Constructivism. The ideas implicit in Constructivism are no different from the ideas implicit in Futurism, De Stijl, certain aspects of Dada /particularly its Berlin front/, and even in Cubism /the fragmentation and abstraction of figurative forms; the collage of real rather than painted materials/. But the extension of these ideas beyond the picture frame - to which Futurism, De Stijl, and Cubism clung - and beyond the anti-art gesture, in performance and film, the outer formal perimeter of Dada - is unique to Constructivism. The art of the Russian avanguard between 1917 and 1925 is only in part an art of room-sized painting and sculpture. Tatlin and Rodchenko in fact renounced painting for architecture and furniture, Tatlin's tower was an attempt not only to write Cubist cylindrical form large in the sky but to inform and therefore structure an entire society: the upper cylinder, moving faster than the other two sections, contained a fully-equipped media center, with offices for the publication of newspapers, public proclamations, and manifestos; it also contained projectors for a large screen to display information to the entire city of

Leningrad, and a radio transmitter, of course. Mayakovsky and others /among them Lissitsky and Rodchenko/ designed Agit-Prop posters placed on the sides of trans moving through the countryside. The Constructivist street spectacle and concert of factory whistles are well-known, as is the ambitions scale of Eisenstein's films, both in time and in the massive size of the casts. Malevich's manifestos and writings this period are preoccupied with extensions of painting, particularly into film. In each of these cases, the expanded sense of scale is a direct product of societal need, form, and ambition. The idealism of the art matches the idealism of the new political program, which was later to shrink, as did the esthetic position itself. When Alfred Barr wrote of the LEF group in 1927 - shortly after first visiting the USRR - he sighted this instantly, in his own way: "The LEF is more than a symptom, more than an expression of fresh culture or of post-revolutionary man: it is a courageous attempt to give art an important social function in a world where... it has been prostituted for five centuries". I would argue this: the LEF /and Constructivist/ dynamic was a direct - and temporary - result of its culture. As late as 1930, Lissitsky could still devote an essay in his book on architecture to "The Future and Utopia." The concept of Utopia is the last dimension of scale, and of culture.

The base for my argument is this: perception is active, not passive, both in making and interpreting art. Clement Greenberg's attitude is /of course/ in opposition. He believes that cerebral activity occurs after the fact of seeing

/and, presumably, of making/, and is post-experiential. His is essentially a Lockean and empirical position, though it is shrouded is formalist and art-judgmental rhetoric, as is much early Conceptualist theory. But there is a great deal to be said for my side, though is presently commands few adherents in American art theory. By chance I was reading Merleau-Ponty not long ago, in a paperbound collection of his essays, and I came upon his description of the growth of perception in the child. The turning point in his/her early development is when the child first sees himself. The mirror image teaches him that he is apart from what else he sees. From that moment on, the child is more agressive, social, and selfish at once:

> To recognize his image in the mirror is for him to learn that <u>there can be a viewpoint taken on him</u>. Hitherto, he has <u>never seen himself</u>, or that he has only caught a glimpse of himself in looking out of the corner of his eye at the parts of his body he can see. By means of the image in the mirror he becomes capable of becoming a spectator of himself... The mirror image itself makes possible a contemplation of the self... in psychoanalytic terms the possibility of a super-ego. And this image would henceforth be either explicity posited or simply implied by everything I see at each minute... The acuisition of a specular image therefore, bears not only on our relations of being, but with the world and with others.

Animals exhibit no such intense and continuing fascination

with themselves, as Morleau-Ponty points out elsewhere. This position controverts the premise of much late 60's and early 70's art: it contends that the human mind responds to the world unique to itself, a finding that is analagous to Chomsky's argument in linguistics and much recent research in educational and computer-theory - that language responds to deep structural characteristics within the mind. Taken in sum, these ideas form an anti-sensationalist position. Seeing, the act of perception /which is both visual and linguistic/ is not a passive or responsive act. It is neither remote, objective, nor scientific /as those terms are normally used/. It is complex, personal, creative, and universal.

We are the creators of our culture, not the recipients. The culture responds to our needs, and, in the most practical sense, to our questions. This is particularly true in art, for scale. We cannot need - nor ask for - what we do not know, or care about. Aristotle's attitude toward scale in the Poetics is bounded by what he knows: no object that is a thousand miles long can be beautiful, he says, for "the eye cannot take it all in at once." He could not comprehend or accomodate a scale that is easily available to us /beginning with the airplace/; Aristotle could have seen that far only by ascending the higgest mountain. The Renaissance concept of scale was molded by the needs of a realist esthetic. Not until late in the 19th century - when vast vistas of the Earth's surface were beginning to be domesticated by the train and aerial-balloon photography - did the propriety of a post-Aristotelian physical scale begin to

appear in art history. Here it is, in John Ruskin's words: "No beauty of design in architecture, or of forms in mountains will entirely take the place of what may be called brute largeness. That is to say, of the actual superiority in feet and inches over the size of Humanity, our constant standard, the general truth being that... the greatest effect on sublimity will be produced by the largest truth over which can be clearly manifested to us."

But it should not be thought that I agree with Ruskin, nor that I am arguing in behalf of brute largeness. I am arguing for something quite different, by approaching the issue of scale /as well as content, politics, and other related subjects in a new way. On the level of definition alone, Ruskin does not take into account the temporal implications of a work of either art or architecture, nor does he face the social and political context in which the work appears and on which it acts all proper qualifications on the "scale" of any work of art. Instead of thinking of the work as a crafted and introverted object I want to see it as sentient and moving in a social landscape that is structured by political as well as esthetic values. The major importance of Marxist-inspired writing in the arts in the 20th century - such as Walter Benjamin's /and even Greenberg's in the late 1930's/ - is to remind us that criticism is not allof these conditions, or prejudices. When the image left the cathedral and the fresco - as Benjamin reminds us - it became a portable, room-sized commodity, safe for the bourgeois living room. When conservative critics therefore attack a large public-oriented work as Utopian or rhetorical,

the standard of judgment behind it in terms of scale is nearly always the middle-class living room /or the painting that fits there, to be precise/. This is why I propose to define "scale" in art as a cultural phenomenon, including the social and temporal dimensions, as well as size itself. And of course I mean to completely discard the relationship between the object and whatever it is taken to represent.

Let me give you three recent references pointing towards a cultural re-definition of scale. At the height of the New York School, paintings came to be made regularly in human-size scale, six or seven feet across and up. This scale had nothing to do with representing anything else. It became necessary when painting ceased to be a decorative, depictive object, and became an arena for action. It was based in an heroic attitude: that painting should confront the eye in human scale, standing up to a man at his own height. Second, contemporary physics believes that nothing is solid, static, or at rest, that everything moves, and changes as it moves, in time and in space. These is no such thing in astronomy as a form outside of time. I recently watched a film made by an astronomer, R.L. Meeks, at the Harvard Observatory. With the help of a computer program, Meeks was able to depict the orbits of the most distant stars - the very light patterns that seem fixed to us, with our naked eyes. By speeding up enormously the time-scale through which we see these stars, he shows for the first time in visual terms that the immutable universe praised by the Ancients and poets /and assumed in conventional art theory/ is not immutable at all, but moving and in flux, like a human city, which seems at rest

from an airplane, and in fluid motion from below. There is no eternal time, existing in an ideal and untroubled state. All life and all matter exists in a present tense and a troubled state. Third, the Renaissance notion of scale takes account only of the work itself and not where and how it functions. Joseph Beuys' dialogue with the public - expressed through the form of The Organization for a Direct Democracy - moves through the whole society, not as a painting might, or as an exhibition, but as an engaging, flexible, changing work, based in and defined by the politics of human exchange.

A cultural definition of scale would rid itself of the notion of proportion - as I said - and encompass time and politics, as well as size. Why time? Like the child in Merlau-Ponty's essay we have seen its image, the face of time, and now nothing we look at or create can escape a temporal dimension. Even in architecture, the most solid and permanent of the arts, the presence of moving time in concept and plan is definitive: the new Dallas-Ft. Worth airport, built to fill a space larger than Manhattan Island and accomodate 60 million people at its zenith, is in fact a spatial-temporal structure, extending across time as well as space /in stages forecast over half a century/; John Johansen's Mummer's Theater, in Tulsa, Oklahoma, appeared in its entirety in 1970, but the parts are arranged for change and reversal, like a string of chassis components. It is since Picasso or Gertrude Stein banal to say that the contemporary experience of the world is spatially complex. More important, it is temporally complex. Our sense of

time now is open and abstract - to the point where we are willing to allow for reversals and curvatures as well as sense its movements over thousands of years beyond our immediate experience. It is also dynamic /or moving/ and static. Since we know that everything moves forward into the continuing present-future, we also know that movement is static, because it is ever-present. Kinetic art began crudely to respond to that experience. Performance, film and video /most of all/ serve this cycling sense of temporality. Aristotle argued not only against objects more than 1000 miles in size but against plots that stretched beyond the point where all of it could be held easily in memory. Robert Wilson's plays stretch from 72 hours in length to 168 hours; rather than compress or actually represent time, he expands a minute of "real" time into an hour of theater time. Roger Welch's film, Welch, is a pastiche of home movies made at differing times in his family's life, morging - when seen in whole - into one time. "It is the nature of time", he says, "to absorb everything into itself". Live telecast can transmit a focused sense of the passage of the immediate moment, a moment which is in part the same as all moments and in part the moment that carries us another step toward death. Twenty-four hours, my work for cable television in Western Massachusetts, attempts to duplicate and intensify the ambiguity of this passage over a natural cycle of waking, thinking, sleeping, and dreaming, ignored to date both by commercial and by art television.

It must be stressed that in none of these works is the temporal scale the point or goal being sought. Mere scale - whether in inches or in hours - is merely a component of a larger whole. For the purposes of this essay and the cultural re-definition of scale the attitude being sought is one of indifference, not celebration. Scale is not the end but the means of art. The New York School's position on size was heroic. "What was to go on the canvas", said Harold Rosenberg in 1951, "was not a picture but an event." Malewich claimed even more, in 1919: "Now it is necessary to give the body shape and lend it a living form in real life... Such forms will not be copies of living things in life, but will themselves be a living thing. A painted surface is a real, living form." And I need not remind you of the tons of art-life rhetoric that have descended upon us in the past 30 years, first from Cage and then from Kaprow. I could not be further away from these positions, in attitude. I do not ask for an art on the scale of life /that would be a fraud and an impossibility/. I ask for an art that is free to use whatever scale it needs, from miniature to maximum, in the pursuit of a full cycle of goals, including social-political.

It is the conventional critic- and the conventional artist - who is blinded by scale. For he/she instinctively attaches to it rhetorical attitudes. That is, once the work passes the safety of the living room, the market, and the seminar room it poses /for him/ a wholly improbable threat to past art. Beuys decision to dialogue with a constant and changing public is not the case of an ego swollen large but of a proper use of scale in the service of content.

So are Hans Haacke's real-estate systems, often derided for their expansionist and extra-art ambition. The scale of Haacke's works - reaching into interlocking ghetto-midtown entreprenurial systems - is perfectly consistent with the intent of the work, which is to materialize an otherwise invisible political form. The contention that art has no business intruding in these matters is an idea that is proper to another time, not in a century when the politicalization of every activity has been stripped bare before the eyes of the public /I have already quoted Daniel Buren in "Content" that "Every act is political"/. It is impossible simply to paint, to exibit, to sell or to trade, without an awareness of the total meaning of these acts. In other words, the employment of a full social-political scale in works like those of Beuys and Haacke is necessity, not artifice. The empty rhetoric in public art comes from the misguided attempt to "blow up" indoor forms of sculpture to gigantic size and place them on Park Avenue, or in public parks. This is scale inappropriate to the size. But the full awarness and easthetic use of extra-contextual system is - to my mind - the bare condition of post-conceptual art. In Giveaway /1969/, we - that is, Gene Davis, Ed McGowin, and myself - made and gave away 50 "copies" of a Gene Davis painting, deliberately testing the ability of the art-marketing system to ingest an alien /that is, non-original/ work and invest it with sacred uniqueness /it has/. Christopher Cooke's Limited Interval Administration Project /1971-72/ deliberately incorporated as form the activities of a museum director /himself, running the ICA in Boston/ over an entire

year: In his successful proposal to the board of trustees he stated:

> Any and all activities of this year may/will be recorded for use as a comprehensive exhibition which will be the result of this year's activity. The work consists of:
>
> /1/ the process of directorship; /2/ notes, tapes, films, documents saved by the artist during the year; /3/ activities, events, and things generated by the artist in the process of carrying out this project.

Even more ambitious /in the orthodox sense/ - though less premeditated - was Walter De Maria's year-long Proposal For the Olympic Games /1971/. Planned an offered as a site piece on the hill overlooking the games, it contemplated drilling a cylindrical hole through the hill itself and deep into the earth, De Maria's thrice-rejected work activated the entire German nation. Before it was definitively defeated, De Maria's project created a mountain of press and headline debate over the meaning of "Earth Art", "Conceptual Art", and "Process Art", The work's was realized in the media and in the mind rather than in objecthood.

I have been deliberately describing recent works that act in a scale beyond physicality, but energetically. None of them - though large in scale - is large in physical size. Their material embodiment ranges from nothing /in the case of Beuys' dialogue/ to Haacke's photographic records to fifty 6'x 6' Gene Davis paintings /which nevertheless act always alone/ to the documentary and media detritus left over from

the Cooke and De Maria projects. A massive concrete triangle in the desert or a dematerialized telecast can engage the new concept of scale, as well as a performance, a book, or a photograph /Huebler's lifelong project - "to photograph everyone living" - comes to mind. Then what about physical size? When can it be employed in extremity? Terry Atkinson has maintained in Art-Language that Duchamp left us at a point where any size is within reach: "If a bottle-rack can be asserted as a member of the class 'art-object', then why not the department store that the bottle-rack was first displayed in, and if the department store why not the town... and so on, up to a universal scale." This is correct reasoning from Duchamp's premise. It is entirely incorrect from our own, and proves that Duchamp is history. Within the structure of this reasoning there are the seeds of political and esthetic irresponsibility. They are why Vincenzo Agnetti lately wrote that the time for gestures is finished.

It is not the argument in behalf of size alone that concerns me in Atkinson's paradigm. It is the disjunction between size and temporal-political values. Although a giant Nevelson or Caro financed by public subscription for City Hall obeys a different esthetic lineage, each shares with Atkinson and indefference to consequences beyond itself. The worst excesses of High-Tek art /ironically perpretrated by painters and sculptors drafted into the Los Angeles County Museum's Art and Technology exhibition in 1971/ share the same insensitivity to the present situation. In Udo Kulterman's Art and Life, he announces that the time has come to deal with universal scale and quoted with approval the action of Marinus Boezem

"who had the idea of signing the universe with the help of an airplane whose condensation trails would spell out his name." The universe, says Kulterman, echoeing Atkinson/ Duchamp, is "no longer heaven, to be worshipped" but simple "physical experience." Substitute the name of an oil company for Boeyem's, and you have the justification for digging the Alaskan pipeline. It is an attitude in complete variance with the one I am trying to define/create, and with the works shown in his book by Heizer, Smithson, De Maria, and others, works that engage rather than dominate the Earth, and direct themselves against the constraints of art-political marketing, and /particularly in Heizer's case/ position themselves in an open and entirely relevant temporal scale. extending, like prehistoric land sculpture, through centuries.

The problem of scale - and its use - is inescapably and properly a matter of larger value. Its changing definition is a function of changing cultural needs. I have tried to demonstrate that the physical size of a work of art is simply one of several components that describe its scale, and that the work may function successfully on many expressionist levels, whether or not it is large or small. Sheer size alone /as in civic sculpture blown large/ is irresponsible and boring. For more important are the means by which the work extends itself in time and in politics. The situation now forces the artist /for the first time in 100 years/ to contend with extra-art issues, in order to make effective art. We can no longer pretend that art is beyond meaning or politics, as Kosuth did in Art After Philosophy /1968/, either as creators or as observers, for it is simply unbelievable.

Both of those acts are conscious and informing acts and both make the culture we live in. Furthermore, we know - or sense - these implications of a tripartite scale, and cannot forget them, any more than the child in Merleau-Ponty's essay can forget himself. Warhol's wonderfully ironic 60's line /I want to be a machine/ now must be read in another way. The artist can no longer mechanically sign everything in sight, ignore the consequences of his gestures, or act in any scale that is not right to the purpose. If it is right to the purpose, however, the size-time-politics of the work can be as large as the nation-state systems of the Earth, the unsigned universe, and the space-time curve.

- - - - -

PMP. Pow. PMP. IWP. Zam. B. 178. Nakł. 150.

Gillo Dorfles - Italie

L'ART ENTRE LE MYTHE TECHNOLOGIQUE ET LA CRISE DE CONSOMMATION

Rien de fortuit dans le fait que les évènements économiques se rattachent à des situations politiques et que les faits esthétiques sont directement provoqués par les uns et par les autres. Après la leçon de Marx, j'estime qu'il y a peu de gens à ne pas vouloir admettre cette interdépendance directe entre les conditions socio-économiques et les développements culturels et artistiques. Mais tandis que dans la société pré-capitaliste l'art pouvait être considéré comme moyen d'intégration sociale, ce qui était avant tout le résultat de sa "valeur utilitaire", liée pour la plupart à des raisons magiques, réligieuses, d'initiation, dans notre société technologique il est presque toujours étranger aux exigences sociales, ayant perdu ses anciennes valeurs authentiques, remplacées uniquement par des "valeurs d'échange", à base économique et mercantile.

La période que nous vivons dans les pays de l'Ouest - mais aussi dans les autres régions de notre planète - est marquée par une crise économique et politique particulièrement aiguë. Une crise qui, par dessus tout, d'un côté met en evidence l'écroulement, ou tout au moins l'inefficacité du système capitaliste, et de l'autre - la nécessité de modifier totalement notre mentalité de consommateurs qui règne non seulement dans les pays "bourgeois". Cette crise a laissé une empreinte profonde sur les diverses manifestations de l'art.

En effet, qu'est-ce qu'il nous a été donné de voir, au cours de ces dernières dix ou quinze années dans le domaine

des arts visuels? Une accentuation progressive des attitudes liées en quelque sorte aux facteurs technologiques, attitudes qui ont trouvé leur expression dans certains courants, tels que "Op art", "Pop art", art cinétique, art programmé. Et, à l'opposé de ceux-ci, une multitude d'aspects et de tendances qui, à partir de l'art "pauvre" /de Turin/, à travers l'art "écologique" américain /Land art, Earth art/ et les manifestations diverses de l'art conceptuel /situationnel, de comportement etc/, du Body art et du Narrative art, ont voulu, ou seulement cru, combattre les premiers par moyen d'un "retour à la Nature", d'une "condamnation de la technologie" - réelle ou présumée.

Ce jeu dialectique - entre la Nature et l'Artificiel, entre la Technologie et l'Instinct, entre l'Artisanat et l'Industrie - a constitué au cours de ces dernières années le motif dominant qui a suivi immédiatement la période /si bien illustrée à l'époque d'entre-deux-guerres par W.Benjamin/ de la "reproduction mécanique", celle qui croyait en l'avènement d'une nouvelle Renaissance artistique basée sur la mécanisation, l'industrialisation, sur la fusion du produit industriel et du produit artistique, sur la disparition irrémédiable de l'artisanat et sur l'adoption des nouveaux mass-media.

Dans un rapport que j'avais présenté voilà deux ans à l'Assemblée de l'AICA à Belgrade, j'avais déjà souligné l'importance fondamentale de certains courants conceptuels, importance due justement à la remise en valeur des facteurs sociologiques et politiques. Je me suis referé alors à certains groupes de jeunes Yougoslaves, Hongrois, Sudaméricains qui, dans leur recherche, partaient de la lutte contre l'impéria-

lisme néocapitaliste et colonialiste /p.ex. le groupe "Arte de Sistemas" en Argentine/ et qui ont, sans aucun doute, joué un rôle positif, puisque, pour la première fois depuis longtemps, ils ont su lier des "contenus" politiques et idéologiques à des opérations artistiques pas encore mercantilisées.

Aujourd'hui, sans revenir sur ce problème /lequel d'ailleurs mérite encore d'être approfondi/, j'aimerais me pencher sur certains motifs qui sont bien éloignées de ces tentatives, c'est à dire sur le problème du contraste entre "mythe technologique" et "crise de consommation", tenant compte du fait que, au cours des deux dernières années, dans le monde entier et surtout dans les pays de l'Ouest, une crise énergétique et économique a sévi dont toutes les manifestations culturelles et artistiques ont souffert.

x

Le secteur dans lequel le contraste entre technologie et consommation s'est manifesté avec le plus d'acuité, est sans doute celui de l'architecture et de l'Industrial Design, deux domaines qui d'habitude restent en marge de nos débats aux réunions de l'AICA, /auxquels cependant sera consacrée - et je m'en réjouis - une section entière de notre prochain Congrès, selon le projet de Corrado Maltese qui nous invite dans sa ville de Gênes/.

Aujourd'hui donc, en ce lieu, je me propose de prendre en considération le problème du Design, non comme phénomène à part, mais seulement dans la mesure où il est lié aux autres arts visuels. Et ceci, parce que je trouve que certains aspects du Design /et de l'architecture/ offrent le meilleur exemple de la situation qui s'est repandue ensuite sur tous

les autres secteurs des arts visuels en général.

L'Industrial Design, comme on le sait, a connu dans les pays de l'Ouest et au Japon un essor spectaculaire /et c'est justement l'Italie qui a tenu, pendant bien des années, le premier rang parmi les pays où le Design a atteint son plus haut niveau stylistique/. Un tel essor a été, bien entendu, subordonné aux lois de demande et d'offre ainsi qu'à la formation d'une société technologique et de consommation. L'idée d'une évolution unidirectionnelle de l'économie, l'impératif de susciter des demandes toujours nouvelles par moyen d'offrir des produits nouveaux et séduisants, la nécessité donc de faire valoir tous les moyens possibles - et surtout le Styling /cosmétique/ - pour provoquer cette demande, tout cela a créé des conditions dans lesquelles la création de l'objet industriel a subi une accélération incroyable et, en même temps, une "usure" non moins incroyable, une détérioration de ses qualités formelles intrinsèques.

Dans cette réligion du nouveau, du divers, de l'inédit, on est arrivé à une situation que l'on pourrait définir comme désémantisation de l'objet industriel: c'est à dire que le rapport entre la forme et la signification de l'objet d'un côté, et sa fonction /non seulement pratique mais psychologique/ de l'autre, a subi une altération profonde. Dans certains domaines /dans celui du mobilier, de l'aménagement/ la chasse à la nouveauté formelle menée sans se soucier d'un renouvellement technique parallèle ni de la précisation sémantique, est devenue constante et a marqué profondement tout le panorama de l'esthétique industrielle. On est donc arrivé au moment où le produit industriel allait acquérir les caractéristiques de

"fétiche": il était adule et salué comme chef-d'oeuvre, entouré d'une auréole de puissance économique qui n'avait jusqu'alors appartenu à aucun objet artistique. En ce moment, logiquement, le principe qui réglait la mise en circuit et la vente des objets utilitaires, s'est introduit dans le domaine du "multiple" artistique. On est parvenu ainsi à une période d'authentique inflation qui a submergé le marché de milliards d'objets, fabriqués en série /et pour la plupart avec des systèmes industriels/ dont la valeur artistique était tout au moins discutable, et dont la vente se faisait selon le même système que celle des appareils télé ou des laveuses électriques.

Avec l'avènement de la crise énergétique /et en particulier de la pénurie inattendue des produits pétrolifères/, crise dont personne n'a su prévoir l'arrivée, nous avons eu la première, tragique, halte dans cette course vers l'achat et la vente des produits industriels /et des produits artistiques/, halte suivie bientôt de deux phénomènes nouveaux et, en un certains sens, opposés: 1/ la conviction de la nécessité de ralentir cette manie d'innovation, donc du styling, la recherche de formes plus durables aussi bien au point de vue technique qu'esthétique, l'hypothèse d'un retour à la mentalité qui a précédé celle de consommation, et même l'envisagement d'une réutilisation de certaines formes d'activité artisanale, considérée déjà comme morte et ensevelie; 2/ la prolifération de tentatives - le plus souvent théoriques, sous forme de projet, mais aussi pratiques - de créer des objets /meubles, bibelots/ appartenant au courant qui fut baptisé "contre-design", "anti-design", "architecture radicale" etc.

Si la première solution n'est que le résultat inévitable de la crise économique qui peut être passagère et qui ne saura pas modifier si facilement la mentalité de consommation des acquérents, la seconde, au contraire, marque plus profondement le secteur qui nous intéresse, c'est à dire le secteur plus proprement "artistique". Examinons donc de près ce deuxième point.

Dans certains pays d'Europe /Autriche, Italie, Grande Bretagne/, mais aussi dans les Etats Unis et dans d'autres pays dont la situation nous est moins connue, tout récemment une série de recherches se sont manifestées, en particulier de la part des architectes et des "designers", ayant pour but de produire des objets et des projets en opposition ouverte à ce qu'ont été jusqu'à hier les tendances "normales" du design de consommation.

Voilà pour ne citer que quelques artistes et groupement artistiques: Walter Pichler, Hans Hollein, Frantisek Lesak, Mario Terzić en Autriche, Gianni Pettena, Riccardo Dalisi en Italie, Cedric Price et le groupement Archigram en Grande Bretagne; mais il y a encore les groupements d'architectes florentins: Archizoom, Superstudio, Ufo. Il y a le sculpteur parisien natif de Venise - Gaetano Pesce et beaucoup d'autres. Tous ces artistes affichent le même but: celui de mettre au pilori, de démasquer la mentalité de consommation et technologique, rattachée à l'objet industriel et à la société bourgeoise qui a lancé cet objet et qui en est devenue l'esclave.

Quand Hollein par exemple présentait, déjà à la Biennale de Venise de 1970, ses meubles en céramique d'une naiveté touchante, complètement a-fonctionnels et pratiquement inutili-

sables, mais plein d'un charme "métaphysique" /dans le sens que De Chirico donnait à ce terme/, quel était son but? La crésion, sans doute, d'"objets artistiques" qui présentaient peut-être des affinités aux oeuvres Pop, mais qui respiraient une mentalité tout à fait differente. C'était aussi le cas des projets des "maisons de glace" ou "d'argile", idées par Pettena aux Etats Unis, ou encore des étranges utopies architecturales de Superstudio, conçues par Ugo La Pietra, par Ettore Sottsass et d'autres.

Il y a ici pourtant un malentendu à élucider, à propos de l'allusion que je viens de faire au Pop art, Celui-ci, au fond, a été le glorificateur /encore que, des fois, critique/ du monde hyper-technologique des Etats Unis /Oldenburg, Warhol, Rauschenberg et autres/ et, en tant que tel, il puisait ses forces du respect, de l'admiration quelque peu ingénue que l'homme occidental des années cinquante et soixante vouait à la puissance des USA, à leur invincibilité politique et militaire, à leur priorité technocratique.

Mais depuis les années soixante, le vent a changé. Il y a eu la défaite de la politique asiatique, la victoire du Viet-Nam, la fin des colonels grecs et du régime dictatorial au Portugal, et, tout récemment, il y a eu la crise énergétique et l'avènement de nombreux pays du Tiers Monde sur l'arène internationale.

Pour toutes ces raisons, les nouveaux courants "démistificateurs" dont il a été question plus haut, ont donné la vie à un genre d'oeuvres qui ont très peu en commun avec le Pop des Etats Unis. Il est question bien souvent de travaux nés des mouvements conceptuels, dénonçant les repressions politi-

ques et économiques, ou encore de travaux où l'élément objectuel est conçu dans un sens nettement contraire à celui de consommation. Il suffit de voir certains meubles "absurdes" imaginés par Alessandro Mendini /architecte, directeur de Casabella/, ou bien les opérations architectoniques et surréelles de Gaetano Pesce /présentées au Musée de l'Art Moderne à Paris/, ou encore certains meubles réalisés par l'architecte Dalisi en coopération avec les enfants d'un des quartiers sub-prolétaires de Naples, meubles où des matières pauvres, comme le bois ou le contreplaqué sont utilisées... Voilà autant de façons nouvelles de concevoir le Design /et l'art en général/, non plus comme la création d'objets parfaits au point de vue technologique, mais d'objets qui recèlent une fonction anti-consommistique, qui éveillent des idées au lieu de provoquer des "besoins induits".

Il va de soi que, même dans des cas comme ceux-là, des guet-appends capitalistes et collectionnistes se cachent. Lorsque certains de ces objets /de meubles/ conçus comme simples schémats de l'"anti-design", comme métaphores anti-consommistiques, et non comme structures réalisables en série et commerçables, se vendent à des prix exorbitants et en petites séries, voilà que nous retombons dans le malentendu initial. Dans ces cas, la substitution à la place de produits traditionnels du "good design" /approuvés et primés dans des compétitions du "Compasse d'or" italien, de la "Rat für Formgebung", du "Council of Industrial Design" ou de la BIO de Lublana/ de ces produits pauvres, inutiles, dont on ne sait comment se servir, est tout à fait vide et précaire. Vaut mieux un vrai fauteuil, un bon fauteuil dessiné par Eames ou par

Saarinen, un appareil télé de Zanuso ou une lampe de Castiglioni ou de la Brown, qu'une table avec fente au beau milieu /dite "Table abime"/, même si elle est faite en acier inoxydable pour la rendre plus durable, ou une chaise boitue sur laquelle on ne se hasarderait pas de s'asseoir, même sculptée en marbre.

