

# **Art dans les années soixante-dix**

# **Art in the seventies**

**Discours présentés à l'occasion du 12ème Congrès  
de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA),  
Cologne, République Fédérale d'Allemagne,  
Septembre 1977**

**Lectures presented on the occasion of the 12th Congress  
of the International Association of Art Critics (AICA),  
held in Cologne, Federal Republic of Germany,  
September 1977**

**Section AICA de la République Fédérale d'Allemagne  
AICA-Section of the Federal Republic of Germany  
Bonn/Bochum**

# **Art dans les années soixante-dix**

# **Art in the seventies**

**Discours présentés à l'occasion du 12ème Congrès  
de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA),  
Cologne, République Fédérale d'Allemagne,  
Septembre 1977**

**Lectures presented on the occasion of the 12th Congress  
of the International Association of Art Critics (AICA),  
held in Cologne, Federal Republic of Germany,  
September 1977**

**Section AICA de la République Fédérale d'Allemagne**  
**AICA-Section of the Federal Republic of Germany**  
**Bonn/Bochum**

**Edité par / Editor:**

**L'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)**

**Section de la République Fédérale d'Allemagne**

**International Association of Arts Critics (AICA)**

**Section of the Federal Republic of Germany**

**Président: Colmantstr. 15, D-5300 Bonn 1**

**Sécrétaire: Museum Bochum, Kortumstr. 147, D-4630 Bochum**

**1978**

## Content

Préface / Preface . . . . .	5	
Théories et méthodes de la critique d'art contemporaine Theories and Methods of Contemporary Art Criticism . . . . .		7
Mieczyslaw Porebski (Pologne/Poland):		
Les critiques et la méthode . . . . .	8	
Georg Jappe (Rep. Féd. d'Allemagne/Fed. Rep. of Germany):		
Mais où sont les méthodes? . . . . .	14	
Dimitrij Basicovic (Yougoslavie/Yugoslavia):		
Introduction à la critique fonctionnelle . . . . .	20	
Kenneth Carpenter (Canada):		
On the Usefulness of Neo-Freudian Theory to Art Criticism . . . . .	28	
Bernard Denvir (Grande Bretagne/Great Britain):		
The New Theologians? . . . . .	32	
H.L.C. Jaffé (Pays-Bas/Netherlands):		
Does a „developmental-historical“ or biogenetic Treatment of Art Criticism still make Sense today? . . . . .	35	
Hans Jürgen Papies (R.D.A./G.D.R.):		
A propos des rapports entre les arts plastiques et l'idéologie . . . . .	39	
Andrzej Turowski (Pologne/Poland):		
Remarques en marge de la théorie de l'avant-garde . . . . .	44	
Problèmes du réalisme aujourd'hui / Problems of Realism today		
Pierre Restany (France):		
Problèmes du réalisme aujourd'hui . . . . .	52	
Vadim Polevoi (U.R.S.S.):		
On the pressing Problems of Realism . . . . .	59	
Katarina Ambrociz (Yougoslavie/Yugoslavia):		
Information de l'exposition de Yougoslavie . . . . .	67	
Nodar Djanberidze (U.R.S.S.):		
Some Aspects of Realism in Modern Art . . . . .	70	
Peter H. Feist (R.D.A./G.D.R.):		
New Developments in Realistic Sculpture in the German Democratic Republic . . . . .	75	

<b>Boris Kelemen (Yougoslavie/Yugoslavia):</b>	
<i>Naive Art?</i> . . . . .	79
<b>Andrée Paradis (Canada):</b>	
»Le Réalisme a-t-il un avenir« . . . . .	82
<b>Irina Subotic (Yougoslavie/Yugoslavia):</b>	
<i>Une expérience yougoslave: Le Réalisme à vocation nostalgique</i> . . . . .	85
 <b>Expansion des arts plastiques hors leurs frontières traditionnelles</b>	
<b>Expansion of Art</b> . . . . .	89
 <b>Jean Leering (Pays-Bas/Netherlands):</b>	
<i>Expansion of the Arts</i> . . . . .	90
<b>John Howell (Etats-Unis d'Amérique/U.S.A.):</b>	
„Don't look now – It's gaining“ . . . . .	95
<b>Douglas Davis (Etats-Unis d'Amérique/U.S.A.):</b>	
<i>Sweet Anarchy – A post-Modern Statement</i> . . . . .	99
<b>Ionel Jianou (France):</b>	
<i>Expansion des arts plastiques hors de leurs frontières traditionnelles –</i>	
<i>Problèmes de la sculpture contemporaine</i> . . . . .	104
<b>Even Hebbe Johnsrud (Norvège/ Norway):</b>	
<i>Christo – Art as an industrial Enterprise</i> . . . . .	107
<b>Alicja Kepinska (Pologne/Poland):</b>	
<i>Les transformations substantielles de l'art</i> . . . . .	110
<b>Ullrich Kuhrt (R.D.A./G.D.R.):</b>	
<i>Expansion des arts ou différenciation de leurs fonctions?</i> . . . . .	112
<b>Jacques Meuris (Belgique/Belgium):</b>	
<i>La photographie en tant qu'art</i> . . . . .	117
<b>Margaret Plant (Australie/Australia):</b>	
<i>Trends in Australian Art in the 1970s</i> . . . . .	120
<b>Théodora Rogan-Iliopoulou (Grèce/Greece):</b>	
<i>La dynamique de la couleur dans l'environnement contemporain</i> . . . . .	122
 <b>Annexe / Annex</b>	
 <i>Programme de la 29ème Assemblée Générale et du 12ème Congrès</i>	
<i>de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA),</i>	
<i>République Fédérale d'Allemagne, 1977</i> . . . . .	129
<i>Liste des Participants / List of Participants</i> . . . . .	134
<i>Illustrations</i> . . . . .	141
<i>Documentation de la Presse / Press Review</i> . . . . .	147

## Préface

L'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) a tenu sa 29e Assemblée générale et le 12e Congrès qui en dépend, du 30 août au 8 septembre 1977, en République fédérale d'Allemagne. Cette association qui rassemble des critiques d'art et journalistes spécialisés de 45 pays du monde entier, a auprès de l'UNESCO le statut (B) d'organisation internationale non gouvernementale. C'est la seconde fois qu'elle acceptait l'invitation de la section de l'AICA de la République fédérale d'Allemagne. En effet, en 1961 déjà, une assemblée générale s'était tenue à Munich.

Le Congrès de 1977 s'est tenu à Cologne. Il avait été précédé d'une visite à la «documenta 6» de Cassel, et s'est achevé sur une excursion à Berlin-ouest, à la 15e Exposition d'Art du Conseil de l'Europe («Tendances des années vingt»). Sur la recommandation de la section de l'AICA de la République fédérale d'Allemagne, l'Association Internationale des Critiques d'Art avait choisi pour thème du Congrès «Art dans les années soixante-dix» en liaison avec la «documenta». Ce thème était divisé en trois domaines: «Théories et méthodes de la critique d'art contemporaine», «Problèmes du réalisme aujourd'hui» et «Expansion des arts plastiques hors leurs frontières traditionnelles». Ces thèmes étaient traités chacun par deux conférenciers ayant des positions nettement opposées, ainsi que par d'autres exposés.

Au total, vingt six exposés ont été présentés au Congrès. Ils figurent intégralement dans la présente publication. Les langues du Congrès étaient le français, l'anglais et l'allemand. Les exposés présentés en langue française et anglaise sont reproduits dans le texte original mis à notre disposition. Les exposés en langue allemande ont été traduits en français ou en anglais pour le présent compte rendu du Congrès. Une édition allemande de tous les exposés est publiée séparément.

Le déroulement du Congrès, de l'Assemblée générale et des manifestations parallèles ont trouvé un large écho dans la presse allemande et étrangère, comme le montrent les fac-similés de ces articles.

Que le gouvernement fédéral, les Länder et les communes concernés par le programme soient remerciés du soutien apporté à la manifestation placée sous le patronage de la Commission allemande pour l'UNESCO. Que soient remerciés aussi le comité de direction de l'Association Internationale des Critiques d'Art et sa présidente, Madame Wladyslawa Jaworska, Prof. Dr., dont l'infatigable engagement a contribué considérablement au succès de cette manifestation.

Dr. Horst Richter  
Président  
Section AICA de la République Fédérale  
d'Allemagne

## Preface

The International Association of Art Critics (AICA), an organisation of Art Critics and Art Publicists from 45 countries representing every Continent, held its 29th General Meeting and 12th Congress in the Federal Republic of Germany from 30th August to 8th September 1977. It was for the second time that this Association which as an international and non-governmental organization has the advisory status (B) at the UNESCO, and by whom it is consulted on professional questions, had accepted an invitation of the German Section of the AICA. Already in 1961 a General Meeting had been held in Munich.

The 1977 Congress was held in Cologne. It had been preceded by a visit to the „documenta 6“ in Kassel and was terminated by an excursion to West Berlin to the 15th Art Exhibition of the Council of Europe (Tendencies of the Twenties). On the recommendation of the AICA-Section of the Federal Republic of Germany, the International Association of Art Critics selected the topic of „Art in the Seventies“ for the Congress, in connection with the „documenta“. This theme was then further divided into „Theories and Methods of Contemporary Art Criticism“, „Problems of Realism Today“ and „Expansion of Art“. Two introductory papers offering opposite viewpoints on each of these themes were presented, and later supplemented by others.

A total of 26 papers were presented at the Congress. They have been published in their original form in the present publication. The languages of the Congress were French, English and German. Those papers held in French and English have been reproduced in the original language, whereas the German versions have been translated into French or English for the purpose of this present Congress Report. A collection of all the papers in German will be published separately.

The course of the Congress, General Meeting and related events was echoed widely in the German and foreign press, as is demonstrated by the facsimiles of the articles in the appendix.

Thanks are due to the Federal Government and to the „Lands“ and Communities affected by the programme for their assistance in connection with the function which was sponsored by the German Commission for UNESCO and furthermore to the Executive Committee of the International Association of Art Critics and their President, Professor Dr. Wladyslawa Jaworska, whose untiring work greatly contributed to the success of the function.

Dr. Horst Richter  
President

AICA-Section of the Federal Republic of Germany

la critique d'art contemporaine. Celle-ci est alors étendue à l'ensemble des œuvres d'art contemporain et devient une critique de l'art en tant qu'ensemble. La critique d'art contemporaine est alors considérée comme une critique de l'art dans son ensemble, et non plus seulement d'un certain type d'œuvres ou d'un certain style.

Il est alors possible de distinguer entre deux types de critiques d'art contemporain : la critique d'art contemporain traditionnelle et la critique d'art contemporain postmoderne.

## **Théories et méthodes de la critique d'art contemporaine**

### **Theories and Methods of Contemporary Art Criticism**

La critique d'art contemporaine traditionnelle se caractérise par une analyse fondée sur l'interprétation des œuvres d'art. Elle cherche à comprendre les œuvres d'art à travers leur contexte historique et culturel, et à déterminer leur sens et leur valeur artistique. La critique d'art contemporaine postmoderne, en revanche, se caractérise par une analyse fondée sur l'interprétation des œuvres d'art à partir de leur forme et leur contenu, et non pas de leur contexte historique et culturel. La critique d'art contemporaine postmoderne cherche à déterminer comment les œuvres d'art sont construites et comment elles fonctionnent, et à comprendre comment elles sont produites et comment elles sont reçues par le public. La critique d'art contemporaine postmoderne peut également être considérée comme une critique de l'art dans son ensemble, et non pas seulement d'un certain type d'œuvres ou d'un certain style.

MIECZYSŁAW PORĘBSKI

## Les critiques et la méthode

Poser la question de la critique aujourd'hui, après toutes les débâcles qu'on a subies, et qu'on ne cesse de subir, c'est courageux. Mais la résoudre ce n'est pas du courage, c'est de l'imprudence. Je sais que dans un rapport concis on ne peut que signaler les problèmes les plus inquiétants, mais on me demande de le faire méthodiquement, car c'est la méthode dont il s'agit. Pas les méthodes — il y en a tant — mais la méthode. Nous sommes tous, ou nous nous croyons tous critiques, nous avons nos techniques, nos petites méthodes à nous. Mais ça ne nous suffit pas. Nous cherchons maintenant la méthode qui nous expliquerait nous mêmes, qui fixerait notre statut, car il est devenu ambigu, honteux, un peu ridicule enfin. Es-tu critique? Et que fais-tu? — Rien, je n'ai rien à faire. Ce sont les institutions qui me font, qui me font faire, qui ne me font rien faire. Les institutions: le marché, la politique, les mass-media. C'est pour nous en débarrasser, que nous commençons à nous interroger nous-mêmes et tout le monde avec nous, sur la méthode. On a interrogé les sociologues et les linguistes, les phénoménologues et les logiciens, les sémiologues et les ethnologues. Pour nous sauver, on a engagé la théorie de l'information et la théorie des jeux et la cybernétique et le structuralisme — enfin la psychanalyse. Nous sommes mûrs désormais pour devenir même des philosophes — épistémologues, ontologues, axiologues — pour nous expliquer notre impuissance grandissante.

Mais nous pouvons nous consoler de notre sort: nous le partageons avec toutes les humanités. Etre philosophe, historien, philologue n'est pas facile non plus. Mais le philosophe, l'historien, le philologue peut — après tout — aller chercher le soutien des institutions: de ces institutions suffisamment inertes depuis des siècles pour faire face aux attaques, même aux plus cruelles: universités, académies, éditions, musées. Et nous autres — les critiques — quelle institution viendra nous protéger? Ne sommes-nous pas — par définition — contre toutes les institutions, même si nous en constituons une — la nôtre?

Et voilà la première question sur la méthode: le critique comme institution et le critique contre les institutions. Le point de vue »institutionnaliste« commence à réussir. Nous savons aujourd'hui que l'art est une institution, que chaque domaine, chaque genre de l'art en est une aussi. Que l'Académie est une institution dans l'institution et l'Avant-garde en était une autre. Que l'anti-art lui aussi s'institutionnalise, car on ne peut rien hors des institutions — pas même les combattre.

Or l'institution — qu'est-ce effectivement, de quoi se compose-t-elle, comment fonctionne-t-elle? Chaque institution est douée d'une équipe qui réalise ses buts et d'une base de recrutement qui permet de la renouveler. Chaque institution a ses ressources et ses techniques à elle, son champ d'activité et son public qui la regarde. Elle accomplit des fonctions distinctes dans la société et pour cette société. Elle est liée aux autres institutions de différentes façons: subordonnée, coordonnée, protégeante, contrôlante, concurrente, combattante. Car c'est ici que commence notre ambiguïté. Sommes-nous subordonnés ou coordonnés aux arts? Les contrôlons-nous ou les servons-nous? Les protégeons-nous ou — comme le veulent les peintres, nos ennemis acharnés mais les meilleurs de nos amis aussi — les combattons-nous? Sommes-nous leurs aides ou leurs concurrents stériles et, on sait trop pourquoi, tolérés?

Le critique polonais le plus éminent de notre siècle, Karol Irzykowski, était certain d'être plus créateur que les artistes, d'avoir plus de connaissances, plus d'intelligence, plus d'imagination et que ce qui lui manquait n'était que du temps pour se réaliser. Les artistes n'avaient qu'à le suivre: ils l'ont suivi effectivement, mais avec dix ans de retard — tels des plagiaires l'exploitant en toute insolence. Mais c'était jadis, aux temps des avant-gardes... et aujourd'hui où en sommes-nous?

Les critiques, où se recrutent-ils? Il serait facile de répondre: n'importe où. Car chaque époque, chaque situation a sa base de recrutement particulière. Le Moyen-âge recrutait les critiques parmi les théologues et les prédicateurs — depuis St. Bernard jusqu'à Savonarole. Le Renaissance nous a laissé en héritage le rôle du critique-académicien — tel Bellori. Puis est venu le temps des critiques-amateurs. La querelle des anciens et des modernes marque leur apogée, Roger des Piles est leur représentant le plus éminent. Le Siècle des Lumières nous présente la silhouette du critique-philosophe — comme Diderot. Au XIX<sup>e</sup> siècle naît le critique-journaliste. Zola, quoique romancier mais aussi comme romancier, en est le meilleur exemple. Enfin vient le moment du critique-poète. C'est le temps des avant-gardes. André Salmon, Guillaume Apollinaire, André Breton, et parmi bien d'autres: Marinetti, Tzara, Reverdy y triomphent. Puis vient la catastrophe. Chacun sait écrire des introductions plus ou moins poétiques aux catalogues, chacun sait faire un essai pénétrant, une monographie bien documentée.

Il y a dizaine d'années — c'était à notre congrès de Prague — je prophétisais l'arrivée de l'ère du critique-expert: anonyme joueur, omniprésent et omnipotent. Elle est arrivée peut-être, cette ère, mais qu'a-t-elle changé réellement? de nouveau, posons-nous la question de la méthode. Nous ne nous sentons pas tellement sûrs de notre pouvoir d'expert tout neuf. Quelle concurrence sur le marché! Aux temps des avant-gardes le critique Irzykowski se pensait créateur, parce qu'il avait des concepts. Ce sont aujourd'hui les artistes qui conceptualisent et les critiques n'y ont rien à faire.

Mais je commence déjà à parler du fonctionnement de la critique. Si la critique est une institution, le rôle du critique — quel est-t-il? Son rôle ou ses rôles? Car il y

en a, semble-t-il, plusieurs: très précisément neuf à mon avis, que l'on peut diviser en trois groupes.

Le premier groupe, les trois premières fonctions du critique c'est: voir, écouter, lire. Le critique, doit tout voir: le déjà vu et le jamais vu. Il lui faut voir le jamais vu dans le déjà vu et inversement le déjà vu dans le jamais vu.

Dans le premier cas, on est un critique enthousiaste. On a de la bonne volonté et de l'imagination. On suit / ou on invente / la moindre trace d'originalité. On est aimé par les artistes, un peu méprisé parfois, car on n'est pas dangereux. Parmi les confrères on a la réputation de mystificateur voir de fumiste. Dans le deuxième cas on n'est pas aimé par les artistes, car on est sceptique. On abat les mythes, on dévoile les plagiats. En tant que démystificateur on est contre l'art, car tout art a besoin de mythes et de mystifications, on a des ennemis, mais on est respecté des siens pour son indépendance et sa perspicacité.

Notons qui'ici réapparaît le problème de la situation institutionnelle de la critique, situation – on l'a déjà dit – bien ambiguë. Si la critique mythologisante semble être subordonnée aux arts et à leurs intérêts, la critique démystificatrice semble être leur adversaire. Mais il ne faut pas simplifier. Il n'y a qu'une critique et on ne sait jamais, quelle position elle va prendre: celle d'interprète et défenseur; celle de censeur et juge.

Les jeux sont faits et pour entrer dans le jeu, pour le mener et gagner il faut être informé. Ici intervient la deuxième fonction du critique: écouter. L'oeil, pour le critique, ne suffit pas. L'oreille est non moins indispensable. Il est même des critiques n'ayant qu'une oreille et qui ne se débrouillent pas mal. Mais écouter – où et comment? Voilà les premiers symptômes de la crise. Pendant nos rencontres, on parle plutôt de la pluie et du beau temps. Jadis, il y avait des institutions libres et spécialisées de l'écoute. Tel café artistique, par exemple. Qui de nos jours a assez de temps pour fréquenter le café? Et qui éprouve l'envie d'en faire sa tribune? Aujourd'hui il faut écouter à la dérobée, d'un heureux hasard à l'autre, faisant mine de n'écouter point. L'art est devenu le champ d'intérêts tellement complexes qu'il est devenu impossible d'être au courant de tout, d'être informé à tous points de vue, sans retard et sans restrictions. Si on est dans le jeu, on bénéficie d'informations assez précises et actuelles, mais d'un seul côté – le sien; si on n'y est pas, on n'a pas même ça.

Evidemment, ceux qui n'ont pas accès à l'écoute directe, peuvent prêter l'oreille aux commentateurs de la radio et de la télévision, mais on sait bien que ces informations, d'avance préparées et guidées, servent plutôt à désinformer. On les suit comme on suit les mouvements successifs du partenaire du jeu: pour bien le faire, il faut être introduit déjà.

Il faut donc recourir à la troisième et dernière des fonctions de ce groupe: lire. Mais qui parmi nous lit encore? On note les noms des artistes, les dates, on donne un coup d'œil aux conclusions et on cherche la signature de l'auteur / si d'avance on ne se contente de ça /. A vrai dire, il n'y a pas parmi nous d'autorités si incon-

testables que se l'on sente obligé de les lire, qu'on ait même envie de les lire. Nous lisons beaucoup, je l'ai dit déjà, mais nous lisons des anthropologues, des sémiologues, des linguistes, des psychologues, un peu de sciences exactes, un peu d'histoire de la culture, de la religion, même de l'art: en vérité nous ne nous lisons pas l'un l'autre. Semblables aux augures anciens, il nous suffit d'un clin d'oeil intelligent.

Mais si les fonctions primaires: voir, écouter, lire sont en pleine crise, elles ne sont pas les seules. Autrefois nous les avons partagées avec les amateurs avides et dévoués. Aujourd'hui nous les avons réduites aux besoins de notre activité professionnelle d'experts. De celle façon nous les avons appauvries et rendues stériles. Mais il y en a d'autres. Et d'abord les fonctions secondaires: *faire voir, faire écouter, faire lire*, c'est-à-dire — montrer, parler, écrire.

Examinons — les plus près.

Faire voir, montrer — qu'est-ce que ça signifie? Pour faire voir, il faut voir, c'est clair. Il y a deux siècles, on ne voyait presque rien. Puis, on a commencé à voir l'art médiéval, l'art barbare, l'art exotique, l'art archaïque, l'art naïf. Aujourd'hui on voit tout: l'art des enfants et des fous, l'art brut et l'art tout prêt, l'art académique et le kitsch. Il y eut un temps où l'on ne voyait que l'art français. Aujourd'hui on sait qu'il y avait l'art allemand et l'art russe, on sait qu'il y a l'art américain et l'art anglais, l'art italien et l'art espagnol. Il y a quelques difficultés avec l'art tchèque ou l'art polonais, mais ça viendra peut-être aussi. Mais si nous voyons tout, ou presque tout, encore faut il — pour faire voir — disposer d'une stratégie et de moyens. Faire voir c'est choisir, c'est imposer son choix et c'est le défendre efficacement. Que choisit-on? N'importe quoi. Chaque choix est bon, quand il est réussi. Il y en a en ce cas deux stratégies possibles. La stratégie de la certitude, la stratégie du risque. La stratégie de la certitude, c'est faire voir ce que tout le monde a déjà vu et apprécié. On la pratique souvent et toujours avec succès. Mais il y a ici un seuil d'assouvissement qui est dangereux car au-delà de ce seuil il ne reste qu'ennui. Dans cette situation, il faut risquer la seconde stratégie et faire voir quelque chose de jamais vu — ce n'est pas si facile, ou bien quelque chose de déjà vu, mais non apprécié dans le moment et oublié après. C'est ici que ne suffisent ni l'oeil ni l'oreille, il faut aussi encore avoir du nez pour flairer le succès possible. Bien sûr on peut toujours recourir aux stratégies mixtes: un peu de certitude, un peu de risque. Elles sont surtout efficaces dans l'activité des musées et des grandes entreprises du type biennale.

Car la stratégie juste ne suffit pas. Il faut avoir aussi les moyens de la manœuvre: les salles d'un musée, les cimaises d'une grande exposition. A défaut certains moyens supplémentaires: les reproductions, les éditions illustrées, le cinéma peut-être. Tout cela peut arranger et imposer son musée imaginaire particulier.

C'est avec ses moyens qu'on entre dans le jeu que nous aimons tous et qui nous donne plus de satisfaction que toute notre écriture — nécessaire, mais dérivée. Nécessaire, car son choix, il faut le défendre, dérivée, car c'est le choix qui nous fait maîtres de la situation, indépendants, souverains; un peu mécènes, si l'on aime

cet arôme de la puissance protectrice. Mais parce que nous sommes pas des mécènes qui disposent de nos ressources propres, notre choix, il nous faut l'expliquer. Il faut parler, il faut écrire. Où et comment? Autrefois on »parlait« d'art à la cour, à l'Académie, aux salons, au café, aux ateliers des peintres-amis. Où »parle-t-on d'art« aujourd'hui? La figure du critique — familier des ateliers, bavard, disposant de tout son temps a disparu ou est en train de disparaître. Nous ne parlons qu'aux jurys, c'est obligatoire. Pour nous faire parler ailleurs, on nous invite aux tables rondes, à la radio, à la télévision. De temps en temps, on donne un interview à la presse, c'est tout. Or toutes ces façon de parler ont quelque chose d'officiel et d'artificiel, on se sent à la scène, on est obligé de contrôler sa parole. On joue, en deux sens à la fois, en acteur et en copetiteur; en gladiateur un peu, car on nous paye et nous sommes exposés au péril de la vie, de la vie publique bien sûr.

Et l'écriture? Aujourd'hui, on n'écrit pas n'importe où. On écrit dans *son* journal, on écrit pour *son* éditeur. Cest ça qui compte. Le public est orienté par le journal, non par le critique qui y écrit ei qui peut être remplacé par un autre. Perdre son journal, c'est perdre son public. Il n'ira pas nous chercher ailleurs. La même chose vaut pour l'édition. On est lié à ses séries, à ses couvertures, à sa langue. On accepte les auteurs qu'elle choisit, on ne cherche pas / ou rarement / les autres. Il n'y a que les spécialistes, universitaires qui lisent tout, même s'ils ne lisent que la table des matières et les notes. Car on écrit trop. Or, écrire trop ou ne rien écrire, cela revient au même. Et nous écrivons pour être lu, nous parlons pour être écouté, nous faisons voir pour être vu. Nos appétits sont grands, nos satisfactions maigres. Mais notre jeu n'est pas fini.

Car il y a enfin les fonctions tertiaires: *faire faire voir, faire faire écouter, faire faire lire*; c'est à dire: faire montrer, faire parler, faire écrire. Le public importe peu ici.

Un seul spectateur, un seul auditeur, un seul lecteur nous suffit, mais qu'il soit celui qui comprend notre choix, ses intentions, ses conséquences, qui se décide à le soutenir — ou à le combattre, à le suivre, ou à lui opposer le sien.

Enfin, tout le monde peut accrocher, peut en parler, peut en écrire. Les artistes le font, les marchands aussi, les collectionneurs parfois. Mais il n'y a que les critiques qui le font pour être critiqués, afin que leur jeu ne finisse pas d'un jour à l'autre.

Notre méthode, *la méthode*, c'est la méthode de la provocation perpétuelle, de la *provocation*, pour éveiller une *vocation* — la vocation du critique.

Je ne sais pas si nous sommes pour l'art, si nous sommes contre. Je ne sais même pas pourquoi nous sommes critiques, pourquoi ce boulot ambigu et peu efficace. La psychanalyse est toujours de mode, et surtout le psychanalyse des institutions. Peut-on interroger le psychanalyste? Pourquoi devient-on critique? Le critique regarde, écoute, lit. Or il est un voyeur. Un fétichiste un peu, car de temps en temps il voit ce qui n'existe pas, ou ce qui est caché ou ce qui cache ce qui n'existe pas.

Le critique fait voir, fait écouter, fait lire. Alors il est un exhibitionniste. Il aime se montrer nu publiquement et en privé. Le critique fait faire voir, fait faire parler, fait faire écrire. Il aime renverser les goûts et les habitudes, il aime surprendre et scandaliser, il aime donner les coups et les encaisser aussi. Il est sadique et masochiste à la fois. Il avait une enfance difficile, il n'est pas devenu artiste, il s'est retrouvé critique. Tout ce discours psychanalitique peut être instructif, et même vrai. Mais, pour moi, le critique, c'est avant tout le joueur.

Le joueur gratuit, car son seul but est que ça continue, que les autres entrent dans le même jeu.

C'est un parieur surtout. Il y a longtemps que j'ai proposé comme modèle de l'activité critique le poker.

Roger Caillois nous enseigne qu'entre les animaux, il y a toutes les espèces du jeu sauf celui-ci. Il y a les fourmis qui se droguent, il y a les petits ours font des jeux d'adresse, il y a les autres qui connaissent les jeux mimétiques. Aucune espèce sauf le humain ne connaît les jeux de hasard : – les plus gratuits et les plus abstraits.

En jouant notre jeu, nous accomplissons notre condition d'homme et nous sommes peut-être parmi les derniers qui le font.

Il faudrait protéger le critique, comme on protège les espèces rares et menacées d'une inévitable extinction. Mais qui peut le faire ? Je ne saurais le dire.

GEORG JAPPE

## Mais où sont les méthodes?

Les compte-rendus à propos de «Tendances des années vingt», l'exposition du Conseil de l'Europe, se différencient seulement par des nuances: ce qui a été réussi, ce qui a été manqué. Car ici, l'histoire de l'art a déjà introduit ses dimensions. Par contre, c'est nous, critiques d'art, qui formulons les premiers critères pour l'art vivant, critères qui agissent, même s'ils sont faussés, sur l'histoire de l'art. Quelles sont donc les méthodes utilisées par la critique d'art d'aujourd'hui pour arriver à donner un jugement en première instance? Je me propose de ne pas présenter une image idéale — qui serait bonne à tout faire — mais, au contraire, une image qui tente de montrer ce qui se passe vraiment. Je prends, comme exemple, les critiques concernant la documenta 6 et qui sont parues dans la presse quotidienne et hebdomadaire jusqu'à la mi-août. Bien sûr, les méthodes se font sentir plus facilement dans les revues d'art et un critique peut exposer ses méthodes plus aisément lors d'une exposition personnelle. Mais, en premier lieu, cette image serait morcelée et, en second lieu, la critique d'art doit pouvoir cerner aussi un événement ambitieux et monumental, d'autant plus qu'elle est confrontée ici à des millions de lecteurs.

Des millions — ceci est au moins valable pour le pays-même où se déroule cette sorte d'expo mondiale. C'est surtout Walter de Maria qui réussit à donner une avant-publicité extraordinaire à la documenta, que ce soit à travers la presse de boulevard, qu'à travers des commentaires de la plus haute métaphysique. Un forage inutile — ça a secoué cette nation à haute conscience technologique jusque dans ses fondements. Celui qui est concerné, plus proche d'un événement en parle aussi d'une façon plus engagée et plus détaillée. Je commencerai avec la presse intérieure aussi par une deuxième raison: il est possible d'en donner une vue d'ensemble. Que les divers «argus de la presse» aient laissé échapper tel ou tel article — les relations en chiffres dessinent la situation de la presse nationale d'une façon représentative, situation plus ou moins comparable à celle d'autres pays de l'Europe Occidentale.

J'ai examiné 692 découpages, parus entre mars et août, c'est-à-dire en six mois, à peine. 155 d'entre eux des informations préliminaires, certaines plus importantes et souvent plus tendancieuses que les résumés qui suivent. La plus grande partie — 294 — consiste en des dépêches d'agence et se transforment en articles

tronqués. Il y a même des »rois provinciaux« qui, avec leurs copies dans plusieurs journaux régionaux, doivent avoir plus de lecteurs que leurs confrères renommés. Si on écarte les sous-titres d'images, les commentaires qui concernent un seul artiste, les manifestations-cadre, les commentaires d'amateurs et les citations — ce qui influence aussi l'atmosphère — il reste, tout de même encore, 35 articles sur l'ouverture officielle, autant de présentations thématiques par secteurs, comme, par exemple, la peinture ou la vidéo — et 43 résumés souvent très gros. Il doit bien s'agir là d'une fosse à trouvailles! Vous trouverez, ci-joint, une documentation complète avec des références, des noms, des mots-clés et des citations (doc. 1) ainsi qu'un certain nombre d'articles choisis en langue originale. J'ai remarqué la concentration réelle de la presse à partir du choix des articles entiers en me donnant la peine de ne pas utiliser comme exemple, seulement les grands journaux. On n'a pas tous les jours l'occasion de lire tous les feuilletons de son propre pays: plus de 100 essais, et, en matière de découverte, j'en ai fait trois... et encore! À propos... l'académie de Kassel va construire un »monument des media« avec tous les journaux concertant la documenta.

Je veux seulement tracer ici un bilan des principales caractéristiques. Si j'avais su que je m'engageais dans les lectures aussi déprimantes et effrayantes, j'aurais choisi un thème plus constructif. Mais je crois que l'état des choses doit plus préoccuper l'AICA que quiconque. Les rapports faits à l'occasion de l'ouverture répandent des impressions, se jettent sur les attractions, les nouveautés, toujours sur les artistes à sensation et surtout, se défoulent sur la masse disparate. Les pannes et les scandales jouent un rôle essentiel. Un seul rapport remarque ironiquement: on serait tenté de ne parler que des difficultés. La bataille de la concurrence ainsi que la pression de l'actualité sont très évidentes. Il s'agit de devoir envoyer un message téléphonique en espérant toujours que les lecteurs et le journal ne se contenteraient pas d'un premier article, ce qui est pourtant, malheureusement, souvent le cas. Au total, un simple tableau de nervosité; l'intention de donner une impression générale ou de trouver l'endroit clef est une rareté (doc. 2). Seules, les critiqueurs suivent une argumentation logique. Les résumés ont été écrits dans une atmosphère plus reposée et on peut en attendre davantage. La documenta 5 avait déchaîné des controverses. Celui qui attaque ou qui défend doit mettre ses arguments »sur la table«. Cette fois-ci, on remarque que la critique réagit avec une neutralité sympathique vis-à-vis de cette conception de »show« sans engagement. La critique est reflexe, mais pas davantage? On informe sommairement ou de façon descriptive; on apprécie telle réalisation, on critique telle autre, pour ensuite, s'entendre dire qu'un déplacement est justifié. La critique est service, mais pas davantage? Un panorama gentil règne avec la tendance de respecter l'art, de préférence sur un ton de conversation, à partir d'exemples et sans émotion et sans engagement (doc. 3). Le rapport de l'atmosphère du public est le préféré, parfois le lecteur peut s'amuser brillamment sur le dos des artistes (doc. 4). La critique est amusément mais pas davantage? Ceci a naturellement des causes. Le climat artisti-

que s'est très détérioré depuis la dernière documenta. De nombreux critiques d'art ont compris qu'en niant trop, à une époque de chômage, ils creusaient leur propre tombe. En plus, les conceptions artistiques qui choquaient en 1972, se sont propagées entre-temps jusque dans les provinces et dans le grand public dont l'affluence et le plaisir n'ont pas échappé aux observateurs. L'irritation de beaucoup d'artistes et de galeristes sérieux que l'exposition dénoncerait l'art d'être plus faible et plus épigonal que qu'il est en réalité, ne leur a pas échappé non plus.