Malheur à l'objet - qu'il soit pauvre ou riche - qui devient fétiche. Ainsi la crise économique et idéologique se montre tout à fait inutile. Et pourtant, je suis persuadé que la crise qui nous tourmente peut donner, pourra donner de sains fruits. Mais elle ne les donnera que si l'homme arrive à comprendre que son bonheur ne consiste pas à accumuler des objets utiles et superflus, s'il parvient à se convaincre que l'oeuvre d'art, transformée en pure valeur d'échange, perd l'essentiel de sa valeur artistique pour devenir un bien commercial et mercantile. C'est pourquoi, aussi bien l'art produit pendant la période du mythe technologique, de l'infatuation mécaniste, que celui qui s'est développé pendant la récente crise de consommation, n'a pas de chance de survivre ni d'évoluer. Et ce ne sera que dans une société affranchie des servitudes socio-économiques actuelles, que pourra se développer un art enfin libéré des impacts mercantiles d'aujourd'hui.

José-Augusto França - Portugal

P O R T U G A L, 1975

Que se passe-t-il au Portugal - ce pays dont les crises de mutation rebondissent depuis un an déjà et dont le destin politique demeure incertain, dans le cadre d'un socialisme devenu option généralisée?

Il n'est certes pas sans intérêt d'analyser la façon dont les arts plastiques interviennent dans le processus socio-politique: un témoignage pris au coeur de ces mois écoulés depuis la fin d'avril 1974 nous permettra d'étudier le rôle de la création artistique dans le changement radical d'une société. Rôle possible ou impossible? Difficile, sans aucun doute, si l'on ne s'en tient pas à des solutions mécanistes, croyant avec force innocence culturelle à des rapports de cause à effet...

Demandons-nous d'abord quel était l'état des arts et des artistes, disons de la vie artistique portugaise, avant avril 1974. Assimilé à des valeurs en bourse, l'art, hélas, valait trop cher! Mais pas depuis longtemps. Après des années fort difficiles sinon impossibles, qui reflètaient le manque d'intérêt de la société portugaise pour les arts plastiques /situation qui remonte au XIXe siècle - pour ne pas parler du XVIIIe, voire du XVIe, dont les témoignages sont arrivés jusqu'à nous/ - c'est en 1970 que, soudain, grâce au geste spectaculaire d'un banquier à la puissance toute récente, un tableau /le portrait du poète Fernando Pessoa par son compagnon Almada Negreiros/ que depuis quinze ans personne ne regardait au mur d'un restaurant où il avait été accroché, at-

teignit la somme fabuleuse, et sans précédents au Portugal, de 30 millions d'anciens francs dans une vente aux enchères. Une spéculation quelque peu douteuse sur le fond d'atelier d'un peintre qui venait de mourir /E.Viana/ avait déjà alerté le marché vers 1967 - mais celui-ci n'en suivait pas moins un train plus que modeste. Deux ou trois galeries essayaient de survivre à Lisbonne, après des faillites successives: personne n'éprouvait le besoin d'acheter leur marchandises proposée cependant à des prix fort modérés.

La capitale de ce pays pauvre et fortement hiérarchisé, sommeillant à l'ombre protectrice de Salazar et d'une banque prépondérante, essayait d'échapper aux lois du monde moderne. La société portugaise, figée depuis le XIXe siècle libéral, se laissait entraîner dans une guerre coloniale à laquelle elle ne croyait guère, mais dont elle n'hésita pas à profiter lorsque le gouvernement de Caetano libéralisa les jouissances de la consommation. Sur les pieds d'argile d'une industrie inconsistante elle édifia rapidement une spéculation boursière qui procurait un luxe factice à un milieu urbain avide des miettes tombées de tables haut placées. La vie artistique fut entraînée dans cette danse affolante, dans la mesure même de son manque de structures: vingt galeries ouvrirent leurs portes à Lisbonne, une douzaine dans d'autres villes qui n'en avaient jamais connu l'existence... Un mécénat de la banque et de grandes compagnies internationales fit son apparition, proposant salons, prix et concours. Dans ce cadre, l'AICA portugaise put convaincre assez tôt une petite entreprise d'import-export de créer un prix annuel /le prix Soquil/ qui, pendant cinq ans, de 1968 à 1972, distingua un nombre impor-

tant d'artistes de qualité, imposant une certaine discipline au marché.

C'est ainsi qu'on a dû au secteur privé, dont l'intérêt publicitaire était d'ailleurs évident, un rôle important et irremplaçable dans le cadre d'une vie artistique trop inconsistante parce qu'elle ne bénéficiait pas d'appuis culturels réels de la part de l'état - musées, enseignement ou autres. D'une façon apparemment paradoxale, ce sont des initiatives "capitalistes" qui ont pris le contrepied de certaines avances des gouvernements de Salazar et de Caetano - contre lesquelles les artistes portugais, à de très rares exceptions, s'opposaient idéologiquement à travers une véritable résistance qui n'a pas cessé de s'exercer dès l'immédiat après-guerre. Restait la Fondation Gulbenkian, ses bourses à l'étranger et les nombreuses expositions internationales qu'elle faisait venir au Portugal. Elle complétait, d'une part, le rôle du marché, le devançant et offrant aux jeunes artistes des possibilités de formation à l'étranger; et elle contribuait, d'autre part, à former le goût du public par la présentation d'artistes et d'ensembles prestigieux. Avant la constitution tardive du marché, elle a permis également la fixation à l'étranger, particulièrement à Paris, d'une émigration qui fut un fait culturel inévitable et significatif de la première partie des années 60.

Telle était la situation de la vie artistique portugaise à la veille de la révolution d'avril 1974. Situation fragile, fausse situation: les artistes vivaient alors une sorte de rêve dont le réveil devait naturellement être difficile. La réalité nationale était toute autre, avec ses problèmes économiques et sociaux, dans une misère à laquelle ne pouvait échap-

per la vie culturelle.

Mais cette création des artistes auxquels seul un marché factice avait permis de vivre et de travailler, dans une indépendance individuelle rarement soumise aux lois de l'offre et de la demande, n'en contribuait pas moins à la définition de la réalité culturelle du pays. Les artistes portugais, parallèlement à nombre de poètes et d'écrivains, donnaient à cette réalité une perspective critique, lui apportaient une dimension culturelle par ailleurs ignorée: ils étaient, à la fois, le garant d'un dialogue avec le monde par delà une situation politique et sociale qui se vantait d'exister à l'abri de la réprobation internationale, et le ferment d'une conscience culturelle future. Ils étaient également la voix de l'espoir...

La revolution d'avril les trouva donc prêts pour la joie; ils étaient tous unis dans les premières manifestations du peuple délivré. Ce qu'ils ont alors perdu, ces avantages matériels dont avaient bénéficié nombre d'entre eux, et certainement les meilleurs /car le "marché", étroitement surveillé par la critique, se devait d'obéir à des lois de qualité/, devenait secondaire en face des perspectives ouvertes par la nouvelle situation politique: ils voulurent en être les agents culturels les plus actifs. Leur qualité de résistants, leurs efforts de créateurs, la lecture sociale positive de leurs oeuvres, autant d'arguments et de raisons pour un engagement qui venait de loin. Leurs oeuvres abstraites ou figuratives, de rigueur ou d'explosion, d'angoisse ou de joie, oeuvres de critique, oeuvres de recherche, qui demandaient une intégration et une fonction sociales que le régime de Salazar-Caetano ne pouvait admettre, pouvaient maintenant être exposées, mon-

trées, expliquées dans un tout autre contexte où elles mêmes et celles à venir devaient être considérées comme un bien réel et inaliéné d'un pays et d'un peuple qu'il fallait réveiller.

Les artistes portugais attendent donc du gouvernement révolutionnaire, aidé par la Fondation Gulbenkian, la politique culturelle que la révolution même impose - à la fois appui à la création et "donner à voir", qui sont les missions premières des démocraties, dans le cadre d'une action sociale libre et libératrice. Intégrés à cette action commune et variée, ils sauront sans doute se réunir en groupes et associations libres, voire en coopératives de production et de diffusion.

Ils veulent faire confiance à une politique où rien ne sera perdu et où tout doit être gagné, dans un pari permanent et combien difficile, entre un passé récupéré et un avenir fait de valeurs humaines et diversifiées à travers lesquelles sera définie l'histoire, c'est-à-dire la réalité de leur pays.

Certes, ne manqueront pas ceux qui voudront profiter de la révolution pour imposer des mots d'ordre, pour s'imposer, quitte à nier la base même du mouvement révolutionnaire - cette liberté d'expression, cette variété créatrice qui est inscrite dans le drapeau des forces qui ont été les agents de la nouvelle démocratie portugaise et qui garantissent le socialisme au visage humain qu'on veut construire. Mais, dans ces erreurs possibles de parcours, effets d'un manque d'information, voire de formation, les artistes et les critiques portugais, forts de leur passé, ne veulent voir aujourd'hui que des péripéties au delà desquelles l'art de leur pays se définira en liberté.

Lisbonne, juin 1975.

J.P. Hodin - Grande Bretagne

GOODBYE TO ART

AN ASSESSMENT OF THE PRESENT SITUATION

I.

At the Aesthetic Symposium in Venice, 1958, when speaking on 'Aesthetic Judgement and Modern Art Criticism' I quoted Martin Heidegger as having pointed to the weighty remark contained in Hegel's Vorlesungen Über die Aesthetik - "But we have no longer the absolute need to give expression to content in the form of art. As far as its highest realisation is concerned, art is for us a thing of the past." He added significantly: "It has not yet been decided whether Hegel's sentence is right."

Seventeen years later the answer seems to tend heavily to the affirmative.

In Venice I asked the philosophers to come to the rescue of the art critics, for there was a Cubist Aesthetics, a Futurist Aesthetics, and Expressionist, a Purist, a Dadaist, a Surrealist, a Realist, a Fauvist, a Symbolist, an Abstract, many Abstract Aesthetics. Was it, taken altogether, something a critic could use in a creative way? No. Something more was needed for that, something wider and deeper. The whole present development could then be seen as an atomism of easthetics in the same sense as we speak of an atomism in philosophy and of course in science. How can a critic today believe that he will be able to assess the earthquake in our artistic traditions with the help of purely aesthetic

notions? In a time in which the non-art quality of art has been solemnly proclaimed /Dadaism, Surrealism/, when all the concepts of traditional technique, of composition, of the idea of the work of art and its function have been shaken, when the figural has been supplanted by the abstract and the informal, the constructive element by chance and accident, the brush by the drip and the splash. the paint by plaster, sand, sackcloth, wood, grass. bits and pieces of rubbish, by wire, etc.; the volume in sculpture by linear writing in space or by the inclusion of architectural elements; the modelling or carving by drilling and welding; when technique stands in the foreground and `the thing itself´ is forgotten or neglected; in such a stage of development in which our art finds itself now, of what use can be any spiritual or metaphysical notion? This fact is in itself a phenomenological problem of the first order which makes not only an aesthetic judgement based on traditional notions obsolete but renders any aesthetic judgement, which is not based on such notions, impossible. What remains is at its best a new exprience, an undefinable sensation, a query.

In 1964, in Amsterdam, when speaking on `Art, Science and the Wholeness of life´ I asked the question: "What is the art of our time? Is it everything that has been considered as art. up to date, or is it something quite special which has yet to be defined?" Behind this question lies the doubt that what is considered radical in the art of our day cannot fulfill the claim of being Art in a metaphysical sense. Karl Jaspers defined art as "the illumination of Existence

by an assurance which visually presents Being as a tangible reality. While in philosophy Being is comprehended as something conceivable, in art it is comprehended as something capable of representation." "The urge of man's metaphysical thinking is towards art. His mind opens up to that primary state when art was meant in earnest and was not mere decoration, play, sensuousness but chiffre-reading." I expressed my belief that spiritualization, the urge of man's metaphysical thinking, the enigmatic, religious or mystical quality at the source of artistic creation. is the distinguishing mark of any truly great art. Out time has lived up to it in the work of a few personalities. The greater part of contemporary art production is on a different level in conformity with the production of previous periods, with the addition of purely expreimental work /in the sense of science/ never before embarked upon. We therefore cannot miss the distinction of greatness, of genius, particularly also for the reason that under the impact of cerebralism the basic tenets of art are in danger of being diluted and falsified, as the development around the middle of the 20th century clearly shows.

With the most recent developments in art after Pop, Happenings and Kinetic art, with minimal art, conceptual art, emballages, environmental art, multiple art on the mass-production of objects for mass consumption, poor art, computer art, etc., and the violence displayed at various occassions, particularly at the international shows such as the Trienniale at Milan, the Biennale at Venice and the Documenta at Kassel, a new aspect made itself felt, the radical political aspect of a restless generation of youth

which at closer investigation proved to be the reverse side of the same coin. In the process all art in a higher sense, the demand for quality, for meaning, for expression has disappeared altogether.

In Uppsala, 1968, when protesting against the exclusive sociological approach to all art problems I stated: "The spiritual crisis in which we find ourselves in our time is deeper than the problems which can be solved by any purely sociological or aesthetic approach. The lack of reverence for art as a means of cognition, the domination of taste through the mass media so that art as expression is replaced by entertainment values, which implies a levelling down tendency in the cultural principles adopted to satisfy modern mass humanity, the purely utilitarian ideals as opposed to those of a humanism which stresses the dignity of man in his spiritual aspirations, all are the direct consequences of industrialization in the 19th and 20th centuries.

Creation in the arts is not a sociological problem. Genius is not a sociological problem. Art and its communication is not comprehensivle in terms of the division of labour. The world is not only a workshop. We have heard just recently from Russia that some writers there protested against the notion of the world as a mere workshop and stressed the fact that it was also a cathedral!

In the search for the knowledge of the human soul we have to apply a philosophy able to sound its depth, able to interpret the never-failing emergence of a new imagery in the eternal quest of the artist which is human cognition. Artistic cognition is based primarily on the confrontation

of the soul of every newborn human being with the world in its contradictory and everlasting existence; the two being one, man and the universe, and the artist assuming the task of becoming the mind and the voice and the hand of creation; in a word, the consciousness of mankind.

This is the credo of an art historian or philosopher. But the art critic in his function of valuing, in choosing, rejecting, in one word by criticizing is shattered by the latest developments. When confronted in 1968 at the Documenta IV in Kassel with the problem of anarchy in and around art, with "Art et Contestation" with "La Revolution Permanente Picturale" I wrote of the absolutely wrong concept propagated by some artists there that "Kunst ist Leben, Leben ist Kunst" - that "Art is Life, Life is Art". There could not be a more erroneous conception than this. It also played into the hands of radical groups of artists who staged an Anti-Documenta protest with leaflets and even an exhibition in which they denounced the art represented at the Documenta IV as being the sugar sweetening the bitterness of a wanton age of a society which is doomed - they say - to subversion. The political climate pervaded Kassel as it had done previously at the Venice Biennale.

The problem which is hidden here has deep roots. It is, in fact, the spiritual crisis of our age which has no beliefs except the technological, sociological and economical ones; the short-sightedness of the present moment without any hope of breaking through its fetters to reach the open space of metaphysical and religious thought. All this rebellious youth was influenced by the writings of Marcuse

as expressed in the title of their exhibition: "Progressive, Non-affirmative Art", in which a few works of pathetic Realism were shown. Marcuse wrote the essays: "On the Affirmative Character of Culture" and also the "Criticism of Hedonistic Culture". Marcuse, Debré and others are the new idols of an idealistically immature youth attacking the affluent consumer society of today. Their thesis: "Destroy this society and then we can begin to disucss culture!" In the discussion at Kassel one of these artists stated that the modern art represented at the Documenta had no relationship to the real life of today and in one of the pamphlets it was said that: "Guernica does not represent the dread but the aesthetic beautification of the dread. Kafka does not describe the killing of a man by the machine but the aesthetic aspect of this happening." That is to say, reality can - tautologically - only be represented by itself. There is the ideological confusion of life is art, art is life again, but this time definitely in the service of the dictum: Abolition of art altogether. What an old slogan this is too - this Anti-art slogan of Dada!

A sociologist such as Marcuse can upset young minds but he cannot solve a single problem which is essential to art. This work he leaves to thinkers such as Heidegger or Jaspers or Malraux who are of greater importance for our time because their concept of art is deep. There is no short cut to culture. There is no collective solution for the problem. In artistic creation there is no social solution, only the individual solution exists - the

sacrifice of the genius, the example of a Courbet, a van Gogh, a Munch.

The Documenta was chemically clean of all emotional, all human values. Man did not exist there, he was avoided. Therefore I believe that Kokoschka was right when saying already in 1940:

"The fact ought to be realized that it is just our easthetic situation which predicts a near future when there will be neither means norneeds to express what is human... Modern portrait painting has become a difficult task - since the artist who tries to make people see the human being not noticeable in present man, is apt to make a fool of himself... There will be no portrait left of modern man because he has lost face and is turning back towards the jungle."

André Stéphane wrote a psychoanalytical study of the rebellious generation called `L´Univers Contestationaire´ /1969/ and Helène Parmelin, the wife of the painter Pignon, fought with irony, wit and erudition the misconceptions of our day in her study `L´Art et les Anartistes´, 1969. Did not Jean Gimpel proudly publish one year earlier his book `Contre l´art et les artistes´ and did not Edgar Wind, the art historian, warn us in a most scholarly manner against barbaric regression in his work `Art and Anarchy´? /1963/.

Herbert Read in "The Origins of Form in Art" /1965/ experienced the despair of a man who throughout his whole life indefatigably fought for the creative novelty in art. He loved modernism for its own sake. Faced with the most recent development in art he confessed: "To what extent

are we critics resposible for the present nihilistic phase of art? Is it a logical consequence of all we have striven for in the past fifty years? Does the movement that began with Cézanne and his resolve to wrest the secret of being from the visible universe lead logically and inevitably to the present disintegration of the visual image? I would wear sackcloth and ashes if I thought so...

"The social conditions that determine the emergence of such a kind of anti-art are not ephemeral: they are with us in increasing and frightening intensity. Until we can halt these processes of destruction and standardization, of materialism and mass communication, art will always be subject to the threat of disintegration. The genuine arts of today are engaged in a heroic struggle against mediocrity and mass values, and if they lose, then art, in any meaningful sense, is dead. If art dies, then the spirit of man becomes impotent and the world relapses into barbarism."

I do not share the one-sided accusation of society - for what is needed is the sacrifice, the martyrdom if necessary, of the individual, the esoteric monastic effort striving for a valid form of art.

II.

Considering all this, it was not without interest that we took notice of Professor Dr. Werner Haftmann's /the Director of the Berlin National Museum/ speech to celebrate the 100th Anniversary of the Hamburg Kunsthalle. Enlarging on the theme 'The Museum at the Present Time' he launched a frontal attack against the most recent trends and

tendencies in art and particularly against the sociologically and the politically minded critics, blackmailing public opinion into accepting their demands of radical progressive changes in art and society. He spoke of the "aimless" avant gardism and of futurological dreams, of a self-praising narcissism. He rejected the adoption of purely political viewpoints on questions of art and repudiated the concept of reality in art based on purely economical and sociological factors. The reality experienced by an artist is of a different kind as propounded in Klee's diagram of Man's "I" and the Things "You", the earthly bondage and the cosmic dynamics. He underlined the fact that among a thousand people active in art one more or less important artist may arise: he defended the Museum as being a place where final artistic results are being shown and not an Institute to be dragged into the whirlpool of radical conformism. For all that now presents itself as experimental in art represents processes rather than results, working attitudes more than works. He emphasized tradition in pointing to the fact that the Muse of the Museum is Mnemosyne, the Muse of Memory, and that it is the duty of a museum to keep alive the stream of past achievements which finally leads to an active continuity.

The speech of the 1st September 1969, was preceded in Germany by that of another Museum man, Dr. Werner Schmalenbach, Director of the Nordrhein-Westphalische Kunstmuseum in Düsseldorf, but delivered to a closed circle on 6th December 1968, in that town. This speech did not attract so much attention as that of Professor Haftmann's. Dr Schmalenbach spoke on "Art and Society Today", to which

title he added later, on piblication, the sub-title "Goodbye to Art".

Not as radical as Professor Haftmann and trying to give reassuring answers to all concerned - artists and collectors, the individual and society - he nevertheless arrived at the fact that the end of art may be seriously envisaged even if art should end in being swallowed up in a concrete way by its social environment and thereby lose its name of art, a process which he described as not without a positive artistic meaning but not the one which reigned in times before the term "art" was used for any artistic activity, i.e., in primitive times, in antiquity, in the Middle Ages up to the Renaissance. Dr Schmalenbach did not accuse the modern extremist artist nor the contemporary society of the computer age but he gave expression to his own anxiety by emphasizing that art is in a serious crisis and that art in its proper meaning has been exploded by the artists themselves.

The explanation, that it is the willing acceptance of every new move in art which forces the artist, who is basically in opposition to society, to invent something new and ever more surprising is, I feel, untenable. The whole question points to a deeper cause of dissent, the lack of a common denominator of any ethical, philosophical and religious belief.

Let us conclude: the crisis in the arts is the reflection of the spiritual crisis of our present age of technological achievements, the so-called Second Industrial

Revolution and we may find that not only art is endangered but life itself, by the destructive forces of a race of man whose ethical power may prove far beneath the powers unleashed by his scientific genius.

- - - - -

Pow. PMP.IWP.Zam.B.178.Nakł.150

Hans L.C. Jaffe - Pays-Bas

L'HOMME DANS LE MONDE OPTIQUE

Le problème de l'homme dans un monde optique, et de la tâche de l'artiste qui en résulte, n'est pas un problème d'après guerre. Peut-être qu'il a été accentué et aggravé par la société de consommation de notre époque récente, mais il a existé depuis longtemps, probablement depuis la révolution industrielle, et des esprits clairs se sont rendus compte du phénomène. C'est bien de la marée des images qu'il s'agit; du fait que les images ont pris la place des mots dans l'information, mais aussi dans le fond culturel de notre époque. Le phénomène a sensiblement changé notre sensibilité visuelle, et il a transformé, à son tour, le rôle de l'artiste dans le domaine des arts visuels.

Un des esprits les plus clairs de notre siècle. Paul Valéry, en a formulé son opinion dans un petit essay, paru en 1925, et intitulé: "La conquête de l'ubiquité"; l'article fut remarqué par Walter Benjamin, et cité en guise d'introduction dans son étude fondementale: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Réproduzierbarkeit", qui date de 1936. J'aimerai vous en citer quelques paragraphes, afin d'illustrer la situation comme elle se présentait en 1928:

"Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignificant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils in-

troduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. /C'est jusqu'ici que W.Benjamin cite le texte/.

Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des oeuvres qui se verront affectées. On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, - ou plus exactement, le système d'excitations, - que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque. Les oeuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil. Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront entiers où l'on voudra. Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelle ou auditives, naissent et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez nous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple

d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile".

"La Musique", continue Valéry, "est le plus près d'être transposé dans le mode moderne". Il développe ce thème et il arrive à sa conclusion: "Telle que la science, elle devient besoin et denrée internationaux. Cette circonstance, jointe aux récents progrès dans les moyens de transmission, suggérait deux problèmes techniques:

I. Faire entendre en tout point du globe, dans l'instant même, une oeuvre musicale exécutée n'importe où.

II. En tout point du globe, et à tout moment, restituer à volonté une oeuvre musicale.

Ces problèmes sont résolus. Les solutions se font chaque jour plus parfaites".

Ayant traité, jusqu'à ce point, des sensations auditives, Valéry dirige son attention vers les phénomènes visuels; il écrit:

"Nous sommes encore assez loin d'avoir apprivoisé à ce point les phénomènes visibles. La couleur et le relief sont encore assez rebelles. Un soleil qui se couche sur le Pacifique, un Titien qui est à Madrid ne viennent pas encore se peindre sur le mur de notre chambre aussi fortement et trompeusement que nous y recevons une symphonie. Cela se fera. Peut-être fera-t-on mieux encore, et saura-t-on nous faire voir quelque chose de ce qui est au fond de la mer. Mais quant à l'univers de l'ouie, les sons, les bruits, les voix, les timbres nous appartiennent désormais".

Après avoir évoqué un rêve d'une féerie sonore, il conclut son essay avec les observations suivantes:

"J'espère bien que nous n'allons point à cet excès de magie sonore. Déjà l'on ne peut plus manger ni boire dans un café sans être troublée de concerts. Mais il sera merveilleusement doux de pouvoir changer à son gré une heure vide, une éternelle soirée, un dimanche infini, en prestiges, en tendresses, en mouvements spirituels. Il est de maussades journées; il est des personnes fort seules, et il n'en manque point que l'âge ou l'infirmité enferment avec elles-mêmes qu'elles ne connaissent que trop. Ces vaines et tristes durées, et ces êtres voués aux baillements et aux mornes pensées, les voici maintenant en possession d'orner ou de passionner leur vacance.

Tels sont les premiers fruits que nous proposa l'intimité nouvelle de la Musique avec la Physique, dont l'alliance immémoriale nous avait déjà tant donné. On en verra bien d'autres".

Le poète, malgré le fait qu'il aie laissé percer une pointe de méfiance, finit sur un ton optimiste: "on en verra bien d'autres". Et cette prophétie de l'ubiquité s'est réalisée, mais dans un sens assez différent des idées de Valéry. Presqu'un demi-siècle après la publication de l'essay de Valéry, notre monde se trouve inondé de sons et d'images. La petite phrase dans son article: "Déjà l'on ne peut pas mangés ni boire dans un café sans être troublés de concerts", se révèle comme une sousestimation de l'état actuel des choses quand on pense aux cafés de nos villes où le bruit et les images des juke-boxes et de la télévision s'entremélangent dans un rythme aveugiant et assordissant.

Et voilà donc notre problème, auquel l'essay de Valéry,

avec sa perspective optimiste, a pu servir d'introduction: nous sommes confrontés avec une quantité si énorme de stimulants visuels /et acoustiques/ que ces stimulants perdent leur effet d'excitiation, et deviennent, pas leur quantité, des tranquillisateurs, presque des somnifères. C'est la tragedie du développement prophétiquement entrevu par Valéry, que la marée des images et des sons provoque une insensibilité à toute sensation visuelle ou auditive. Nous connaissons, tous, le phénomène des gens qui travaillent pendant que leur poste TSF, ou leur transistor fait sortir de la musique - ou des discours - à haute voix, à une échelle presque maxima. Les personnes, qui se trouvent en face de ce poste, ne se rendent même pas compte de ce qui se passe: vous pouvez leur demander ce qu'ils ont entendu pendant la demie-heure passée, ils ne vous donneront pas de répondre précise. La musique, le discours qu'ils ont entendus, sont devenus une toile de fond, un papier peint qui se trouve derrière eux, qu'ils ne regardent pas, et qui ne les regarde pas.

La même chose se produit dans le domaine des stimulants visuels: la quantité de l'information non coordinée réduit le spectateur à l'insensibilité. Ne pensons même pas à la télévision, mais simplement à des faits si normaux et si utiles comme la signalisation de la route: pensons à un de ces coins d'une grande route, où les poteaux sont accablés de disques signalisateurs, et où le chaos de cette information mal distribuée est encore supprimé et dévalorisé par les réclames en néon pour les magasins qui se trouvent à côté. L'effet est celui d'un pandémonium.

Comme dans l'exemple de la radio formant toile de fond,

les signes et les stimulants visuels sont devenus pratiquement inefficaces, et donc inutiles. La quantité, dans laquelle ils apparaissent, l'appel qu'ils font à la voracité visuelle et auditive, a muté leur effet: au lieu d'inciter notre appétit, d'aiguiser nos sens /comme Moholy Nagy avait entrevu le but de nos expériences sensorielles/, ils nous ont plongés dans une indigestion, qui refuse d'accepter n'importe quel aliment visuel, ou qui est prêt, en cas qu'on lui le fasse avaler par surprise, de le rendre à l'instant, c'est à dire de l'éliminer de son comportement conscient.

N'oublions pourtant pas, que ces images, qui nous arrivent dans une quantité au delà de nos possibilités de digestion, sont des stimulants de notre pensée, sont de la nourriture spirituelle. Dans notre siècle, à partir de l'époque de l'essay écrit par Valéry, les images ont même pris la place des mots dans l'éducation, dans le processus d'acculturisation de l'homme: il lit moins qu'autrefois, mais il regarde beaucoup plus. Et ce phénomène l'a amené a une métamorphose de sa manière de penser: son point de départ n'est plus, en général, une conception - plus ou moins convoiée par des mots - mais un fait, auquel l'image donne l'ubiquité et une durée presqu'éternelle.

Goethe a critiqué et caricaturé cette démarche conceptuelle et liée au mots guand - dans son Faust - il fait dire à Méphistophile: "Denn eben wenn Begriffe fehlen

Da stellt das Wort zur rechten Zeit sich ein".

Si Goethe aurait écrit son Faust à notre époque, il aurait probablement remplacé cette notion du 'mot' par celle de 'l'image', et il n'aurait pas eu tort: l'image a pris la place du

mot dans la démarche de la pensée moderne, et là où les générations antérieures ont cru aux mots, il ont, de nos jours, tendance à se fier aux images. L'image pris sur la réalité - et même 'sans intervention de l'homme', comme le dit si bien le contrat dressé entre M.M. Daguerre et Niepce - est une vérité indéniable, à laquelle on peut croire, tout juste puisque l'homme n'a pas pu la falsifier. Qu'il peut la détourner, l'abuser, c'est autre chose, dont on ne s'est rendu compte que plus tard. Mais encore de nos jours, l'on croit volontiers aux images, aux photographies - puisqu'ils sont des 'documents de la vérité'.

Les images de la réalité ont - comme Valéry l'a si bien prédit - gagné l'ubiquité par la télévision, et la durée presqu'illimitée par le film. Télévision et cinéma nous fournissent une telle quantité, que nous nous en défendons par une indigestion qui est une réaction presqu'organique: comme l'estomac se méfie d'un surcroit de nourriture, l'oeil et la conscience humaines se cabrent devant une marée d'images. La télévision et le cinéma ne sont, en outre, pas les seules conduites de cette marée: il y a les journeaux illustrés, les dépliants des voyages et de toute sorte de propagande commerciale, qui, eux aussi, nous font voir des 'images - témoins de la réalité'. Et cette espèce d'images n'est qu'une catégorie des stimulants visuels que nous subissons - l'autre c'est la catégorie des signes visuels, qui nous arrivent aussi en surabondance: les panneaux en néon, la signalisation de la route, les messages commerciaux qui s'efforcent d'accrocher les yeux du spectateur. Mais dans une métropole, où le long d'une autostrade, le spectateur ne réagit plus à ces appels: peut-être qu'il

jouit encore du spectacle multicolore et criard - mais le message spécifique de tous ces signes perd sa signification , le message ne passe plus.