Pendant les premiers jours, le conflit pour savoir s'il fallait se décider pour le public ou pour l'avant-garde, sautait aux yeux. Ensuite, la télévision qui participe elle-même par des programmes vidéo — et qui à cause de cela, s'intéresse bien sûr au thème des médias — donnait des rapports très favorables, de la même manière que le Spiegel (doc. 5) et le FAZ — et alors la plupart des critiques suivaient cette ligne. Ceci n'est pas de la méthode mais de la tactique, ceci n'est pas une théorie esthétique mais une pratique de conférencier.

Je veux lever deux malentendus: je ne soutiens pas une attitude des désaccord vis-à-vis de la documenta mais je suis contre un oui-oui plat sans critères. Je n'entends pas sous le vocable méthode, un système fermé mais plutôt une interprétation adéquate. Les systèmes fermés sont venus seulement de l'extrême droite et de l'extrême gauche, c'est-à-dire là où l'on sait très bien ce que l'art doit être et pour lesquels les artistes n'ont évidemment pas fourni ce que le critique d'art avait commandé d'avance (doc. 6, 7). Laszlo Gloser a donné une interprétation adéquate dans plusieurs essais. A partir de citations, il accusait des collègues connus de faire un bourrage de crâne contre l'avant-garde parce qu'ils la confondaient à l'animation artistique usée (doc. 8). A partir de cette position, il appelait la documenta un «art des commissaires» auquel il manque l'approche de l'artiste; il a fait remarquer l'incompatibilité entre un catalogue lourd et une présence faible, entre show et l'art isolé. Nous avons les messes pour le varié, le diapré et le désordonné (doc. 9). Il y a aussi d'autres méthodes: se concentrer sur quelques moments importants d'expériences vécues et d'en faire part aux lecteurs avec une précision phénoménologique et avec une sensualité linguistique (doc. 10 à 12) ou bien soupeser, point par point, le pour et le contre (doc. 13 et 14).

Mais ce sont des exceptions et qui se font encore plus rares quand il s'agit d'un exposé thématique. Car seul le journal local et les quelques supra-régionaux font entendre plusieurs voix. Et c'est une chance si on y trouve un critique spécialisé qui «... bunt, schillernd, wirr — haben wir nicht die Kunstmessen dafür?» connaît le fond historique, par exemple de la photographie (doc. 15). Les arguments suivants expliquent pourquoi les critiques d'art préfèrent la section des dessins (doc. 16, 17): ici se manifeste de l'art, ici il y a encore des formules compréhensibles et l'utopie est tellement plus puissante sur du papier! Mais surtout ici, il n'y a pas de théorie et pas d'ordre, chacun peut suivre ses goûts.

Les théoriciens se sont dégoûtés de la théorie. Ceci peut être compris comme

contre-mouvement, mais l'impression générale est bouleversante: la critique isolée devient sans importance et les concordances du hasard produisent une opinion. Pour les organisateurs, il en résulte l'effet de l'addition de celle qui est aimée, de celle qui est blâmée. A partir d'un certain seuil quantitatif même la contre-épreuve brillante reste sans effet. Et, dans cette masse, quelques aphorismes habiles restent davantage des conclusions différenciées. Pour nous pourtant, il devrait être intéressant de savoir si ce sont justement les artistes les plus souvent nommés qui ont des chances de faire l'histoire artistique. Le contraire est plutôt vraisemblable car les discussions sur les artistes difficiles ne se produisent presque plus. Pourquoi alors une critique d'art?

Celui qui est plus éloigné réagit d'une manière plus calme: ainsi fait la presse internationale. La distance produit un autre effet: les informations de détail sont souvent imprécises, parfois fausses. A ce sujet, je voudrais faire une réserve: malgré de nombreuses démarches (téléphoniques et autres) qui m'ont occupé pendant plusieurs semaines, il ne m'a pas été possible d'obtenir une image représentative de la presse internationale. Je vous prie donc instamment d'envoyer vos articles, ainsi que ceux que vous avez pu remarquer dans votre pays, à la documentation centrale de notre section. L'époque de la communication mondiale et l'organisation germanique sont des notions devenues maintenant un mythe — surtout au mois d'août. Tout-de-même, le matériel réuni laisse apparaître des accords caractéristiques ainsi que des nuances entre les nations. La possibilité d'interpréter l'art de l'autre à partir de sa propre tradition historique est très rarement visée, que ce soit à l'ouest ou à l'est. La plupart du temps, il s'agit d'un reniflement amical; l'un voit le contenu, l'autre la forme, pourtant on ne se regarde plus avec dédain mais avec respect.

Les nuances entre les nations sont significatives et amusantes. Les voix de la Suisse et des Pays-Bas mettent l'aspect social, la transmission au public, au premier plan. En Italie, on s'intéresse surtout aux possibilités techniques vis-à-vis de la production manuelle. Les «grandes nations» posent d'abord et surtout la question de savoir lesquels de leurs artistes sont présents. En même temps, en Amérique, on s'étonne de voir à quel point l'art est politisé à Kassel; en Grande-Bretagne, par contre, à quel point il est devenu apolitique et à quel point les artistes des pays pauvres sont absents. En France, on pose des questions de nature économique, par exemple, pourquoi l'Amérique n'est plus et l'Allemagne est première et pourquoi Kassel, tout comme Venise, a besoin de l'art comme alibi touristique. Il y a accord sur trois points: la part allemande est excessive, l'encyclopédie du dessin et de la photographie est appréciée et il manque un centre dans l'agglomération de tous les secteurs-frontières «loin d'être cohérent, ni même convaincant. Il est seulement riche» (doc. 21-24). Le point le plus controversé est de savoir si le show est chaotique ou est une kermesse anti-musée qui plaît au public. En général, les collègues internationaux arrivent mieux à donner une large vue d'ensemble du fond historique et des tendances différentes dont la documenta donne juste l'im-

pulsion on ne développe pas des théories à partir des œuvres concrètes qui sont exposées. Des questions sont bien sûr soulevées, comme: «Art for art's sake . . . technology for technology's sake, and media for media's sake» ou celle concernant land-art dans un parc: «Solo un paesaggio spento e inaridito accetta i 'segni dell'uomo', altrimenti ne avviene la ridicolizzazione.» Mais des questions pareilles, qui touchent aux problèmes artistiques d'aujourd'hui, ne dépassent pas une simple mention.

Nous tous dépendons naturellement des medias. C'est pourquoi la responsabilité de ne pas gaspiller la place, déjà bien rétrécie par des à-côtés, est encore plus urgente. Je vous avoue franchement que j'ai été frappé par les clichés anti-allemands de la presse romane, italienne en particulier. Il est certain que nos collègues Achille Bonito Oliva ou Pierre Restany savent bien distinguer l'art de l'organisation à laquelle ils reprochent une «ideologia dell'offerta» qui ne convient plus à l'avant-garde, pour en conclure que ce sont ces compromis qui sauvent la manifestation. Mais ils se trouvent en face d'une phalange de voix qui parlent, presque à l'unisson, d'une conspiration du marché germano-américain contre l'art italien, d'une «alliance de l'acier» Allemagne - U.S.A. dans des tons aussi aigus que sous une guerre froide. Rien n'est décrit, tout est seulement commenté et, seul, le côté mercantile apparaît; comme si Helmut Schmidt et Manfred Schneckenburger étaient le même homme. Dans ce contexte, il est symptomatique que l'orthographe des noms étrangers soit rarement exacte. Le lecteur n'est pas informé sur les œuvres, si bien qu'il ne peut pas former son propre jugement. Le critique d'art reste toujours le juge fulminant et non pas l'interprète. Par exemple: on essaie de savoir comment s'appelle l'entreprise qui a financé le forage du trou: d'accord. Mais on n'essaie pas du tout de savoir ce qui est l'intention de Maria derrière tout cela: alors là . . . En résumé: à la télévision allemande, un spectateur intelligent montrait, à partir de critiques d'art, le peu d'explications qu'elles donnaient en vue d'une confrontation concrète. Bazon Brock, notre théoricien n° 1 a même parlé »d'abdication« d'une génération tout entière de critique d'art. Un collègue a noté que pendant l'inauguration, 1000 journalistes se trouvaient en face de 750 artistes. En réalité, c'étaient en face de moins de 600. Si on prend ce fait comme instrument de mesure, les informations et les discussions, vues globalement, sont restées superficielles. L'essentiel des critiques d'art a servi davantage à la manifestation dite documenta qu'à l'art et au public.

Juste un exemple, qui concerne le public: pour les organisateurs, l'addition des jugements est déterminante, c'est par elle seule, qu'existe un »pouvoir de la presse». Le prix du catalogue est tel, qu'il n'était pas permis à un étudiant de l'acheter. Quelques personnes, seulement, l'ont remarqué ainsi que le fait qu'il ne soit paru qu'en langue allemande. Autre exemple, qui concerne l'art: bien que la comparaison avec la documenta 5 ait été crainte et alors largement préparée, cette comparaison n'a pas lieu, ou pratiquement pas. La possibilité de la reproduction et son refus serait, par exemple, un thème cohérent qui ne permettrait pas seulement

de raconter la manifestation mais, au contraire, d'acclimater le public à l'art: l'art incompris, ne pose plus la question du sens par un contenu ou des phénomènes visuels mais par des attitudes qui provoquent des expériences vécues. Ceci est donc, en premier lieu, un processus immatériel qui ne se laisse ni regarder par étonnement comme oeuvre, ni amener chez soi comme photo, mais qui se fait reconnaître par un engagement propre, physique et psychique. Celui qui rentre dans ses frais n'est plus le consommateur mais le participant seulement. Celui qui réagit d'une façon agressive montre de cette façon qu'il est déjà lésé par la culture générale de consommation et d'apaisement: elle empêche les hommes de devenir créatifs. Car la créativité suppose à chaque fois, la disposition d'accepter et de garder des conflits, d'emporter et d'échafauder de l'incompris, au lieu de laisser se perdre des problèmes par des réactions de rejet. Bien sûr, on peut dire que quelques artistes influencent l'art d'un pays, alors pourquoi pas aussi quelques critiques d'art? Mais sans un large «background» de la critique, il se développe des opinions monopolistes. Et si la critique d'art comme institution publique est en déclin, on va pouvoir finir par s'en passer. Elle est déjà devenue assez étroite. Alors ces quelques critiques d'art ne seront qu'une sorte de «tastemakers», dans des cercles limités et ils ne se distingueront qu'à peine, des agents privés de l'art.

Les résolutions adressées aux éditeurs et aux directeurs des maisons de télé ne serviront pas à grand chose si l'offre de qualité ne s'élargit pas davantage. Chacun de nous devrait soutenir, dans son pays, des jeunes talents et devrait avoir le courage de critiquer, de temps à autre, de façon objective, un collègue connu. Nous devons apprendre à mieux distinguer la controverse de l'attaque personnelle. Chacun de nous a déjà réfléchi sur sa fonction et ses méthodes et beaucoup d'entre nous l'ont déjà couché sur le papier. C'est la raison pour laquelle une publication de l'AICA, à partir de contributions en plusieurs langues, ne coûterait pas trop cher et elle pourrait donner, aux employeurs, au public et aux critiques d'art, des jalons sur ce que peut, veut et doit faire, la critique. Une telle édition devrait être renouvelée de temps à autre car la critique d'art — à l'inverse de l'art — ne vaut pas pour l'éternité: elle est éphémère et toujours renouvelée, tout comme l'esprit de son époque. J'espère que vous avez de meilleures propositions à faire, c'est du moins ce que je souhaite.

DIMITRIJ BASICEVIC

## Introduction à la critique fonctionnelle

»La toute première photo

qui ait été réussie

dans le monde

a été faite en 1826

par Nicéphore Niépce

sur une plaque

en alliage d'étain et de plomb,

en utilisant

son premier appareil

photographique

professionnel

qui lui avait été fourni

par l'opticien parisien

Charles Chevalier.«

Cette phrase,

on peut la lire

dans »A concise history of photography«

de Helmut et Alison Gernsheim.

Si on établit un lien

entre cette remarque

sur la première machine

à produire les images

et

son cadre historique

c'est-à-dire

la révolution industrielle,

l'évolution de l'Histoire

apparaît sous des angles

absolument inattendus.

Tout d'abord,

en introduisant les machines

dans le processus de travail,

la révolution industrielle

a accompli  
la révolution la plus concrète  
de l'Histoire.

Ensuite,  
il s'agit là d'un phénomène  
qui a donné naissance  
à de nouvelles et à d'autres  
révolutions.

Elles se font encore.

La révolution suivante  
s'est accomplie  
quand les machines  
ont produit  
elles-mêmes  
une nouvelle machine.

La troisième révolution importante  
de cette chaîne  
s'est réalisée avec  
la production  
de la machine à photographier  
ou la machine à produire les images.  
L'image fabriquée à la machine  
est venue remplacer  
l'image réalisée à la main.  
La fabrication mécanique  
a pris la place de  
la fabrication manuelle  
des images.

L'image produite par la machine  
a soulevé des problèmes nouveaux  
dans l'Art.

Et dans la culture.

La naissance de la photographie  
a fait naître le besoin  
d'une nouvelle définition  
de la culture  
propre à l'ère industrielle.

Les machines  
et tout particulièrement  
les machines à photographier  
ont esquisqué

un nouveau sol  
notamment illustré par  
l'adoption à un  
niveau élevé de technologie et

stabilisées par le  
développement de la mécanique  
et l'apport de nouvelles matières

synthétiques qui  
tendent à réduire  
le coût des opérations et  
à améliorer la qualité des produits.  
Ces dernières années, les

techniques utilisées pour la fabrication

sont devenues très variées et  
compliquées, mais elles sont toutes basées sur la même principe : la

utilisation de la force motrice de la

machine pour faire tourner une

partie de la machine ou pour

faire fonctionner une autre partie de la

machine. Les machines à photographier sont donc essentiellement des machines à faire tourner des parties de la machine pour réaliser des opérations spécifiques.

les contours  
d'une nouvelle civilisation  
qui a détrôné  
la civilisation du travail manuel.

Si on considère  
l'apparition de la photographie  
d'un point de vue historique,  
l'image photographique  
vient s'ajouter  
au contexte  
de la nouvelle civilisation,  
elle n'est donc plus son symptôme,  
mais son argument.  
Ce qui est très important.

Le besoin d'une telle opération  
qui n'est pas nécessaire  
en fait

montre bien  
l'atmosphère singulière  
créée par l'énorme pression  
des instruments d'inertie  
sur l'individu et la société.

Cette pression  
s'exerce  
de la manière  
la plus marquante  
et la plus effective  
sur les points d'activité  
qui sont justement  
en rapport étroit,  
sur le plan professionnel,  
avec l'ensemble  
des problèmes de la conscience.

Il semble tout d'abord absurde  
que l'inertie  
existe le plus fortement  
dans les structures mêmes  
qui devraient,  
en ce qui concerne  
la «matière» de la conscience,  
disposer en principe

**des instruments  
les plus souples.  
A savoir les structures  
qui produisent  
cette conscience même.**

Ceci ne s'explique  
que par la faculté de l'homme  
de produire cette sorte de conscience  
dont il est lui-même issu  
ou dont sa propre conscience est issue.

D'un autre côté,  
ceci s'applique à la «fine couche»  
de la conscience et à son moteur,  
l'intelligence,  
par rapport à l'«appareil» des instincts  
qui est singulièrement simple.  
Mais ceci s'applique aussi  
aux rapports défavorables,  
aggravants et en tout cas naturels,  
qui existent entre  
le dégénérescence du potentiel instinctif  
et  
l'accroissement des instruments de la conscience.

Mais deux sortes d'arguments  
prouvent  
que l'absurde n'existe pas.  
Des arguments négatifs et positifs.  
Parmi les négatifs  
il faut placer  
en premier lieu  
le fait que les structures  
sont «prisonnières»  
des postes de commande  
de la conscience,  
dans le cadre du niveau donné.  
Parmi les arguments positifs,  
on ne peut identifier  
avec certitude  
que le plus important.  
Il s'agit  
du processus qui produit

la conscience, ce qui prouve qu'il existe  
des structures libérées qui il  
existe une forme d'ordre naturel ou  
ordre artificiel.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable  
nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

— mais pour un instrument fonctionnant  
dans un état stable nous devons faire  
une certaine quantité d'expériences.

**les conditions nécessaires  
à une nouvelle conscience  
et ensuite cette nouvelle conscience  
elle-même.**

**Si l'on identifie  
son principal instrument – la machine –  
alors tout a été dit  
sur ce processus  
dans les préliminaires.**

**On sautera ici  
quelques passages  
concernant les conditions de la conscience,  
en tenant compte du contexte historique,  
afin de revenir au thème de  
l'image produite à la machine,  
de l'image photographique.**

**Il est difficile de trouver  
l'interprétation sociale  
de ce phénomène extrêmement important  
de la nouvelle civilisation.**

**L'image photographique  
est d'abord produite  
de manière tout-à-fait anonyme,  
hors du cadre de la culture.**

**Pendant une centaine d'années,  
l'image photographique «voyage»  
en marge de ce qu'on appelle culture  
et en tant que manifestation secondaire,  
mais toujours en dehors des limites  
du champ artistique délimité.**

**Ce n'est qu'à une époque récente  
que l'image photographique  
commence soudain  
à abattre toutes les barrières  
existant entre les bords et le centre  
de ce champ délimité.**

**L'image photographique est en voie  
de se faire attribuer  
toutes les prérogatives de l'Art.**

**Et c'est justement sur ce point  
que jaillissent tous les malentendus  
typiques de la civilisation précédente.**

Confusion et malentendu naissent de l'utilisation artistique d'instruments de la civilisation mécanique. La civilisation de la machine est, en tant que phénomène comme en tant qu'instrument, complètement étrangère à l'idée artistique.

La photographie.

Le cinéma.

La radio et la télévision.

L'ordinateur.

Au contraire, ils forment une autre sorte de pensée.

Autant ils étaient étrangers au premier mode de pensée, autant ils sont partie intégrante de la pensée nouvelle.

Ils forcent (passivement) la structure de la conscience fonctionnelle et en sont en même temps ses facteurs actifs.

Le système de coordonnées d'une civilisation est projeté par les ordonnées de la production du travail et de la production de la conscience (y compris le travail produit et la conscience produite).

Ces ordonnées sont en même temps leurs dimensions les plus exactes.

La première ordonnée de l'ancienne civilisation était le travail manuel.

C'était aussi sa dimension la plus fonctionnelle.

La seconde ordonnée est formée par la conscience sur la base du travail manuel et du principal instrument de l'existence, à savoir l'instinct.

Une conscience ainsi formée est reconnue comme conscience artistique par les milieux de la culture et de l'art.

Les milieux scientifiques enclins par leur profession

à classer suivant les comparaisons possibles, identifieront cette conscience comme une conscience primaire, inférieure, primitive, naïve, en raison de son caractère de prédécesseur.

Si la mécanisation du travail n'est pas simplement une invention des journaux, mais un argument historique, alors cet argument représente aussi l'argument de la nouvelle civilisation.

Le travail mécanisé  
est le premier axe  
du système de coordonnées  
de la civilisation contemporaine.

Cependant, si la conscience de l'élément humain de cette civilisation du travail mécanique existe, même avec l'aide de machines, de quoi s'agit-il donc?

Si ses facultés de perception se réalisent avec une machine depuis la perception jusqu'au calcul et à la spéculation, cette qualité est identique à la qualité de la perception sans participation de la machine.

Si la source de ses informations est la machine, la qualité est la même.

Si sa détente  
et ses plaisirs  
ne peuvent se concevoir  
sans la machine,  
il s'agit là d'une conscience de même dimension  
qui fonctionne de la même manière  
que la précédente.

Il est certain que c'est là une conscience différente formée sur d'autres conditions.

### **En raison des instruments de l'inertie**

déjà mentionnés,  
il est nécessaire  
de souligner ici  
que ni des symptômes, ni des complexes  
de la période précédente  
ne font partie du cadre de ces réflexions,  
ou bien que, pris sur le plan évolutif,  
la conscience subjective  
est transformée en une conscience objective  
(la conséquence suivante est probablement  
la transformation de la conscience individuelle  
en une conscience collective).  
Le rôle de l'instinct  
est repris par le moteur de la conscience,  
c'est-à-dire par l'intelligence.

Si l'intelligence  
est le moteur d'une nouvelle conscience,  
le modèle en est la machine.  
Il va de soi que la conscience  
formée d'après le modèle de la machine  
donnera priorité à la fonction du monde  
plutôt qu'à son sens.

Tel est le point de départ de la critique fonctionnelle.

### On the Usefulness of Neo-Freudian Theory to Art Criticism

It is often said that the only rule in both judging and making art is that there are no rules. This is because all available criteria are so open-textured as to defy provably correct application. They are therefore in keeping with Kant's observation in *Analytic of the Beautiful* that art proper belongs by its very nature to a realm of its own, isolated from questions of either fact or morality. Uncertainty and controversy would therefore seem to be a given of art criticism.

Followers of Freud have nonetheless hoped to reduce somewhat the degree of imprecision in the analysis of art by applying Freud's theories of symbol formation. In doing so, they could follow the example of Freud himself in his writings on Leonardo and Michelangelo. The few outstanding results seem to have occurred with literature, e.g. Ludwig Jekels' analyses of *Hamlet* and *Macbeth*. Several quite intractable problems have limited Freudian art criticism. First, Freud articulated a theory of mental pathology and a partial theory of creativity, but he had no clear concept of art. His 1908 article, „On the Relation of the Poet to Day-dreaming,” for instance, makes no distinction between the fantasies of high art and those of games, jokes and so on, and hence it does not distinguish between those of the great artist and anyone else. That is, the phenomenon he analyses there is the notorious „false isolate.” By the time of „Formulation Regarding the Two Principles of Mental Functioning” (1911), he has pointed in the direction of a satisfactory solution but still does not really provide one. Second, Freud himself was inconsistent in considerations of how unconscious the content of art is. At times he seems to think of it as a relatively simple, pre-conscious substitute gratification such as might be more appropriate to a concept of amusement; at other times, he is interested in more unconscious mechanisms such as he found in 1908 in the relation between form and content. Third, while this form-content relation is explained in terms of Freud's idea of purely formal beauty as „forepleasure,” i.e. a bribe to the Superego to distract it from the unconscious forbidden pleasures of fantasy wishes, this relation was left unclear and incomplete. Fourth, a more serious and perhaps definitive problem owes to the fact that Freud's scientific investigations proceeded in reverse order from human development, i.e. from later to earlier and hence more decisive stages of development — from the oedipal to the anal to the oral — without his later discoveries contributing much to his treatment of art.

Later in his career, Freud is to be found citing his follower, Melanie Klein. Klein is neo-Freudian rather than Freudian in many respects. She locates the genesis of the Superego much earlier than does Freud; she accordingly takes as decisive the oral rather than the oedipal stage; she emphasizes the ego rather than libido; and her interpretation of defence mechanisms is much more extensive than and quite different from Freud's.

For Klein there is a prototype of the art experience in the normal infant's solution to what she calls the „depressive position“. The depressive position occurs in the first year life when the infant

introjects the object as a whole and . . . becomes . . . able to synthesize the various aspects of the object as well as his emotions toward it. Love and hatred come closer together in his mind, and this leads to anxiety lest the object . . . be harmed or destroyed. Depressive feelings and guilt give rise to the urge to preserve or revive the loved object, and thus to make reparation for destructive impulses and fantasies. (*The Psycho-Analysis of Children*, pp.xiii-xiv.)

The classic application of this argument to art theory is by Hanna Segal in „A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics“ (1952, reprinted in *New Directions in Psycho-Analysis* by Melanie Klein *et al*). For Segal, „all creation is really a re-creation of a once loved and once whole, but now lost and ruined object, a ruined internal world and self.“ Successful artistic creation requires for her an identification as good and giving, at least within art. It also requires an acute reality sense, where the artist must accept the full complex of ambivalent feelings of the depressive position. This emphasis on ambivalence enables her to resolve conventional problems in attributing beauty to art. Borrowing from Ella Sharpe, Segal identifies „beauty“ with rhythmical goodness, the prototype for which is satisfying sucking at the mother's breast and the rhythmical beating of her heart. Still borrowing from Sharpe, she identifies the „ugly“ as that which is destroyed, arrhythmic, connected with painful tension. For Segal, „the ugly“ is a most important and necessary component of a satisfying aesthetic experience,“ as is „beauty;“ i.e. art requires both. Those who cannot tolerate their feelings of guilt, loss, and so on, may resort to „manic“ defenses such as denial of psychic reality or attempts at omnipotent control. The result in art is „the effect of superficiality and prettiness.“

The significance of successful art for the audience is explained by Segal through Wilhelm Dilthey's concept of *nach-erleben*, i.e. the idea that we can intuitively reconstruct the mental and emotional state of other people by their behaviour. For Segal then, art makes concrete the inner world of the artist. To good art, the audience is thought by Segal to respond as follows:

The artist has, in his hatred, destroyed all his loved objects just as I have done, and like me he felt death and desolation inside him. Yet he can face it and he can make me face it, and despite the ruin and devastation we and the world around us survive. What is more, his objects, which have become evil and were

destroyed, have been made alive again and have become immortal by his art. Out of all the chaos and destruction he has created a world which is whole, complete and unified.

The application of this body of thought is no easy matter. It assumes some degree of technical study, and it requires a high degree of intuition. Nonetheless, two important critics have made use of the Kleinian paradigm: Adrian Stokes and Anton Ehrenzweig.

Stokes was analyzed by Melanie Klein in the 1930s and read Segal's and a good deal of other psycho-analytic studies of art thereafter. He was, especially in his later years, a formidable critic. One of his greatest strengths was his ability to infuse with meaning the unity of art. For him, it „symbolizes the integrated elements of the self no less than of the other person“ (*The Image in Form*, p. 120). The unity that most engaged him was, curiously enough, that which has also preoccupied the best of the so-called formalist or „modernist“ critics such as Clement Greenberg, who is most touched by a „hard-won“ unity. But whereas modernist critics usually emphasize the conflation of near and far, of balanced and unbalanced, and so on, Stokes emphasizes the unity of the vitally active and the deathly still and of disintegration and integration, all for the sake of unconscious meaning. This is how he describes Luciano Laurana's courtyard at the Palace of Urbino:

In the coordination of the contrasting materials there is equal care for each: together they make stillness that, as it were, breathes. (*The Images in Form*, p. 126)

His treatment of Monet is equally insightful. Noting that Monet was attracted to scenes of near dissolution – reflections, snow-covered or light-bathed objects, and the like – he observed that Monet „distilled an instant yet solid loveliness“ from them (p. 255). Monet, then, had his own approach to the subject: „the subject matter is broken down, reconstituted in a configuration of manifest, fragmented brush strokes“ (p. 252). For Stoke, this individual bent is crucial since the artist's style must have its own urgency, obsession even. Stokes' intuition was profound, but the Kleinian model has clearly provided him with vital entrée to the artist's personality.

The Kleinian model also alerted him to certain artistic weaknesses, especially those associated with „manic“ defenses. The classicism that appeals to Stokes is that „without the *arrière pensée* of thinking makes it so“ (p. 240). The Monets that he least prefers are those occasionally found in the 1880s und 1890s in which an „over-strong . . . pattern of brush-strokes suggests a manipulation of the object . . . to exhibit the control by the artist over it“ (p. 256). Clement Greenberg has also noted such a problem in some Monets, and very convincingly so, but for him the problem is simply an extraneous precision of drawing.

Anton Ehrenzweig (1908-1966) was as much a theorist as a critic. His prime aim was to discover the „poemagogic“ imagery (reflecting the theme of death and rebirth) that was for him the essence of art. His main theoretical formulations and

his search for universal predate his contact with Klein ca. 1949 (*The Hidden Order of Art*, p. 197), and neither his paradigm nor his theory of art are really Kleinian, especially not his emphasis on anal and „oceanic“ imagery. Book One of *The Hidden Order of Art* makes an important distinction, which is nonetheless useful for Kleinian and other types of criticism, between scanning or syncretistic vision (the term comes from Piaget) and analytic or focussed vision. For Ehrenzweig, the „empty stare“ of syncretistic vision is essential to artistic creativity. It allows a hidden unconscious order that is destroyed in conscious effort. (He is also following Klee's notion of „multi-dimensional“ attention.) This distinction leads Ehrenzweig to a consideration of what a fertile motif might be, namely one that has „something incomplete and vague about its structure“ so as to preclude premature, excessively conscious closure of artistic form (*The Hidden Order of Art*, p. 64). Here again, neo-Freudian considerations can amplify modernist deductions, in this case Walter Darby Bannard's highly perceptive analysis of the basic element or building block in „Cubism, Abstract Expressionism, and David Smith“ (*Artforum*, April 1968).

Contemporary criticism has a great need to overcome the shyness about artistic personality and content that has characterized most of it. Models of whatever kind that synthesize a theory of personality and a theory of art are therefore crucial. The critical considerations outlined here are not without their hazards. Even in the case of Stokes there is a certain tendency towards romantic Paterian excesses. In the case of Ehrenzweig there is an overestimation of relatively unimportant artists like Bridget Riley for what are really only pre-conscious concerns. Nonetheless Kleinian considerations can and should lead to a re-evaluation of much of the art of our time. One thinks of the more illusionistic Vasarely whose manic triumph over the picture plane goes unrecognized for what it is. Or of that great but insufficiently appreciated master, Jack Bush, who could take a simple image of suffering to represent his angina pains and transform it into splendid art. The more the battery of critical techniques is expanded the better.

### The New Theologians?

I would not willingly embark upon journalism, nor do any of us really care to understand our own profession and cultural bias. Yet, a risk to the art world's integrity is to continue to pretend, including in our radio programmes, that it is possible to make a moral judgment on the basis of aesthetic criteria or feelings. It might be interesting to "see" what would happen if such a claim were to be accepted by the public at large.

One of the things which has always exercised me in the first place is the nature and extent of our readership. Let me begin with a personal confession. Although I subscribe to a considerable number of art magazines, my reading of them — except when one of my own articles is included — is at best perfunctory. And though in me this is especially reprehensible, it is, I am sure, by no means an uncommon phenomenon amongst „readers“ many of whom glance quickly at the text, take a more prolonged look at the illustrations, and leave the publication in some not inconspicuous place as a token of cultural involvement of the more admirable variety. To buy an art magazine presupposes a certain degree of dedication of course, but what about the art criticism which, so to speak comes free in newspapers with nation-wide circulation? In Britain *The Sunday Times* and *The Observer* both „quality“ papers with a combined circulation of about 4 million readers carry each week an article on current exhibitions of about 1 200 words, sometimes accompanied by an illustration. I should imagine that about 50 000 people read these articles, and of these, except in the case of a big publicised exhibition, fewer than 10 000 actually see the exhibitions which have been discussed. This is not necessarily due to lack of interest. But in the first place only a proportion of the readers live in or near London, and of those who do, very few can attend galleries which are open only during the hours when most people are at work.

A good deal is spoken and written about those inescapable, all-pervasive and subtle pressures to which we are subject as members of a certain social, political and economic structure, and this is true enough. But it may well blind us to the fact seldom publicly acknowledged, that we are vulnerable in far more obvious and direct ways. This is becoming increasingly evident when economic pressures on the press as a whole are at their most intolerable. It is a truism that no art magazine

can survive by circulation alone, and I well remember the pressure from advertisers of which I became aware when I edited an art journal myself. This inevitably means that the richer galleries tend to get more attention, and that space is often given to some mediocre artist with a private income who has booked a large advertisement. At best it is difficult to be harsh about one of the main sources of a journal's income — a problem incidentally analogous to that of the critic who has to write about the work of a personal friend. One of the most recent examples of the use of advertising as a weapon took place in Britain. The editor of *The Connoisseur* wrote a letter to the *Times* criticising certain aspects of the famous Mentmore sale. Sothebys the auctioneers, thereupon cancelled their advertising in his magazine — advertising which brought in about £ 26 000 a year. It is obvious of course that Britain's newly acquired enthusiasm for holding festivals and exhibitions of Islamic art has no connexion at all with the wealth of the oil Sheikdoms, but the tendency for some journals to print — for no apparent reason — articles about nuclear strategy or the defence of the west — cannot be entirely unconnected with the rumour that certain Intelligence agencies are prepared to buy so many thousand copies of any publication which disseminates their tendentious views.

But who are we to cast the first stone? The general cultural public is fortunately innocent of the fact that we are usually paid by how many words we write. Our profession as a whole has a built-in economic compulsion to prolixity. Recently a book was published in England about a painting by Watteau in the Wallace Collection in London, the subject of which is a young girl pulling her chemise over her head. The author spent more words than I can bear to count discussing whether she was putting the chemise on, or taking it off; whether she had just had a bath, or was on the verge of having one. How many of us can quite honestly claim, with our hands on our hearts to be entirely innocent of ever having spun out some trivial idea to inordinate length, or clothed in pretentious jargon — often enough culled another academic discipline — some not very original thought, conscious of the fact that we are being paid at the rate of £ 5 or £ 50 a thousand words?

This current tendency amongst art critics to become the jackdaws of learning is everywhere apparent. Uncertain of our infallibility, unsure of the validity of our judgements we fly to the mythical certainties of other modes of thought without being able to command the intellectual skills which practitioners of those modes possess. Snatches of Wittgenstein, quotations from Lévi-Strauss, notions of perceptual psychology, snippets of semiotics, suggestions from cybernetics, are all displayed with a sense of assurance and often enough a display of irrelevant *apparatus criticus*. The use of complex technical jargon is almost invariably a camouflage for obscurity of thought and uncertainty of conviction.

Believing that the grass on the other side of the intellectual hill is always greener, we lust after certainties of other disciplines. This is especially true of our relationship with our cultural cousin, art history. Often enough when faced with writing about a contemporary artifact, we begin with the assumption that it is Good.

Not always being able to find an adequate explanation – or a convincing one – of why this is so, there is an inescapable temptation to escape into the art historian's technique of detailed factual analysis. Recently in Britain there has been a certain amount of controversy about Carl André's bricks, an arrangement of which was bought for the Tate Gallery. A number of defensive or explanatory articles were published by members of the Tate Gallery's staff. Almost exclusively these concentrated, with the dedication of a historian endeavouring to analyse the provenance of an obscure Siennese panel of the early fourteenth century, on minor factual trivia. Where did the bricks come from? What was their precise chemical structure? How did they differ from similar bricks in Washington or Amsterdam? What was their exact size? To apply to an object, modes of interpretation, derived from a cultural form which, in part at least, it is intended to criticise or deride is, at best, hypocritical.