La situation devant laquelle nous nous trouvons, et que j'ai dessinée d'une manière - je l'espère au moins - pas trop caricaturale, peut être résumé comme une marée d'images, un déluge de stimulants visuels - déluge qui n'est pas arrivé contre la volonté initiale de l'homme. Au contraire, c'est plutôt un déluge provoqué. Et c'est pourquoi j'ai pensé de nouveau à Goethe, à son poème de l'apprenti-sorcier. Ce poème nous donne, dans une version poétique, l'essence de notre situation: l'apprenti-sorcier, dans l'absence de son maître, veut, lui-même aussi, faire des miracles. Selon la vieille formule incantatrice, il transforme le balai en porteur d'eau, et il est émerveillé quand le balai transformé exécute si bien sa tâche. Mais le balai ne cesse pas à faire son travail, les flots s'accumulent, et l'apprenti-sorcier ne réussit pas à réintégrer le balai dans sa forme et sa tâche primordiale. Il essaye même de fendre sa nouvelle créature avec sa hache - et il voit avec terreur, qu'il y a désormais deux porteurs d'eau qui font croître les flots, et voilà les mots, qui se prêtent à merveille à notre situation de l'homme dans un monde qui se voit régi par des forces visuels toujours croissantes:

"Herr, die Noth ist gross
Die ich ziel, die Geister
werd ich nun nicht los".

Voilà bien le problème devant lequel nous nous trouvons: nous ne pouvons plus congédier les esprits que nous avons évo-

qués. Et il nous faut attendre le vieux maître-sorcier, qui, ayant retransformé le porteur d'eau en balai, le renvoie dans son coin.

Dans notre "siècle visuel" cette tâche du maître-sorcier incombe - à mon avis - exactement à l'artiste. Un tas d'apprentis-sorciers ont évoqué un grand nombre de porteurs d'eau, qui nous ont encombrés de leurs services. Ce qu'il nous faut, ce n'est pas de les laisser aller, mais de les dominer. Et parmi tous les adeptes qui s'en occupent, je ne vois pas d'autre maître-sorcier, pas d'autre personne qui, par expérience, connaît la formule incantatrice, que l'artiste, celui qui, par vocation et par profession, connaît le langage visuel et sa grammaire, ses possibilités et ses dangers.

Mais pour que l'artiste puisse jouer, vis-à-vis de la marée des images, ce rôle de maître-sorcier, il faut avant tout une réévaluation de la tâche de l'artiste. De nos jours, on a considéré l'artiste surtout comme un innovateur, un inventeur de formes et de formules nouvelles - suivant à ce point un évolutionnisme de source darwinienne: l'histoire de l'art est écrite comme "Entwicklungsgeschichte", comme une évolution des espèces artistiques, et c'est la mutation, l'innovation qui demande tout intérêt. Certes, cette évolution est indéniable, et elle est un fait historique de grande importance - mais dans le domaine artistique il y a aussi autre chose: il y a le maître, qui fait mieux, qui couronne une évolution par un chef d'oeuvre. C'est ce type d'artiste, qui saura jouer le rôle du maître-sorcier, qui saura dominer cette marée de stimulants visuels. Et il n'est pas - peut-être - un fait purement arbitraire que la dévaluation de ce type d'artiste ait eu

lieu à l'époque du début de l'industrialisme: le caractère de Walter von Stolzing, dans les 'Maîtres-chanteurs' de R. Wagner, présenté pour la première fois en 1868, en est la preuve.

La notion de l'artiste comme 'maître' se trouve explicitement au Bauhaus. C'est sur ce centre de formation et d'éducation artistique que j'aimerais revenir en concluant. Gropius et ses collègues ont toujours précisé, que l'art ne s'enseigne pas; mais ce qu'on peut enseigner - et donc apprendre - c'est l'usage consciencieux et responsable du langage visuel, donc de la base de tous les arts visuels, et de toute communication visuelle. A cette fin, ils ont orienté l'enseignement du Bauhaus, et ils ont accentué le fait, que le travail de l'artiste libre - le 'maître de la forme' - sert de laboratoire aux produits de l'industrie. Les produits de l'industrie auxquels Gropius et ses amis ont pensé, étaient les objets de la vie quotidienne, dont les modèles furent développés au Bauhaus par la collaboration d'un maître de la forme et d'un maître d'oeuvre /technicien/.

Depuis, une autre production industrielle s'est développée, celle des images, de la télévision, de la réclame visuelle. Cette industrie a atteint à ce que Valéry appelle "ubiquité". Elle se trouve, presque toujours, au service des intérêts rapaces; une méthode, une discipline, même une grammaire, orientées vers l'éducation de l'humanité, lui manquent presque totalement. C'est là où l'artiste, le maître de la forme, peut intervenir, doit intervenir, pour délivrer cette industrie - comme dans le cas du Bauhaus - de son caractère trompeur et souvent mensonger; à condition qu'il veuille voir sa

tâche non seulement à créer des oeuvres d'art isolées /tableaux et sculptures/, mais à collaborer à la création de l'environnement humain, comme les artistes d'autrefois - de la Renaissance au Bauhaus - ont eu l'habitude de le faire. C'est lui - et probablement lui seul - qui peut, en maître-sorcier, délivrer les esprits évoqués de leur usurpation arbitraire, et les réintégrer dans le sens communautaire, au service non pas des intérêts et des profits arbitraires, mais au profit d'une humanité qui - de nos jours , a appris de s'assimiler ses connaissances non plus par la lecture, mais par la perception visuelle: l'humanité d'une époque que, sans trop d'hésitation, l'on peut appeler "visuelle".

Pierre Jeannerat - Grande Bretagne

MATIERES A DISCUSSION

Notre siècle brille avant tout comme conséquence d'une explosion scientifique /non seulement au figuratif, hélas!/ qui a permis à l'homme des exploits ahurissants. Demander la lune n'est plus fantaisie enfantine; des engins humains explorent l'empyrée aux approches de la planète Mars et outre.

Notre siècle sur ce point surpasse l'expansion énorme qui suivit l'invention de l'imprimerie européenne, les découvertes géographiques des XVème et XVIème siècles, et l'essor de la Renaissance.

Quant à l'art, la comparaison devient moins favorable. L'architecture, certes, peut s'énorgueillir d'oeuvres originales, puissantes. Par contre une invention déjà vieille mais très améliorée à nos époques, la photographie, soeur de l'imprimerie, prive la peinture, le dessin et la gravure d'un rôle naguère primordial: la représentation aussi exacte que possible du monde visuel, depuis le portrait jusqu'au paysage en passant par le cheval de bataille, les atours de la femme élégante, l'ouvrier à son labeur et tant d'autres sujets.

On aurait pu croire que l'artiste, débarassé par la photographie de tâches prosaïques, se serait voué à la poursuite renouvellée de l'idéal, le beau idéal tel que le concevaient, l'espéraient nos ancêtres. Que non! La faute, si faute il y a, remonte à l'académisme,au pompierisme.Des professeurs décorés et fatiqués, dépourvus de la sève d'un Raphael ou d'un Ingres, croyaient les honorer en remuant le bois mort de formules désuètes, en malaxant la glaise d'idoles aux pieds d'argile.

La réaction des jeunes énergies fut violente. Elle se mua en un iconoclasme. Sous l'étendard libérateur qu'avaient brandi Turner (dont nous célébrons le bicentenaire/ Delacroix, Courbet et leurs successeurs indépendants, on vit dès avant la première guerre mondiale un acharnement soutenu contre les poncifs des écoles établies. Je n'ai pas à énumérer les mouvements volcaniques qui ont bouleversé la création artistique contemporaine.

Mais il est temps d'examiner, alors qu'approche la fin de notre siècle, le résultat de renversements multiples.

Tandis que la science a fait des pas de géant presque cosmiques, l'art avancé a-t-il accompli beaucoup plus depuis la deuxième guerre mondiale que patauger dans la lave tiède de ses propres éruption? On est en droit de la demander. Nous autres critiques d'art avons le devoir de chercher réponse. Ne somme-nous pas témoins d'un retour compulsif vers la représentation? La non-figuration risque l'anathème à son tour quand quelqu'un voudrait lui prêter des droits exclusifs.

Les alternatives restent valables. Les Egyptiens qui établirent le profil pharaonique comptent parmi les maîtres suprême; non moins les Grecs qui abandonnèrent la rigidité égyptienne. Les Byzantins qui intronisèrent leur Christ frontal nous émeuvent; Giotto qui s'écarta des formules byzantines nous émeut également. Admirons la fermeté khmère et le papillonnement rococo, la robustesse cézannienne et les brisures cubistes, la poésie lumineuse impressionniste et l'harmonie colorée des abstraits.

Les machines super-sensibles qui déjà se jouent de calculs extraordinairement compliqués atteindront - elles, aux

ordres de talents futurs, des sommets esthétiques dont profitera la foule? Les nouvelles techniques sont là; la science les offre. Diffuser, répandre, partager - jamais les moyens n'en ont été aussi prometteurs. Vers quels buts? Et quoi?

Il appartient au critique d'art de peser le passé, pénétrer le présent et même parfois deviner l'avenir. L'explosion scientifique de notre siècle connaîtra-t-elle, en pendant, une explosion esthétique finale sur le plan humain et humanitaire digne de prendre place aux côtés, par exemple combien illustre, du XIIIème siècle gothique? Ce serait si beau.

Tadeusz Kantor - Pologne

M A N I F E S T E

"D'UNE CLASSE SCOLAIRE MORTE"

spectacle du théâtre CRICOT 2

Craig demande: revenir à la marionnette. Eliminer l'acteur vivant. L'homme - créé par la nature - est une ingérence étrangère dans la structure abstraite d'une oeuvre d'art.

D'après Gordon Craig

quelque part, sur les rives du Gange, deux femmes firent irruption dans le temple de la Divine Marionnette, qui conservait jalousement le secret du vrai THEATRE. Ces deux femmes étaient jalouses de cet ETRE PARFAIT auquel elles enviaient son R O L E, qui consistait à illuminer les esprits des hommes par le sentiment sacré de l'existence de Dieu. Elles lui enviaient sa G L O I R E, elles s'approprièrent ses Mouvements et ses Gestes, ses vêtements merveilleux, et, au moyen d'une parodie médiocre, elles se mirent à satisfaire les goûts vulgaires de la plèbe. Au moment, où elles se firent, finalement construire un temple à l'image de l'autre - le théâtre moderne, celui que nous ne connaissons que trop bien, était né et dure jusqu'à nos jours. Cette Institution Bruyante d'Utilité Publique. En meme temps que cette institution est apparu également l'A C T E U R. Pour renforcer sa thèse, Craig fait appel à l'opinion d'Eléonore Duse: "Afin de pouvoir savuer le théâtre, il faut le détruire, il faut que tous les comédiens et toutes les comédiennes soient morts, tués par la peste... ce son eux qui empêchent l'art de vivre..."

Théorie de Craig:
L'homme-acteur déloge la marionnette, prend sa place, ce qui aboutit à la faillite, au déclin du théâtre.

Il y a quelque chose d'imposant dans l'attitude de ce grand Utopiste quand il affirme: "J'exige très sérieusement le retour du concept de la supermarionnette au théâtre /.../ et quand elle y apparaîtra, les gens pourront de nouveau adorer le bonheur de l'Existence et rendre un hommage divin et joyeux à la M O R T ...".

En accord avec l'esthétique symboliste, Craig considérait l'homme soumis à des passions diverses, à des émotions incontrolables et - par conséquent - au hasard, comme un élément absolument étranger à la nature homogène et à la structure d'une oeuvre d'art, comme un élément détruisant son caractère fondamental: la cohésion.
Craig, aussi bien que les symbolistes dont le programme fut développé, à l'époque, d'une façon vraiment imposante, avait derrière soi - au cours de tout le XIXe siècle - des phénomènes isolés mais extraordinaires et annonçant une époque nouvelle ainsi qu'un art nouveau: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Amadeus Hoffman, Edgar Allan Poe...

Cent années auparavant, et pour des raisons identiques que celles de Craig, Kleist avait exigé que l'acteur fut remplacé par une marionnette, estimant que l'organisme humain, soumis aux lois de la N A T U R E constitue une ingérence étrangère dans la Fiction Artistique organisée sur la base d'une Construction et de l'Intelligence. A cela viennent se joindre des accusations et des griefs concernant

les limites des possibilités physiques de l'homme et l'accusation d'une conscience exerçant un contrôle permanent, ce qui exclut l'idée du beau et du charme.

De la mystique romantique des mannequins et des créations artificielles de l'homme du XIXe siècle - vers le rationalisme abstrait du XXe.

Sur le chemin qu'on aurait crû absolument sûr et qu'emprunte l'homme du Siècle des Lumières et du Rationalisme, voici que s'avancent, sortant des ténèbres subitement et toujours plus nombreux les SOSIES, les MANNEQUINS, les AUTOMATES HOMONCULUS. Ce sont des choses créées d'une manière artificielle, qui constituent une injure aux créations de la N A T U R E et portent en eux le ravalement, T O U S les reves de l'humanité, LA MORT, l'Horreur et la Terreur. On assiste à l'apparition de la foi dans les forces inconnues du MOUVEMENT MECANIQUE, à la naissance d'une passion maniaque tendant à inventer un MECANISME supérieur par sa perfection intransigeante au pauvre organisme humain, sujet à toutes les faiblesses.

Tout cela a encore lieu dans un climat de satanisme, à la limite du charlatanisme, des pratiques illégales, de la magie, du crime, de cauchemar.

C'est la SCIENCE-FICTION de l'époque, dans laquelle un cerveau humain démoniaque arrive à créér L'HOMME ARTIFICIEL. Tout cela signifiait simultanément une crise de confiance subite à l'égard de la N A T U R E et de ces rayons d'activité des hommes qui sont intimement liés à la nature.

Paradoxalement, c'est de ces essais romantiques par excellence et même diaboliques d'interdire à la nature le droit à la création que naît et se développe - toujours plus indépendant et toujours plus dangereusement éloigné de la N A T U R E - LE MOUVEMENT RATIONALISTE et même LE MOUVEMENT MATÉRIALISTE D'UN MONDE SANS OBJET, du CONSTRUCTIVISME, du FONCTIONNALISME, du MACHINISME, de L'ABSTRACTION, et finalement, d'un VISUALISME PURISTE reconnaissant simplement "la présence physique" d'une oeuvre d'art.

Cette hypothèse risquée tendant à établir la genèse peu glorieuse du siècle du scientisme et de la technique n'engage que ma propre conscience et pour ma satisfaction personnelle.

> Le dadaîsme, en introduisant "La réalité prête, les éléments de la vie, détruit les concepts d'homogénéité et de cohérence d'une oeuvre d'art postulés par le symbolisme, L'Art Nouveau et par Craig.

Mais revenons à la marionnette de Craig. Son idée de remplacer un acteur vivant par un mannequin, par une création artificielle et mécanique - au nom de la conservation parfaite de l'homogénéité et de la cohérence de l'oeuvre d'art, n'est plus de saison aujourd'hui.

Des expériences ultérieures ont détruit l'homogénéité de la structure d'une oeuvre d'art. Elles ont introduit des éléments "ETRANGERS" dans les collages et les assemblages. Elles on accepté la réalité "prête", pleinement reconnu le rôle du "H A S A R D", la localisation de l'oeuvre d'art à la fron-

tière tranchante de LA REALITE DE LA VIE ET DE LA FICTION ARTISTIQUE. Toutes ces expériences ont enlevé touté valeur aux scrupules du début de notre siècle, de la période du Symbolisme et de l'Art Nouveau.

Si, dans ses moments de faiblesse, le théatre subissait l'organisme vivant de l'homme et ses lois, c'est qu'il acceptait automatiquement et logiquement cette forme d'imitation, de représentation et de recréation de la vie.

Au contraire, aux moments où le théatre était suffisament fort et indépendant pour se permettre de se libérer des contraintes de la vie et de l'homme - il produisait des équivalents artificiels de la vie, lesquels s'avéraient plus vivants parce qu'ils se soumettaient plus aisément à l'abstraction de l'espace et du temps, et se révélaient capables d'atteindre à une unité et une cohésion complètes et absolues.

De nos jours ces deux éventualités ont perdu aussi bien leur raison d'etre que leur possibilité d'alternation. Car nous sommes en présence d'une nouvelle situation dans le domaine de l'art.

L'apparition du concept d'UNE REALITE "PRETE", arrachée du contexte de l'existence - ainsi que les possibilités de son ANNEXION, de son INTEGRATION dans l'oeuvre d'art à travers LA DECISION, LE GESTE ou LE RITE - sont devenues une source de fascination beaucoup plus forte de la réalité RECONSTRUITE /artificiellement/, de la CREATION ABSTRAITE, ou encore et précisément du "MERVEILLEUX" d'André Breton. Happenings, Events et Environnements se mirent à réhabiliter impétueusement des régions entières de la REALITE méprisée jusqu'à présent, en la débarrassant du poids des destina-

tions quotidiennes. Ce "DECALAGE" de la réalité de l'existence, ce déboutage de cette réalité hors des chemins de la pratique quotidienne ont ébranlé l'imagination des hommes beaucoup plus profondément que la réalité surréaliste du rêve onirique. C'est ce qui a finalement déterminé le fait d'enlever toute importance aux craintes soulevées par une intervention directe de la vie et de l'homme dans le plan de l'art.

De "La Réalité Prête" du happening
- vers la dématérialisation des
éléments de l'oeuvre d'art.

Pourtant, comme toute fascination, celle-ci est devenue, au bout d'un certain temps, un amas de conventions pratiquées universellement, sottement et d'une manière vulgarie.

Ces manipulations presque rituelles de la Réalité, liées à la contestation de l'ETAT ARTISTIQUE et du LIEU réservé à l'art, ont, peu à peu, commencé à prendre un sens et une signification différents.

La PRESENCE matérielle, physique de l'objet et le TEMPS PRESENT dans lequel peuvent, seules, figurer l'activité et l'action - se sont révélés trop pesants ayant atteint leurs limites possibles.

Leur DEPASSEMENT signifiait: priver ces relations de leur IMPORTANCE matérielle et fonctionnelle, c'est-à-dire de leur possibilité de communication, de leur COMMUNICABILITE.

/Etant donné qu'il s'agit ici d'une période toute récente et pas encore achevée, qui se poursuit dans diverses directions, les considérations qui vont suivre se rapportent et sont liées à mes propres activités créatrices/.

L'objet /"La Chaise" à Oslo, 1970/
devenait v i d e
dépourvu d'e x p r e s s i o n,
d'e n c h a i n e m e n t s,
de p o i n t s de r e p è r e
de caractéristiques d'une
i n t e r c o m m u n i c a t i o n
voulue,
de son m e s s a g e,
adressé vers "n u l l e p a r t",
se changeait en un "l e u r r e", une a t t r a p e.

Les situations et les activités restaient fermées dans leur propre CIRCUIT,
E N I G M A T I Q U E S /théâtre impossible 1973/.

Dans ma manifestation intitulée "Cambriolage" eut lieu une INVASION ILLEGALE sur un terrain où la réalité tangible se transformait en ses PROLOGEMENTS INVISIBLES.

De plus en plus distinctement s'accuse le rôle de la P E N S E E, de la M E M O I R E et du T E M P S

"Refus de l'orthodoxie
du conceptualisme
et de l'Avant-garde
Officielle des Masses"

Cette certitude qui s'imposait à moi de plus en plus fortement comme quoi la conception de LA VIE peut etre revendiquée dans le domaine de l'art uniquement à travers l'ABSENCE DE LA VIE dans son sens conventionnel /encore Craig et les Symbolistes!/. Ce processus de D E M A T E R I A-
L I S A T I O N
se fixait dans mes activités créatrices sur une voie qui a évité toute l'orthodoxie de la linguistique et du conceptualisme.
Il est certain qu'en partie cette attitude a été influencée par l'embouteillage effrayant qui s'est formé sur cette route désormais officielle et qui constitue, hélas, le dernier secteur du courant DADAISTE avec ses mots d'ordre d'ART TOTAL, TOUT EST ART, TOUS SONT DES ARTISTES, L'ART EST DANS LA TETE, etc.

Or, je n'aime pas les embouteillages.
En 1973 j'ai écrit une esquisse d'un nouveau manifeste, qui prend en considération cette situation fausse.

En voici le début:

Depuis l'époque de Verdun, du Cabaret "Voltaire" et du "Water-Closet" de Marcel Duchamp
quand l'"état artistique" a été couvert par le grondement de la Grosse Bertha -
LA D E C I S I O N
est devenue la dernière chance de l'humanité,
la tentation d'oser quelque chose
qui n'avait pas ou qui est impensable,
elle a fonctionné longtemps comme un premier stimulant de la création,

elle a conditionné et défini l'art,
Dernièrement la décision est le fait
de milliers d'individus médiocres,
sans scrupules et résistances d'aucune sorte.
Nous sommes témoins d'une banalisation et d'une commercialisation de la décision.
Cette voie dangereuse est devenue
une autoroute commode avec
une sécuritée et une information perfectionnées.
Guides, mémentos, panneaux indicateurs,
panneaux de signalisation, signaux,
Centres, Combinats de l'Art -
voilà ce qui garantit la perfection du fonctionnement
de la création artistique.
Nous sommes témoins d'une LEVEE EN MASSE
de commandos d'artistes,
de combattants des rues,
d'artistes-interventionnistes,
d'artistes-facteurs,
d'épostologues,
de commis voyageurs,
de saltimbanques ambulants,
de propriétaires de Bureaux et d'Agences.
La circulation sur cette autoroute déjà officielle
menaçant de nous noyer sous le flot d'écrivassiers
ou d'actes dont la signification reste minime
s'amplifie chaque jour.
Il faut la quitter au plus vite.
Ce n'est point si facile.

Surtout à l'instant de l'apogée
de l'AVANT-GARDE UNIVERSELLE
aveugle et protégée par le plus haut prestige d'un
I N T E L L E C T
- couvrant aussi bien les sages que les sots -

Sur les chemins secondaires
de l'avant-garde officielle.
On voit apparaître les MANNEQUINS.

Un refus décidé de ne pas accepter les solutions du conceptualisme, bien qu'il m'apparut etre la seule issue sur le chemin emprunté, a fait que les événements cités plus haut et concernant la dernière étape de mes activités créatrices et les tentatives faites pour les définir ont été situé par moi-meme sur des voies secondaires, lesquelles me donnaient plus de chances pour L'I N C O N N U !!!
Une situation pareille m'inspire confiance bien plus que toute autre. Toute période nouvelle commence toujours à partir d'efforts peu significatifs et peu remarquables, d'efforts de seconde zone, n'ayant que peu de commun avec la voie déjà reconnue et admise, de tentatives privées meme intimes, j'irai jusqu'à dire: peu avouables. Pas claires. Et difficiles! Ce sont les moments les plus fascinants et les plus essentiels de la création artistique.

Sans bien savoir comment cela est arrivé, je commence à m'interesser à la nature des
M A N N E Q U I N S.

Le mannequin dans ma mise-en-scène de "LA POULE D'EAU" 1968, les mannequins dans "LES CORDONNIERS" 1970, avaient un role très spécifique: ils constituaient une sorte de

prolongement immatériel, une sorte d'O R G A N E COMPLEMENTAIRE de l'acteur qui en était le "Propriétaire".

Les mannequins utilisés déjà d'une façon massive dans ma mise-en-scène de la pièce de Słowacki "Balladyna" constituaient des D O U B L E S des personnages vivants, comme s'ils avaient été dotés d'une CONSCIENCE plus élevée, atteinte "après la consommation de leur propre vie", ces mannequins-là étaient déjà visiblement marqués du signe de LA MORT.

Le mannequin comme manifestation de "LA REALITE DU PLUS BAS RANG"

LE MANNEQUIN comme procédé d'un DELIT

LE MANNEQUIN comme objet VIDE.
une ATTRAPE
une transfert de
LA MORT,
Modèle de l'Acteur.

LE MANNEQUIN que j'ai utilisé en 1967 au théatre Cricot 2 /"La Poule d'Eau"/ a été, après "L'errant éternel" et les "Ambalages Humains", un personnage successif, apparu d'une façon naturelle dans mes "Collections". Ce fut un phénomène de plus en plein accord avec ma conviction ancrée depuis longtemps que seule la réalité du rang le plus bas, les objets les plus pauvres et dépourvus de tout prestige sont capables de dévoiler toute leur objectivité dans une oeuvre d'art.

Les Mannequins et Les Figures de Cire existaient toujours à la périphérie de la Culture reconnue. Ils n'avaient pas

le droit d'accéder plus près, ils et elles trouvaient leur place dans des BARAQUES FORAINES, des LOGES DE CHARLATANS suspectes, loin des merveilleux temples de l'art, traités d'avance comme des CURIOSITES destinés aux goûts de la plèbe.

C'est bien pour cette raison que ce sont eux, et non pas des créations académiques, des créations de musée, qui ont entrainé le fait que, pour quelques secondes, le rideau s'écartait.

Les MANNEQUINS ont également leur aspect de DELIT. L'existence de ces choses façonnées à l'image de l'homme, d'une façon presque "athée" et illégale est le résultat d'un procédé hérétique, une manifestation de ce coté Obscur, Nocturne, Révolté des activités humaines, manifestation du Crime et de la Trace de la Mort en tant que source de connaissance. Cette sensation obscure et inexplicable selon laquelle, à travers cette chose d'une ressemblance frappante avec l'etre vivant mais dépourvue de conscience et d'une destinée, nous arrive le terrifiant message de la Mort et du Néant - c'est justement ce qui devient la cause tout ensemble du délit, de rejet et d'attraction. D'accusation et de fascination.

L'accusation a épuisé tous les arguments.
Ces accusation étaient basées avant tout sur le mécanisme meme de l'activité, qui étant stupidement considéré c o m m e u n e f i n e n s o i pouvait etre facilement catalogué comme u n e f o r m e i n f é r i e u r e d e l a c r é a t i o n a r t i s t i q u e.
Imitation,
Ressemblance frappante,
qui servent à monter un piège de saltimbanque, PIEGE destiné

à tromper le spectateur,

utilisation de moyens "inélégants", échappant aux conceptions esthétiques, abus et tromperie des APPARENCES pratiques du monde des charlatans.

L'ensemble du procès intenté était complété par les accusations des conceptions philosophiques du monde, lesquelles - depuis Platon jusqu'à nos jours - considèrent trop souvent comme but de l'art la révélation de l'Existence et de la Signification Spirituelle de l'Existence, et non pas un empétrement dans la Gangue Matérielle du monde, dans cette escroquerie des apparences, qui sont le degré le plus bas de l'existence.

Je ne pense pas que le MANNEQUIN /ou LA FIGURE DE CIRE/ pourrait remplacer L'ACTEUR VIVANT /comme le voulaient Kleist et Craig/. Ce serait trop facile et trop naîf.

Je m'efforce de déterminer les motifs et la destinée de cette chose extraordinaire qui vient tout à coup d'apparaitre dans mes idées et mes pensées.

Cette apparition s'accorde avec ma conviction de plus en plus forte comme quoi la vie peut etre exprimer dans l'art uniquement à travers l'absence de vie, en se référant à LA MORT, à travers LES APPARENCES, par LE VIDE et l'absence de TRANSMISSION.

Dans mon théatre le MANNEQUIN doit devenir un MODELE, à travers lequel passe une forte sensation de Mort et de la condition des Défunts - un MODELE pour l'ACTEUR Vivant.

Mon interprétation de la situation décrite par Craig. L'apparition de l'ACTEUR VIVANT est un moment révolutionnaire. Découverte de L'IMAGE DE L'HOMME.

Je déduis mes considérations à partir du domaine du théâtre mais elles concernent l'ensemble de l'art actuel. On peut admettre que l'image si suggestivement décrite par Craig, image qui porte une accusation écrasante contre les circonstances dans lesquelles est apparu l'Acteur, a été composée par son auteur à ses fins propres afin de servir de point de départ pour son idée de SUPER-MARIONNETTE.

Je demeure toujours un grand admirateur de ce magnifique mépris et des accusations passionnés professés par Craig - surtout aujourd'hui, lorsque je pense à la déchéance totale du théâtre actuel. Cependant, ayant accepté dans sa plénitude la première partie de son Credo, dans lequel il refuse au théâtre institutionnel toute raison d'exister du point de vue artistique, nos chemins s'éloignent lorsqu'il s'agit des solutions bien connues qu'il a apportées au sort de l'ACTEUR.

En effet, le moment où L'ACTEUR s'est présenté, pour la première fois devant LA SALLE ET LE PUBLIC /pour employer les expressions d'aujourd'hui/, ce moment-là me semble, au contraire, r é v o l u t i o n n a i r e e t d' a v a n t-g a r d e. Je vais même essayer de composer et de "soumettre à l'Histoire" une atout autre image dans laquelle le cours des événements évoluera dans un sens tout à fait contraire... C'est à partir des rites religieux et des coutumes communes, des cérémonies communes et des activités ludiques communes qu'est apparu QUELQU'UN, qui a pris la décision risquée de se détacher de cette Communauté du culte.

Ce n'est pas l'orgueil qui l'avait poussé /comme ce fut le cas de Craig/ et il ne s'était pas donné pour but de devenir l'objet de l'attention générale. Cela aurait été bien trop

simpliste. L'homme en question avait dû être plutôt d'un esprit plein de révolote, de contestation, hérétique, libre et tragique, prenant sur soi le risque de demeurer face à face avec son SORT et son DESTIN. Si nous ajoutons encore à cela: "avec son RÔLE", nous aurons déjà en face de nous L'ACTEUR. Cette révolte eut lieu sur le territoire de l'art.