The mere fact however that we often meander in a morass of aesthetic uncertainties by no means excludes us from taking up attitudes of Calvinistic intolerance or Torquemada-like haled. Our polemics are as embittered, as virulent, and as trivial as those of any religious pamphleteer of the seventeenth century. The world of art is divided into the redeemed and the unredeemed, the „goodies“ and the „baddies“; the „cowboys“ and „the Indians“. *Furor criticus* has taken over from *Furor theologicus*. And perhaps this is our real rôle. In an age of secular religion when Van Gogh has become the successor to St. Francis Assisi, and Joseph Beuys to St. Ignatius; when we question the authenticity of artifacts with the same rigour as the Holy Office questioned the authenticity of the relics; when we have our cultural patron saints, and are divided into sects as mutually intolerant as the Anabaptists and the Holy Rollers, our rôle is that of latter day theologians, debating as the Byzantines did when the Turk was outside their walls, how many angels can stand on the head of a pin. If we all vanished tomorrow would art disappear? If art disappeared tomorrow would we vanish?

## Does a „developmental-historical“ or biogenetic Treatment of Art Criticism still make Sense today?

In recent years art criticism and art history have operated in an inter-disciplinary stress field. We can only rejoice at this fact. The field in which the work of art is viewed and evaluated is influenced by a number of poles, all of which I cannot definitively discuss here. I should like to enumerate only some, perhaps the most powerful of these poles: the social sciences – here, above all, the Marxist; psychology, primarily the theories of Freud and Jung; linguistics, even the latest findings of which can be traced back to the fundamental work of Ferdinand de Saussure; iconology, which is supported by the work of Warburg and Panofsky; and finally, biology, especially those directions in this science based on Darwin's studies and which regard his book „The Origin of the Species“ as their point of departure.

The object of this report is to question whether this last category, in particular, and the standards which it provides can still be regarded as suitable for our work, whether they should continue to be recognized as legitimate criteria of art criticism. I should like to question whether a „developmental-historical“, or bio-genetic treatment of art criticism still makes sense today, and whether we can afford to continue a tradition which here in Germany began more or less with Julius Meier-Graefe's „Developmental History of Modern Art“ published in 1903. At that time, „developmental-history“ was certainly a revolutionary term applied to the arts, and I do not want in the least to question the significance and perhaps evolutionary achievement of Meier-Graefe with this book.

Today we must ask ourselves only whether the methodology of the author – derived from Darwin – remains applicable to our situation. In illustration of my thesis of the biological source of Meier-Graefe's principle – which even today is utilized by many critics and historians – I should like to quote a few sentences from his foreword, written in 1903:

„Everything that art has ever created, is preserved somehow, somewhere. Nothing collapses which once scaled the heights. It changes, submerges, assumes new forms and is related to new values; it is never lost. So at least appears the history from the days of yore to the present. It is this secret element of life which must be sought. If we succeed, we shall have found the best in ourselves, proof of the immortality of our species. I believe it useful, if with this attempt to establish a developmental

history, I can provide the proof of this law of the preservation of the power of art."

And another quotation from the same foreword, which would appear to apply to the present situation:

"Endless contradictions confuse the situation of the patron of the arts in our day. Besides the timorous, arose the independents, whose preference for an artist was inversely proportional to his perceived relationship to the art of the age or of the past. These devotees of newness, of innovation, who deny the developmental history of art, are almost worse enemies of aesthetics than the distrustful."

Two quotations which you might have taken for contemporary had I not mentioned in advance the year in which they were written. Back to our original question: Is it legitimate to declare as valid for a phenomenon like the visual arts a biological law of life – the principle of the „origin of the species“ and „the survival of the fittest“? Are terms like „development“, „progenitor“, „mutation“ and other such expressions valid in this field? Can one, dare one allow biological terms to govern a domain which is first and foremost of a social nature? Can these categories contribute anything to clarification of the work of art?

Attempts at clarification on the basis of genetic, that is, biological principles have often been and still are being made. I will intentionally mention no names, for I am convinced that all such attempts are doomed to failure. Why? Because the methods and reasoning of biology belong to a fully different category than the other methods mentioned above: all of them, linguistics, psychology, Marxism and iconology deal with issues in the field of inter-personal relations or communication, that is, with social issues, to which biology offers no key. „Development“ in the Darwinian sense is something other than tradition: only the latter term belongs to the historical field, thus to the community of men. And it is exactly this mixing and confusing of the two terms which leads to findings which border on mystification. Certainly a language, for example, develops, but not according to biological laws, rather historical principles, which are derived basically from social events. In this field biological terms like „seeds“, „blossoms“, and „decay“ – which are also applied to art criticism – are erroneous. The quotation from Meier-Graefe's foreword which I mentioned above points up one of these erroneous paths.

Assessment of the „new“ is just as much a part of the bio-genetic procedure as assessment of the „old“. Meier-Graefe speaks of devotees of the new; he could just as well have included the devotees of the old, the antiquity, for both belong to one and the same category. „New“ or „old“ are simply not criteria for evaluation, although they are often presented to us as such. And this is the point at which the confusion of the two categories – the historical and the biological – crept in: the will to change – that which we most often refer to as the avant-garde – is a question of position or view, and not one of location, and the „new“ can be a product of extremely conservative, even reactionary origin.

In this very day and place, in our capitalistic countries, the „new“ has achieved

a prestige for which the way was smoothed by the „bio-genetic terms of Darwinian origin“. „The new“ was synonymous with that selection, that „survival of the fittest“ in which development did not so much propagate itself, as, to use Nietzsche's term, propagate itself upward. This approach has created about the new an aura which now conceals completely different backgrounds. In our capitalistic consumer society, „The New“ has become an economic and thus a cultural compulsive neurosis as well: we have to respect and admire „the new“, because we can then dispose of „the old“ and buy „the new“. An economic mechanism has very cleverly tied in the mask of biological, bio-genetic arguments. And we critics must be careful that we do not condone or concur in this falsehood.

For at stake for us in art criticism is not the balancing of the new against the old, but a differentiation between good and better – and here I want to be as clear as possible – between good and better, including regard for the social dimension. Even William Morris pointed out that the social accessibility of an art product plays a role in the weighing of the term „quality“; and it was the Bauhaus itself the centre of avant-garde art work in the 1920s which closely associated the term quality with attainability: that which was designed there was supposed to be not only better, but also attainable by more people. For here the term function plays a substantial role – and it is exactly this issue which is inaccessible to „bio-genetic“ examination.

In the Bauhaus the term „Meister“ played a significant part, and it should be just as valid in our criticism: mastery is a characteristic closely associated with quality, which has nothing to do with old or new of necessity, that is, which cannot be measured by bio-genetic standards. If I may inject one example from another field of the arts, then this one: J.S. Bach was most certainly a master, but whether or not he was a renewer or innovator remains an open question. Or turning again to the field of painting: Rembrandt, whom we considered the mature master was, in his later years „bio-genetically“ backward, antiquated, to the extent that he remained true to the goals of his generation, and declined to participate in the new, aristocratic fashion, the life style of the decade following the Westphalian Peace. The examples which I have taken intentionally from the past demonstrate how far astray we can be led by the application of „bio-genetic“ standards. Many other such examples drawn from contemporary art could be added. What then is the reason for such errors? Biological developmental-history follows the laws determined by genetic factors. The visual arts, however, like every other form of human social activity, hold to laws of a dialectical nature, which are based on the answers of the human intellect, of human inventiveness, to all sorts of events in man's environment, which man himself to a large extent causes, but whose consequences he cannot yet foresee.

I caution so explicitly at this Congress against the dangers of a bio-genetic method in part because here in the recent past, the terrible consequences of the application of biological principles to historical phenomena have revealed themselves; all racial

prejudice stems from similar conditions, and it survives – unfortunately – all over the world even now. History, and criticism as well, deal with other problems, which, in conclusion I should like to characterize with the words of Worringer:

„Our knowledge of phenomena is complete only when it has reached that point at which everything which appeared to be boundary has become transition, and suddenly we become aware of the relativity of the whole.“ These lines – diametrically opposed to biogenetics – also contain the objectives of art criticism.

## A propos des rapports entre les arts plastiques et l'idéologie

Je voudrais faire quelques remarques à propos des rapports entre les arts plastiques et l'idéologie. Le problème n'est sans doute pas nouveau, mais il ne peut, pour autant, être considéré comme étant résolu. Dans les théories de critiques contemporains et encore plus dans les comptes-rendus, se trouvent — si je peux schématiser — deux positions fondamentalement divergentes: d'un côté, on observe l'art plastique et idéologie comme n'étant plus aujourd'hui — ou alors seulement au détriment de l'art — une antithèse résoluble et, d'un autre côté, on part justement de sa synthèse.

Pour les critiques d'art marxistes de la R.D.A., on peut remarquer qu'ils adoptent à l'unanimité la seconde position. Cela ne veut pas dire que le problème est ici expliqué suffisamment, dans toute sa dimension. Au contraire, la discussion de ce problème entre théoriciens de l'art et artistes de la R.D.A. est, tout comme avant, en marche — elle est d'ailleurs relancée par les déclarations d'autres disciplines de sciences de la société — et s'est renforcée récemment.

Bien entendu, je ne peux pas ici présenter un système achevé mais seulement les prémisses d'une réflexion sur les rapports de l'art plastique et de l'idéologie.

Je voudrais, tout d'abord, préciser l'autre position, la première citée. Je ne sais pas dans quelle mesure on peut parler ici d'une discussion sur ce problème car son argumentation reste la même. On peut presque penser qu'il s'agit ici d'un dogme auquel on tient depuis toujours et qu'on ne peut pas, soi-même, mettre en question. Dans cette argumentation, les rapports entre arts plastiques et idéologie apparaissent comme une «simple illustration de l'idéologie (politique)». Dans ce contexte, on se rapporte indirectement à une certaine définition extraite de la pratique politique (voire de science politique) qui limite, en gros, l'idéologie à des facteurs politiques (au sens étroit du terme). Et de cette définition d'idéologie dont l'appréciation négative est immanente sort, en même temps, un jugement de la stérilité de la création artistique qui affiche des aspects idéologiques. Il est vrai que ce témoignage politique est parfois masqué par le langage artistique dans lequel on parle d'«œuvre qualitativement faible» et de «moyens stylistiques dépassés». Mais aujourd'hui, on n'en parle plus d'une façon aussi détaillée. Il semble que le processus de mesure d'autres ambitions artistiques par les normes contraignantes données par l'avant-garde de l'art dominant des pays capitalistes, ne soit plus crédible eu égard à la situation actuelle de cette avant-garde sauf dans les cas où il y a soit manque de connaissances, soit des préjugés politiques.

Les représentants de cette position cherchent et «trouvent» la tare de »l'idéologie« seulement dans l'art des autres, surtout dans l'art du réalisme socialiste. Par contre, la création artistique qui leur est proche ainsi que leurs propres théories artistiques leur apparaissent comme étant détachées d'idéologie. Je n'arrive pas à croire à une *Immaculata conceptio* dans la création artistique ainsi que dans son interprétation. Il est vrai que je pars d'une autre interprétation de l'idéologie.

Je voudrais le faire ressortir dans l'oeuvre artistique de Wolfgang Mattheuer, un éminent artiste de la R.D.A. Puisque l'oeuvre de Mattheuer est — à travers six fresques — présente cette année à la »documenta«, je crois pouvoir, dans ce cercle, parler de son oeuvre artistique. On a déjà plusieurs fois remarqué que l'oeuvre de Mattheuer est imprégnée d'une dimension particulière de sa pensée. Il exprime surtout des problèmes importants de la société d'aujourd'hui, souvent sous forme de métaphores traditionnelles de la littérature ou de l'histoire de l'art. Ses tableaux sont caractérisés par la clarté de leur composition, souvent avec un personnage ou un groupe au milieu, ainsi que par des surfaces colorées cerclées, assez grandes et riches en valeurs. Certains critiques ont fait des remarques à propos de la qualité de sa peinture en la comparant à une »peinture« académique soignée. Apparemment, Mattheuer commet donc aussi, dans son oeuvre, le péché d'une »simple illustration d'une idéologie politique«. En effet, il existe quelques représentants pour soutenir ce reproche. Par contre, d'autres reconnaissent tout de même à son oeuvre une qualité artistique indiscutable tout en ajoutant que cela n'est possible que parce que Mattheuer a préservé son oeuvre d'un »chargement idéologique«. On pourrait se contenter de ne pas s'arrêter au reproche des uns (la répétition n'est pas toujours la mère de la sagesse) et de répondre aux autres que Mattheuer se définit comme un »peintre de tableaux politiques« (lu dans »Neues Deutschland« du 28.4.74).

Je veux interroger son oeuvre, tout d'abord: »La décorée«, un tableau réalisé en 1973-1974. Il représente une femme âgée qui est assise seule derrière une table recouverte d'une nappe blanche. Un bouquet de tulipes, placé devant elle, montre qu'elle vient d'être honorée. Il correspond à l'idéologie dominante et à la pratique politique de la société en R.D.A. qui remercie, par les honneurs, le travail effectué par ses personnes actives, lesquelles produisent la richesse de la société. C'est en ce sens donc que le message artistique de Mattheuer ne se différencie pas de l'idéologie dominante et de la pratique politique en R.D.A. Et pourtant, son tableau n'est pas une »simple illustration d'idéologie (politique)«.

L'idéologie — en tant que conception des relations sociales conditionnées par l'existence de classes — n'est pas, d'après le point de vue marxiste de la R.D.A., un système à part, réduit aux facteurs politiques de la conscience sociale et qui ne peut être illustrée et spécifiée par des formes telles que la philosophie, le droit, la morale, l'art, etc. L'idéologie existe et agit justement de façon complexe à travers elles. La création artistique se différencie, en effet, d'autres formes d'une »systématisation« de la conscience quotidienne habituelle; c'est-à-dire qu'elle ne se limite pas aux strates rationnelles de la conscience habituelle et qu'elle ne les

généralise pas d'une manière logico-abstraite. En outre, elle relève aussi les aspects individuels et sociaux-psychiques et les formes d'une façon picturale. Ceci explique en partie aussi pourquoi le contenu idéologique d'une œuvre d'art ne peut se manifester qu'indirectement et, surtout, d'une manière contradictoire en soi.

Ainsi l'origine du tableau «La décorée» de Mattheuer n'est pas — comme le prétend ce reproche — un modèle donné et construit à partir de facteurs politico-idéologiques de valeurs socialistes de la R.D.A. actuelle, qu'il assimile d'une manière théorique et qu'il reporte ensuite d'une façon picturale sur une situation plus ou moins individuelle. Mattheuer est plutôt parti d'un événement réel de la R.D.A. Et il a fait ressortir, émotionnellement, spirituellement et sous une forme adéquate ce qui, pour lui, est important de la quantité de connaissances, d'imagination et de sentiments aussi bien de groupes sociaux, classes ou d'individus. En même temps, un jugement permanent de tous les facteurs qui lui sont liés est immanent à ce processus artistique. Ce jugement est imprégné d'expériences de la réalité et des imaginations de l'artiste et du socialiste Mattheuer. A travers la structure picturale — je souligne, générale — de l'œuvre, Mattheuer crée aussi un modèle pictural de certaines valeurs de la R.D.A. actuelle. En ce sens, il crée aussi (il n'illustre pas) de l'idéologie. Pour concrétiser: Mattheuer a exprimé dans ce tableau, entre autres, les émotions sensibles d'une femme à l'heure où, elle seule, fait l'objet d'une attention sociale inhabituelle. Pourtant, ceci n'en est pas moins lié aux aspects éthiques, philosophiques, esthétiques, et autres, qu'aux aspects politiques. La discussion contradictoire autour de ce tableau qui est menée dans les cercles étendus de la R.D.A. pourrait prouver facilement que Mattheuer ne répète pas seulement de l'idéologie «connue», ou l'illustre, ou la met en question. Je pense qu'à travers cela, la conscience collective et individuelle de la R.D.A. a été favorisée . . . La restriction de mon exposé sur les aspects idéologiques ne veut pas dire que le tableau ne comprend que des expressions idéologiques. Il est certain qu'il se dégage ici aussi des significations humaines et générales mais donc bien dans une relation dialectique du conditionnement de classe.

Encore un autre exemple: Mattheuer a façonné plusieurs fois le thème de Sisyphe. Une version est exposée à la «documenta». Mattheuer ne veut pas donner forme à un thème de l'antiquité en soi mais il veut montrer sa signification picturale pour notre temps. Lui-même, il en dit: «je crois que Sisyphe est un personnage qui vit dans la conscience des gens, cela se voit déjà dans l'usage linguistique. Chaque travail sans sens est un travail de Sisyphe: comme, par exemple, le fait de planifier et de produire des choses qui seront vite usées. Il faut étendre la notion sur l'aliénation de l'homme par son travail au sens marxiste, sur l'inhumain propre au mode de production capitaliste. Le socialisme doit en donner une alternative, sans pouvoir dire sous quelle forme se présente la solution définitive . . .» Dans ce cas aussi, il n'y a pas dissension importante avec l'idéologie dominante de la R.D.A. Mattheuer crée bien sur un monde pictural unique qui dépasse largement le «déjà appris et senti» de la conscience sociale de la R.D.A. C'est pour cela qu'il pourrait être déjà signifi-

catif d'analyser «L'orgueilleux Sisyphe et les siens» c'est-à-dire la version exposée à la «documenta» et de se demander — en comparaison avec d'autres versions — comment et pourquoi Sisyphe est caractérisé comme étant orgueilleux. Mais je voudrais également ne pas oublier la forme métaphorique utilisée dans cette œuvre de Mattheuer qui donne la possibilité d'interpréter différemment et de façon très variée. Bien que je ne puisse faire que quelques remarques, il est peut-être devenu évident que ni le reproche d'une «simple illustration de l'idéologie (politique)», ni l'affirmation d'une création artistique «libre d'idéologie» qu'on peut porter contre l'œuvre artistique de Mattheuer — et de bien d'autres artistes en R.D.A. — soit soutenable.