L'événement en question ou plutôt cette manifestation avait probablement suscité un grand trouble des esprits et des opinions contradictoires. Très certainement on a jugé cet ACTE comme une trahison envers les anciennes traditions et les anciennes pratiques du culte, on y a vu une manifestation d'un orgeuil laïc, de l'athéisme, des tendances de perturbation, on a crié au scandale, à l'immoralité, à l'indécence, on y a certainement dû voir des traits relevant d'un pître, d'un cabotin, de l'exhibitionnisme et de la dépravation. L'auteur lui-même, relégué e n d e h o r s de la société s'est attiré non seulement l'inimitié d'ennemis farouches mais également l'admiration d'admirateurs fanatiques. La réprobation et la gloire en même temps.

Ce serait d'un formalisme ridicule et superficiel que de vouloir expliquer cet acte de RUPTURE par des tendances à l'egotisme, par l'appétit de la gloire ou des vélléités cachées de devenir acteur.

Il devait s'agir de quelque chose de bien plus important.
D'une COMMUNICATION d'une importance capitale.
Essayons de nous représenter cette situation fascinante:
EN FACE
de ceux qui sont restés de ce côté-ci
s'est dressé

UN HOMME
qui LEUR RESSEMBLAIT D'UNE FAÇON FRAPPANTE,
et malgré cela
/par suite d'une "opération" mystérieuse et géniale/
infiniment LOINTAIN
terriblement ÉTRANGER
comme MORT,
séparé par UNE BARRIÈRE invisible,
et pourtant non moins effroyable et inimaginable,
dont le sens véritable et l'HORREUR
nous apparaît seulement
— RÊVE.
Comme dans la lumière aveuglante d'un éclair
ils virent soudain
L'IMAGE DE L'HOMME
criarde, tragiquement foraine,
comme s'ils l'avaient vu
pour LA PREMIÈRE FOIS,
comme s'ils s'étaient vus EUX-MÊMES.
C'était certainement un BOULEVERSEMENT,
qu'on pourrait qualifier de: métaphysique.
Cette image vivante
de L'HOMME
sortant des ténèbres,
comme s'il continuait sans cesse à marcher en avant,
constituait un MANIFESTE troublant
de sa nouvelle CONDITION HUMAINE,
seulement HUMAINE,
avec sa RESPONSABILITÉ

et sa CONSCIENCE tragique,
mesurant son DESTIN à une échelle implacable et décisive,
l'échelle de LA MORT.

C'est des espaces de LA MORT qu'était adressé ce MANIFESTE révélateur, qui a provoqué chez LES SPECTATEURS /laissons leur notre appellation/ un bouleversement métaphysique. Et par rapport à la MORT, à sa beauté tragique et pleine d'EPOUVANTE - il y avait les moyens et l'art de cet ACTEUR /également d'après notre terminologie actuelle/.

Il faut revendiquer le sens essentiel du rapport: SPECTATEUR et ACTEUR, il faut rétablir LA FORCE PRIMITIVE DE CE MOMENT BOULEVERSANT, QUAND EN FACE DE L'HOMME /SPECTATEUR/ S'EST DRESSÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS L'HOMME /ACTEUR/, RESSEMBLANT D'UNE FAÇON FRAPPANTE À NOUS TOUS, ET, EN MÊME TEMPS INFINIMENT ÉTRANGER, DERRIÈRE UNE BARRIÈRE INFRANCHISSABLE.

RÉCAPITULATION

Malgré le fait que nous pouvons être soupçonnés ou même
accusés d'un scrupule hors de circonstance,
en triomphant des préjugés et des craintes innées,
afin de retrouver une image plus nette
et des conclusions éventuelles
fixons les points de repère de cette frontière
qui s'appelle:
LA CONDITION DE LA M O R T,
parce qu'elle constitue le repère le plus poussé,
qui n'est plus menacé d'aucune conformisme
C O N D I T I O N D E L'A R T I S T E E T D E L'A R T.
... cette relation particulière
qui suscite l'épouvante

et qui attire en même temps,
relation entre l e s v i v a n t s e t l e s m o r t s
lesquels, il y a peu de temps encore, en tant que vivants
ne donnaient aucune raison d'entreprendre un spectacle im-
prévu, de faire une division inutile
et de semer le désordre;
i l s n e s e d i s t i n g u a i e n t p a s
et ne se gonflaient pas d'importance au dessus des autres
et, par suite, de cette caractéristique,
qui paraît banale,
mais qui, comme on le verra plus tard, est précieuse
et essentielle même,
ils étaient, tout simplement, normalement,
et d'une façon qui ne dépassait pas les
réglements habituels -
i n a p e r c e v a b l e s -
et voilà que maintenant, soudain
d e l'a u t r e c ô t é,
e n f a c e,
ils éveillent la surprise
comme si nous les eussions
a p e r ç u s p o u r l a p r e m i è r e f o i s,
exposés
dans une cérémonie ambigüe:
adorés
et repoussés en même temps,
irrémédiablement autres,
et infiniment étrangers,
et encore: comme dépourvus de toute signification,

n'entrant pas en ligne de compte,
sans le plus maigre espoir d'occuper une place
dans "l'ensemble" des conditions de notre existence,
qui nous sont uniquement accessibles, familières,
et acceptables pour notre raison
alors que pour eux elles sont sans importance.
Si nous nous mettons d'accord que le trait dominant
d e s h o m m e s v i v a n t s
est leur facilité et leur talent
de nouer entre eux
d e s r e l a t i o n s h u m a i n e s
mutuelles et diverses
c'est seulement
en face des morts
que surgit en nous
une prise de conscience soudaine et surprenante
ce qui nous entraîne à nous rendre compte du fait que
cette qualité essentielle des vivants
est provoquée et rendue possible par
son absence complète
d e d i f f é r e n c e,
par
l a n o n-d i f f é r e n c i a t i o n,
par l'i d e n t i t é
universelle, qui démolit sans pitié
toutes les autres illusions même contraires,
par une i n a p e r c e v a b i l i t é
commune

cohérente
engageante tout et tous.
c'est seulement l e s m o r t s
qui deviennent /pour les vivants/
a p e r c e v a b l e s,
et pour ce prix le plus élevé
ils obtiennent
leur altérité,
leur distinction,
leur P E R S O N N A G E
criard
et s'apparentant presque à celle
d'une fête f o r a ï n e.

Pow. PMP IWP Zam. B 223. Nakł. 150

Corrado Maltese - Italie

ICONISME, HYPERICONISME, HYPERREALISME, HOLOGRAMMES

On sait que le langage plastique subsiste chaque fois que le produit matériel - l'objet /ou, si vous voulez, la forme-objet/ - d'une activité expressive pousse l'observateur /le "récepteur"/ à chercher un signifié quelconque au-delà de l'objet même. Naturellement on peut formuler /et on a effectivement formulé/ des théories esthétiques qui donnent de la valeur au langage plastique exactement dans le cas contraire, c'est à dire quand on n'est pas poussé à chercher des signifiés ou bien quand on est poussé à les chercher simplement et exclusivement dans l'objet même /pas au-delà/. Toutefois en dépit de l'apparence les deux propos ne sont pas opposés: on peut réduire le signifié à l'aspect sensoriel de la forme-objet même, et on peut l'étendre aux aspects mentaux /conceptuels, symboliques, etc./ en parcourant une échelle que les sémiologues ont essayé de définir. Toutefois il s'agit toujours d'un langage parce que la condition du <u>dépassement</u> de la forme-objet est saufgardé aussi dans le cas même dans lequel on trouve <u>au-delà</u> de l'objet rien de plus que l'objet même. On peut parler, dans ce dernier cas, d'une <u>tautologie</u> ou d'un <u>langage négatif</u>, mais jamais effacer la structure linguistique de l'activité expressive. Il va sans dire que cette structure linguistique est justement la condition nécessaire de l'existence sociale d'un produit expressif, tandis que - réciproquement - la circulation sociale d'un produit expressif /mieux, d'une série de produits/ conditionne à son tour les propriétés linguistiques particulières de l'activité productrice.

En fait, récemment, dans l'art contemporain a été mise en question la validité d'une activité expressive qui aboutisse aux objets /on peut consulter le récent ouvrage de F. Popper, Le déclin de l'objet, éd. du Chêne, Paris 1975/ et cela correspond à une tendance très claire dans notre société, tendance que j'ai mise en lumière au moyen d'une recherche démoscopique il y a déjà quelques années /v.parmi d'autres publications L'oggetto forma e la memorizzazione dell' attività formante globale, "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", Bucarest X, 1973, n.2. pp.123-127/.

Mais cependant le déplacement du domaine du message objectuel dans le domaine du message séquentiel n'implique pas l'effacement de la structure linguistique de l'activité expressive /émetteur-récepteur; signifiant-signifié/ qui subsiste aussi quand le produit matériel est une forme qui change /qui se transforme/, ou qui se meut /une musique, une "performance", etc./ avec une vitesse perceptible /c'est à dire ni trop rapide ni trop lente pour être perçue/.

Maintenant je me limiterai surtout au domaine du message objectuel. En principe dans ce domaine /mais ceci vaut aussi dans le domaine séquentiel/ l'échelle des signifiants et en conséquence des signifiés possibles peut être considérée infinie; toutefois, comme pour les infinis de Cantor, cela n'exclut pas des limites.

Une limite, je l'ai déjà dit, est la tautologie, c'est à dire l'affirmation de l'identité pure entre la forme-objet et elle-même: le signifiant se "signifie" lui-même, entre signifiant et signifié il n'y a qu'une identité absolue. La limite opposée est la symbolisation totale, ou plutôt la sym-

bolisation totalement arbitraire; entre signifiant et signifié il n'y a aucune "identité". Par exemple, la structure visuelle de la lettre A n'a aucune liaison ou rapport analogique /en tant que forme-objet visible/ avec le son audible /le "phonème"/ qui lui correspond. Le seul rapport qu'on peut y reconnaître est l'accouplement constant /réflexe conditionné comme résultat/ que nous sommes entraîné à faire à partir de notre apprentissage de l'ecriture. Bien entendu il y a des liens historiques /millénaires/ entre chaque "phonème" et le caractère qui le représente, mais tandis que la tautologie propose une confrontation immédiate, la symbolisation totale interpose des médiations croissantes et parfois non-identifiables entre le signifiant et le signifié. C'est pour cela que quand l'art moderne a poussé jusqu'à la limite le processus de symbolisation, il a rejoint l'abstraction totale /Kandinsky, Mondrian, etc./ où la forme-objet réalise dans le même temps la tautologie autour de soi-même et la symbolisation la plus large autour de l'être, à commencer par la négation tout simplement du signifié /d'un signifié quelconque/ jusqu'au signifié en tant que métaphore existentielle généralisée. Comme on peut voir le cercle se ferme.

Dans ces conditions on doit se demander ce qui se passe quand on sort de la tautologie pure et qu'on commence à s'éloigner de l'identité absolue qu'elle représente. Chaque démarche est l'effet de la perte de quelques un des composants qualitatifs de la forme-objet. Avant tout le simple doublement ou la répétition d'une forme-objet implique au moins l'occupation d'un différent et nouvel espace; donc il implique la perte de l'identité absolue de l'espace rempli par

l'objet-forme n.2, par rapport à l'espace rempli par l'objet-forme n.1. La deuxième démarche peut être représentée par la perte du composant qualitatif couleur; la troisième par la perte du composant qualitatif poids; etc. etc. La dernière démarche est la substitution de toutes propriétés par une forme autre avec des propriétés autres, c'est à dire par une abstraction symbolique. On peut voir qu'entre la répétition totale et la substitution totale l'échelle des composants qualitatifs /ou "propriétés"/ de la forme-objet que l'émetteur, d'accord avec le récepteur, met en rapport d'identité ou non-identité avec les propriétés de l'objet de départ /signifié ou représenté/ est très large. Cette échelle peut être parcourue à rebours; chaque fois qu'on cherche un signifiant /c'est à dire une forme de représentation/ le plus proche du réel, le plus semblable à la "vérité", on cherche un signifiant qui reproduise un plus grand nombre des propriétés du "réel" même. Ce sens de marche définit la voie iconique: elle s'arrête à la réduplication pure: au-delà on trouve la forme-objet d'origine et sa présence tautologique. Dans l'histoire de l'art l'iconisme a été toujours la recherche des techniques les plus efficaces à doubler certaines propriétés du "réel": les rapports métriques dans la perspective et les différentes formes de projection géométrique; les rapports de lumière et de couleur dans la perspective atmosphérique; etc. Si on pense aux démarches peinture-fotographie-photo en couleur - photo en relief - cinéma - cinéma sonorisé - cinéma sonorisé en relief - cinéma sur grands écrans... on aura la preuve que tous les efforts ont été orientés pendant des siècles à doubler chaque fois un plus grand nombre de proprié-

tés du "réel". Au bout de cette voie iconique on trouve, à partir des années 1960, une découverte qui se fonde sur la lumière du laser, c'est à dire la prise de vue holographique. Tout le monde sait que cette découverte permet de réaliser des images - les "hologrammes" - soit virtuelles, soit réelles, soit monochromatiques, soit en couleur, avec la propriété de reproduire les rapports de profondeur et "le derrière" aussi - jusqu'à un certain degré - des corps dans l'espace selon la vision binoculaire normale d'un observateur. Cette découverte est en train d'être développée, dans les pays à haute technologie, jusqu'à la reproduction du mouvement et jusqu'aux grands écrans cinématographiques. La voie iconique est donc toujours ouverte: la technologie du signifiant travaille pour s'approprier des propriétés du signifié /du "réel"/ en les doublant, en les reproduisant.

Cette analyse implique un premier postulat très important: si on peut reproduire l'une ou l'autre propriété du "réel" ou un groupe de plusieurs, cela veut dire que les propriétés du réel sont décomposables. Mais cela veut dire aussi que l'iconisation n'exclut pas la transformation ni l'invention. En reproduisant un nombre n de propriétés on peut garder l'ordre dans lequel elles se présentent, ou on peut le varier entre certaines limites. La conséquence est que si l'on pousse à la limite l'iconisme tout seul ou l'iconisme + transformation /invention/, on peut identifier l'iconisme total avec la simulation totale. Le film soviétique Solaris est une effrayante métaphore en science-fiction de cette dernière possibilité. Le deuxième postulat est qu'il n'y a pas de coupure entre la technologie du signifiant et la technologie en géné-

ral. Il faut que je m'explique. On peut parler de "propriétés" parce qu'il y a un contexte existentiel, où nous agissons en décomposant et un recomposant des éléments réels, en gardant des identités et en enmodifiant d'autres. Chaque "propriété" est définie par certaines opérations pratiques que nous avons conduites, selon des directions données, donc par une technologie. La longueur est le résultat d'un mouvement et d'une confrontation avec un étalon métrique. La couleur est le résultat d'une exploration rétinienne et d'une confrontation aussi avec un étalon chromatique /idéel ou réel/. La dureté est encore une fois le résultat d'une exploration et d'une comparaison analogues, etc. En fin on peut faire une distinction entre différentes propriétés simplement parce qu'il y a, au derrière, une expérience technique et cette expérience n'est pas nécessairement limitée aux formes matérielles significantes, mais, au contraire et avant tout, elle commence par l'action pratique sur les choses. La technologie du significant est donc strictement liée à la technologie générale et se développe avec elle.

Cependant dans l'échelle des processus technologiques il y a une démarche où l'expérience sensorielle ne se présente plus comme une expérience personnelle et directe, mais comme une expérience qui passe à travers un moyen technologique en se reproduisant partiellement et en se mofifiant proportionnellement. Le cas le plus simple et le plus connu c'est celui de la lentille: l'expérience visuelle est encore proposée comme telle, mais altérée dans ses dimensions. Un autre cas très simple est le miroir concave ou convexe. Au bout on peut classer toutes les optiques modernes. Mais on peut ajouter aussi

toutes les images, insaisissables directement par l'oeil, qui naissent de la transmission télévisée ou de la reproduction mécanique, quelle qu'elle soit, jusqu'aux hologrammes. Si on double "iconiquement" une telle expérience visuelle le résultat n'est plus simplement iconique, mais - plutôt - hypericonique. La deuxième génération des images, voilà ce qui caractérise le champ de référence de l'iconisme hypericonique de nos jours.

Dans l'histoire de la peinture - le plus riche parmi les genres techniques des messages objectuels - on peut rencontrer des traces d'hypericonisme - il est vrai - au moins à partir de la peinture flamande /voir le tableau des "Arnol-fini" par van Eyck, avec son jeu de miroirs/. et cela n'est pas par hasard. On peut se rappeler encore de Leonardo et de Parmigianino, etc. Mais dans l'art contemporain on ne peut pas comprendre l'hyperréalisme si on oublie que ses images sont des images de deuxième génération, et que son mérite a été de montrer très clairement et sans ambiguïté qu'il procédait dans la voie de l'iconisme total des images iconiques, donc dans une voie hypericonique, plutôt que dans une voie d'iconisme total du "réel". Que l'on pense à Sarkisian ou à Close dans les Etats Unis, ou à Caminati en Italie.

Tandis que l'hypericonisme intégral caractérise l'hyperréalisme, on peut trouver partout, dans l'art contemporain, des formes hypericoniques partielles. Qu'on pense aux "transferts" de Rauschenberg, aux prises de vue de Warhol, aux simulations de Kienholz ou d'Alain Jacquet, aux mixages de Tilson ou de Diehl etc. Encore aujourd'hui parfois la critique courante parle de "figuration" ou de "nouvelle figuration".

L'heure est arrivée d'abandonner ce mot confus et vieilli: la "figuration" d'aujourd'hui c'est l'iconisme hyperiçonique, dont l'hyperréalisme est l'expression intégrale. Il va sans dire que les processus hypericoniques sont en même temps dans des mesures différentes des processus de recherche technique, qui se rélient strictement au signifiant, et des processus de recherche thématique, qui se rélient au signifié. Mais la charge semantique part toujours, en principe, de la recherche technique, qui se concentre autour de l'exploration des propriétés du réel et de leur réduplication.

En extrapolant dans le domaine des "futuribles" les processus hypericoniques, on peut prévoir dans le langage "plastique" contemporain des formes qui analysent et synthétisent, en les simulant, troisième dimension et mouvement, couleur et lumière, bruit et musique, perceptions tactiles et perceptions gustatives et olfactives. Bref, un théâtre fantôme, ou la séparation entre réel et irréel soit presque complètement perdue. D'autre part en extrapolant les processus aniconiques /ou abstraits/ on peut prévoir des formes qui refusent toutes réalités existentes dans le but d'affirmer la valeur de la "création". En suivant le principe de la production pure /pas de la re-production/ la "création" aniconique affirme la légitimité ou l'inéluctabilité de la destruction. Opposée au théâtre fantôme de l'hypericonisme, se dresse l'aventure microcosmique, comme symbole généralisé de l'aventure existentielle. Tout cela ne sera plus réalisé au moyen d'un langage strictement "plastique" /dans le sens strictement défini du terme/, mais au moyen d'un langage très mêlé, complexe ou bien sophistiqué, où la simulation se mêle avec la "réalité", l'écriture se mêle avec l'image, etc. etc.

Si la voie hypericonique représente et affirme la logique de l'identité la voie de l'abstraction symbolique représente la voie de la non-identité, ou de la différence. Au dessous de cette opposition on peut voir l'opposition millénaire entre la "mimesis" et l'"invention", entre la "copie" et la "création". En fait, nous l'avons vu, les extrêmes se touchent et peuvent se convertir l'un dans l'autre. Si la copie perpetuelle du programme génétique est une nécessité primordiale de la vie, le hasard qui naît non prévu sur la route du doublement du programme biologique détermine l'évolution, c'est à dire la création et le changement /ou bien la débâcle/ du programme même. La création absolue c'est le manque absolue du prévisible, donc le hasard total; de la même façon la copie perpétuelle c'est le manque absolu du renouvellement et de la création, donc du mouvement. La dialectique réelle de la vie a besoin des deux logiques ensemble, c'est à dire du risque perpétuel de la confrontation entre l'identité et la différence, entre le hasard et la nécessité.

31 juillet 1975

Yusuke Nakahara - Japon

ART IN THE AGE OF SCIENTIFIC REVOLUTION

The theme of this symposium "ART, SCIENCE, TECHNIQUE AS ELEMENTS OF OUR TIME SOCIAL DEVELOPMENT" is an inclusive one. Each of them might be a big theme by itself. But, it is tru that we cannot consider ART as something which has nothing to do with SCIENCE. It is valid still more, because our time is said as the age of SCIENTIFIC REVOLUTION and TECHNOLOGICAL INNOVATION.

Here I would like to pick up one aspect concerning the relation between ART and SCIENCE. My subject is not so big, but it is mz pleasure if my report meets the intention of the symposium.

In these two or three centuries SCIENCE was a glorious weapon of fight against superstition, ignorance, poverty, and miserable condition of labour in social life. And the same time, it was a symbol of victory against autocracy and suppress in the political world.

It is needless to say that I mean SCIENCE the one which has developed in Europe and expanded over the world today. Also techniques had given a great contribution to social development together with SCIENCE.

We know a rapid development of SCIENCE in this century. Particularly after the second war. SCIENCE has developed at an incredibly quick pace that has never been seen before.

The progress of Nuclear-physics, cosmo-physics, Genetics and brain and heart surgery are tremendous. Those achieve-

ments were quickly technically practicised and became sources of TECHNOLOGICAL INNOVATION of our time. It is necessary to point out how deep we are influenced by these practical uses of Contemporary SCIENCE today. It is not to much to say that our social life to-day is put under control by the development of SCIENCE and TECHNIQUES. We cannot escape from the control even if we don't like that.

But it seems to me very ironical that the age of SCIENCE REVOLUTION is also the age when a feeling of anxienty and apprehensions to SCIENCE comes to sight.

The feeling of anxienty and apprehension to SCIENCE was born with appearance of the Atomic Bomb. An aversion and repulsion to SCIENCE were seen in 19-c Europe particularly by the poets and artists of Romanticism. We are intended to recognize and appreciate the achievement of contemporary SCIENCE, while we can hardly put out the feeling of anxiety to SCIENCE on the other hand. This contradiction of feeling seems to grow stronger as the progress of SCIENCE is more remarkable.

In these few years the new problem related with SCIENCE and TECHNIQUE has arised. It is well known as the problem of pollution. To-day many kinds of pollution are found in air, sea, river and earth, or food and drug etc. The pollution is undoubtedly one of the most serious problems in our time.

Now I know there is a thinking about those undesirable phenomena, which reduces all the wrong aspect of SCIENCE to a way of using it. It says that SCIENCE is never wrong and a way of practicising it is socially mistook. Certainly, we could not blame morally the SCIENCE itself. It is very

important for us to check seriously a way of using SCIENCE. But is that all? Can the problem be reduced only to the way of using SCIENCE? The problem seems more essential. I suppose, it comes from the very character of contemporary SCIENCE in our society. To-day SCIENCE has kept away from the public in double meaning. I spoke about the remarkable progress of contemporary SCIENCE, especially physics, Electronics, Genetics, Biochemistry and so on, but it becomes very very difficult for the public to understand the contents of each achievement of SCIENCE except specialists.

It is also said that even as expert of one field hardly understands the other field, because of extremely specialization of knowledge. In spite of the age of SCIENTIFIC REVOLUTION most people have nothing to do with the contents of SCIENCE. That is to say, we are the newly born ignorant.

As scientists analize the Nature more deeply, SCIENCE goes far away from our comprehension. This ironical situation is quite true for contemporary TECHNIQUE. The TECHNOLOGICAL INNOVATION has produced many kinds of material and new machinery, but we scarsely understand their structure and mechanism. After all we know the remarkable progress of SCIENCE and TECHNOLOGY but nothing about the contents.

This does not mean our negligence for getting knowledge, but our faith to SCIENCE. Most people have believed that scientist researches the structure of NATURE and finds the law of it. They have believed SCIENCE is always right, even if we don't understand it well. This conviction has made us ironically keep away from SCIENCE. We are quite passive to it. Such an attitude is connected essentially to the

appearance of undesirable effect derived from SCIENCE and TECHNOLOGY of to-day.

The secon, contemporary SCIENCE is far away from our direct sense and perception. Modern SCIENCE has developed in decomposition the NATURE and reducing it to the fundamental elements. SCIENCE has taken away the individuality, the quality and the figuration of object. The object is reduced to quantity and sign and through such procedure SCIENCE has got it's universality. However, it is possible to perceive the atomic world or the structure of cells. SCIENCE became too abstract.

We know the growing tendency being found among the scientists to reflect and examine by themselves the very character and the funcion of contemporary SCIENCE. This tendency is related to the above mentioned features of SCIENCE and TECHNIQUES. SCIENCE is to know the world we live in, TECHNIQUES is to rearrange it for our better life. In every era and in every area people have created their own SCIENCE. The anthropologist calls them ETHNO-SCIENCE /Ethnological SCIENCE/. Of course they differ from Modern Science. Perhaps the only country which is now trying to combine the traditional Science and the Modern Science is China, particularly in the field of Medicine. Anyway, it is not deniable the universality of Modern Science to-day. Then the above mentioned situation is unavoidable. In short, our feelings of anxiety is the one that we are becoming to estrange from the world.

Art is the human activity which is based essentially on our senses of seeing, of hearing, of touching and so on. I believe that the artist is the man who concerns deeply about the

equivocal and ambiguous aspect of the world. Art is also one of the attitude to the universe. But it does not reduce the world to quantity and signs. We all know that contemporary Art is diverging to many styles and methods and it seems very difficult to cover all of the by the one word "ART".

Some artists are interested in the achievement of Contemporary SCIENCE and TECHNOLOGY and have tried to use them in their works. May be, this is one phenomenon of ART related to SCIENCE. But I found the influence of SCIENCE on ART in another phenomenon. It is the tendency of contemporary artists who are concentrating their interest on the very concreteness and individuality of matters. We can see this in the art of the past two decades.

It could be said excentric. But is it not a reflection of the highly-abstractness of contemporary SCIENCE? Or, is it an inversely proportional phenomenon to the abstractness of science?

However we are surrounded by many materials, we are seeking to feel the world more reliably. To-day the ancient SCIENCE and TECHNICS or the inventions of old age look like Art, because it was linked to man's senses more directly.

I think the main problem of contemporary Art is not to create new style but to satisfy our thirst for the concretness of the world by any kind of means.

At least so far as we have to live in the age of SCIENTIFIC REVOLUTION.

Mieczysław Porębski - Pologne

Pour commencer mes remarques plutôt historiques je voudrais rappeler un fait, bien connu d'ailleurs mais qui aura peut-être une certaine importance pour nos débats. La conviction que des liens étroits unissent l'art moderne à la science et à la technique, a une origine bien déterminée;, nous la devons aux avant-gardes de la première moitié de notre siècle aux avant-gardes qui aujourd'hui appartiennent déjà à l'histoire.

On sait qu'aux temps du futurisme et du constructivisme la technique constituait l'objet d'une fascination particulière. N'importe quel grillage éveillait des sentiments sublimes, un vernis de carrosserie suscitait une vraie jalousie aux peintres. Les années héroiques du cubisme ont laissé une conviction que les analogies profondes unissent les tendances artistiques actuelles avec les reuissites des sciences. Des notions comme la géométrie non-euclidienne, le temps-espace, la quatrième dimension, on les citait tels les mots d'ordre du front commun des idées et des images, peu importe ce qu'on y comprenait en vérité. La même chose avec la psychanalyse pour les surréalistes. Là-aussi, la symbiose entre la méthode scientifique et la poésie a dû révolutionner la vie, les moeurs, la morale.

La distance ironique prise par Marcel Duchamps ou le pessimisme catastrophique de Stanisław Ignacy Witkiewicz étaient dans ces circonstances un phénomène plutôt isolé. Vers 1925 tout le monde a voulu découvrir, construire. C'est alors qu'on a organisé "Le Bureau de Recherches Surréalistes",

qu'on a propagé la création de nouvelles "situations intellectuelles" et "l'esthétique d'ingénieur" /les deux définitions viennent de Paul Westheim/. Tadeusz Peiper, théoricien d'avant-garde cracovienne proclamait "l'accolade avec le présent", les communications du groupe "a.r." de Łódź postulaient "l'avancement objectif de l'art /.../ par des recherches scientifiques et la correction mutuelle des résultats obtenus" ayant pour but "la fécondation des possibilités de la vie quotidienne".

Au début des années trente la grande crise économique a, à vrai dire, ébranlé un peu la foi en progrès scientifique illimité, mais ni la crise, ni la Seconde Guerre mondiale n'ont anéanti la foi d'avant-garde en une unité inséparable de pensée, d'action et d'imagination.

En 1948, dans le catalogue d'une Exposition d'Avant-garde polonaise, j'ai pu écrire avec toute la conviction, que "l'art, la science et la technique contemporains ont des horizons communs", qu'il existe un monde, "qui dans la même mesure est un monde de l'artiste, du savant-chercheur ou du praticien-technicien".

Aujourd'hui, il est temps, de reconnaître que dans le monde des computers et de mass-media, l'art est resté un phénomène limité. Pour un historien il est difficile d'éviter une comparaison entre la situation actuelle et celle d'il y a quelques siècles, quand au seuil de l'ère moderne la peinture se plaça réllement dans l'avant-garde technologique du temps.

L'invention de la perspective fraya en effet la voie à la nouvelle coordination spatiale, à Descartes et à Newton. Les

instruments optiques d'Alberti, de Leonardo et de Dürer constituèrent le premier pas vers nos appareils photographique et cinématographique. Les études picturales anatomiques accompagnèrent l'origine des sciences naturelles modernes, et le renouvellement du langage des arts visuelles alla de pair avec le développement des études humanistes: philologiques, mythologiques, philosophiques, ainsi qu'avec les débuts de recherches archéologiques.

Rien de pareil au XXe siècle. Si pourtant, un peintre, comme Leon Chwistek chez nous, correspondent apprécié de Bertrand Russell, était à la fois un mathématicien, logicien et philosophe connu, si comme Stanisław Ignacy Witkiewicz, il était capable de construire son propre systéme ontologique, si comme Władysław Strzemiński, il avait sa propre conception du développement historique et artistique - ils ne frayaient pas la voie à la science contemporaine, ils la suivaient non sans difficultés.

Ajoutons que l'activité artistique d'avant-garde bien souvent cherchait son inspiration à la marge de la science contemporaine, et que le criticisme inhérent à toute méthode scientifique lui était étranger. Les sources ésotériques, thésophiques et mystiques de Kandinsky et de Mondrian, de Klee et de Malewicz allaient de pair avec l'occultisme du surréalisme tardif, avec les influences du yoga ou du zen sur l'informel. Il n'en était pas mieux avec la critique. Pour ne citer qu'un exemple: Tels "Cahiers d'Art" qui propagaient les découvertes archéologiques de notre siècle, en publiant, à coté des articles sérieux de l'Abbé Breuil et de Vaufrey, la fantastique cosmogonie "glaciale" du fameux Hor-

biger. Je ne voudrais pas être mal compris. Je n'en veux pas à l'art d'avant-garde que ses relations avec la science contemporaine étaient assez vagues et ses inspirations bizarres et embrouillées. L'art de la Renaissance puisa également à pleines mains de l'astrologie, de la magie, de l'alchimie. Mais portant il n'en resta pas là, il abandonnait la science et la technique contemporaines imparfaites en s'élaçant vers la science et la technique futures, beaucoup plus parfaites. On n'observe rien de pareil dans l'art d'avant-garde du XXe siècle. L'union devient de plus en plus illusoire, les perspectives vagues. La science multiplie les découvertes, éloignant la chance d'une synthèse nouvelle. La technique, profitant de toutes ces réussites, devient un élément déchaîné, sans lequel on ne peut pas se passer, mais qu'il est de plus en plus difficile de maîtriser.

La Renaissance était une période du grand démarrage. Nous avons alors commencé à connaître le monde, aujourd'hui nous commençons à connaître les limites et les frais de cette connaissance, nous commençons à nous connaître nous-même, nous nous trouvons devant la nécessité d'un frainage raisonnable.

S'il en est ainsi, il est peut-être temps d'avouer que le front commun de la science, de la technique et de l'art d'avant-garde du XXe siècle n'était qu'un mythe. Il a servi à la jeunesse héroïque et romantique de notre siècle; la réalité de son âge viril l'a anéanti.

Il est bien significatif que vers le milieu du siècle, dans les années cinquante et soixante, l'art résigne petit à petit de son programme d'avant-garde consistant à frayer la

voie à l'époque, et s'applique à la mieux connaître. S'il n'abandonne pas l'abstraction, c'est pour analyser de nouvelles limites de sensibilité avec laquelle l'homme contemporain réagit au mouvement, à la couleur et à la lumière, au dosage rythmique et monotone de sensations et à toutes les arythmies possibles qui le troublent. Si d'autre côté l'art se dirige vers la figuration, c'est uniquement pour sonder le contenu de l'iconosphère, qui nous entoure - la charge visuelle quotidienne des photos de presse et de publicité, des bandes dessinées et des emballages, des intérieurs et des rues, des modes et des spectacles, des inscriptions et des signes, des installations et des engins organisant /ou désorganisant/ notre vie.

Les manifestations successives de ce mouvement nouveau et exploratrice ont été appelées de diverses manières: l'art concret, visuel, programmé, pop, nouveau réalisme, etc. On passait de l'enregistrement à la provocation de la réalisation aux propositions seulement. Dans cette passion exploratrice et expérimentale y a-t-il un but, souvent concrétisé à peine, y a-t-il une méthode - voilà le problème sur lequel il vaut réfléchir. Personnellement j'y verrais le retour de l'attitude naturaliste, si caractéristique pour le XIXe siècle avancé. Ce serait pourtant un naturalisme placé un étage plus haut. Pour un naturaliste contemporain l'objet de la vivisection artistique n'est plus la nature biologique et sociale de l'homme soumis à l'influence du milieu, de la race et du temps qui le déterminent, mais c'est "la seconde nature" de ses produits, qui l'entoure, le monde artificiel de la production, de la consomption et de l'information crée par la science et la technique, le monde qui échappe au contrôle, surprend et inquiète.

Du naturalisme au symbolisme n'est qu'un pas. Prenant sa distance devant la science et la technique contemporaines, l'art d'aujourd'hui va-t-il franchir cette frontière à peine visible, l'a-t-il déjà franchi peut-être? Le nouveau fin-de-siècle s'approche-t-il à l'improvise - voilà question qu'il est temps de poser pour établir la situation réelle.

Michel Ragon - France

L'ART NE DOIT PAS DEMISSIONNER FACE A LA SCIENCE

Les relations entre l'art, la science et la technique sont complexes et prêtent à maintes confusions.

Il me paraît douteux que les liens entre l'art, la science et la technique soient bénéfiques pour l'art.

Il me parait dangereux que le développement social puisse espérer quelque bien de la liaison art science.

Autant la science et la technique se prêtent facilement à une aliénation de plus en plus grande de l'homme, tendant à le conduire au Meilleur des Mondes d'Huxley, autant l'art n'a de raison d'être que désaliénant. L'art est sans doute la dernière force spirituelle qui demeure vivace dans l'homme moderne. Vouloir associer l'art aux sciences et aux techniques est dans beaucoup de cas une tendance des technocrates pour désarmorcer, justement, la force spirituelle révolutionnaire de l'art.

Parmi les aberrations qui nous ont conduit à une certaine démission de l'art face à la science et aux techniques, se trouve cette idée née à l'époque du capitalisme industriel progressiste que tout, dans la société, doit être util C'est à dire rentable. C'est à dire scientifiquement prouvé. C'est à dire rationnel. Comme toute autre chose, l'art ne se justifie plus que s'il est utile. Mais qu'entend-on par utile?

Nous avons hérité du XIXe siècle de cette idée absurde /parmi d'autres/ que le beau et l'utile sont deux notions antagonistes. Le beau c'est l'art, c'est à dire le passé,

le périmé. L'utile c'est l'industrie, c'est à dire l'avenir. L'ingénieur, homme de l'avenir, est opposé à l'artiste, homme du passé.

Au XIXe siècle, on pensait que les produits de l'industrie, considérés comme utiles, ne pouvaient pas être beaux. Par contre la moindre horreur en bronze, destinée à s'empoussiérer sur une cheminée de marbre, était considérée comme belle puisque inutile. Nous en sommes toujours un peu là. Bien que nous commençons à nous apercevoir que les produits de l'industrie ne sont pas toujours utiles et que l'industrie s'ingénie au contraire à nous faire croire qu'ils sont utiles en sursaturant ou en inventant des besoins.

Lewis Mumford a avancé une thèse extrêmement intéressante à propos de la laideur des premiers produits de l'industrie. Si les premiers produits de l'industrie ont été laids, dit Mumford, c'est la conséquence d'une certaine morale. Les ouvriers, condamnés à vivre dans la laideur des premières villes industrielles, ne pouvaient que créer de la laideur. Et la bourgeoisie fut punie de son inculture et de son désintéressement des conditions de vie du prolétariat en étant obligée de consommer les objets laids qu'elle fabriquait. Puis viendra un temps où, écoeurée par son environnement, elle découvrira les vertus "décoratives" de l'art et accaparera, à son profit, les oeuvres des artistes.

Second phénomène: à partir de ce moment l'attitude de l'avant-garde artistique se modifiera. Le monde de la culture comprendra le danger d'une monopolisation de l'art par la seule classe bourgeoise. L'Anathème sera alors lancé sur la peinture "égoïste". De William Morris au Bauhaus, en pas-

sant par Souriau, on exaltera "l'art utile". Des peintres comme Van de Velde et Behrens abandonneront le tableau de chevalet pour se reconvertir dans l'esthétique industrielle. Toute la tâche théorique des novateurs en architecture et en design, au XIXe siècle, sera alors d'essayer d'associer le beau et l'utile, la forme et la fonction.

William Morris abandonnera, lui aussi, le tableau de chevalet et prônera, bien avant Gropius, l'idée de l'artiste-artisan et de l'artisan-artiste. En 1861, il ouvrira un atelier qui préfigure le Bauhaus. Les artistes préraphaélites, ses amis, y réaliseront de "l'art utile": mobilier, tapisserie, vitraux. William Morris esquissera une nouvelle idée que l'on pourrait appeler "démocratisation de l'art" et qui, elle, nous parait toujours valable.

A la même époque, Henry Cole pensant, quant à lui, que de la machine pouvait naître une beauté nouvelle, et que cette nouvelle beauté, grace à la machine, pourrait être diffusée par tous à un prix relativement bas, suscitait un nouveau métier: l'ésthétique industrielle. Alors que William Morris tentait d'intéresser l'artiste à l'artisant, et de lui redonner son rôle d'artisan qui était le sien dans la civilisation médiévale, Henry Cole voulait former des techniciens de la beauté machiniste. Avec Morris et Cole apparait le hiatus entre l'artiste désirant influencer l'environnement de ses contemporains et le designer, sorte d'ingénieur esthéticien de l'objet. Dans la perspective de Morris, et c'est en grande partie encore la nôtre, le peintre et le sculpteur contemporains demeurent les successeurs des artisans médiévaux. Ce qui a bien un côté passéiste. Quant aux

designers, c'est une nouvelle espèce de créateurs nés de la civilisation industrielle. Alors que le peintre et le sculpteur sont de la même espèce que l'architecte, le designer est de la même espèce que l'ingénieur.

L'idée de la démocratisation de l'art, avancée par William Morris, en s'axant uniquement sur une régénération des métiers d'art, a contribué à donner de l'art un aspect rétrograde face aux designers. Beaucoup plus révolutionnaire était la théorie de Charles Fourier dite de "l'esthétique généralisée".

Art ludique, art public, art de l'environnement, l'idée d'esthétique généralisée de Fourier était si en avance sur son temps qu'elle demeura pendant plus d'un siècle une utopie. L'esthétique généralisée va au delà des "objets esthétiques", au delà de la peinture et de la sculpture tels qu'on les envisage depuis la Renaissance. C'est sans doute là, l'avenir de l'art. Mais nous en sommes encore loin.

C'est parce que nous n'avons pas cru à la puissance de l'art comme facteur de progrès social que nous sommes encore loin de cette "esthétique généralisée" et beaucoup plus près des idées simplistes de "beauté rationnelle", voire "d'art technologique".

C'est Paul Souriau qui, en 1904, publie sa thèse de la Bauté Rationnelle. En réalité, il catalyse tout un courant de pensée et a le mérite de bien l'expliciter. Pour Souriau, l'avenir est aux "arts appliqués" qui seront considérés comme "le grand art" parce que "art social". Par contre l'art expérimental et de recherche /ce qui est la fonction du dessin, de la gouache, de l'aquarelle, de la peinture de chevalet et

de la sculpture/ deviendra désuet, inutile et dérisoire. Avant Marinetti et les futuristes italiens, Souriau exalte la beauté de la machine:

- Dans cette lourde masse que dédaignent les esthètes, triomphe apparent de la force brute, il y a autant de pensée, d'intelligence, de finalité ou, pour tout dire en un mot, d'art véritable, que dans un tableau de maître ou dans une statue".

La réaction de Souriau se justifiait dans un temps où la tyrannie de la peinture de chevalet étouffait toutes les autres expressions plastiques. Et face au boursicotage, aux spéculations éhontées sur la peinture de chevalet, à l'art considéré comme une marchandise stockable destinée à produire de la plus-value, nous comprenons que l'on soit souvent tenté, encore aujourd'hui, d'avoir la même réaction puritaine que Souriau. Mais ce n'en est pas moins une erreur. Prendre à la lettre les théories de Souriau sur la "beauté rationnelle", sur "la machine source de beauté", comme ne manqueront pas de la faire les fonctionnalistes, ce serait considérer la médecine de quartier comme supérieure à la recherche de laboratoire, sous prétexte que la première est plus immédiatement utile que la seconde, sans réfléchir qu'en écartant la recherche de laboratoire, la médecine de quartier deviendrait vite sclérosée et inopérante.

Les recherches apparemment inutiles des peintres et des sculpteurs ont, on le sait, des répercussions sociales parfois considérables. C'est Cézanne, le cubisme et Mondrian qui ont métamorphosé, en fait, l'architecture et les arts

appliqués au XXe siècle. C'est le fauvisme qui a introduit dans la cité les couleurs vives de l'affiche.

L'identification du beau et de l'utile, credo des deux générations qui ont suivi Souriau, ne va pas sans aberrations. Les pyramides d'Egypte, que nous trouvons belles, ne nous sont d'aucune utilité. Et l'on peut discuter du fonctionnalisme de construire pour un seul mort, des tombeaux aussi grands. De même si la Tour Eiffel est fonctionnaliste, il faudrait conclure que l'on a édifié cette tour de trois cents mètres uniquement pour y aménager un restaurant au premier étage et, après coup, une antenne de télévision au sommet. Dans ces deux cas, comme dans tant d'autres, la beauté s'est dissociée de l'utile. L'avenir du machinisme nous a appris qu'une machine pouvait parfaitement être laide et efficace. Si un instrument efficace n'est pas forcément beau, un objet d'art n'est pas obligatoirement utile. Sinon l'utilité d'être beau.

Il n'en reste pas moins vrai que la technologie est, dans le monde contemporain, un sérieux concurrent pour l'art. Non seulement dans le domaine de l'utile, mais dans le domaine plus spécifiquement artistique de la beauté.

Chaque jour, la technologie offre à nos contemporains un spectacle sans cesse renouvelé: bombe H., satellites artificiels, cosmonautes, voitures de courses, Boeing 747, laser, Concorde, barrages hydro-électriques, lacs artificiels, gratte-ciels, etc. Ce spectacle permanent, amplifié par la radio et la télévision, apporte dans la vie contemporaine une sorte de magie diffuse. Magie qui était autrefois uni-

quement du domaine de la religion et du domaine de l'art. Les arts plastiques, à côté de ce ludisme scientifique, font piètre figure. Aussi comprend-on la tentation de certains artistes contemporains de vouloir unir l'art et la science, comme autrefois l'art était uni a la magie.

La magie technologique fait aujourd'hui non seulement une concurrence énorme aux formes traditionnelles de l'art, mais elle constitue même une sorte d'art parallèle auquel la majorité du "grand public" est extrêmement sensible.

En Occident, l'art étant suspecté d'aliénation bourgeoise, tout le monde veut être "scientifique". Les architectes veulent etre considérés comme des ingénieurs, les peintres comme des technologues, les sociologues disent faire des "sciences humaines" et l'art urbain est devenu, par un coup de baguette magique, "science de l'environnement".

Que cette désaffection de l'art au profit de la science se fasse en Occident au nom d'idées politiques de gauche, ne manque pas d'être stupéfiant. Car s'il est une forme de démarche encore plus aliénée au capitalisme que l'art, c'est bien la science. Que serait devenu le capitalisme sans les découvertes scientifiques? Ce sont les inventions des savants qui ont permis, qui permettent chaque jour au capitalisme de se magnifier, de survivre. L'art, par contre, est d'un bien faible secours au capitalisme. Souvent meme, il est pour le pouvoir d'argent, comme pour tout pouvoir, un agaçant insecte qui bourdonne désagréablement à ses oreilles.

La désaffection de l'art au profit de la science ne pourra que renforcer le capitalisme, comme tout autre pouvoir oppressif.

Atteinte par le virus, toute une phalange d'artistes est, dans le monde, fascinée par le mythe de l'ingénieur et du progrès. De sorcier, l'artiste veut devenir technicien. Et il aborde alors aux rivages enchantés de "l'art technologique". Ainsi, il croit participer au progrès. Il se félicite de n'être plus cet être anachronique qui trace des signes sur une toile blanche, avec un pinceau en poil d'animal. Il utilise des tubes d'acier, des matières plastiques en fusion, des moteurs, le laser. Il ne s'aperçoit pas que, dans la plupart des cas, son procédé est un art de mimétisme. Il ne fait que nous renvoyer un écho affaibli des découvertes et des constructions scientifiques. Nous en sommes toujours à attendre une "peinture" en tubes de néon, qui soit aussi étonnante, aussi inventive, aussi poétique, que les murs lumineux construits par les électriciens de Picadilly Circus. Nous en sommes toujours à attendre une sculpture mobile qui soit aussi impressionnante qu'un grand radar, qu'un télescope géant. S'il entre en concurrence avec le monde scientifique, avec le monde technologique, l'artiste joue perdant. Près des ouvrages extraordinaires de la technique, ses oeuvres apparaissent comme celles d'un bricoleur. Parce que son domaine est ailleurs: dans l'intuition et non dans le calcul, dans la recherche de la connaissance et non dans la recherche de l'efficacité.

Mais les artistes ont peur de ne pas être progressistes. Ils craignent d'etre désignés comme réactionnaires. Pourtant qui, parmi eux, ne sait pas que contrairement à la science, qui est par essence progressive, l'art n'a fait aucun progrès depuis Lascaux. A Lascaux, comme à Altamira, il y a

plus de vingt mille ans, la peinture était déjà arrivée à son supreme degré, aussi bien d'expression que de perfection.

Changer d'outil ne fait que transformer les apparences et non le fond du problème. En fait, ce que nous donnent aujourd'hui, les seuls artistes valables préoccupés de technologie /par exemple Nicolas Schoffer, Piotr Kowalski, Kosice qui, précisons-le, ont toute mon admiration/ ce ne sont pas des inventions technologiques, mais une "poétique de la technologie". Ce ne sont pas des savants, mais des utopistes qui rêvent sur la technologie. Même s'ils ont parfois tendance à se prendre pour des savants, ce qui est une autre forme de leur utopie.

L'art technologique a le mérite de vouloir participer à la réalité de la vie /et, bien sûr, le monde technologique fait partie de notre vie quotidienne/. Mais rappelons nous que le futurisme, dans son désir d'adéquation à la société industrielle, en vint à exalter la violence, la guerre, les héros et donna finalement sa morale au fascisme mussolinien.

L'art est sans doute dans son essence anti-techniciste. L'art moderne ne peut bien sûr pas ignorer ni les découvertes scientifiques, ni les prouesses techniques. Mais dans le meilleur des cas il constitue, face à la société industrielle, un antidote, un miroir sans complaisance, voire un miroir déformant.

Le domaine de l'art est celui de l'intuition et non du calcul, de la recherche de la connaissance et non de la recherche de l'efficacité. Et c'est souvent dans son apparent aspect anachronique que l'artiste se révèle être le plus révolutionnaire et le plus prospectif.

Pow. PMP. 1WP.Zam. 152. Nakł. 100

Pierre Restany - France

L'EVEIL DE L'HOMME A UNE CONSCIENCE NOUVELLE DU MONDE

I. La mort du monde riche est la mort de l'Europe

L'apport majeur de l'art contemporain dans la crise de transformation du monde actuel réside dans la prise de conscience de la mort d'un mythe naguère généralisé, celui de la richesse du monde occidental basé sur des archétypes structurels européens. L'effondrement du Mythe Supérieur de l'Occident, la mort culturelle de l'Europe, coïncident avec la découverte du monde pauvre, ou plus exactement de l'importance dialectique déterminante de ce concept de pauvreté.

Cette civilisation européenne dont nous sommes /encore/ fiers et /finalement/ satisfaits, a trouvé son apogée au tournant de ce siècle, au coeur de la Première Révolution Industrielle. C'est la civilisation du monde riche, de l'optimisme technique, de la profusion énergétique.

Une civilisation est indissociable de son support économique et socio-politique: ces deux structures parallèles et interdépendantes sont les deux colonnes du temple. Il suffit que le support soit altéré pour que l'ensemble s'écroule. Une invasion barbare détruit l'immédiat passé culturel dans la mémoire des hommes, ne laissant que des ruines qui sont des traces lacunaires, et tout recommence. Tout au moins tel était le schéma de l'histoire jusqu'aux temps modernes. Aujourd'hui, les civilisations ne sont plus mortelles: elles continuent à coexister dans la mémoire des contemporains meme si la réalité objective qui leur a servi d'humus a été totalement transformée, dénaturée, érasée. L'Europe morte

continuera donc à exister dans la mémoire archéologique et sentimentale des fossiles européen et de quelques spécialistes, aussi, ailleurs.

Le fondement socio-économique du pouvoir culturel européen, sapé par deux guerres mondiales, s'est transféré à la fois sur l'Amérique du Nord et sur le monde soviétique. L'humanisme technologique, russo-américain, marxisto-judéo-chrétien se présente en apparence comme l'héritage direct de la civilisation européenne occidentale. Dans l'optimisme qui a célébré l'avènement de la Deuxième Révolution Industrielle, le transfert est apparu à tous comme un phénomène de continuité. A tous et bien sûr d'abord à nous européens qui ne demandions qu'à y croire.

La chose qui nous est la plus chère est notre confort intellectuel conçu comme un droit naturel, comme la dimension innée de la conscience de notre richesse matérielle et idéologique.

La prise de conscience soudaine de notre pauvreté à travers la crise de l'énergie nous a donné la vraie mesure d'impact de notre civilisation européenne aujourd'hui, un résidu sentimental manipulé par un double impérialisme dynamique, capitaliste ou marxiste. Ces impérialismes dynamiques sont les véritables vecteurs actuels de civilisation. A nous européens il nous reste l'apanage de la décadence: nous vivons la fin du siècle et nous mourrons lentement avec lui. Un phénomène de lente décomposition qui n'exclut pas quelques brillants éclats suicidaires, tout le monde s'accordera à nous le concéder.

Notre dernier luxe est le sybaritisme de l'effondrement: nous sommes les byzantins de l'an 2.000. Le spectacle à vrai dire n'intéresse que nous. Américains, soviétiques et a fortiori maoïstes ne se sentent aucunement européens.

Assez significativement, les vecteurs dynamiques de la transformation du monde actuel tirent leur efficience d'options ethniques fondamentales. La fin du mythe de la richesse occidentale à référence européenne coïncide avec la renaissance du monde pauvre. 1968 risque d'être la date anticipatrice qui dominera le dernier quart de notre siècle. En nous comportant vis à vis de l'Amérique du Nord comme des alliés rétifs et des partenaires peu sûrs, nous lui avons rendu un immense service: nous avons contribué à infléchir son destin multitacial. Ne pouvant plus compter sur la flexibilité du réservoir de race blanche que constituait à leurs yeux l'Europe occidentale, les USA s'acheminent vers une civilisation métissée, une sorte de super-Brésil technologiquement avancé et non-tropical. Certes la voie du métissage intégral est parsemée d'obstacles, de contradictions et de violence. C'est à travers ce déchirement interne qui la détache définitivement de l'Occident, que l'Amérique du Nord prend conscience de la réalité du monde pauvre et que son modèle pourra valablement inspirer, au delà des impérialismes économiques dépassés, les mouvements de transformation radicale des structures du Tiers-Monde sud-américain et africain. Ce calvaire américain débouchera sur la grande civilisation du métissage. L'Australie, dernie rempart de l'illusion blanche ne résistera pas à l'exemple américain: une fois ouvertes les portes du continent océanien à l'immigration jaune massive, le des-

tin de cette partie du Pacifique Sud basoulera de façon décisive.

Une civilisation du métissage généralisé assumant les réalités du monde pauvre, voilà la nouvelle Amérique. Certes ces "néo-américains" sont encore largement minoritaires dans leur propre pays. Mais le grain est semé, il lévera dans le sens de l'histoire.

En revanche et pour des raisons strictement parallèles, les soviétiques sont amenés à jouer leur atout majeur, une civilisation restrictivement blanche à dominante panslave. La vocation super-jaune de la Chine maoïste apparaît de plus en plus évidente à l'issue de la révolution culturelle. La vitesse d'absorption du Japon est une question de compromis tactique. Le destin historique de la Chine révolutionnaire apparaît désormais dans toute son ampleur: la Chine nouvelle sera le vecteur dynamique modèle des transformations structurelles du monde asiatique.

Américains, soviétiques et chinois s'apprêtent à jeter le voile au moment opportun. Ils savent que le fruit est mûr, depuis que se sont dissipées les illusions de base sur lesquelles se fondaient l'illusion-mère, la richesse, alma mater de notre civilisation européenne.

La première illusion est liée à la profusion énergétique: l'Europe ne détient ni la primauté, ni le contrôle, encore moins les réserves de l'énergie planétaire. Le gaspillage de l'énergie continue pourtant, accroissant notre dépendance extérieure.

La deuxième illusion est celle de la famine impossible. Il est vain de croire que nous serons les derniers à être nourris

convenablement - même si toutes nos femmes pratiquent un absolu contrôle des naissances.

La troisième illusion est celle de la communication globale. Nous savons tous que l'humanité toute entière, si elle en avait les moyens, ne se comprendrait pas. Tous les hommes du monde ne sont pas faits pour se comprendre. Nos mass media ont une fausse vocation universelle. Leur message se limite au seuil critique de la compréhension au sein d'un groupe sectoriel donné. Le seuil critique du groupe sectoriel européen se rétrécit de plus en plus. Cet amenuisement de la communication favorise en un premier stade /que nous vivons actuellement/ un art conceptuel composé de systèmes de langages autonomes, volontairement partiels et fragmentaires et qui tendent à établir entre des individus perceptifs en nombre extremement restreint les prémisses d'une communication non-coercitive.

Ce type de langage qui met l'art en situation critique risque d'apparaître comme un immense progrès libérateur, le refus de la tyrannie des mass media. En fait le vrai niveau de conscience de l'art conceptuel se situe dans le constat pur et simple de l'impossibilité de la communication globale. La fragmentation croissante des systèmes de communication est la maladie de langueur du langage. La question est capitale, j'y reviendrai longuement dans la seconde partie de cette analyse, plus directement axée sur la condition des arts visuels dans un monde pauvre.

Face à notre Europe réduite, américains, soviétiques et chinois disposent de groupes critiques d'une flexibilité quantitative sans aucune commune mesure avec la nôtre: c'est

à travers cet élément de masse que peuvent se développer valablement le pragmatisme et l'empirisme dialectiques des dispositifs sectoriels: une communication totale à travers le pragmatisme des différences. L'exemple de la révolution culturelle chinoise parle de soi.

L'Europe est dangereusement démunie de cette dynamique des systèmes autonomes de langage. La pulvérisation des groupes critiques bloque la communication et la fige en schèmes rigides, que le manque de flexibilité rend exemplaires. C'est sur ces modèles morts que vient achopper notre vision européenne du rapport art/langage. Quand les petits bourgeois du dimanche visitent une exposition d'affiches révolutionnaires chinoises au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ils rient aux éclats. Ils feraient mieux de rire aux larmes, en prévision des lendemains qui ne chanteront pas pour eux.

Dernière illusion enfin: il y aura toujours de la place dans le monde pour l'Europe. L'immense URSS limite déjà, et volontairement, ses zones d'expansion territoriale pour préserver le terrain de sa coexistence future avec la Chine! L'humanité croissante s'apprête à envahir tout naturellement notre espace vital.

Que faire alors? Peut-on aller contre l'histoire? Non. Soyons donc fatalistes. Mais il y a deux manières de l'etre, dans le luxe ou dans la pauvreté. Gaspillage et pollution illustrent le mariage du luxe matériel et du luxe spirituel. Faisons en sorte que le luxe de l'esprit corresponde à la conscience de notre pauvreté: nous y gagnerons peut-etre un droit actif à la survie dans la mémoire de nos contemporains. Nous serons les aèdes grecs des rhéteurs russe-américains, les néo-prolétaires de la civilisation de Mao.

Néo-prolétaires ou prolétaires tout court, encore faut-il que soyons unis dans la conscience collective de notre pauvreté et que nous cessions de saisir la moindre occasion de nous sentir bien dans notre peau.

Comment être européen dans un monde pauvre? Comment être persan, aurait-on dit dans la France triomphante du XVIIIe siècle. Tout est là: la mort de notre civilisation réside dans le renversement de la situation. Le paradoxe n'existe que dans notre aveuglement collectif et hypocrite. Soyons sincères, au fond de nous-mêmes les jeux sont déjà faits. Face aux options décisives de l'actualité, nous ne développons aucune idée originale, mais bien les schèmes structurels empruntés aux circuits d'information américains, soviétiques ou maoïstes. Comment ne pas admettre comme une nécessité historique qu'il sera de plus en plus difficile d'être /donc de penser/ européen?

II. La condition des arts visuels dans un monde pauvre

Pénurie, surpeuplement et incommunicabilité sont nos échéances. Nous avions déjà partiellement hérité de la jeunesse marginale américaine, en liaison directe avec la crise de 1968, la prise de conscience croissante des forces oppressives de l'information et des pollutions écologiques. La crise de l'énergie nous a mis une fois pour toutes au pied du mur.

Le bilan est lourd. Le monde riche découvre avec stupeur l'expérience du monde pauvre, sa philosophie de base axée sur l'économie de l'effort, la répartition rationelle des disponibilités énergétiques, la tendance spontanée à l'au-

tarcie dans la production et l'échange au sein du groupe naturel. La survie dans la pauvreté. Cette constatation élémentaire est la clé de toutes les théosophies orientales, d'Ali Baba que l'Occident a pris le plus grand soin d'occulter dans ses cavernes spiritualistes.

Serons-nous capables de tirer une leçon positive des enseignements du monde pauvre? Là où nos statisticiens ont échoué d'avance, les artistes peuvent nous indiquer la voie, celle de leur instinct.

Est-ce que l'art pauvre correspond au monde pauvre? Non, dans la mesure où l'art pauvre est un art de guerilla contre le monde riche. Mais la résistance au monde riche conduit à un bilan réaliste: quelle est la marge de liberté effectivement consentie à une recherche de langage dont la finalité est le désengagement vis à vis des forces de pression de l'establishment, c'est à dire le refus du formalisme découlant du mythe de la communication globale? Chaque recherche individuelle de langage prend bien vite conscience de ses propres limites et pour ne pas subir le destin du pot de terre contre le pot de fer, se borne à enregistrer le constat de sa propre enquête.