La question de savoir, si un tel rapport entre l'art et l'idéologie existe aussi pour d'autres ambitions créatives, reste ouverte. Je pars de l'idée que ce n'est pas seulement l'idéologie marxiste qui favorise la création artistique. Des généralisations sont possibles sans difficulté; c'est pourquoi je parlerai seulement de l'œuvre artistique de Joseph Beuys, un représentant important de l'art dominant avant-gardiste en R.F.A. L'œuvre et les intentions de Beuys sont bien connues dans ce cercle. Pendant la dernière «documenta» Beuys s'est plaint de la façon suivante: «Beaucoup de gens ont vu mes objets mais pas mes notions qui y appartiennent». Et ces notions forment — comme on peut le remarquer facilement — un système d'options venues de différentes origines: facteurs philosophiques, juridiques, moraux, esthétiques et aussi... politiques de la vie sociale. En ce sens, des structures d'un système idéologique sont données ici surtout que dans la complexité de son système Beuys veut également contribuer à la transformation de la société. Laissons l'idée de côté que ce système puisse avoir un effet plutôt par l'activité propagandiste de Beuys (comme actuellement à l'aide de son «école supérieure de créativité») que par des objets qui rendent un effet esthétique. Dans ce contexte, il est plus important mais aussi plus difficile de répondre à la question de savoir si, et dans quelle mesure, le système de Beuys est soumis au conditionnement de classe. Beuys le nierait certainement; il oppose à la notion «limitée» de classe, une notion «universelle» de l'homme. Je pense que l'épanouissement universel de l'homme suppose l'annulation du conditionnement de classe mais que la structure de classe actuelle comme les rapports sociaux correspondants ne se laissent pas annuler par une négation théorique. Les rapports sociaux actuels empêchent plutôt la réalisation de ce mode eschatologique pour un plus long temps encore. On en revient à la question: conditionnement de classe ne veut pas dire que l'idéologie «artistique» se rapporte seulement à une classe précise et qu'elle doit refléter seulement les idées de cette classe. Il est plutôt possible que dans une œuvre se reflètent des idées de classes différentes qui peuvent ainsi contribuer à servir l'idéologie de classes différentes. Dans le cas de Beuys, une analyse différenciée serait donc aussi nécessaire. Pour conclure, je veux relever le fait que les rapports de l'art et de l'idéologie dépendent du critique d'art. Car interprétation et jugement d'une œuvre d'art ne découlent pas indépendamment du point de vue idéolo-

gique du critique d'art (même s'il n'en est pas toujours conscient). Et son analyse ne reste pas sans suite pour le public auquel elle s'adresse surtout qu'il va souvent visiter l'exposition seulement après avoir lu la critique. Mais ceci pourrait, de nouveau, faire l'objet d'un nouvel exposé.

## Remarques en marge de la théorie de l'avant-garde

La communication dans le domaine de la culture de masse se déroule selon des modèles étroitement définis. L'écart par rapport à la norme ne peut être qu'apparent et chaque message se doit de répondre entièrement à l'attente des destinataires (l'inattendu ne peut être introduit que comme surprise attendue). Les œuvres d'art qui apparaissent dans le domaine de cette culture sont, par elle, «préparées» et se situent là où se sont stabilisés les standards culturels et dans leur structure on ne découvrira que des éléments qui soient en accord avec la norme universellement connue.

C'est dans le contexte de ces faits que l'on peut considérer le problème de l'avant-garde, phénomène caractéristique du XX siècle et dont l'origine, elle aussi relativement récente, se rattache aux attitudes de rébellion du siècle dernier. Du reste, l'avant-garde se présente d'emblée d'une façon paradoxale, puisque «si l'opinion générale est que l'avant-garde artistique s'a pas de rapport avec la société dans laquelle elle vit et qu'en revanche l'art traditionnel conserve ce rapport, il en est en réalité tout autrement; seule l'avant-garde, assurée à l'extrême limite de la communicativité, fournit des informations sensées sur le monde dans lequel elle vit.»<sup>1</sup>

Si l'existence de l'art se situe sur la trame de constantes oscillations entre détermination et indétermination (la fonction esthétique du communiqué se réalise dans l'ébranlement de l'attente) le mouvement d'avant-garde tend alors vers l'autre de ces pôles. Il tend vers lui sans toutefois l'accomplir. L'accomplir, ce serait perdre la communicativité et par là-même biffer l'art en tant qu'art et, dans un sens plus large encore, le processus d'information.

C'est là que gît la difficulté en même temps que le risque des actions d'avant-garde. Comme l'avant-garde se meut dans le domaine des attentes les plus inattendues, elle est justement capable de mettre en question l'attente et de proposer de nouveaux types de comportement, et ceci non pas apparemment, mais réellement. Ce processus est d'autant plus difficile que les stéréotypes de comportement social maintenus par la culture de masse se distinguent par leur grande résistance et leur durabilité. La véritable nouveauté, du point de vue de cette culture, n'est pas rentable et provoque une opposition compréhensible. Plus encore: la culture de masse possède un mécanisme de défense hautement élaboré et si puissant qu'il est capable d'incorporer à lui-même chaque nouveauté et de la considérer comme

sa propriété. Plus loin, au cours de la diffusion de cette nouveauté récupérée, du stéréotype de nouveauté, le sens en tant que phénomène incomplètement défini, d'avant-garde, se voit supprimé. Ce n'est pas dans l'avant-garde mais dans la culture de masse qu'apparaît le phénomène de la mode, avant-garde assimilée. Par la force des choses, la tactique de l'avant-garde doit être une tactique de changements continuels, de renoncement continual aux actions qui, au moment de leur apparition, sont déjà interceptées, usurpées. C'est ainsi que la plupart des tendances d'avant-garde ne sont pas le résultat de la mode mais au contraire, une défense contre la mode.

Ainsi comprise, la dynamique de l'avant-garde est également interceptée par la culture de masse, qui est aussi capable d'assimiler sa stratégie. La conception ici formulée d'une avant-garde opposée à la culture de masse et considérée dans sa perspective, permet d'affirmer que toutes les actions de l'avant-garde et ses productions peuvent devenir un des éléments de la culture de masse. L'un des traits caractéristiques de la culture de masse est l'accroissement dans son cadre des processus de mythologisation; il en résulte entre autres la formation à l'intérieur de cette culture, d'un modèle d'avant-garde volontiers extériorisé. Ce modèle, saisi et décrit par la *critique normative*, critique qui maintient la thèse de l'opposition entre culture de masse et avant-garde, a pour but de justifier sa propre situation à double signification.

Pour l'avant-garde, l'espoir formulé par cette critique est représenté par le déclin de la culture de masse, mais en même temps c'est uniquement l'espoir qui pour le mouvement avant-gardiste indique également l'auto-anéantissement. C'est peut-être dans cette affirmation que se révèle le mieux l'acceptation idéologique de l'avant-garde dans le cadre de la culture de masse et contre elle.

En opposition face à la critique normative, la *critique idéologique* permet de distinguer l'ensemble des traits avant-gardistes en dehors de la culture de masse, bien que celle-ci rapporte également l'avant-garde à celle-ci. Elle peut le faire puisque la fonction fondamentale de la critique idéologique est de pister les mythes. Dans la perspective de sa finalité, il est juste de postuler la recherche des traits caractéristiques dans la spécificité de la situation communicationnelle dans laquelle elle existe, comme aussi de considérer son mode d'action dans l'aspect des attitudes. La critique idéologique a réussi à décrire l'avant-garde en exposant son intervention dans le domaine de la conscience, en soulignant particulièrement l'élément important qu'est l'auto-conscience de la place de l'avant-garde dans l'étenue de la culture. Ceci sans oublier que l'obtention de la conscience ne peut avoir lieu dans le domaine autonomisé de l'art, ou dans un sens plus large, de la culture, lesquels sont le résultat d'une situation sociale définie — la conscience de l'avant-garde doit concerner sa place à travers la culture, dans la société. C'est en ceci que se cache la notion de dialectique de l'avant-garde — nettement accentuée par la critique idéologique.

Du point de vue de l'avant-garde, conséquence de cette situation et l'approbation historique de la gauche socio-politique et ses liens avec elle, en tant que force capable de manière réelle de diriger les métamorphoses de la situation sociale. Un tel appui pour l'avant-garde est en même temps sa CHANCE. Néanmoins la pratique de l'avant-garde reste dans la sphère culturelle, ses actions s'accomplissent à travers la culture — et donc elles ne touchent qu'indirectement ce domaine de la réalité dans lequel se réalisent les changements de signification. D'où justement l'avant-garde a pour arme l'utopie socio-artistique, c'est-à-dire l'ensemble de lois délimitant l'horizon intellectuel d'une époque donnée accessible seulement à la conscience.

Les bases de la critique normative et de la critique idéologique dans les théories de la culture de masse limitent leur portée d'action. La première — normative — intriquée dans son contexte idéologique, au lieu de l'interception de l'avant-garde par la culture de masse, propose son étiolement dans une réalité future indéfinie; la seconde — idéologique — consciente des mythes de la culture de masse, a à offrir à l'avant-garde soit sa conscience aliénée, soit la proposition de l'abandon des actions artistiques pour la réalisation d'une activité politique. Si pour la critique normative l'avant-garde s'identifie au mythe de l'avant-garde et s'unifie dans le cadre dynamique de l'institution de la culture de masse, la critique idéologique, elle, est capable de reconnaître l'avant-garde des mythes de l'avant-garde, c'est-à-dire d'y distinguer révolte réelle et assujettie, conscience véritable et fausse mais son rôle se limite à cela. Ce n'est pas négligeable et même, dans certaines situations historiques, c'est considérable; toutefois c'est certainement insuffisant pour la conception de la totalité et de la complexité des processus culturels et avant-gardistes dans l'aspect de leurs multiples fonctions sociales. Les difficultés bien connues liées à la formulation de la théorie de la culture socialiste et de la place en elle de l'avant-garde en sont le meilleur exemple. La possibilité de prévoir et de programmer les phénomènes dans le domaine de la culture est liée à la possibilité d'élaborer un modèle hypothétique de culture et avec les recherches empiriques réelles rattachées à la description dans la langue de la culture sociale. Si l'on s'accorde à dire que pour la réalisation d'un nouveau modèle de culture il est nécessaire de changer les relations sociales, il convient de ne pas perdre de vue que ces relations ne sont pas en corrélation univoque avec le domaine de la conscience. C'est là le résultat entre autres des pratiques sociales multifacétées qui se manifestent dans la sphère culturelle. Pour la description des processus culturels ainsi compris et historiquement intégrés, une plus souple théorie de la culture est nécessaire, dans laquelle le concept d'avant-garde ne s'appuie pas sur le paradigme de la culture de masse.

De telles propositions semblent s'esquisser dans le cercle des chercheurs russes de l'école sémiotique de Tarte, et en Pologne — si l'on ne tient pas compte de différences même importantes — tout particulièrement expressivement dans les travaux de S. Zólkiewski et les œuvres méthodologiquement proches du groupe de cher-

cheurs s'occupant de la problématique de la sociologie de la culture et de l'art. Ils ont pris comme point de départ de toutes leurs analyses de la culture, le fait d'entreprendre des recherches aux différents niveaux réunis des processus de la communication et de la culture, permettant de formuler la notion de culture par le biais d'un ensemble de textes qui se présentent en elle. A la base des interventions analytiques, il importait de définir le type de la culture en question, comme équipement spécifique dans les techniques de la communication, en même temps que son style – comme ensemble de ses buts et valeurs propres. Dans les travaux de ces chercheurs tous les processus culturels stabilisés sont décrits en tant que textes, c'est-à-dire réalisation de systèmes sémiotiques, dont la définition des fonctions historiquement modifiées permet de distinguer la culture en question comme entité indépendante.

Les recherches menées de ce point de vue sur la culture du XX<sup>o</sup> siècle ont amené Zolkiewski à critiquer la théorie de la culture de masse et à entreprendre des essais de formulation du modèle de culture contemporaine en dehors de cette théorie.<sup>2</sup> Pour décrire la spécificité de la culture du XX<sup>o</sup> siècle il s'est servi de la distinction de l'ensemble des traits dominant hiérarchiquement, ensemble qui justement est typique pour elle. Il a pensé qu'en premier lieu la culture était caractérisée par le dépassement de toutes les limitations de la communication, ayant trait tout aussi bien aux textes qu'aux pratiques de la communication. Puis il a souligné le syncrétisme sémiotique qui lui était spécifique, et qui découlait de la simultanéité de plusieurs systèmes sémiotiques dans un même texte; significatif est également pour elle l'usage à plusieurs fonctions des textes et le renforcement de la sémiotisation augmentant leur signification persuasive dans la sphère de diverses tactiques, et enfin il a remarqué la caractéristique la plus importante pour l'avant-garde, à savoir la dénudation spécifique par les textes des propres systèmes sémiotiques qui accentuent par là-même les éléments fonctionnels d'une disposition donnée, en permettant en même temps l'introduction d'innovations dans l'étendue du système.

Aux traits caractéristiques indiqués, l'auteur attribue l'ensemble de fonctions sémiotiques sociales qui leur correspondent et qui se caractérisent par la disposition contradictoire des actions, des valeurs et des finalités. Et ainsi, au premier trait distingué correspond la fonction de massivité de la culture contemporaine, puis la fonction de syncrétisme sémiotique, d'instrumentalisation à plusieurs buts et la mise à nu des règles du système. Si justement ces traits caractéristiques et les fonctions de la culture sont des éléments qui l'intègrent comme entité, alors également sa dialectique historique et synchronique se verra amener à un choix d'actions, de valeurs et de finalités dans la sphère des fonctions particulières. Par exemple: c'est une fonction de massivité que l'universalité et l'accessibilité des textes, de même que leur commercialisation la transformation de l'information en marchandise, etc... ; de même on peut considérer comme une fonction d'instrumentalisa-

tion à finalités multiples le fait de susciter le criticisme, ou bien de manipuler les gens, etc... .

Les antinomies apparaissant dans l'ensemble des fonctions typiques de la culture contemporaine définissent sa dialectique historique »... dans la culture en effet nous nous trouvons toujours devant des choix dirigés par le jeu des conflits et des contradictions sociales au même temps que des dispositions culturelles suscitées par eux. Pour les choix de communication, d'une grande importance sont les situations dans lesquelles cette communication se réalise, car ce sont elles qui entraînent les changements de signification ... Dans les conditions d'un autre système politique, et donc dans d'autres conditions culturelles, même d'identiques acquisitions de civilisation sont porteuses d'une autre signification, et les modifications de cette signification ne sont pas libres, mais définies par la structure des choix propres à toute la culture«.<sup>3</sup>

Ainsi esquissée la théorie de la culture, débordant du cadre étroit du modèle de culture de masse, bien que profitant des recherches la concernant, désigne avant tout la place de la culture socialiste en tant qu'ensemble défini d'actions, de valeurs et de finalités dans l'étendue de la culture contemporaine. Nous allons nous efforcer d'indiquer dans le champ de la culture du XX<sup>e</sup> siècle, la place de l'avant-garde. Au sens large du terme, en accord d'ailleurs avec l'acception courante, progressiste, l'avant-garde se situerait dans le domaine de tous ces choix, qui correspondent au modèle de la culture socialiste. Elle se déclarerait pour l'universalité contre la commercialisation, pour une participation plus active contre la passivité, pour l'éveil du criticisme contre la subordination aux manipulations, pour l'innovation contre le conservatisme. L'ensemble de ces traits caractéristiques correspondrait à l'avant-garde et la situerait dans le contexte de la tradition de révolte déjà reconnue par la critique idéologique, tout en créant pour elle par ailleurs des relations génétiques correspondantes.