C'est là qu'intervient la notion de groupe critique, ou de seuil quantitatif de la communication. Lorsque le blocage intervient, il ne reste plus à l'opérateur culturel qu'à en tirer les conclusions logiques: enregistrer tel ou tel comportement, objectiver tel ou tel concept, demeurer sur telle ou telle position.

Lorsque l'art a atteint un certain degré de conscience critique vis à vis de lui-même, il s'ôte ipso facto tous

les moyens de la communication de masse, ou même d'une communication autre que sectorielle /celle du secteur sur lequel porte sa critique/. Les systèmes structuralistes échafaudés par les artistes conceptuels débouchent sur une impasse dialectique, lorsque les sémiologies correspondantes ont atteint le niveau du groupe critique.

Et pourtant toutes ces démarches ont en commun un postulat optimiste et progressif: l'inéluctabilité de la mutation anthropologique, de la révolution de la sensibilité permettant le passage de l'oeuvre au moi, de l'esthétique au comportement, du faire à l'agir. Ces artistes qui entendent être jugés pour ce qu'ils sont et non pour ce qu'ils font, sont les premières victimes de leur méthode d'analyse. Soulignant les contradictions de base d'un langage intégré à un système socio-politique /le monde riche/, l'analyse structurale ne les surmonte pas, elle n'a que faire des solutions. Je ne le répéterai jamais assez, l'art pauvre et l'art du concept sont les constats de l'impossibilité de la communication globale, et ils ne sont que cela.

Car le monde pauvre, lui, n'est pas critique: il ne tend qu'à être, à se maintenir au niveau de l'essence, en dehors de tout superflu. L'art du monde riche, qui est en sursis et qui le sait, doit méditer cette leçon de pauvreté fondamentale s'il veut toucher à la dimension nécessaire et suffisante de la vie.

La pollution est un mot à la mode. Il recouvre l'exacte envergure de la mauvaise conscience du monde riche. Mais la pollution fondamentale n'est pas celle de nos mers et de nos usines, c'est celle de nos cerveaux et de nos coeurs. L'art

contemporain est le baromètre de la pollution de notre culture toute entière: de son impuissance égoïste, de son sado-masochisme, de sa complaisance à se maintenir en porte-à-faux. Au lieu de continuer à proclamer en vain que les milliards d'individus qui composent l'humanité peuvent se comprendre si on leur en donne les moyens, l'humanisme technologique devra très rapidement acquérir une dimension nouvelle - américaine, soviétique ou chinoise - s'il veut répondre aux tourments et aux besoins de notre fin de siècle.

La crise de l'énergie nous ouvre impérativement la voie d'une recherche prospective d'urgence. Une super-technologie de la pauvreté basée sur le retour aux éléments naturels: air, terre, soleil, mer - vent, feu, lumière, eau. Toute futurologie passe par un premier stade d'esthétisme. Notre fin de siècle n'échappe pas à la quête de ses propres symboles. C'est le prix de la conscience de notre vraie "valence", de notre capacité d'assimilation et de transmission de la communication, dans un moment de crise aussi nettement profilé que celui que nous vivons aujourd'hui.

Ainsi les fossés dans le désert de Michael Heizer ou les empaquetages géants d'un morceau de nature de Christo nous apparaissent déjà aussi sublimes que gratuits. Que représentent en effet ces vertigineuses prouesses esthétiques par rapport au redoutable enjeu du retour à l'essence de la planète Terre? Ces prouesses du monde riche resteront des témoignages parmi tant d'autres, et en tant que telles elles seront sacrifiées à la découverte du monde pauvre. Et avec ces grands aventuriers du monde riche seront immolés - à bien plus juste titre encore - les cinïstes et les expérimentateurs technologiques de tout poil, les cruciverbistes du laser et du néon,

les apprentis-sorciers de l'électro-aimant, les bricoleurs de l'holographie, des mass media, de l'audio-visuel, les prétentieux analphabètes de la video. Tous ceux du moins parmi eux qui n'auront pas pris leurs distances vis à vis des données brutes de l'information, qui en auront été les dupes et non les démiurges.

Je ne sais pas encore à quel artiste néo-américain inspiré, à quel architecte soviétique, à quel designer chinois il sera donné de parler le premier le langage pauvre du monde pauvre. Je ne sais pas si je serai le témoin de ce phénomène anthropologique capital. Je sais en revanche qu'à partir du moment où jaillira l'étincelle, des unités autonomes de production et de distribution de l'information se constitueront spontanément à un niveau de communication naturellement inférieur au seuil de blocage du groupe-limite. La communication s'organisera de groupe à groupe sur la base de la non-interférence des énergies stockées et consommées par chaque groupe, d'un four solaire à une soufflerie aéro-dynamique, d'une digue marémotrice à un aspirateur de lave en fusion, d'un régénérateur d'uranium à une fosse à méthane organique...

Le langage de la nouvelle technologie reflétera le volume exact de ces échanges précis. L'art qui en sera la directe émanation s'identifiera au plus petit dénominateur commun à toutes les grandeurs critiques possibles, il aura quitté le domaine ambigu de la transcendance pour l'univers fragmenté, humble et quotidien du relatif. L'art sera enfin conçu pour ce qu'il doit être, c'est à dire un ensemble diversifié de dispositifs sectoriels empiriques, indispensa-

bles à l'établissement d'une quantité correspondante de systèmes de communication non-polluante et non-contraignante entre humains. C'est à travers cette ouverture pragmatique que l'art atteindra la vraie totalité de son message: un art de tous à la portée de tous au sein de chaque système.

Retournons donc, secteur par secteur, bribe par bribe, à la nature essentielle des Eléments, comme nous y a invité Yves Klein et avant lui tant de sages fous et de savants dissipés, hommes d'intuition et de savoir, hommes de sciences occultes, exactes, indéterministes. Aucune limite donc à cet empirisme essentiel, si ce n'est le rejet absolu du chant des narcisses du concept et des conseils des savants trop sages qui soumettent cet inéluctable retour à la condition sine qua non de la communication globale: le Mythe Supérieur de l'Occident, sur lequel le monde riche a fondé hier sa richesse et aujourd'hui sa dernière illusion. Seule la renaissance du monde pauvre peut donner un sens à la mort de l'Europe, en faire le signe de l'éveil de l'homme à une conscience nouvelle du monde.

Cezareo Rodriguez-Aguillera - Espagne

L'ART ET LA SOCIETE MODERNE
QUI, COMMENT ET POURQUOI EST LE DESTINATAIRE DE L'ART DANS LA SOCIETE MODERNE

Les problèmes que je vais traiter concernent, bien entendu, les arts plastiques. Des interrogatifs se posent aussitot: comment définir cette notion, comment la cerner? Un tableau, une sculpture, un dessin, une gravure, sont tous des produits, des objets, des fruits du travail de l'homme. Une telle définition est peut-être la plus simple. La nature peut imiter l'art /ou mieux - se rapprocher de lui/, comme le disait Oscar Wilde, non sans un accent d'ironie paradoxale. Mais il est difficile de concevoir une oeuvre d'art qui ne soit pas une création des mains de l'homme, avec le concours de tous ses sens. Une roche, un galet poli par le courant du fleuve, peuvent etre splendides de beauté et ressembler à une sculpture. Mais ils ne sont pas une sculpture. Parce qu'ils ne sont pas le résultat d'une action exercée sur une matière donnée, l'effet d'un choix, parce qu'ils sont nés sans le concours de l'esprit humain /le total de nos sens/, dans lequel un objet nouveau et divers des autres prend forme pour s'intégrer ensuite à l'univers matériel et l'enrichir d'une réalité nouvelle. Et il n'est pas évidemment nécessaire que ce que l'on créé imite des réalités qui existent déjà, qu'il soit beau, qu'il obéit à certains canons ou autres règles similaires, comme l'avait soutenu, pendant des siècles, la célèbre définition aristotélique.

Nous vivons au sein de ce que nous appellons la civilisation occidentale, et nous subissons l'influence de certains

modèles de raisonnement post-aristotéliques, de certaines idées pratiquement intraduisibles qui ont cependant marqué tous les niveaux de la vie réligieuse, politique, artistique et sociale au sens général du mot. Le moment est venu que de nouvelles façons de penser se manifestent à tous ces niveaux, et c'est précisément ce qui se passe de nos jours, aussi bien en théorie qu'en pratique. Mais beaucoup trop lentement, dans certains domaines. En ce qui concerne l'aspect de la vie qui nous intéresse ici, nous savons bien que l'art moderne a divorcé de la notion du beau, et qu'il avance sans hésiter sa réalité bien à lui qui n'est plus subordonnée ni soumise, mais particulière et autonome, tout comme la notion du point et de la ligne droite sont traitées en géométrie, ou encore la personnalité juridique dans la science du droit. Une oeuvre d'art unit la nature au sujet, le réalisme à la fiction, le monde extérieur au monde intérieur, le réel au spéculatif. Mais demeure toujours, elle même, une réalité unique et inimitable.

La réalité de l'oeuvre d'art nait d'un processus de travail, et en est le résultat. L'artiste confronte le monde qui l'entoure à celui qu'il porte en soi. Il cherche, par son apport personnel au processus de création, à exprimer l'angoisse, la peur, les phénomènes ou les enigmes qui le hantent. Ce processus peut être individuel ou collectif, quoique dans le domaine artistique, la création individuelle domine nettement. Mais ce réalisme dans la manière de produire, ne saurait nous tromper. L'artiste n'est jamais seul: d'autres l'ont précédé, il vit en société et il dépend d'elle. Il se

trouve, dans un certain sens, à son service, à cette exception près que des motifs ethiques le poussent souvent à contester cette société pour la perfectionner. Et c'est bien cela qui devrait être la tâche essentielle de l'artiste.

Notre analyse des faits contemporains et historiques ne saurait éluder le problème du fond sur lequel nous vivons tous. Mais il nous arrive trop souvent d'oublier, en admettant comme point de référence uniquement la culture européenne, combien nous devons au monde asiatique, africain, américain. Nous pensons souvent à ce que pouvait etre l'art préhistorique. Nous dissertons au sujet de ces phénomènes d'un passé si lointain en soutenant que les formes éternisées sur les parois de cavernes et sur des roches, ont été l'expression d'une conception magique de la vie, qu'elles avaient des buts utilitaires, qu'elles reflétaient le désir de posséder et de dominer la réalité environnante - à savoir les bêtes sauvages qui, pour un chasseur, constituaient le but essentiel et la condition de son existence. Mais sommes nous vraiment sûrs que ces signes et ces formes n'ont pas été en même temps une source d'émotion esthétique? Peut-on, par rapport à cette époque éloignée, parler d'une conscience esthétique naissante? Le cycle d'évolution de ces oeuvres là, depuis le réalisme jusqu'au signe, depuis le figuratif jusqu'à l'abstrait, témoigne d'un processus de reflection tellement compliqué qu'il justifie pleinement les questions que nous venons de poser. Une hâche en pierre, d'une élégance et d'une pureté de forme admirables, nous apparait aujourd'hui comme un objet séduisant et beau. Mais au début, elle était,

sans aucun doute, un objet d'usage quotidien, une des premières réalisations "industrielles" de l'homme. Mais personne ne peut savoir si l'objet, tel qu'il existait, n'avait, en un certain moment, provoqué dans l'esprit, dans la conscience d'un de ces gens là, une émotion esthétique totalement étrangère à la valeur utilitaire de l'objet.

Dans des civilisations primitives mais plus évoluées, les objets ont vite acquis une dimention au delà de leur fonction utilitaire immédiate. Ce fut surtout le cas de la céramique, qui unissait en elle des éléments d'usage domestique et évolutifs. Les formes décoratives qu'elle prenait, exécutées avec un souci et une minutie exemplaires, son encor dépourvu de signification magique quelconque, témoignaient d'une étape nouvelle de création artistique qui s'annonçait déjà. A l'aide d'une technique sans cesse perfectionnée, les hommes créaient des formes nouvelles et des objets qui ne se bornaient plus à satisfaire aux besoins utilitaires les plus élémentaires, mais qui avaient pour but de provoquer un plaisir nouveau et bien au delà de leur fonction précaire. L'art est incorporé aux objets d'usage quotidien. Dans nos réflexions, nous arrivons à croire qu'il s'agit d'un processus ininterrompu. L'homme qui produit un objet quelconque, le dote d'éléments esthétiques qui sont l'expression des valeurs bien différentes. Le moment arrive où l'objet usager et l'élément artistique qu'il porte en soi, se dissocient. Ainsi nait ce qui n'est plus utilitaire, qui possède un caractère exclusivement artistique, qui poursuit un but propore, ce qui n'empêche que la production des ob-

jets usagers renfermant en eux des éléments plus ou moins artistiques continue à fonctionner.

Des civilisations naissantes qui plaçaient l'aspect réligieux au dessus de tout autre, se servaient de l'art pour exalter cette valeur suprême. L'Egypte et la Grèce, ainsi que les civilisations qui, géographiquement et historiquement, se sont trouvées sous leur influence, se servent de formes plastiques dans le but de la communication collective, en imposant de façon plus ou moins dogmatique les critères de leurs principes réligieux. On cherche à représenter ce qui est insaisissable et surnaturel. D'où l'irréalisme de la sculpture et des formes plastiques egyptiennes, que même l'addition de certains éléments représentant le monde extérieur n'a pas pu affaiblir. Viennent ensuite les dieux grecs, créés à l'image de l'homme, quoique non dépourvus de caractéristiques transcendentales. En ce moment là l'on pourrait croire que l'élément surnaturel en art ait cédé place à une belle imitation de la nature. En cela les Grecs ont atteint les sommets de la perfection et même leurs contemporains repétaient que les formes qu'ils avaient créées éveillaient quelque chose de plus qu'un sentiment réligieux, qu'un esprit de subordination vis à vis des principes réligieux; elles provoquaient des impressions esthétiques pures et profondes.

Les premiers siècles de la chrétienté constituent un vide artistique et lorsque, vers la fin de huitième siècle, on est revenu à reproduire des personnages réligieux, l'élément surnaturel s'exprimait dans ces images en des monstres, anges, êtres fantastiques. Mais la figure de Dieu-Homme,

bien qu'au début plutôt simplifiée, confère à l'art de cette époque un caractère plus humain. Ce sera tout d'abord un art tout autre que raffiné, puisque la société d'alors avait perdu les aptitudes techniques, de même que la conscience esthétique. Avec le temps, ces valeurs réapparaîtront elles-mêmes. Plus tard, grâce à la Renaissance qui revient aux valeurs oubliées des civilisations payennes, la conscience esthétique se retrouve dans l'exaltation de ce qui est naturel, sensuel, intimement lié aux aspects humains de la vie. Ces formes artistiques nouvelles s'adressent à la société entière, cherchant à lui démontrer le but des sacrifices des martyres, représentant leurs souffrances, inspirant une saite terreur face aux flammes infernales.

Les courants nouveaux, ceux en particulier qui naissent à l'époque de la Révolution Industrielle, ont radicalement changé le status du créateur et du destinataire des oeuvres d'art. Les classes qui arrivent au pouvoir s'en servent pour embellir leurs demeures. La passion de collectionner, l'offre, la demande, l'art pour art, en voilà autant de phénomènes nouveaux. Les liens réligieux du peuple tendant à se relâcher, les sujets réligieux perdent leur attrait. Certains courants artistiques partis de sources anciennes, garderont intacte leur signification, mais d'autres, nouveaux, apparaîtront à leur tour. Il est évident qu'un retour aux formes de l'art payen ne peut s'appuyer sur les mêmes valeurs qui l'inspiraient jadis. Les oeuvres d'art ne sont plus au service des idéaux réligieux ni ne servent plus à glorifier,

réligieusement presque, les grands de ce monde. L'art se prive de l'élément réligieux. C'est la bourgeoisie qui désire à présent se perpétuer dans les portraits de ses artistes, immortaliser des scènes de sa vie quotidienne. Le luxe et le commerce ammènent la concurrence et la hiérarchie des valeurs.

L'art moderne, par rapport au néoclassicisme, tend à abandonner les concepts universels et leurs techniques de multiplication. Mais cela n'entraîne pas de changement en ce qui concerne la destination de l'art, ni ne lui donne de buts nouveaux. Cet art ne cherche pas de réponse nouvelle aux interrogatifs "qui" et "pourquoi". L'élévation du niveau général de la vie conduit à l'évolution de la bourgeoisie et à l'accroissement de ses richesse, sans changer pour autant son attitude essentielle. Ceux qui disposent de moyens finnanciers leur permettant de vanter leur rang, achètent désormais tableaux et statues. C'est justement cette volonté d'exhiber son prestige qui est le motif principal de l'acquisition des oeuvres d'art. Le mercantilisme moderne suscite une spéculation déchainée. Le marchand, servant d'intermédiaire, manie le marché des oeuvres d'art de façon à s'assurer des possibilités illimitées de spéculations fruntueuses.

Bien que l'artiste contemporain puisse être personnellement conscient de tous les aspects de son rôle social, ses oeuvres ne sont pas encore, et ne peuvent être, à la portée des classes déshéritées. Et cela non seulement à cause de facteurs économiques, mais esthétiques et culturels aussi. Tant que les conditions ne changent pas, il ne peut être

question d'un dialogue entre l'artiste et le peuple. L'art s'est libéré de l'emprise de l'élément utilitaire et réligieux. Il évolue dans son univers propre, poursuit ses propres buts esthétiques et culturels. C'est précisément cet aspect là qui l'oblige à remplir des conditions définies afin de pouvoir comprendre ce monde et participer à son évolution. Néanmoins, des formes et objets sont produits parellèlement qui peuvent incarner des valeurs esthétiques. L'homme, comme dans des époques très éloignées, continue à produire de la poterie. Par suite de la rupture entre l'esthétique et l'utilitaire, l'art s'est réfugié dans le domaine de la peinture de chevalet et de la sculpture. On continue à produire des objets artistiques au sujet réligieux, mais l'on sait combien bas est à notre époque le niveau de cette création soi-disant artistique. La peinture et la sculpture réligieuse - à peu d'exceptions près - sont absolument dépourvues de valeurs esthétiques. L'unique moyen de conférer ces valeurs là à des objets dont la destination est différente, est l'industrial design.

La rupture entre l'objet usager et l'art a aidé les producteurs modernes à comprendre l'importance de marier le beau à l'utile. Ainsi est né le dessin industriel contemporain, grace auquel la forme des objets d'usage quotidien prend de nouveau des valeurs esthétiques qui avaient subi au cours des siècles une dégradation successive. Aujourd'hui, le produit industriel est peut etre le seul moyen d'éveiller la conscience esthétique chez de larges couches de la population. Pour le moment cependant, ces possibilités sont très

limitées. Le poids de la tradition artistiquement dégradante est difficile à rejeter. Mais les changements se manifestent déjà. Ce qui ne veut pas dire que la création artistique pure, la peinture, la sculpture, le sessin et la gravure, présentant des valeurs exclusivement esthétiques, n'arrive un jour à toucher de vastes cercles du public. Elle se doit de le faire et le fera sûrement, au moment où la structure sociale sera suffisamment évoluée. Un objet esthétique d'usage quotidien /briquet, table, automobile/ possède deux dimensions: son utilité et la valeur plastique de sa forme. Quand ces deux aspects se trouvent isolés, quand la peinture ou la sculpture ne sont que ce qu'elles sont, à quoi peuvent elles servir?

Les idéalistes, les romantiques, nous disent que l'art est dépourvu d'aspects utilitaires, bien qu'il veuille être profondement admiré. /Ce qui d'ailleurs lui confère une certaine utilité, ou au moins un caractère fonctionnel, puisque l'admiration peut représenter une valeur positive/. Ce point de vue, souligné en particulier par Oscar Wilde, Herbert Read ne le partage pas. Il est d'avis que, si l'art, dès le XVIIe siècle, n'ait pas eu de buts sociaux ni culturels, c'est non seulement parce que, aux temps qui ont précédé le Baroque, il en eut été autrement, mais avant tout parce qu'il est devenu après objet de spéculation. Mais aucune de ces deux attitudes ne justifie pas de critique négative ni puriste. Chaque oeuvre d'art exprime des valeurs culturelles puissantes, une sensibilité et une conception propre. Chaque oeuvre d'art peut offrir à celui qui la contemple des émo-

tions positives. Il n'est pas indispensable que l'art serve des buts réligieux ou sociaux, comme c'était le cas dans d'autres civilisations, puisque l'art renferme en lui même une faculté d'action positive.

Les réalistes soutiennent à leur tour que l'art a toujours constitué la forme de plaisir la plus intense de toutes celles que l'homme se créé. Une telle opinion n'est juste que lorsqu'il s'agit d'un art qui se cherche lui-même des voies à suivre, qui se développe indépendamment, qui constitue le but suprême de la création et est en même temps un moyen de communication. En transformant la matière, en produsant un objet nouveau, l'artiste partage avec le spectateur ses expériences intimes. Les artistes-précurseurs marchant au devant de la société, peuvent être refusés et rejetés par elle. Mais n'oublions pas que cette éventualité est intimement liée à l'essence même de l'oeuvre d'art. Le temps appréciera à leur juste valeur les oeuvres authentiques, toutes les autres sombreront dans l'oubli. Les grands novateurs ne manquent pas de devenir, avec le temps, des classiques. Il est donc erronné de rejeter toute innovation, pour la seule raison que la société, cette société à qui l'art devrait s'adresser, ne la comprend pas. Cette grave erreur a été commise par le stalinisme et le nazisme.

Sciemment ou non, l'artiste n'arrete pas de poser des problèmes innombrables. Ce sont d'un coté des problèmes techniques accompagnant inséparablement tout expression créatrice, de l'autre côté ce sont des problèmes personnels, d'expériences acquises, de l'attitude à garder vis à vis de la so-

cité, enfin des problèmes de nature morale, d'évaluation critique des conditions dans lesquelles l'artiste vit et travaille. Tous les moyens sont bons pour améliorer l'individu et la société. L'art peut, lui aussi, être un chemin conduisant à ce but.

En méditant sur les façons de développer ce type d'activités, il est utile de rappeler qu'une nature morte peut être, comme tableau, plus révolutionnaire qu'une scène épique. Le perfectionnement des moyens d'expression et l'introduction d'innovations utiles, constituent à eux seuls une activité constructive de l'artiste. Pour ce qui est d'une action plus immédiate, le fait de démontrer de la modestie comme telle, peut être, comme l'affirment les partisans de l'art informel, une action constructive. L'argot de pamphlet peut être justifiable dans des situations pressantes, mais dans des circonstances normales il est non seulement inopportun, mais donne en général des effets négatifs. Normalement, l'artiste, tout comme l'écrivain, est avant tout et au dessus de tout, un témoin. Témoin sévère et pénétrant, sachant selectionner dans la société des aspects dignes d'etre relevés. Et il le fait de manière à ce que le témoignage devienne un acte d'accusation, une attaque, un refus, ou - pourquoi pas - une louange. Rappellons les ouvrages de Goya, les images de la guerre, les "Caprichos", comme reflet d'une certaine mentalité; citons ses portraits considérés comme analyse psychologique. Songeons à Solan, à Nonell, à Zabalete, chronologiquement plus proches à nous, montrant dans leurs tableaux certaines classes

sociales, certaines scènes de moeurs, dont la présentation constitue à elle seule un acte d'accusation. Des fois, un phénomène social devient symbole. "Guernica" n'est pas l'image d'une ville espagnole bombardée. Le tableau exprime toute l'horreur de la guerre, la violation de toutes les villes anéanties. La même chose peut être repétée au sujet de la "Fusillade en Corée" et de tant d'autres travaux où l'épisode sert de point de départ à un message transcendental. L'ironie peut, elle aussi, devenir une valable arme d'accusation dans la lutte pour la reforme.

Il peut sembler étrange que tout cet art est, à notre époque, destiné exclusivement aux classes privilégiées. L'artiste, même s'il ressent profondement les peines et les malheurs de son peuple, sait bien que ce peuple là ne participe pas à la réception de son oeuvre. Tout au moins à l'étape actuelle de l'évolution de notre société. Il peut toutefois caresser l'espoir que, grâce à la présence durable de son oeuvre dans le temps, celle-ci devienne un jour le patrimoine de la société entière, de la vaste société de l'avenir. Pour le moment, son oeuvre qui condamne et accuse le status sociale imposé par les calsses dirigeantes, ne s'adresse qu'à elles. On peut, certes, se consoler en disant que au sein de ces classes vivent des individus doués d'un esprit critique et moral élevé, désireux de transformer la société que l'artiste condamne et accuse.

Ce rôle de l'art a été lucidement formulé par Picasso qui, en 1945, disait à Simone Déry que la peinture n'est pas faite pour décorer des intérieurs, mais qu'elle est une ar-

me de frappe et de défence. Picasso, tout en le disant, se rendait parfaitement compte de ce que, dans notre société, le destin immédiat de la peinture est précisément de décorer des intérieurs. Mais il se révoltait contre un tel état de choses, puisque dans le contenu de sa peinture à lui, existe quelque chose qui dépasse de loin la fonction que la société de consommation attribue à l'art. Même le plus puissant cri de protestation peut être conditionné, assimilé, transformé en objet de consommation /d'où précisément les milliers de paraphrases et de déformations de "Guernica"/. Mais immancablement - et ici Picasso a parfaitement raison - le but, l'intention essentielle et définitive d'une oeuvre d'art repose dans son contenu culturel et dans ses valeurs formelles, renfermées transcendentalement dans l'oeuvre même. Et il se trouvera toujours quelcun qui, plein d'enthousiasme et d'élan novateur, répondra à l'appel et le transmettera à d'autres.

L'oeuvre d'art, en tant que création, est aussi l'effet d'une contradiction hautement efficace: pénétrer jusqu'au fond de la structure de la réalité, malgré l'impossibilité d'atteindre pleinement le but qu'on se pose. Ce principe est le moteur du processus intellectuel qui dure et qui durera tout le long de l'évolution infinie et ininterrompue de l'humanité.

Sven Sandstroem - Suède

L'INDUSTRIE DES CONCEPTS ET L'ART - CONCEPTUEL PAR DEFINITION

Dans le déluge des informations, affirmations, stimulations, offres, nécessités et menaces modernes on se perd impitoyablement sans guides. Et nous sommes guidés, à tel point qu'en faisant la somme des indications mises à notre disposition et auxquelles nous nous confions, nous serions sans doute effarouchés. Pour beaucoup de nos réactions les plus intimes, nous sommes à la merci de formules préétablies, des aspects de la vie standarisés. Et sans cela il n'y aurait nul moyen d'orientation - le monde nous serait un chaos, un bruit pénible pour tous les sens. Les ressources de guidance de la culture moderne ordonnent les impressions, en modulant les fréquences et les apparitions, et nous les redonnent dans un état perceptible. Il faut en etre reconnaissant, mais avant tout méfiant. Car l'industrie de la standardisation n'est qu'un coté de la technique moderne et ce n'est que notre habituelle dépendance des produits matériels qui nous distrait du fait que l'exploitation de la science - et c'est cela la technique - considère non seulement les procédés pour fabriquer des objets, mais aussi les procédés pour faire et avant tout remplacer des idées et des reflexions.

Notre président a issu, il y a trois ans, un livre digne d'admiration sur "la mutation des signes". Il nous montre le moment où l'artificiel est devenu nature et explique, en érudit fasciné, comment les produits de la technologie /la technique gardant viable son cordon ombilical qui la lie avec la science/ deviennent des organismes vitaux, généraux,

aggressifs, même impérialistes. Et l'unité de départ est bien choisie, c'est le signe. Parce que le signe, phénomène entièrement visuel, est l'élément médiateur de la standardisation spirituelle, qui nous permet de maitriser tant d'éléments avec une facilité relative et avec une lucidité au moins apparente.

Exister dans une société moderne, veut dire repondre aux signes. Il y a peu d'activités intellectuelles plus salutaires que de nous mettre au courant de ces conditions, de leurs possibilités et dangers.

Acheter des produits dans un supermarché n'est que lire et repondre aux signes, les marchandises étant des satisfactions calibrées qui correspondent aux signes. Et le calibrage ne peut se faire que sur la base d'une confiance que reflète non seulement le pouvoir de standardiser de la production moderne, mais aussi le pouvoir de s'adapter au calibrage correspondant aux signaux. Ce pouvoir est bien le nôtre.

Faire un voyage en groupe dans un pays jusqu'ici inconnu, cela aussi veut dire aujourd'hui repondre à des signes dont la contre-valeur nous est familière par un acte de calibrage, de codage, qui s'est fait à l'avance. L'acte d'acheter un voyage pour Venise, par exemple, c'est un acte préparé par l'accumulation de valeurs declarées: canaux, Piazza San Marco, pigeons, palais etc., etc. La partition qui servait d'abord d'argument de vente, c'est la brochure du bureau de voyage qui réassume les concepts-clés et nous prépare pour la consommation. Celle-ci devient avant tout une lecture des

signes familiers. Qu'est-ce que nous faisons avec l'inattendu? Cela ne fait pas partie du produit. Ou bien faut-il le barrer, le nier, ou bien on tombe en dehors du produit acquis pour entrer dans un autre genre d'expérience - et cela ne manquera pas de causer des problèmes au moment où il faudra résumer le programme.

Nous savons bien qu'une précondition pour la perception, c'est l'existence des notions, des bases préétablies. Cela fait partie des conditions psycho-biologiques. Ce que la civilisation moderne a réalisé, c'est de préciser les bases et les multiplier, en leur donnant des caractéristiques distinctes et bien reconnaissables: malgré les controverses perpétuelles et multidimensionnelles de notre époque, nous avons accumulé des signes qui forment des descriptions de la réalité très étendues, couvrant des besoins d'orientation reconnus et ne laissant trop de tâches sous les yeux sans les couvrir.

Tout cela correspond à la démarche de la science qui nous fournit l'image de la réalité et qui donne, donc, des signes ou des notions à couvrir avec des signes. La simplification, la démarche vers les buts recherchés comme une continuelle abstraction de la réalité inappliquable, c'est le secret des succès de la science positiviste et post-positiviste. Nous ne saurions pas nier que c'est là un procédé efficace, et un procédé à suivre pour mieux s'orienter.

Mais ce qui est intéressant pour nous dans la démarche de la science c'est ce que la rend aveugle, c'est le côté essentiel de l'abstraction. On ne parle pas des vaicus, on

ne parle pas des matières fouillées par la science - et par la technologie - sans qu'on y a rien trouvé. Abstraire, cela veut avant tout dire délaisser quelque chose. Mais en faisant des recherches, on isole aussi ce qu'on cherche, c'est à dire on trouve des critères qui réduisent les matières à fouiller à des objets, des procédés de reconnaissance, bien autres qu'une analyse fondamentale. Donc, ce que la science n'a pas trouvé digne d'intérêt, risque de ne pas acquérir une identité et devient non-existant.

Dans la théorie de la communication nous connaissons la notion de "bruits", née des expériences très intéressées faites par les théoriciens de signaux pendant la deuxième guerre mondiale. C'était bien le bruit de l'éther dont on a pensé, le bruit qui empêche à écouter, mais encore plus le bruit provenant des sources autres que les émetteurs humains. On m'a raconté que pas mal d'enfants ont trouvé une fascination continuelle à écouter les bruits de l'éther - et pour le temps récent, aussi à écouter et voir les bruits d'un poste de télévision sans programme. Peut être que cela les aide à imaginer l'inconnu.

Dans le monde de signes - des codes, des concepts auxquels correspondent des signes - l'inconnu n'a que le signe du néant. Tout système de symboles, non moins ceux de l'ordinateur - exigent que toute la réalité soit prévue et attend un signe pour n'importe quel phénomène. Donc, il y a un signe du néant aussi.

Dans le néant et dans les "bruits" de la communication humaine, il y a une région nécessaire aux hommes qui nous

fournit incessamment les moyens d'expérimenter et non seulement la gratification d'une identification réussie des signes, mais aussi une réalité vagues, mal définie, organique, qui forme le médium contraire à celui dont a parlé MacLuhan. C'est la région non pas de concepts, mais de conceptions possibles. Il parait que je parle ici de la poésie, mais ce n'est pas le cas. Il faut bien une poésie. Mais il faut aussi, et c'est de cela dont je parle, une reconnaissance de la réalité qui rende possibles des exploits continuels non seulement de la technique et de la science, mais aussi de l'homme dans son orientation existentielle. Nous courrons de grands risques en présence d'un mécanisme rationalisateur qui se nourrit d'analyses faites de la réalité pour des buts précis mais différents, et qui nous sert un système total de concepts qui, irrésistablement, sont liés à des valeurs afin que non seulement la reconnaissance mais aussi la réaction individuelle soit plus ou moins préconçue.

En grande partie ce système est lié aux formules verbales - mais de plus en plus la somme de propositions se fait en de signes et de symboles. La base pour cette compréhension de plus en plus perfectionnée est une éducation commune, et cette éducation a pour base la langue, les phrases, les thèmes logiques. Les propositions de la langue ont une particularité de laquelle est exempte seulement la poésie: elles n'avancent rien sauf son résultat, et le résultat est justement ce qu'on croit qu'on veut faire valoir être la réalité, moins ce qu'il y avait d'inadvertant dans la matière d'où elle est extraite. Les régions de l'inadvertance, du bruit, sont celles dont

l'oubli devient d'autant plus profond qu'elles sont scellées par la science comme sans intérêt. Donc, nous sommes systématiquement entraînés à faire abstraction de la réalité non applicable.

Le professeur Porębski, dans une étude rélativement récente sur Images et signes a fait des observations importantes concernant la nature des images dans le contexte des signes. Il les appelle des structure présentantes parce qu'elles nous offrent des totalités et non seulement des abstractions selectionnées, et il fait remarquer qu'elles nous offrent un moment de continnum vrai ou imaginé, et qu'elles échappent à la nécessité des conventions pour être comprises. Plus ou moins, bien sûr. Il y a certainement des conventions d'image aussi nécessaires que celles de la langue et des structures des concepts dont nous parlent les signes modernes. Mais le continnum, le contexte plus large nous donne des moyens de nous orienter de façon plus organique, de voir des relations directes et de rester, pour ce qu'il y a de non-défini, dans l'incertitude sans perdre l'orientation.

L'image peut etre comprise sous les aspects limitants de la sémiologie avancés par Pierce et Morris, mais on peut aussi le concevoir dans un contexte plus large de la perception et de la reconnaissance ou que l'image prend l'allure de la réalité vue d'une toute autre façon que celle dont reflète la phrase linguistique, une réalité ultérieure à celle du "message". L'image de l'artiste est donc un moyen de conduire le public vers des expériences bien plus complètes et par conséquent aussi à des illusions plus totales. Mais c'est cela

un pouvoir dont la valeur dépend de l'oeuvre individuelle. L'important dans notre contexte c'est le pouvoir de l'image de faire ressusciter les éléments qui ont été négligés dans un contexte total - cela veut dire: l'image a le pouvoir de reconstituer une expérience moins univoque, définitive, abstraite, et diriger, ou plutôt permettre de diriger l'attention sur les bruits et les inadvertances délaissées par une analyse logico-utilitaire.

Si nous identifions le concept avec les formules des connaissances reconnues, il y a une expression de méconnaissance dans l'une des alternatives qu'on utilise pour l'art conceptuel: concept art. Car s'il y a quelque chose de nouveau, d'adapté à une situation de connaissances trop fermes, trop incontestées, trop exclusives à l'égard de la réalité non-classée, c'est sans doute l'art conceptuel pris dans son sens de faire naître. Mais la libre utilisation de l'image photographique de cet art, la provocation sans directives qu'il y a ici, c'est bien sûr l'expression d'une compréhension qui s'est répandue parmi les jeunes artistes depuis des années, mais cela n'indique en rien les limites des possibilités de l'art de fonctionner comme moyen de connaissance plus libre, comme une ressource de retour dans une situation de connaissances conditionnées et fermantes. C'est dans la structure présentante dont parle le professeur Porębski que réside la ressource véritable. Et celle-ci est commune à tous les moyens d'image.

On se demande avec bien de raison si l'ère de la peinture ne soit bientôt achevée, si les possibilités bien établies des

média performatifs, le cinéma, la télévision, ne l'emportent sur le tableau immobile. Nous assistons bien sûr à un changement de climat culturel où la position de l'art pictural est menacée des deux côtes. D'un côté par la concurrence des moyens d'articuler la réalité imaginaire avec un train d'événements qui retiennent l'attention totale qui encastre le spectateur sans lui donner beaucoup de moyens de trouver une position d'observation à l'extérieur de la fiction offerte. De l'autre côté par la formalisation du concept d'art et des qualités de l'art lui-même qui est un des effets, et le plus malheureux de l'expansion du marché d'art d'après-guerre.

On oublie facilement que nous sommes toujours constamment confrontés à des images immobiles, des illustrations de journaux et revues, des affiches, d'autre publicité, des emballages, des schémas d'utilisation pour des produits de l'industrie, toutes sortes d'images qui se présentent pour être lues. Il existe donc une technique pour lire des images, commune à tout le monde. Ou peut être pas? Il est possible qu'il y en ait plusieurs techniques bien différentes. En tous cas, pour la photo, l'image de reportage du journal etc. il y a une attitude normale et communce avec celle employée pour beaucoup d'oeuvres d'art figuratives: celle de se plonger dans l'image comme si elle était la réalité.

Mais la structure présentante comporte une chose bien spéciale pour l'image: l'image reste. Elle nous offre la possibilité de nous approfondir dans les éléments et la totalité de sa structure et de ses représentations tant que nous voulons. Pour la littérature, le théâtre, le film, la danse, cela est impossible. L'art pictural est essentiellement un

art pour la contemplation. Utilisé à son meilleur, il est donc aussi un moyen de garder la faculté de contempler dans une civilisation où nous sommes constamment invités à consommer l'objet offert par identification et non pas à des conquêtes sensuelles et intellectuelles.

C'est aussi dans l'expérience contemplative que réside la raison d'être de l'image sans reférence directe à la réalité extérieure. L'art abstrait n'est pas, comme la science abstraite, le résultat d'une élimination partielle de la réalité, mais d'une réstructuration des éléments offerts par le visuel pour des buts qui sont toujours sans précision, suffisamment imprécis pour nous permettre de nous retrouver renvoyés à nos propres ressources, sans l'appui du système de concept qui est notre instrument inévitable dans la vie courrante.

L'art peut pourtant bien faire partie du système de concepts et valeurs consacrées. D'un côté on en fait des symbôles, comme celui de Mona Lisa, la Joconde, qui figure sans cesse comme symbôle de la fine quintessence des expectations de l'homme: le tableau le plus cher parce qu'il est le plus connu et le plus connu parce qu'il est le plus cher: escalation des concepts qualificateurs sans cesse. De l'autre côté les peintures mises en vente par un commerce de l'art terriblement qualifié et aidé aveuglement par les bonnes forces de la culture. Celle-ci aboutit non seulement à une meilleure accessibilité des oeuvres, chose contestable, mais aussi à une conceptualisation des valeurs d'art. On arrive de plus en plus à achever l'équation par définition impossible entre valeur spirituelle et valeur économique. Et en ce faisant, on arrive aussi à transformer l'art dans beaucoup de ses aspects

en un symbôle, un signe simple et facile à comprendre - un signe qu'il ne faut pas contempler mais lire dans un acte d'identification achevée d'un coup d'oeil.

En exaltant la valeur des expériences qui peuvent être offertes par les images, par la peinture, on arrive facilement à manifester une confiance sans esprit critique à l'égard de l'art et - indirectement - à l'égard des artistes. Mais même s'il existe une autorité absolue propre à tous ceux qui s'expriment - car eux seuls connaissent leur expérience et on ne peut pas les critiquer, faut de références - l'artiste n'a aucune connaissance spécifique sauf celle de produire des formes nécessaires. Il y a des tableaux bêtes, des propos concernant la réalité fort contestables, odieux. Il y a des oeuvres d'art à contester aussi bien que des oeuvres révélatrices. Ce n'est pas l'esprit critique qui doit rester immobile pendant la contemplation.

Ce que j'ai voulu défendre comme valeur incessable de l'art pictural, c'est son référence large et changeante à la réalité parfois inaperçue et, souvent, jamais vue dans les constellations offertes. Il y a chez l'artiste moderne une quete du jamais-vu qui peut paraitre superficielle et qui l'est peut être parfois, mais qui nous fournit, pour remédier aux systèmes de concepts, de signes et de valeurs trop serrées, trop définitives, qui nous fournit des visions nouvelles et des relations inattendues. L'art pictural possède les moyens pour nous libérer des dangers de devenir définitivement encastrés dans des systèmes de connaissances et de valeurs si parfaits qu'il ne nous reste rien que de répondre aux signes.

Alberto Sartoris - Italie

LES METAMORPHOSES. LES ROUTES INCONNUES ET LES NOUVEAUX MONDES DES ARTS ONT-ILS DES LIMITES?

Après avoir affronté l'interprétation de quelques-uns des thèmes principaux de la métamorphose des arts et de leur intégration, c'est-à-dire de la mutation de l'espace et de ses relations dans tous les domaines de la création plastique, affirmons d'emblée que cette opération ne constitue nullement une mesure permanente. En aucune manière nous ne devons en formuler les limites. Par l'entremise d'un travail gigantesque, nous avons pour mission de définir les buts et les dimensions d'un art actuel qui est cependant toujours soumis aux idées, aux projets, aux entourages et aux environnements les plus disparates. Nous devons poursuivre la découverte des chemins et des mondes nouveaux de l'art, redécouvrir les sources et les constantes de ces univers de la pensée et de l'esprit qui ne meurent jamais: ceux de l'imagination, de la fantaisie et de l'invention.

S'il est vrai qu'il n'existe pas, à proprement parler, des limites de l'art dont l'instauration pourrait s'avérer indispensable, il y a, par contre, d'innombrables facteurs qui en restreignent ouvertement le développement, qui en jugulent le sens et la sensibilité.

A ce propos, ces derniers temps, dans certains milieux, la thématique de la négation de l'art en tant qu'expression historique s'est présentée de plus en plus aigue. On a déifié le refus culturel, on a déclaré inutile l'existence de l'artiste et de l'architecte. Par ailleurs, on a confondu l'in-

l'intégration des arts avec une réglementation obsédante, avec un enseignement massacrant, avec le servillisme d'un art programmé par le manque de savoir.

Aujourd'hui, toutefois, on peut fort bien comprendre que le caractère libérateur des recherches expérimentales ne peut être ni entendu ni réalisé sous les coups de la répression, qu'elle soit d'ordre intellectuel, industriel ou commercial. Il faut en effet considérer que dans la métamorphose des arts et dans leurs cheminements nouveaux /dont les principes essentiels sont fondés sur l'indépendance et l'autonomie de l'engagement/, chaque moment passé peut être modifié par le présent: acte dont l'aboutissement réside dans l'intarissable restructuration perfectible des mobiles créateurs et des oeuvres opportunes.

Il est donc licite de penser que les adeptes de cette tendance poursuivent la restitution de la nature humaine moyennat l'institution d'une harmonie entre la sensibilité, l'intellectualité et les méandres pénétrants de la collectivité; moyennant la valorisation des manifestations créatrices individuelles avant leur introduction dans l'engendrement en équipe; moyennant la synthétisation du geste humain non conditionné par l'automation; moyennant la volonté de souligner le besoin de former des images mystérieuses, merveilleuses, alternes, de trouver des expressions singulières intéressant la généralité.

Pour abolir l'insignifiance des mentalités creuses, pour abolir l'esclavage de la consommation forcenée, pour mettre à profit la distance dominatrice que suscite l'évocation d'un art d'invention et opter pour une transposition plas-

tique d'arguments inédits sans se soucier de leur immédiate réalité, il faut s'apprêter à établir continuellement un rapport direct avec la magie de la vie et non avec ses turpitudes. La beauté infinie que nous recherchons est le résultat d'une action créatrice qui ne doit pas nécessairement avoir pour finalité extrême l'exaltation de la laideur et de la démance de notre époque. Il faut au contraire entretenir dans notre coeur une poétique visuelle qui soit le reflet d'un esprit bienfaisant et vivificateur, qui soit le reflet illimité et illuminé du futurible.

A ce même sujet, ajoutons que de la structuration intime de l'être à l'organisation des groupements d'idées, le transfert s'accomplit sous la forme d'une oeuvre savante qu'une dialectique significative anime et révèle. L'art nouveau ne doit pas déraciner l'esprit du contexte vivant qui le nourrit, comme il ne peut demeurer sans rapport avec son insertion organique dans le monde contemporain.

Tant que nous n'aurons pas créé un univers dans lequel soient amplifiées et magnifiées les qualités de l'homme et que son existence soit en harmonie avec son environnement; tant que nous n'aurons pas articulé et élevé la cité du bonheur, nous ne pourrons pas parler des limites possibles de l'art.

Présentement, on palabre beaucoup autour de l'épuisement de l'art traditionnel et de la constitution de nouvelles expressions d'art à partir d'une nature entièrement artificialisée et de l'intervention de l'ordinateur. Avec l'avènement de ce genre étrange de culture et l'expansion innaturelle d'une esthétique informationnelle, il est surprenant qu'on

ne parvienne pas à comprendre, qu'on ne parvienne pas à réaliser que c'est en de telles opérations /qui peuvent, certes, être parfois utiles complémentairement/ que résident justement les limites de l'art, en faisant de l'information et d'une transformation artificielle et délibérément arbitraire la substance même de la création.

De même, dans le domaine de l'enseignement, il est évident qu'une pédagogie appropriée servirait mieux l'art qu'elle ne le fait aujourd'hui, mais elle ne remplacera jamais la recherche, l'expérience, l'intuition et la ferveur initiatique. Ne confondons pas savoir et création, car ni l'art ni la connaissance de l'art ne se peuvent réduire dans la théorie de l'information, même la plus objective.

Nous préconisons, cela va sans dire, l'art dans la rue, dans la fabrique, dans l'habitation. Mais quel art? Celui d'un langage nouveau fondé sur la métamorphose et l'intégration reconnaissables par leurs pouvoirs de transfiguration ou celui d'une formule artificielle adaptable a tout et à tous, sans distinction et suivant une mesure qui n'aurait d'unitaire et de signifiant que la monotonie, la facilité et la banalité? D'autre part, comment adresser un message à des indifférents et à des analphabètes? Indifférents et analphabètes qu'on trouve également parmi les universitaires?

Pourtant, il est manifeste que de grands architectes et d'éminents urbanistes préparent des projets de restructuration des agglomérations et des cités existantes, ainsi que des projets de structuration nouvelle de villes et de centres futurs. Avec la collaboration étroite et extremement précieuse de sculpteurs, de peintres, de graphistes, de

designers, de cinétiques et de plasticiens, une culture urbaine sans précédents commence peu à peu à se former. Une méthodologie de l'environnement et de la création, qui n'est pas une introduction forcenée de systèmes basé sur la propagande de consommation, se fait jour en attendant la possibilité d'appliquer les principes d'un art intégré dont les fins seront pour longtemps illimitées. Intégration spectaculaire qui attribue à l'artiste la faculté d'etre aussi le constructeur de gammes étendues d'expressions qui individualisent chacun des êtres composant les plus divers regroupements et les plus différentes sociétés dans une ère singulière qui n'en est qu'à ses débuts.

Pour préciser notre pensée, observons qu'il n'est point difficile de dénombrer les principaux obstacles qui pourront, à la longue, dresser des limites à l'art. En voici quelques-uns:

- ne pas vouloir reconnaître que la métamorphose scientifique et figurative du concept d'espace a déterminé d'autres dimensions pour les arts;
- ne pas vouloir placer ces acquisitions spatiales /phénomène retentissant qui englobe l'architecture, l'urbanisme et l'art plastique/ dans un contexte conforme aux nouvelles nécessités de notre civilisation;
- ne pas vouloir considérer l'homme et son échelle comme deux des éléments fondamentaux de la structuration et de la composition globale des théories et des rapports apatiaux;
- ne pas vouloir peser à leur juste valeur les significations d'une intégration des arts comportant les alternances, les successions et les associations prospectives intentionnel-

les, méthodiques et inventives, de toutes les disciplines formant l'art, les traditionnelles aussi bien que les nouvelles;

- ne pas vouloir étudier et approfondir dans leur vraie lumière les principes philosophiques, scientifiques, artistiques, plastiques, esthétiques, écologiques, technologiques, techniques, sociaux et combien d'autres, dont l'importance et la contribution résument un bilan consomptif du passé et du présent se projetant dans les splendides prévisions de l'avenir;
- ne pas vouloir admettre que l'histoire du futur a déjà commencé.

Si l'on souhaite qu'un rôle communautaire sans limite de temps et d'espace soit attribué à l'artiste nouveau, c'est pour qu'il entreprenne la recherche d'une harmonie consentante et non celle d'une expression des cruautés et des malheurs universels. En effet, les arts contemporains montrent qu'ils sont rarement parvenus à identifier, à révéler et à résoudre, par exemple, les problèmes capitaux concernant le concept de monument historique et celui de monument fonctionnel, diamétralement opposés au concept de monument rhétorique qui confond grandiose, imposant, majestueux avec colossal. L'architecture-monument n'est pas une question de dimensions, mais de proportions essentielles. La fabrique-monument ou le théatre-monument ne souffre pas qu'on réduise sa substance en termes de quantité, de volume ou d'énormité, ni qu'on le détourne de son insertion normale et naturelle dans l'atmosphère de son milieu, la couleur de son paysage, l'ambiance de son environnement.

Nous savons fort heureusement que dans les arts intégrés le plasticien construit, avec des moyens architecturaux, picturaux, sculpturaux, graphiques, musicaux, chromatiques et rythmiques, des réalités autonomes qui seront un jour sensibles à d'autres métamorphoses. Il y a, sans aucun doute, dans cet ordre d'idées, tout une problématique à découvrir, à explorer, à analyser dans un sens, disons surréaliste, pour ouvrir les chemins des mondes nouveaux. En outre, soulignons que dans ce domaine ce n'est pas la technique qui représente la limitation de l'art et le vrai danger pour la civilisation à venir, mais bien l'inertie des structures.

Cependant, que nous sommes encore loin de cette savante écriture, de ce langage mural qui possèdera, en un style synchrone, toutes les qualités requises pour affronter expressivement et lyriquement les problèmes unidimensionnels, bidimensionnels et multidimensionnels de l'infiguré; que nous sommes encore loin - comme il a été dit fort perinemment - d'avoir parfois accès à l'intimité du génie! Il est patent qu'au même titre que la technique de la poétique du matériau, la cinétique virtuelle, la peinture à superpositions polyphoniques, les mélodies des tableaux transformables dans lesquels l'unité de temps a été incorporée dans la structuralité de l'espace, attendent toujours impatiemment leur plein épanouissement.

Mais, pour revenir à certaines appréhensions qui ont été avancées, nous pouvons supposer que les seules limites de l'art ne résident, en somme, que dans ses inconnues, en considérant que cette ignorance est compensée par la surprise et par l'espoir qui sont toujours à la portée de notre main.

Par ailleurs, il nous reste à réaliser un nouvel art communautaire fait, comme l'ancien, de grandeur et d'immensité. Il nous reste à concevoir un art dépourvu de tout sens restrictif de l'achèvement, un art complet qui tienne à la fois de la beauté, de l'audace et de la sagesse.

Pour que le critique d'art d'aujourd'hui puisse conseiller le chercheur et le créateur, intervenir éventuellement au moment de l'élaboration du projet de l'architecte, de l'urbaniste et du plasticien; pour qu'il puisse juger des qualités réelles de l'architecture et des ensembles urbains, du prolongement des cycles structuraux des cités anciennes, de leur extension suivant une continuité rationnelle; pour qu'il puisse faire ressortir la valeur ou les défauts regardant la composition de quartiers satellites /unités de voisinage des villes du passé/, la fondation de nouvelles agglomérations /petites, moyennes et grandes/, la rédaction de plans directeurs en général et l'animation des campagnes, le critique d'art doit être à même de déterminer si ces travaux répondent bien aux conditions et aux critères de difficiles opérations de recherche, il doit en connaître les motivations et les perspectives dynamiques.

Etant admis qu'un présent qui ignore le passé se renie lui-meme par rapport au futur, la méthode à suivre concerne la documentation relative à l'état du bâti, des techniques et des organes sociaux de la cité et de ses centres urbains, à leur analyse structurale, à la synthèse de mise en relation de leurs articulations essentielles, à la formalisation et à la communication critique des nouveaux objectifs.

Pour cela et pour la rédaction fonctionnelle d'un projet, il faudra - entre autres - procéder à l'analyse des phénomènes de croissance qui pose en des termes nouveaux l'étude historique des villes, au classement des mimétismes simplificateurs des implantations adventices, à la découverte de l'équilibre de coexistence et à sa mise en valeur, à la systématisation des principes de génération par contrat social, à la redéfinition des invariants formels et de contenu /éléments structuraux persistants/, à l'étude de la problématique et de la typologie architecturale, urbanistique et plastique, à l'établissement des parallèles littéraires, artistiques et culturels de la démarche et de ses formes, à la définition du processus et de la génétique du développement futur.

Travail passionnant, s'il en est, mais de longue haleine.

Pierre Schneider - France

"En vérité, quoi de plus important que les sujets et qu'est l'art tout entier sans eux? Le talent est totalement gaspillé quand le sujet ne vaut rien. Et précisément parce que les sujets dignes d'intérêt font défaut aux nouveaux artistes, quelque chose pèche aussi dans tout l'art des temps nouveaux. Nous en souffrons tous; je n'ai pu, moi non plus, celer ma modernité".

La question posée par Goethe dans sa conversation avec Eckermann, en 1823, est plus que jamais à l'ordre du jour: quoi peindre? Exclusivement préoccupés par le comment de l'art nous avons oublié qu'une forme n'est pas signe: elle le devient en signifiant. Tout signe est fait à un sens. Un rapport s'établit, de participation ou d'aspiration, à quelque chose, dieu ou cuvette, d'extérieur aux signes, aux systèmes de signes qui la signifient. C'est par le rapport à cette chose, par le sujet, qui n'est pas peinture, qu'un badigeon indifférent s'agence en peinture.

Mais avec quel sujet pouvons-nous encore nouer un rapport? Pour quoi peindre? La modernité dont parle Goethe consiste justement dans la prise de conscience de la difficulté croissante de ce rapport, voire /si l'on en croît Kant/ de son impossibilité. Moderne, Delacroix qui recherche l'adéquation des signes de la mort à la mort des signes. Modernes, les Impressionistes qui s'efforcent de substituer aux thèmes traditionnels cela même qui a tué la tradition, vidé le ciel: le temps- l'histoire. Et absurdes, les académiques qui peignent comme si cette vertigineuse rétraction du sens ne s'était pas produite.

Le retrait du sens fait refluer les signes sur eux-mêmes. Réalisme et formalisme offrent, depuis plus d'un siècle, le

double visage de la réduction subie. L'image réaliste pense contenir son sujet; le formalisme imagine ses signes fonctionnant en circuit fermé. Si nous savons depuis longtemps que la pomme de Cézanne est un objet mais aussi le fruit du péché - que tout réalisme est un symbolisme qui s'ignore -, nous oublions volontiers que le formalisme est coupable de la même simplification.

Son dessein: faire du comment le quoi de l'oeuvre. Toutefois, la modernité n'est pas seulement conscience de la difficulté extrême de trouver un sujet, un rapport à quelque chose: elle est également conscience que ce sujet impossible est nécessaire. "Le problème de la forme est secondaire en art, écrivait Kandinsky à l'heure où le processus de la réduction semblait sur le point d'imposer définitivement le formalisme. L'art est par dessus tout affaire de contenu".

Un objet créé il y a quelques années par Robert Morris et qui s'appelait, si je ne me trompe, "Boîte remplie du son de sa propre fabrication", pourrait servir d'emblème à un art qui, pour tourner la difficulté, a mis le comment à la place du quoi. Malheureusement, une figure ne saurait constituer son propre horizon. Mallarmé l'apprit à ses dépens: la notion de <u>pli</u>, de <u>redoublement</u>, si importantes dans les notes pour le "Livre" en lequel devait se résumer l'univers, répondait au besoin d'inventer un tissu homogène qui, passant tour à tour derrière et devant, dedans et dehors, fonctionnât à la fois comme signe et comme sens. Le "Livre" ne fut pas écrit, ne pouvait l'être. Les règles du jeu d'échecs ne se confondent pas avec la partie. Pour qu'il y ait partie,

il faut l'envie de jouer, l'affrontement de tempéraments, le désir de vaincre. Ce qui se joue, c'est le jeu, mais ce qui joue, c'est ce qui, ailleurs, hurle, saigne, plaide, courtise, calcule, combat. Entre le comment et le quoi, il y a césure et de cet écart, en lui, naissent l'appel, le désir, l'énergie qui font que le système se meut /selon les lois qui gouvernent tout mouvement/ et signifie /selon les règles qui régissent les signes et leur grammaire/. Réfuser d'assumer l'écart, sous prétexte qu'il est insurmontable, c'est condamner l'oeuvre à l'inertie, à l'insignifiance.

x x x

Alors, quoi? Quel sujet extérieur à l'histoire aura la force de résister à l'attraction de l'histoire? Ce sujet, qui est le contenu réel de l'art moderne, l'histoire elle-même va le découvrir, comme la nuit fait apparaître l'étoile: "Tous les peuples qui ont une histoire ont un paradis", notait Schiller à la veille de ce dix-neuvième siècle où l'histoire s'ébranle. Paradis dont la caractéristique majeure est précisément d'échapper à l'histoire. "Dans le plus petit et le plus grand bonheur, dit Nietzsche, il y a toujours quelque chose par quoi le bonheur devient bonheur: la capacité d'oublier ou, pour parler de façon plus savante, l'aptitude, pendant qu'il dure, d'éprouver a-historiquement". Le paradis est contretemps; histoire et bonheur sont antinomiques. "L'histoire universelle n'est pas le lieu de la félicité, écrit Hegel. Les périodes de bonheur y sont des pages blanches".

Et voici ce que pressentit le temps qui inventa le temps: que l'art pouvait illuminer les pages blanches. Karl Marx

lui-même, dans son Introduction à la "Critique de l'Economie Politique" /1857/, défend le droit à l'anti-histoire:

> Un homme ne peut redevenir enfant sans tomber en enfance. Mais ne se réjouit-il pas de la naïveté de l'enfant, et ne doit-il pas lui-même aspirer à ne produire, à un niveau plus élevé, la vérité de l'enfant naïf? Pourquoi l'enfance sociale de l'humanité, au plus beau de son épanouissement, n'aurait-elle pas, comme une phase à jamais disparue, un éternel attrait? /.../ L'attrait qu'a pour nous leur art /les Grecs/ n'est pas en contradiction avec l'état peu développé de la société où cet art s'est épanoui. Il en est plutôt le résultat; il est plutôt indissolublement lié au fait que les conditions sociales inachevées où cet art est né, et où seul il pouvait naître, ne pourraient jamais revenir".

Non seulement Marx attribue à l'art la fonction d'assouvir le besoin de l'a-historique, c'est à dire de bonheur, mais encore il désigne ce qui lui en donne le pouvoir: la capacité, alors que toutes les autres activités humaines son emportées par le courant du temps, progressent, de restituer les origines. "Pour faire du neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance". De Gauguin à Matisse, l'histoire véritable de la peinture /et qui reste à écrire/ est celle de la reconquête du paradis - du bonheur qu'engendre le retour aux origines. Elle met en évidence la progressive appréhension du fait que le paradis n'est pas géographique ni temporel mais inhérent à l'art même, qu'il s'appelle non Tahiti mais couleur, que l'art, exorcisé par l'histoire de ce qui en lui est historique, n'est pas remontée à la source: il est présence de la source.