Dans un sens plus restreint, ne débordant plus que le cadre de l'attitude, l'essence de l'avant-garde contemporaine — ou peut-être mieux encore l'essence de l'avant-gardisme — serait contenue dans la sphère de la mise à nu par ses textes des systèmes sémiotiques propres. En modelant son attitude dans le cadre de la révolte — et donc en choisissant la révolution au lieu du conservatisme, la destruction de la norme contre son maintien — de façon spécifique elle structuraliserait ses propres textes. Elle les structuraliserait autour de la problématique de l'auto-conscience, dans un aspect esthétique renforçant la fonction d'auto-réversibilité du communiqué. L'attitude de rébellion permettrait à l'avant-garde de sortir d'elle-même et d'en appeler à la situation sociale de communication. En contrepartie l'avant-gardisme serait un mode d'action, une création dirigée vers l'intérieur, révélant les règles de construction de ses textes. La critique idéologique, munie d'outils idoines a reconnu cette situation dialectique en la décrivant dans les catégories de la révolte et est restée désemparée devant la description de ses textes. C'est justement pourquoi il

serait nécessaire d'avoir une *critique de textes* indépendante, qui soit capable de les décrire comme une poétique multiplement intriquée socialement, et des fonctions historiques sociales de ses communiqués. L'histoire de l'avant-garde dans cette perspective ne serait pas seulement l'histoire de la révolte avant-gardiste entraînant le fait qu'on considère plus volontiers cette révolte d'un point de vue éthique, mais également elle serait l'histoire des textes avant-gardistes mettant en relief leur contexte sémiotique. Une critique ne peut remplacer l'autre, néanmoins dans une situation historique définie, il incombe à chacune d'elles une tâche différente. Leur finalité commune doit être description du phénomène de l'avant-garde en tant que mouvement conscient de lui-même aussi bien dans le contexte de la responsabilité idéologique qu'esthétique, réalisant cette conscience par ses propres textes culturels. Toutefois la critique de textes pourrait fournir des outils spécifiques pour le déchiffrage de la structuralisation spécifique des textes d'avant-garde réalisant (outre d'autres fonctions) la fonction de révéler son propre système. L'analyse de textes d'avant-garde permettrait à son tour de les décrire dans des catégories sémiotiques communes à la description de toute la culture. L'avant-garde réellement assimilée à toute la culture contemporaine, étant un fait empirique, pourrait acquérir également sa propre théorie dans le cadre de la théorie de la culture. Il serait alors possible de remplacer le mythe de l'avant-garde par l'étude des textes avant-gardistes faisant des choix déterminés, et l'observation du fonctionnement social des textes d'avant-garde définirait le champ de son existence dans la culture.

*Références:*

- 1 U. Eco »Opera Aperta« Milano (deuxième édition italienne).
- 2 S. Zolkiewski »A Contribution to Criticism of Theories of the 20th Century Culture« (English Summary) in: »Kultura – kommunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem« Wroclaw 1976
- 3 ibidem.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction. Il exprime les aspirations et les aspirations politiques des peuples arabes, mais il peut également servir de moyen pour dénoncer les erreurs et les abus du pouvoir. L'art peut également servir de moyen pour dénoncer les erreurs et les abus du pouvoir.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction. Il exprime les aspirations et les aspirations politiques des peuples arabes, mais il peut également servir de moyen pour dénoncer les erreurs et les abus du pouvoir.

## Problèmes du réalisme aujourd'hui

### Problems of Realism today

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

Le rôle de l'art dans la vie sociale et politique arabe est donc à la fois un rôle d'expression et de réaction.

## Problèmes du réalisme aujourd'hui

Le réalisme en tant que vision directement réfléchie du Monde, est aussi vieux que le Monde. Mais s'il est vrai que la conscience du Monde ne se conçoit pas sans sa vision immédiatement réfléchie, elle ne se conçoit pas non plus sans sa vision imaginée. Le réel est indissociable de l'imaginaire, l'objet du fantasme.

### 1. *Réalisme et idéalisme, réalité et beauté*

L'histoire des idées pourrait bien se résumer à ce que Bergson appelait l'antique conflit du réalisme et de l'idéalisme. Dans l'histoire de l'art, où il ne s'agit plus de nommer les idées mais de les figurer, le problème du réalisme est avant tout un problème formel: au réalisme les sujets bas et communs (la «réalité»), à l'idéalisme les sujets hauts et nobles (la «beauté») c'est toute la différence entre la peinture de genre et la peinture d'histoire. Une telle logique formelle de l'esthétique mène tout droit au formalisme avec le développement de l'abstraction: le terme réalisme a fini par recouvrir l'ensemble des procédés de représentation de la figure, il a fini par s'identifier à la figuration, en s'opposant à la non-figuration.

Toutes les époques réalistes en peinture apparaissent ainsi comme des réactions formelles à un formalisme idéaliste précédent, et elles épousant ce contenu réactionnel à travers leur propre formalisme. Le Caravage, Vélasquez, Vermeer s'imposent après la crise maniériste européenne. La Tour, Le Nain »peintres de la réalité« s'opposent au baroque. La tradition réaliste qui s'est instaurée en France au coeur du XIXème siècle, a débuté par une double réaction, à la fois contre la rigueur néo-classique, mais aussi et surtout contre la sensibilité romantique: retour à la nature (Ecole de Barbizon, Théodore Rousseau), enracinement dans le quotidien et le spectacle populaire (Millet, Corot, Courbet, Daumier). A la revendication sociale vient s'ajouter le souci de modernité, effet direct de la Première Révolution Industrielle. Après Corot et Courbet, la seconde vague réaliste n'est pas celle de leurs innombrables suiveurs, celles des petits-maîtres genre Daubigny, mais celle des Durany et des Constantin Guys, celle qui s'inscrit dans le sillage de Manet (dans *Le Déjeuner sur l'Herbe*, sur le rendu exact de la réalité vient se greffer *le sentiment de la vie moderne*: telle est la signification historique du fameux Salon des Refusés de 1863. Une nouvelle manière de peindre, dira Zola).

## 2. Paris 1863: le style réaliste, expression de la vie moderne

Ce transfert temporel est un phénomène capital dans l'histoire du réalisme européen. D'abord parce qu'il a assuré l'extraordinaire expansion du courant hors des frontières françaises, en Belgique (Alfred Stevens, Ch. de Groux), en Italie (Fontanesi), en Espagne (Fortuny), en Europe Centrale et en Russie (Répine) et surtout en Hollande (Israëls et l'Ecole de la Haye). Et ensuite parce qu'il a donné une justification fondamentale à son propre formalisme. L'académisme réaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est le premier langage de notre modernité, né de l'avènement de l'esprit positiviste et de l'apparition de l'âge industriel.

Dès lors «les sujets bas et communs» que la critique reprochait à Chardin un siècle plus tôt cessent d'être bas et communs pour devenir «modernes». Et cette modernité se veut tout autant rationnelle que sociale, mécaniste et technique que populaire; elle prend le visage nouveau du Pouvoir politique, tel que le définissent les forces productives socio-économiques. Cet académisme réaliste formellement dépassé par le progrès technique dans la domaine de la communication visuelle avec l'apparition de la photographie et l'explosion successive des mass media, a pu se survivre à lui-même au nom d'une morale de la modernité. L'Histoire est son garant, comme la Révolution est le garant du marxisme. De fait les deux systèmes figuratif et philosophique, assument aujourd'hui encore les mêmes caractères de survie anachronique.

Conçu à l'image fidèle de l'académisme socio-naturaliste de la fin du siècle dernier le réalisme socialiste en URSS a parfaitement rempli sa fonction, qui était de figurer les effets visibles du Pouvoir soviétique. Il est encore plus fonctionnel en Chine: peintre-paysanne modèle du district de Houhsien (Huxian), Li Feng-Lan dont l'orthodoxie prolétarienne est sans faille, manifeste un talent personnalisé pour le paysage, reflet à la base d'une immémoriale tradition.

L'histoire du réalisme contemporain ne se limite pas à cette seule filiation linéaire, tant s'en faut. Mais la survie anachronique de l'académisme moderniste post-Courbet domine encore l'ensemble des problèmes du réalisme aujourd'hui.

Tout peut se résumer en un mot, l'inversion formelle du rapport conflictuel réalisme/idéalisme. Les sujets bas et communs sont devenus hauts et nobles, la peinture de genre est devenue la peinture d'Histoire. La peinture d'histoire est peinture de style et le style est manière. Tous les réalismes contemporains apparaissent comme des maniérismes de l'anti-manière.

## 3. Réalisme et mass media

Le problème fondamental du réalisme aujourd'hui réside dans son extension formaliste qui a peu à peu sapé la frontière conceptuelle entre la chose représentée et son fantasme, entre l'objet et le sujet, entre le réel et l'imaginaire. Extention formaliste qui a été radicalisée par les immenses progrès de la science et de l'information.

Aujourd'hui la réalité dépasse la fiction nous dit la sagesse populaire. Que devient le réalisme dans notre civilisation de l'image? Il y a bien longtemps que le peintre, le graveur ou le sculpteur ont perdu leur monopole représentatif. L'artiste d'aujourd'hui vit en position concurrentielle constante avec les autres opérateurs et techniciens du champ visuel. Du matin au soir il subit le bombardement visuel et audio-visuel des mass media. Dans un monde de l'image où formellement chaque image en vaut une autre puisque ce qui compte c'est l'impact de communication du message figuré, où le contenu s'indentifie au contenant, le signifié au signifiant, où en est-on de l'antique querelle du réalisme et de l'idéalisme? The medium is the message dit Mc Luhan. Où finit le réalisme dans l'emploi systématique et normalisé des media? La question reste ouverte. Un Jean-Olivier Hucleux y répond en donnant l'exemple d'une minutie sans limite dans la représentation picturale du modèle: 2 à 3 tableaux par an, d'une ressemblance photographique digne des raisins de Zeuxis. Il s'agit d'un cas d'espèce.

Dans le réalisme contemporain, nouvelle d'histoire, la forme l'emporte sur le fond. A l'extension formaliste des fins correspond celle des moyens; des media. Même inversion parallèle dans le camp dialectiquement opposé: dans l'idéalisme contemporain, nouvelle peinture de genre, le fond l'emporte sur la forme, l'érotisme sur l'amour, l'impulsion sur l'ordre, la fantaisie sur la raison. Les surréalistes, peintres de genre, pensent naturellement à gauche et cultivent le mythe de l'imagination au pouvoir, comme si l'imagination au pouvoir pouvait participer d'autre chose que du pouvoir, c'est à dire de la totalité du réel, l'anti-imaginaire.

#### *4. Le Réalisme est la métaphore du Pouvoir*

Le Maître est la métaphore du Réel dit Bernard-Henri Lévy dans »La Barbarie à Visage Humain«. Je serais tenté de dire en le paraphrasant, que le Réalisme est la Métaphore du Pouvoir. La motivation centrale de tous les réalismes contemporains est précisément la »servitude volontaire«, telle que la définissait déjà il y a plus de 300 ans l'ami et confident de Montaigne, Etienne de la Boétie. L'artiste réaliste produit délibérément sa propre soumission au pouvoir. Son art est la sanction illustrative de ce pacte fataliste. Fatalisme, plus que résignation et qui n'exclut pas le cri de révolte de la figuration narrative (Mythologies quotidiennes, Salon de la Jeune Peinture, Coopérative des Malassis, Equipo Cronica, etc). Révolte ambiguë, assumée dans la nostalgie d'un autre pouvoir, hysterie critique qui n'est autre que l'expression exaltée du désir de soumission à un autre mode de servitude, type dictature du prolétariat, par exemple. Illusion machinalement entretenue d'un monde meilleur, incarnée dans la thématique abondante des lendemains qui chantent.

#### *5. Le langage quantitatif de la société de consommation*

C'est dans cette perspective de servitude volontaire que doivent être analysées tous les partis-pris réalistes contemporains qui ont pour référence commune le

retour au réel et le sens de la nature moderne, publicitaire, industrielle et urbaine. Plus clairement est assumée la soumission au contexte organique du pouvoir, plus riche et plus fort en est l'impact au niveau du langage. C'est alors que dans l'antique conflit du réalisme et de l'idéalisme, le réalisme marque des points. En trois ans d'action collective 1960-1963, le Groupe des Nouveaux Réalistes a débloqué l'impasse de l'Ecole de Paris, impasse fondée sur un système illusoire de valeurs informelles, émanation de l'esprit d'après-guerre, une idéologie du refus du monde réel au profit d'une soi-disante libération du moi profond.

Le secret de cette pensée explosive? La très lucide récupération du ready-made dadaïste dans le contexte quantitatif de la société de consommation, la conclusion logique du baptême artistique de l'objet, tel que l'avait pratiqué dès 1914 Marcel Duchamp. Si tel ou tel objet industriel de série devient sculpture du fait du choix délibéré de son «inventeur», il n'y a pas de raison de limiter la responsabilité du choix de l'artiste et l'envergure de sa vision à ce seul geste ponctuel. L'artiste assume en effet ce choix et cette vision dans la mesure où il s'assume lui-même en tant qu'artiste dans la société actuelle. C'est donc la gamme toute entière des produits de consommation de cette société qui se trouve à la portée de sa démarche appropriative.

Telle est la motivation initiale du geste appropriatif de chacun des nouveaux réalistes, tel est aussi le fondement de sa vertu expressive; chaque geste quantitatif s'articule en un système qualitatif de langage. Il suffit de penser par exemple à la compression de métal ou à l'expansion de plastique chez César, à l'accumulation ou à la brisure (colère, coupe) chez Arman, à l'animation mécanique de la ferraille chez Tinguely, au tableau-piège de Spoerri, au relief-cible de Niki de Saint Phalle, au paquet de Christo, etc... Les affichistes-décolleurs, Hains, Villeglé, Dufrêne, Rotella considèrent le monde de la rue comme un tableau, dont les «regardeurs» font l'art. La monochromie d'Yves Klein correspond bien évidemment à la mise en pratique d'une théorie générale du pouvoir: la couleur pure fixe par imprégnation l'énergie cosmique en libre diffusion dans l'espace; l'énergie est le fondement du langage de la communication; le maître de l'énergie est le maître du langage.

L'humanisme technologique des nouveaux réalistes a balayé l'ultime illusion des informels, de fonder un art d'évasion du réel à travers des systèmes non-figuratifs individuels, abstraits lyriques. Les nouveaux réalistes ont remis les pieds sur terre. En même temps, ils se sont totalement intégrés à la société de consommation, dont ils ont contribué à dégager les valeurs expressives et dont ils subissent le destin.

#### 6. New-York 1962: le pop art US, peinture d'histoire

Simultanément dans les années 1955-60 les néo-dadas américains et Rauschenberg en tout premier lieu assurent la transition réaliste entre l'expressionnisme abstrait new-yorkais et le pop-art. Le mérite historique de Rauschenberg est d'avoir

ressenti l'usure physique du vocabulaire gestuel de l'action painting et d'avoir tenté de remédier à cette usure expressive en introduisant l'objet trouvé dans le contexte pictural du tableau. Les combine-paintings apparaissent ainsi comme des assemblages dans la lignée Merz de Schwitters: elles ouvrent la voie au pop-art des Claes Oldenburg, Andy Warhol, Segal, Lichtenstein, Wesselmann, Rosenquist, Dine.

Le pop-art avec ses antécédents néo-dada a constitué à la fois la synthèse du courant réaliste-provincial-localiste et du courant abstrait et l'apothéose dithyrambique de l'*american way of life*. Depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours l'Amérique témoigne de la remarquable continuité d'un courant réaliste. Le coup d'œil totalement objectivé sur l'espace environnant est l'un des plus constants réflexes de la sensibilité américaine, depuis l'époque des pionniers anonymes. En dépit de l'explosion expressioniste abstraite après 1945, de ses culminances et de ses succès, il n'y a jamais eu de solution de continuité dans le filon réaliste. Les «Precisionists», les «magic realists» du début du siècle et de l'entre-deux guerres, les Sheeler et les Georgia O'Keeffe, les Benton et les Hopper sont les ancêtres directs des pop-artists et après eux des hyperréalistes.

Le pop-art constitue en ce sens l'un des points de culminance du filon réaliste et son esprit est fondamentalement celui des Demuth ou des Niles Spencer. Mais il est beaucoup plus que ça, *il est de grand tournant dans l'histoire du réalisme américain, le moment où cent après l'Europe tout bascule, où la peinture de genre locale devient à son tour peinture d'histoire, à vocation mondiale*. Un événement illustre ce point-charnière new-yorkais, l'équivalent du jalon historique parisien du Salon des Refusés de 1863, c'est l'exposition «The New Realists» chez Sidney Janis en octobre-novembre 1962: une rencontre entre les nouveaux réalistes européens et les pop-artists.

Que s'est-il passé? Le climat socio-culturel dans lequel s'est développé le pop-art a radicalement changé: ce style 100% américain atteint son apogée au moment où la jeunesse du monde entier subit la fascination de l'Amérique, copie son genre de vie et son folklore urbain, se passionne pour ses mythologies quotidiennes, du western à la chanson, adore ses idoles, imite ses voyous au grand cœur, La nature américaine de Sheeler, comme celle de Curry ou de Grant Wood était provinciale, exotique, un sujet bas et commun. La nature américaine de Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg ou Andy Warhol s'identifie aux archétypes de la modernité internationale, elle illustre l'entièvre hiérarchie de valeurs d'une civilisation planétaire, elle est le grand sujet de la nouvelle peinture d'histoire. Planétarisation d'un folklore élève à la puissance morale d'un langage sans frontières, le pop-art est à l'exacte image du pouvoir américain de la première moitié des années 60, de son potentiel technologique et financier, de sa maîtrise de l'information à travers l'extraordinaire développement des mass media, de son prestige impérialiste. Les pop-artists ont exprimé le subconscient collectif d'un continent multinational promu au stade de nation homogène à travers l'optimisme dynamisant du progrès industriel.