Elle coule à condition que l'oeuvre nie l'histoire dans laquelle elle naît. Qu'elle reconnaisse, si pénible que cela lui soit en ces temps, son a-historicité. Qu'elle sache que son quoi, son pourquoi, c'est le paradis. Le sache et aussi-

tôt l'oublie, puisque le savoir est historique et l'oubli, seul, bonheur. Alors se creuse entre elle et l'histoire l'écart qui anime et donne sens. C'est dire qu'il lui faut accepter cette histoire, s'en saturer: non pas se poster sur la rive, mais nager à contre-courant. A une époque qui se voit et se vit sous les espèces de l'histoire, le programme de l'art ne peut être que celui qu'énonçait Don Quichotte: "Je suis né par la disposition du ciel en cet âge de fer pour y ressusciter l'âge d'or".

Prof. Władysław Tatarkiewicz - Pologne

ART, SCIENCE, TECHNIQUE

Un historien, en s'adressant à des critiques d'art, de quoi devrait-il les entretenir? Surtout quand il dispose d'un temps suffisant à peine pour esquisser un seul problème. Or, je pense qu'il aurait raison de parler de la variabilité du sens de certaines notions. De celles, surtout, dont se servent les critiques. De celles, à savoir, qui constituent l'objet et le mot d'ordre de votre présente rencontre: Art, Technique, Science. Ce sont là des notions dont notre époque ne saurait se passer, mais, ce qui est essentiel, elles n'ont pas été aussi indispensables de tous les temps. Ni séparément, ni, d'autant plus, en tierce.

L'antiquité grècque d'où nous avons puisé nos innombrables notions, ne connaissait pas ce bloc de termes. Notre "technique" provient du mot grec "techne", mais sa signification était alors autre, beaucoup plus vaste, elle comprenait toute production de l'homme exigeant un certain savoir. Y appartenait par exemple la construction de navires, donc ce que nous aussi appelons technique. Mais la sculpture et la peinture que nous appelons arts, y comptait aussi. Même la géométrie, donc la science. Cela veut dire que la notion grecque de "techne" couvrait les trois domaines: que les Grecs ne séparaient pas ces trois domaines: technique, art et science, qu'au contraîre un seul terme couvrait ces trois domaines que les anciens traitaient comme une seule activité humaine.

Cette opinion, léguée par les Grecs, a vécu plus de mille ans. Le terme latin correspondant à "techne" était "ars".

Il couvrait, lui aussi, tous les trois domaines: aussi bien la production dite chez nous "technique", que celle à qui nous appliquons l'adjectif "artistique". Il comprenait aussi la science. La géométrie, la grammaire, enseignées dans les écoles médiévales, y portaient le nom de "artes". L'idée ne venait à personne de séparer la technique de l'art, ni l'art de la science. Leur union était dictée par une idée profondement méditée ou bien par un instinct fortement enraciné: on croyait que leur essence était la même à savoir que tous les trois notions n'étaient rien d'autre que production savante "Ars est systema praeceptorum". A vouloir diviser la production selon les méthodes qui y sont appliquées, il faudrait aller beaucoup plus loin, puisque les méthodes de la construction du bâtiment ne sont pas les mêmes que celles de la construction navale, et la sculpture en pierre utilise d'autres procédés que la sculpture en bois ou en métal.

Encore à l'époque Renaissance, la conscience de l'unité de toute production humaine prédominait, bien que les premières tentatives de différenciation se signalaient déjà: la différence entre la science telle qu'elle était enseignée dans des facultés, et les oeuvres d'art ou de technique produites dans des ateliers, sautait aux yeux. Néanmoins, Leonardo de Vinci serait sans doute très étonné d'apprendre que, en peignant ses toiles, en étudiant l'anathomie et en imaginant ses engins volants, il travaillait dans trois domaines distincts. Dans la conscience des hommes l'unité l'emportait toujours sur la diversité.

Et cependant, les Grecs divisaient, certes, l'ensemble de la production humaine, mais ils la divisaient autrement. Ils

opposaient la "techne" /comprenant aussi bien la technique que l'art et la science/ à la "physis", c'est à dire à la nature: d'un côté ils mettaient ce que l'homme avait produit lui-même, et de l'autre ce qui lui était donné. Autrement dit: ils opposaient ce que l'homme a inventé à ce qui repondait aux lois invariables du cosmos. Et les lois du cosmos, les Grecs les appréciaient davantage. Ils étaient convaincus que la meilleure chose que l'homme puisse faire est de se soumettre aux lois éternelles du cosmos, aux lois de la nature.

Cette conviction antique s'était maintenue très longtemps. Goethe écrivait: "L'art est l'oeuvre la plus sublime de la nature. Il est le produit des lois qui régissent la nature". Les autres penseurs modernes n'allaient pas si loin: ils n'identifiaient pas les lois de l'univers aux règles valables pour des produits de l'homme, ils demeuraient fidèles au principe de dualisme: physis - techne, c'est à dire nature et art /dans la plus vaste acception du terme, comprenant toute la production savante de l'homme/. C'était bien l'idée du Romantisme. Un de ses représentants: Wackenroder, écrivait: il n'y a que deux langages capables d'exprimer l'univers: l'un d'eux est parlé par Dieu, l'autre par l'homme - ce sont la nature et l'art. C'était là une formule de plus forgée pour désigner l'ancienne division, formule qui n'avait rien en commun avec la conception moderne de l'art, science, technique.

Cette dernière division est en effet une nouvelle manière de classer les activités humaines, une trouvaille de notre époque. Les trois catégories qu'elle avance sont notre propriété exclusive, c'est nous qui les avons inventées. Bien entendu, l'art, la science et la technique /dans leur sens

actuel/ existaient depuis l'aube de la civilisation, mais ne portaient pas de noms différents, la nécessité de les traiter séparément ne se faisait pas sentir.

Notre classification est-elle plus parfaite que l'ancienne? Est-elle défintive? C'est l'avenir qui y donnera la reponse. Et toutefois, nous pouvons etre contents, meme fiers, d'avoir introduit une division nouvelle des activités humaines, division que les anciens ne connaissaient pas.

Vladimir Tolstoy - Union Soviétique

THE STANDARDIZATION OF THE ENVIRONMENT AND THE DEVELOPMENT OF THE PERSONALITY

Our changing of the role and meaning of art in the contemporary world is based on the fact that socialist artistic culture takes an active part in the forming of the versatile and harmoniously developed personality of man. Therefore we stick to the principle of heterogeneity of all types and genres of artistic creation, wide development of national schools and creative individualities based on the unity od ideological and artistic principles of socialist realism. We strive for the uniform development of a spiritual wealth of contents, genres and stylist forms in socialist art because this reflects the fourishment of national cultures and each individuality in the socialist conditions. Our general principle, which is oriented on the distant perspectives of the social development should not be mistaken for, as it would seem, the externally congruent points of view pronounced by some bourgeois ideologists for whom the tendencies toward standardization and unification are typical of the so-called industrial civilization.

In the contemporary world there is in fact a real danger that standardization and unification might cover not only the world of objects /clothes, objects of everyday use, flats and towns/ but also our way of life and thinking. Such a standardization of the objects present in man's surrounding is the consequence of an industrial way of

production of all that which is destined for mass useage. At some defined stages of the contemporary development of society this is obviously the inevitable and specific price paid for a general availability and the large-scale character of objects of every day demand and use.

We should not close our eyes to this phenomenon. We should study it and work out effective remedial measures do that a similar standardization of the world of objects and mass information would not leave its levelling stigma on the personality and spiritual world of contemporary man.

And this is one of the solutions to the problems proposed by a contemporary American sociologist, Alvin Toffler. While criticizing the total process of standardization in the contemporary capitalist world he makes an attempt at proving that, already in the present day world one might find symptoms proving the formation of a new, according to Toffler's terminology, "post-industrial" society whose model he is trying to build through the reversing of and resisting of all that a man has been provided with by the contemporary industrial civilization.

Still, none of the progressive developments will take place unless some of the real values of the preceding stages have been included as constituting factors in the further development.

An example is a humanistic principle of the development of personality which is the confirmation of values of each human individuality and which was so promising in the days of the formation and developing of capitalist conditions and which at present is being questioned and disputed by

recent ideologists of the bourgeois order, and on the contrary, this humanistic principle is an inseparable element in our socialist conception of a harmoniously developed man. There is some doubt about the truth of the assertion that all that which the great epoch of the Industrial Revolution and Developed Industry brought into the culture of humanity and the spiritual world of every man, will be rejected in the next stage and considered as unuseful, naive and primitive and it is then that the spiritual culture of humanity will attain the "Golden Age" of intellectual flourishment which will surpass all this which for the time being constitutes world culture.

And on the contrary, we maintain that the vast, historical area of the so-called "Industrial culture" which was initiated in the days of the First Industrial Revolution in Europe and which is being continued up to now all over the world, is not unproductive for the intellectual development of man. This has also laid down its cognitive skills and especially the system of aesthetic perception of the surrounding environment of objects.

The industrial system of production and mass production which is surrounding a contemporary man from all sides, have introduced a new way of easthetically percepting an-industrial product, which might be defined as <u>the perception of an object in the number of its items</u>.

While perceiving a work of architecture, sculpture, painting or a unique product of an artistic craft we look at one defined object which is the only object of our perception. While looking at it from various points of view,

in various moments of the environmental state and our subjective moord we are always dealing with the same objective item.

We perceive mass-produced industrial products in a completely different way. A picture of a given object held in our mind is most often a reflection of not one but a series of identical items. We also perceive these products in various moods and various life situations and here we are confronted with a consequent aesthetic percpetion of numerous features of an object both in time and space. But this cognition is not the result of the observing of one unique object but is achieved through the summing up of impressions connected with a given type of objects in contacts with a great number of programmatically and serially identical items. For example: We may observe an identical piece of cloth in various dresses, on various life situations and each time we shape and enrich the general impression of a given object. We can, for example, contemplate the final form of a new model car also in various situations when it is standing on the side of the road, when it is being driven down the road or when we are sitting in it. We can see this type of a product at various times, in various colours and in various combinations as if it was presenting itself in all its range of aspects. And we know for certain that each item of an industrial product which we see is not a reproduction, nor a copy but an original in itself. At the same time we know that this item is not unique but that it is an industrially duplicated item representing all the features of a model.

Such a form of aesthetic perception of an object can only be born in the industrial epoch. And it is indisputable that this has enriched in a way the world of a contemporary man as did at a time the principles of mirror symmetry, classic tectonics and many other aesthetic conceptions concerning the assimilating of the world.

The principle of the habitual stereotype is at work here: the perception of ordinary and everyday use objects becomes quickly conventional, their appearance, form and destination as well as colour "are assimilated" not in the way as if they were completely unknown and unique. The appearance and other important features of standardized products are immediately recognized. In this case, the sensory perception and visual analyzing of an object are minimal; "a priori" representations and habitual associations connected with a given category of the world of objects are at work here. Such a transcient, conventional and thus standardized perception of each item of an industrial series is to a certain extent completed by the diversity and multiplicity of the situations in which this perception is taking place. Thanks to this, in the mind of a contemporary man, a complete picture, a representation of a given type of products is being formed.

The more the standarized industrial products appear in our surroundings, the greater is the need for looking for some irregular and individual mark that would destroy the habitual stereotype and would activize our aesthetic perception. When confronted with a unique and individual form, standarized objects play the role of a neutral background,

a kind of a "sordine" accompaniment.

In this case a set of objects is built on the basis of the contrastive co-acting of unique and mass products.

On the other hand, when such opposing does not take place, we are dealing with merely standarized, unfirom forms of products and other mechanisms of perception start working.

While taking into an account a series of analogical radio and television sets as well as cars, minute and unsignificant differentiations and modifications of a form and decorum become more vividly clear within this series than when confronting strongly contrasting products individual in form. It is know, for example, how quickly motoring enthusiasts find slightest changes and modernizations which to the man who does not know the model are unnoticable. Therefore, even slightest modifications in the form and decorum of objects of one type are essential and significant for people accustomed to mass industrial production.

The aesthetic percpetion of an object in the multiplicity of its industrial items has a quality which enables it to be linked with any endurably canonized type of artistic creation, for example in folklore or in the Mediaeval art.

As opposed to the unique works of art of the most recent times which must, as a rule, differ while at the same time the value and significance of each of the work is measured by the degree of uniqueness and lack of similarity with any other work belonging to the same kind and genre /or even may be created by the same artist/, the value and signigicance of a work of art in Middle Ages were measured in a

reverse way; by the degree of approximation to the defined and ideal iconographic canons in style and even technique. However, this did not cause a standardization, the mechanical repeating of a pattern, the canon. On the contrary, within a large typological group of works, such as for example Russian Icons representing the same iconographic type, there was an infinite diversity of subtle and to an unskilled eye, intangible differences. Such a conception of creativity is close to the art of interpretation of a known musical masterpiece. And it is the identity of the iconographic types and artistic means which enables the spectator to understand the differences which lie deeper, the most subtle shades of sense and style as well as the most delicate nuances of a universally known type of interpretation.

A similarity to this can be observed in the industrially duplicated products. A typological definition of an industrial object enables one to better perceive and evaluate the smallest modifications in its form. At the same time, the industrial mass production of an object is to a certain degree compensated for by the diversity of conditions in which indivitual items of a given type of products are perceived by people.

However, all these qualities as well as specific perceptive possibilities provided by mass produced products as well as mass prefabricated architecture are not taken into account nor are they properly utilized. In many towns and villages throughout the world, thousands of identical and typical buildings are being erected and no measures have been undertaken to create some artistic entity. Industry produces

objects of everyday use such as furniture, lighting materials, wall-papers, fabrics, clothes and dishes and does not take into an account the fact that they closely function with rach other in life.

In order to meet the material and spiritual needs of a nation in the most exhaustive way the mere production of a satisfactory number of objects is inadequate; the individual requirements and needs of every man should be fulfilled. And this cannot be done, if we act in accordance with the principles of a unifying and anonymous standard.

The neglecting of the laws of the perception of mass produced industrial products as well as the indifferent attitude displayed towards the very important task such as the formation of an artistically harmonious environment, gives birth to intellectual stereotypes, they cultivate a passive and consuming attitude towards the world and destroy the creative element in man. And that is why we are fighting and will fight against the deadening anti-humanism of a standard "mass culture" as well as against the anarchistic nihilism of modernistic trends in art which are still being born in the same social conditions. And art saturated with ideals of humanism helps to create a unified and fully worthwhile environment and is an important weapon in this struggle.

- - - - -

Guy Weelen - France

Pensée - Ainsi, quand mon père me parlait - et vous ne savez à quel point il est capable d'enthousiasme à ses heures -

De ce temps où nous vivons, de ces grandes et admirables inventions qui rendent une chose si belle de vivre dans le temps où nous sommes, de ces merveilles inouïes, disait-il, le chemin ce fer, les cables sous-marins -

De l'empire que l'homme établit sur toute la matière, du progrès qui balaie les vieilles superstitions et de ces années devant nous qui assurent le triomphe de la raison et de la connaissance et du bien-etre général...

Oui, oui, ce sont les expressions dont il se sert.

Orian - Ouvrez les yeux, Pensée, et voyez toutes ces choses

Pensée - Je suis aveugle

Orian - Une seule seconde, je vous en prie!

Quel dommage que vous ne puissiez pas ouvrir les yeux une seconde, et voir ce que c'est qu'une fabrique de phosphore, ou un buffet de gare!

Un monde tout entier consacré à la production de l'utile.

Un jour l'heureuse Rome aussi se réjouira de ses docks et des usines. Oui, c'est un glorieux temps que celui-ci.

Pensée - Où je suis il n'y a point de temps.

<u>Le Père Humilié</u>

Paul CLAUDEL

"Où je suis il n'y a point de temps". Admirable réponse de tragédie, qui malheureusement n'est valable qu'au théâtre. Car il n'y a pas d'esprit qui puisse se situer hors du temps, même de son temps. Art, science, technique - facteurs du développement social de notre époque: tel est le sujet de nos préoccupations.

Qui oserait soutenir que le développement de la science et des techniques, en proposant une multitude d'interrogations, n'a pas apporté une multitude de réponses, réduisant le territoire de l'inconnu et accordant à l'esprit des moyens plus subtils pour manipuler le monde? On sait en effet que le monde répond de la façon dont on l'interroge; merveilleuse victoire des méthodes et des techniques sophistiquées.

Qui oserait prétendre que la multiplicité des informations - ce drame de notre époque - n'a apporté au fond des provinces une plus grande masse de renseignements et peut-être un assouplissement des croyances, une relative destruction des superstitions? /sur ce dernier point il y aurait beaucoup à dire - voir Edgar Morin - Orléans/.

Mais dans quelle énumération des grands libérateurs de l'humanité trouve-t-on le nom des artistes peintres, sculpteurs, architectes etc... Peut-être avec pessimisme, je ne pourrais affirmer que l'art, sauf pour quelques esprits distingués - parmi lesquels bien sûr nous nous plaçons - a apporté aux générations passées et apportera aux générations futures cette libération des esprits qu'on voudrait lui attribuer. Tout au plus, l'art a participé au courant général de la pensée d'une époque, quelques artistes l'ont orchestré, lui ont donné une image, quelques artistes ont prophétisé. Mes réfé-

rences sont décidément littéraires, mais il y a une grenouille, dans une fable de La Fontaine, qui se prend pour un boeuf. Je crains que, si nous n'y prenons garde, il nous arrive d'éclater au bord du bassin où "grenouille" l'humanité.

Je suis frappé de la lenteur avec laquelle les idées se répandent et je suis frappé de la rapidité des contre-façons. Je suis frappé de la lenteur de la transformation des hommes. M'étant occupé de très près de psychanalyse, je me suis aperçu que toute modification de l'individu se heurtait à un élément spécifique, structural de sa nature, différent pour chacun: je veux dire la durée. Rien ne peut se faire sans elle, et personne ne peut dire le moment où le fruit parvenu à maturité se détachera de la branche - pas plus le psychologue que le patient.

Si à toute force nous voulons considérer l'art comme facteur du développement social, nous devons radicalement changer nos attitudes à son propos. Ce n'est plus le produit fini qu'il faut considérer, mais le cheminement. Ce n'est plus l'objet mais l'action, l'intervention. Ce n'est plus "l'artiste" qu'il faudrait envisager, mais la collectivité qui à un certain moment, grâce à des conjonctures dites spontanées mais en réalité latentes ou intelligemment préparées /?/ se révèle à elle-meme, et cette révélation serait artistique. Ce que nous nommons art aujourd'hui ne portera plus ce nom probablement, il sera expérience commune, reconnaissance des signes, et communication directe. Il sera action. Je n'aurai pas la naïveté d'ajouter "fraternelle".

Donc, pour être bref, si l'on veut que l'art ait une fonction, c'est l'homme qui doit être au premier plan de nos préoccupations, son évolution psychologique.

Certes, nous avons découvert l'espace. La biologie nous ouvre des horizons terrifiants et extraordinaires. Les techniques nous permettent de prospecter les étendues les plus vastes. La physique a donné des réponses étonnantes sur la matière et l'énergie - et ainsi de suite. Mais encore? Nous restons de petits individus soumis à toutes les tyrannies intérieures. Sur ce plan, aucun progrès entre un Romain de l'Empire - même s'il est du Bas-Empire - et un Romain fier "de ses docks et de ses usines".

C'est très beau de dénoncer - faut-il encore construire. Cette construction appartient à la futurologie.

Je suis de ceux qui pensent, après beaucoup d'autres, que "la création est pour l'homme un moyen de nier la mort, sa mort, de balancer le surnaturel ou d'y participer, de poser un défi à sa solitude".

Pourquoi serait-il impossible de retourner le gant et de joindre par une accolade de feu la vie et la création sans y inclure la mort? Alors seulement l'art sous son nouveau nom sera un facteur de développement des sociétés. En attendant essayons de libérer l'homme, si j'accorde à "développement social" la signification d'une harmonieuse activité au bénéfice de chacun et de tous.

Jacek Woźniakowski - Pologne

LE SYMBOLE ET LE PERROQUET

Le titre de notre Congrès propose - si j'ai bien compris - le cadre d'une réfléxion en commun pendant les quelques jours à venir. Mais il cerne aussi certaines inquiétudes, que nous vivons tous, de différente manière, face à l'art moderne et au monde moderne. Pour faire démarrer la discussion, permettez moi de circonscrire quelques unes de ces inquiétudes d'un trait un peu delapalissien, un peu gros et certainement trop cursif.

1

Ce qui d'abord éveille le doute, c'est la présentation, qu'on fait souvent aujourd'hui, de ce trio - art, science et technique - comme allant de soi. Il désigne des activités tellement importantes, qu'on serait presque tenté de l'accepter comme digne remplaçant de la triade platonicienne: le Beau, le Vrai, le Bien. Attention - ne nous y méprenons pas. Nous pourrions aisément créer d'autres trios, par exemple science-politique-sport, ou si vous préferez art-gastronomie-sexe, et chacun tiendrait debout uniquement d'un point de vue fort restraint: c'est le cas aussi pour art-science-technique.

Quel point de vue permet à ce dernier trio de tenir debout, de constituer un tout cohérent? Serait-ce la perspective du développement social? J'ai au contraire l'impression, que dans cette perspective on remarque mieux, qu'aucun ordre taxonomique allant de soi ne relie ces trois éléments entre eux. Les liens que nous essayons souvent d'établir entre

l'art, la science et la technique ne sont souvent, comme dirait Bacon, que des idola. Pour la méthode, nous avons à faire aux idola trinitatis /ce n'est pas Hegel qui aurait été le premier à aimer les triades/, pour la chose elle-meme - aux idola evolutionis.

2

Grâce au fait de pouvoir répéter une expérience et grâce à l'accumulation du savoir, la science et la technique évoluent, nous le savons particulièrement bien en ce siècle où elles évoluent avec une rapidité parfois terrifiante. Par contre l'art /et je suis d'accord avec ceux qui l'ont constaté depuis longtemps/ - l'art change, mais il n'évolue pas. En tout cas depuis les caves de la préhistoire, ou - mettons - depuis la sculpture de l'antiquité, il serait difficile de parler du progrès de l'art /sauf peut-etre là où la technique joue un role décisif, comme dans l'architecture/. Voilà donc une première différence essentielle entre la science et la technique d'une part et l'art d'autre part, considérés sous l'angle du développement social.

Une seconde différence, c'est que - tout au moins dans certaines parties du globe - la science et la technique contribuent au bien-être général: l'art par contre contribue tout au plus au bien-être /c'est à dire aussi au sentiment de leur propre importance/ de certains artistes, de certains marchands et de certains critiques d'art. Ne plaisantons pas avec ce problème: pour une organisation comme la nôtre il serait très difficile d'arriver à la conclusion /vraie ou fausse/ que l'art n'e s t p a s un facteur de développement social. A quoi bien l'AICA? pourrait dans ce cas de-

mander quelqu'un, qui ne comprendrait peut-être pas que le développement social /terme plutôt vague/ ne constitue point l'unique critère des valeurs humaines.

3

Le différence numéro trois se situe au niveau des fonctions différentes de l'art, de la science et de la technique. Les fluctuations historiques des fonctions de l'art sautent aux yeux: son rôle pour le développement social fût sans nul doute important, lorsque l'art faisait office d'une Biblia Pauperum, lorsqu'avec le concours de la géomètrie il scrutait les catérogies de notre perception, lorsqu'il baignait la vie laborieuse de la Hollande dans la lumière de Vermeer et la pénombre de Rembrandt. On pourrait dire, trop brièvement, que l'art participait au développement social en incarnant des structures symboliques à l'aide des systèmes linéaires, spatiaux, lumineux etc.

Mais depuis le XVIII s. nous assistons à l'extinction progressive des anciennes structures symboliques. Et nous nous rendons compte, en commençant par le romantisme, que lorsque disparait l'habitus d'une vision symbolique, l'art lui aussi se meurt. Ainsi au cours du XIX et du XX s. se manifeste souvent la nostalgie du paradis perdu des symboles: elle prend la forme de divers "symbolismes" trop programmés, ou d'un intérêt passioné pour les symboles oniriques, ethniques et "archétypiques". Nous remplaçons une symbolique sociale dépérie par des symboles soi-disant intersubjectifs ou simplement privés - depuis Goya, Blake, Turner ou Freidrich jusqu'à Picasso, Max Ernst ou Dubffet; nous nous inspirons par des symboliques occultes, théosophi-

ques ou pseudo-bouddhistes, depuis Malewicz et Mondrian jusqu'à Tobey et ses imitateurs et meme jusqu'à certaines formes de l'Arte Povera.

Mais la Biblia Pauperum a été remplacée par les écrans du cinéma et de la TV; ce n'est plus l'art, mais la physiologie, la psychologie et la sociologie de la connaissance qui s'occupent des catégories de notre perception; la lumière qui sacralisait l'habitation et le visage du bourgeois hollandais est aujourd'hui gouvernée par les centrales électriques. Vivre en commun des valeurs, devenues tangibles à travers une structure symbolique: cela n'arrive plus que dans les stades. Donc, pour l'art, une situation peu enviable: rien d'étonnant que de la voir chercher depuis presque deux siècles des alliés puissants, en s'imaginant parfois de les trouver dans la science et dans la tachnique.

4

Nous avons rappelé trois différences entre ces trois domaines: d'abord - l'art n'évolue pas, ensuite - il ne contribue pas au bien-être matériel, finalement - sa fonction est très spéciale: on pourrait dire qu'il incarne des structures symboliques en des oeuvres ayant leur valeur propre pour nos sens et notre entendement.

La différence numéro quatre se manifeste dans le champ de nos attitudes.

Envers la science nous vacillons entre deux attitudes contradictoires: un scientisme naif et orgueilleux d'une part, et d'autre part une humble /et très "humaniste"/ acceptation du fait, que plus nos connaissances s'élèvent, plus s'élargissent - mais aussi s'éloignent - les horizons du savoir.

Sociologiquement parlant on voit règner dans ce domaine une sorte de "loi de l'escalier", c'est à dire que l'attitude des élites, après un certain décalage, tombe dans le domaine public au moment où ces élites ont changé de cap. Par exemple chez le savant authentique le scientisme optimiste du XIX s. a depuis longtemps fait place à un sentiment prudent des limites de la science, de la valeur toute relative de ses théories et de l'impossibilité de prévoir leur mise en pratique - tandis qu'aujourd'hui ce sont les technocrates qui se livrent avec enthousiasme à des activités du type scientiste. Voilà un des obstacles majeurs sur le chemin du développement social: une croyance aveugle à la science, qu'on ne comprend point, car on s'imagine que ce n'est qu'une sorte de metatechnique.

Par contre lorsque les savants se hasardent hors de leur tour d'ivoire méthodologique, hors de leur scepticisme méfiant, lorsqu'ils recommencent à réfléchir sur les bases de leur travail, nous voyons dans le domaine public des rejetons quelque peu abatârdis de ce scepticisme dépassé: je parle d'une certaine négation de toute science et de technique, d'un certain nihilisme utopique.

D'autre part, malgré le pétrissement de notre écologie et de notre psychologie par la science et la technique, elles n'ont qu'une influence étrangement réduite sur les décisions cruciales de notre existence: on l'a dit il y a longtemps, que bien peu de gens demandent l'avis du savant au moment des fiançailles.

C'est la littérature et l'art qui jadis avaient sur les décisions de ce genre une influence prépondérante: car elles

créaient autour de l'homme et en son for intérieur un univers des valeurs, ou /pour être plus précis/ permettaient aux valeurs non pas tant de se réaliser, que de prendre corps. Nous l'avons déjà dit, que l'art d'aujourd'hui a pour une grande part abandonné cette fonction, la sienne propre. Fasciné par l'évolution de la science et de la technique, il voudrait en faire autant.

C'est là que nous voyons, que chez de nombreux artistes et théoréticiens les deux attitudes extrêmes envers la science paradoxalement se rencontrent: un scientisme idolâtre et un nihilisme utopique. Avec un sérieux déconcertant on emprunte les formes tout à fait superficielles de quelques opérations scientifiques /par exemple la notation mathématique ou mécanique d'une série d'expériences/ et on imite ces formes sans se soucier de leur signification, tout comme un perroquet qui - sans savoir ce qu'il dit - lance à tout venant les gros mots qu'on lui avait appris. Mais ces gros mots, lancés à un visiteur de marque, peuvent donner l'impression d'une plaisanterie, d'une sorte de satire dadaiste: de même l'art, qui imite les accessoires de la science, produit plus ou moins consciemment une sorte de pastiche, de persiflage, de parodie des opérations scientifiques.

5

Il semble que le mélange des genres artistiques, initié par le romantisme, est aujourd'hui parvenu à son point culminant. Mais je ne crois pas que celà soit pour l'art un moyen de quitter son refuge et d'aller vers ce qu'on appelle "la vie". Au contraîre, j'ai l'impression que de la sorte l'art se retranche de celle-ci. Car la vie sait être imoi-

toyablement classique, son sens de l'humour semble plutôt restraint, elle impose ses règles d'une manière catégorique et pour les faux-semblants psittaciques elle n'a qu'un haussement d'épaules.

Et pourtant - ils ont souvent raison, ceux qui - même à tâtons - cherchent "l'intégration". On pourrait seulement les implorer de ne jamais perdre de vue le fait, que toute liaison fructueuse entre la science et l'art doit se faire d'abord dans l'esprit de l'artiste, non point dans les dépots d'accessoires. Car finalement il s'agit de l'intégration, de la cohérence, de l'unité profonde de l'homme. Je ne crois pas qu'on puisse jamais atteindre pleinement ce but, mais nous n'avons qu'à tendre vers lui sans relâche, et cela malgré tous les Foucault et autres démolisseurs de la personne. Puisque l'homo sapiens a toujours très mal réalisé l'ancien adage: sapientis est ordinare, il ne faut pas trop s'étonner, que la vie nous déchire sans cesse et nous morcelle. Mais c'est à nous de ramasser sans cesse les disiecta membra, de nous réintégrer. Lorsqu'il rêve d'une mésalliance avec la science, l'art moderne /qu'il le veuille ou non/ poursuit à sa manière ce but, il nous rappelle ce devoir, avec la voix rauque et plaintive du perroquet.