## *7. Le cercle se referme: plusieurs troupeaux pour le même pasteur*

Cette image globale euphorisante et triomphante a été de courte durée et le pouvoir américain s'est bien vite redimensionné à la mesure de ses contradictions et de ses échecs en politique extérieure. Mais le courant réaliste n'en a pas été discredité pour autant, il a gardé tous ses priviléges de style noble, il n'a pas perdu sa vocation à la peinture d'histoire. L'avènement de l'hyperréalisme et sa sensuelle consécration à Documenta 5 à Cassel en 1972, en témoignent. Le «sharp focus» exprime le désir de soumission du troupeau américain à son pasteur. Aux antipodes du trompe l'oeil illusioniste, mise en oeuvre à partir de documents photographiques aussi précis que banals, cette volonté d'un rendu objectif, d'une prise de vues instantanée, dépourvue de la moindre charge affective ou sentimentale illustre une qualité spécifique de la relation de l'homme au Monde. Cette relation est la même chez un Benton, un Hopper ou un Richard Estes et un Chuck Close. C'est la relation directe, intime et profonde de l'homme américain avec l'essence-même de son environnement. Certes la vision d'un Estes est celle d'un Hopper, mais passée à travers la grille des mass media et de leur immense pouvoir promotionnel. Sur l'espace environnant Estes jette le même regard que tous ses prédecesseurs réalistes depuis l'époque coloniale, et sans doute aprouve-t-il le même éblouissement éperdu, la même solitude. Seulement, il y a une différence: il n'est qu'un maillon de la chaîne réaliste, mais un maillon situé après le pop art. Il fait donc du «style» et ce style est le reflet d'un univers qui peut paraître l'univers d'une carte postale, mais qui correspond à la réalité structurelle d'un monde organisé, dont l'autre nom est le Pouvoir.

A ce niveau-là il me semble que le cercle du réalisme se referme tout entier sur lui-même. Je ne vois pas en quoi peuvent différer sensiblement les motivations picturales d'un A.M. Guérassimov et d'un Estes, ou les motivations statuaires d'une Véra Moukhine et d'un Duane Hanson.

L'hyperréalisme américain a rejoint le réalisme socialisme soviétique sur le plan du style, de son standing et de son intégration sociale. J'ai pu déceler des correspondances analogues en d'autres occasions, à la 9ème Biennale de Paris notamment (1975) où le lyrisme pastoral des paysagistes californiens Bill Martin ou Taylor, ne cédaient rien sur le plan de la poétique fraîcheur à certaines œuvres de la paysanne-modèle chinoise Li Feng-Lan.

Nous avons constaté l'extension formaliste croissante du réalisme contemporain, l'inversion de ses rapports dialectiques avec l'idéalisme, son statut généralisé et incostesté de peinture d'histoire. Parce qu'il ne se nourrit pas des illusions fantastiques et libertaires de la peinture idéaliste, parce qu'il exprime la totale intégration de l'homme à son environnement socio-culturel, peut-être devrons-nous nous résigner à considérer l'ensemble du réalisme aujourd'hui comme la Grande Métaphore du Pouvoir satisfait, un art en voie de totale historicisation, complice et non critique de la civilisation qu'il incarne: les archives de luxe du Pouvoir Contemporain, la poétique saga des rapports entre dominant et dominés.

## Bibliographie

- René Huyghe, Dialogue avec le Visible (Chapitre I & II) Paris 1958.
- Heinrich Wölfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris 1952
- Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant.
- Gaëtan Pican, 1863, Naissance de la peinture moderne, Genève 1974.
- Catalogue de la 9ème Biennale de Paris (Peintres paysans du District de Houhsien).
- Marshall Mc Luhan, Understanding Media, New York 1964.
- B.H. Lévy, La Barbarie à visage humain (Ière partie Paris 1977).
- Etienne de la Boétie, Traité de la Servitude volontaire ou Contr'un.
- G. Gassiot-Talabot, Quadrum XVIII Bruxelles 1965.
- Pierre Restany, le Baptême de l'Objet, Ring des Arts 2, Paris 1961.
- Pierre Restany, Die Besetzung des Objektes – Das Kunstwerk XV 1/2 Baden 1961.
- Pierre Restany, Yves Klein le Monochrome, Paris 1974
- Pierre Restany, Les Nouveaux Réalistes, Paris 1968.
- Villeglé, Lacré Anonyme, Paris, Centre Pompidou, 1977.
- Andrew Forge, Rauschenberg, New York, 1967.
- Barbara Rose, American Art since 1900, A critical history, New York, 1967.
- Lucy Lippard, Pop Art, Paris, 1969.
- N. & E. Calas, Icons and Images of the sixties (»Artificial Realism«) New York 1971.
- Catalogues Sidney Janis, The New Realists (New York oct. nov. 1962).  
Sharp Focus (New York janvier 1972).  
Gigantic Scale (New York mars 1972).
- 22 Realists, Whitney Museum, New York, 1970.
- Hyperréalisme (Geirlandt/Van Thiegem) Bruxelles 1973.
- »Art Vivant« N°. 37, Paris, mars 1973.
- »Domus« N° 525, Milan, août 1973.  
N° 553, Milan, décembre 1975.
- CNAC-Archives, N° 11/12, Paris 1974.
- 60 ans de Peinture sociétique, Grand Palais, Paris 1977.

VADIM POLEVOI

## On the pressing Problems of Realism

The problem of realism proposed for discussion at the 12th Congress of AICA, is, no doubt, an urgent and meaningful one. In my view, it is one of the major problems pertaining to art theory, history and present-day artistic practices. In the 70s the problem of realism has assured a new dimension in the world's artistic processes. This new dimension has emerged in the wake of views stubbornly maintained in the field of fine arts and art critique for a few decades, to the effect that realism was an anachronism and a remnant of the times long gone.

The fact that the problem of realism has assured an urgent dimension during the 70s – whether we like it or not – calls for a scholarly inquiry into, and appraisal of, the phenomenon. The phenomenon may appear unexpected and inexplicable only if the 20th century art is investigated as a crisis of realism and of schools of artistic thought opposing realism one way or another. This view reduces the diversity of the world's arts of the day down to just one line in the evolution of arts and deliberately ignores the line of realistic art which evolves in the context of its own methodic trends and socio-historical necessity.

To maintain that the problem of realism, approached as it was in the 70s by art critics belonging to various nations, schools and trends, cannot be reduced to just any one line in the world's historical and artistic processes either.

The artistic movements which in the 70s have raised the problem of realism with utmost urgency, have grown into what you may call „a realistic conglomerate“ made up of extremely divergent components. The term „realism“ can only be applied to them with a great deal of reservation. They presented a blend of traditional realism and neoavantgardism of new and old art adherents, of those searching for the truth of life and those doing some superficial imitation, of contemplative and politically active artists, of meaningful ideological and style movements and short-lived aesthetic fads, etc. But no matter how controversial the spectrum of the schools might appear, they all have something in common. The artistic movements, parts of the spectrums, tend to take an interest in real life and in representing it in the form of specific objects one way or another. In other words, they have to deal with the subject matter of realism one way or another. As a result, a multicomponent phenomenon known as the „realistic conglomerate“ came into existence at a certain historical stage. We can argue quite correctly that both the difference observed in the components and the characteristics the components have in common, are of relative, rather than absolute, nature. In a word, what we are confronted with

now is a brand new phenomenon which has emerged in the history of art. While the phenomenon displays the general evolutionary trends of realistic art, the trend underwent very peculiar history specific modifications aggravated by the presence of artistic schools which are a far cry from the evolution of realistic tradition.

As is always the case, the general trends of a process run into facts a previous historical experience has never anticipated. The question is: what do the facts have on the positive side that can be used to encourage, enrich and update the realistic trends and what do the facts have on the negative side that appears as an ephemeral aesthetic fad or, to put it simply, that distorts the trends in question.

It is self-evident that the questions art scholars put to modern artistic movements, are hard to answer. What is even more aggravating is the fact that the concept of realism we deal with in our research, is not a cut-and-dried one. It has several aspects to it which include a broad spectrum of phenomena, ranging from the interpretation of realism as an aesthetic category and to the application of the term realism to define a simple resemblance achieved between an object painted and one existing in nature.

We should attempt at singling out some of those aspects on the assumption that the phenomenon of realism, a living entity in art, has many dimensions and that it emerges where a few qualities of artistic activity reach a point of intersection. If the assumption is right, the comprehension of realism in art should involve the understanding of a few aspects of realism acting in close coordination.

Let us take up one of the aspects which includes a correlation between the general understanding of realism as an aesthetic category and that of its history-specific phenomena: its styles, schools and this or that artist's creative work. I won't tell you anything new saying that the definition of realism, if attempted at in the form of generalized categories, is the toughest challenge for us to tackle. Many of the existing definitions give very accurate descriptions of this or that aspect of realism, but they fail to describe it in its totality.

Now I would like to invoke an analogy. It is conditional as all the analogies are, but it can help convey the uniqueness of the phenomenon under examination. Well, we are able to accurately measure space in meters, kilometers, etc. and time in hours, months, years, etc. But the definition of space and time by themselves, that is, of phenomena which belong in this very nature of the universe and need most generalized notions, is a task one finds extremely hard to handle. This proves that the phenomenon under investigation is inherent in the nature of things and in the basic structure of reality.

Surely, when compared to the problems of space and time, the problem of realism shrinks to a mini one, in a manner of speaking. However, the place the generalized concept of realism holds within an array of art theories, enables us to argue that here we deal with a phenomenon organic to the basic nature of art. What I refer to is art's organic propensity for feeding itself on the impressions it gains from realities and for involving itself with life. It is this propensity that makes plastic arts

a focal point for man's cognitive and constructive endeavors and a measure of man's aesthetic research in depth and earnestness. The quality could be called realism's starting point intrinsic in the nature of artistic effort. Sure enough, it is not a definition. The organically generalized meaning of the quality under examination renders it necessary for us to describe its characteristics, rather than come up with formalized definitions.

The history-specific phenomenon of art presents a different picture. Here the historical and artistic specifics of the phenomena of realism can be determined and delineated more accurately. They can also be examined as particular instances of the quality we called realism's starting point. From this standpoint we are able to define the nature and scope of the starting point as it functions at a given time and under given circumstances and we can identify situations where the point is suppressed and those where it prevails, where it functions in a spontaneous manner and where it takes in the form of an aesthetically elaborated method. And, finally, we can find out circumstances encouraging realism to evolve as one of the schools of artistic effort and those making realism embark upon a general style, etc.

In this connection, it is noteworthy that a desire to work out accurate and definitive concepts on historical phenomena of art makes it necessary to apply the term realism qualified by an adjective. I am confirmed in my belief that it is the *sine qua non* of art research, rather than a capricious escapade. Only then can we come upon a tenable description of the nature of an artistic phenomenon involved with the subject-matter of realism. This is true of both the epic developments such as antique realism, the realism of the Renaissance, the critical realism of the 19th century and socialist realism and lesser ones such as hyperrealism. The core of the issue does not, of course, lie in the combination of the noun and the adjective, but rather, when applied to the specific phenomena of art history, in the functioning of the general concept of realism, fusing with, and cutting through, an array of other concepts. If analyzed in its own right as a self-contained entity, the concept evolves outside the major aspects of the specific phenomena of art, or else, it can present a distorted view of them.

The dimension appears substantially important. Even the concept of realism's starting point, viewed as the organic quality of art, can grow into a metaphysical category, logically evolving along the lines of absurdity and self-rejection, if rendered absolute and divorced from other aspects of the concept of realism. Indeed, an attempt made by the realism without borders theory to extend the concept of realism to all the phenomena of art, in the final analysis, deprives the concept of any meaning. In conjunction with all the other domains of artistic endeavors, both realistic and any other, the concept of realism becomes devoid of its conceptual meaning under these circumstances.

What are the other aspects of the concept of realism, against the background of which the notion of realism's starting point begins to lend itself to a substantive

inquiry into art phenomena and to their evaluation as works of realistic art. One of the aspects is concerned with a correlation between the concept of realism approached as an ideological system and the concept of realism treated as a method or way of describing an object. The former interprets realism as an ideological platform, a way of thinking and an attempt at a meaningful study on reality and a tool with which one can influence reality through art. The latter treats it as an array of ways and means used to give an authentic description of realities, producing an image based on nature.

The two definitions possess the intrinsic qualities of realism and they are organically interlocked. I have separated the concepts on purpose, in an attempt to highlight the fact that each of the two can develop into a scheme divorced from the phenomena of realistic art, if they are approached as absolute and self-contained notions.

Since we have notions and concepts under scrutiny, I would refrain from mentioning their supporters, as I did in earlier instances. All the more so as the initiated know them.

Thus, the concept of realism treated as an ideological system pure and simple and a fully developed one at that, leads us to the argument that the system can find expression in art in the forms of any one style or through any one artistic tools or schools: naturalism, cubism, abstractionism, etc. The ideologically refined concept of realism puts the idea and the form in water-tight compartments, rendering realism as an artistic phenomenon and a quality of an artistic work almost invisible.

It is one of the extremes. You can lapse into another extreme if you present your interpretation of realism as a means of the visually authentic description of nature, in absolute terms. When divorced from its message, it is incapable of generating anything new, except realism's ability to attain visual plausibility in depicting natural objects. In the final analysis, this is what becomes of the self-contained evolution of a famous maxim on painting that says that painting is a positive art capable to reproduce nature but impotent to come up with its own judgement on reality and to inquire into the spiritual meaning of life's phenomena.

We would be ill-advised to argue that the truth lies at the mid-point between the two extremes. What lies there is the problem yet to be solved. It is one of coordination, or to be precise, one of the dialectical interrelation of realism's notions generated by realism's multi-dimensional phenomena in art and able to disclose their nature and history-specific characteristics.

We can assume safely that European painters originally came face to face with problem roughly in the mid 19th century. That is, when they developed a system of means and techniques capable of rendering their painted objects closer to nature and of reproducing life's phenomena in all of their varieties without subjecting their work to some pre-set aesthetic canons. At that time it was also discovered that the system, part of every art academy's and school's curricula, could fit in with various ideological programs, including shopworn academic ideals and bourgeois retrograde

views. The phenomena of realism in their complete multi-dimensional form emerged at the point of intersection, where this system of painting and a progressive socio-ideological program fused. I am referring to the critical realism of the 19th century and some other realistic schools of the time, which combined the realistic basis of art and humanism, objectively stemming from the ideological program.

It would be an interesting inquiry into the leaps and bounds of the evolving problem, into the confrontation between the idea of pure art and an art of social action, art's scare for life and its fear of illusory imitations, etc. However, I think it is high time I passed over to the problems of the art of the 70s.

I should like to attempt at outlining the peculiar characteristics of the component parts and some of the general features of what many art scholars called the rebirth of realism phenomenon in the 70s. It embraces both art itself and art concepts.

One of the components of the rebirth of realism phenomenon is recognition accorded to the role and significance of realism in the art history of the times gone and present. It is evidenced in voluminous publications brought out on the occasion of Karavadje's 400th anniversary, impressionism's centennial as well as numerous books and articles covering problems of realism in the art of the 19th and 20th centuries. The changed interests and approaches signified that in interpreting the history of art, people began to recognize the role of realistic movements, rather than treat the history as one of modernism.

Moreover, the very art now shows a revived traditional realism. The trend progressed uninterrupted in the previous decade in art schools and highquality works of art and now it makes it mark more forcefully. The trend is evident in a more vigorous role realistic inclinations play in the activities of the Spring Salon of the French Painters' Society. In analyzing this art, one has to treat the concepts of realism in a well-coordinated way. The ideological yardstick unables us to establish a demarcation line between realistic work appealing to the present and reflecting present-day experiences and traditional ones conservatively self-enclosed and shying away from the retromodes, from ways and means of realistic painting which may be applied to academic painting techniques. That is, from those-situations where art loses ideological and meaningful linkage with life, which linkage makes the indispensable aspect of realism.

One of the major dimensions of the realistic conglomerate of the 70s is 20th century reborn and matured movements which were inspired by the pathos of representing nature through material objects. Above all, „new objectiveness“ trends which emerged in the modern art of East and West Germanies. The trend is of special interest, for it brings artistic schools genetically different from the classical tradition of realism into the present-day subject-matter of realism and, equally, raises ideological issues and those of a correlation between a pre-set artistic standard and a measure of the aesthetic perception of life as it is.

Hyperrealism has also made its mark, having staged „a rebellion“ in arts according to the best of rules avantgardism established. Shaped by the aesthetic situation that

was obtained in the 60s and 70s, the rebellion took on an object-figurative form. And in this respect the emergence of hyperrealism is a sort of writing on the wall. In my opinion, however, hyperrealism is neoprimitivism effected through advanced technology and it has very little in common with the art of painting. There is a great deal in it that relates to the nature of visual information and publicistics. The smaller part of it where you can discern artistic activity proper, has the makings of a great vigorous idea able to bring life in a dead form. It is curious to note that hyperrealism continues to remain the latest new style where avantgardism has come to face topics of realism. Is this not proof that it will be an exercise in futility to try to discover realism outside the domain of realistic art?

Of substantial importance was a trend to bring politics into arts and to make arts the most powerful means of social action during the 70s. The trend has affected the evolution of the branches and genres of arts, which could generate a massive impact and it has also engendered a unique type of publicistic painting, etc. Here again we come face to face with a linkage between art's ideological platform and its techniques of representation, for it is the linkage the message and form of a work of art are dependent on. Realistic works produced to combine progressive ideas encouraging the trends of man's progress, and a system of painting techniques able to make authentic reproductions of realities, are best equipped to reach the widest range of viewers and, thereby, prove an optimal means of attaining the effect of social impact. It is evident that in practice the world's arts produce various combinations of this type.

And, finally, the 70s ushered in a new stage of evolving socialist realism which has gained in experience under socialism as well as learned from the socialist art movements active in some other countries. Its basic characteristics include the interpretation of realism as an open system, a theory that has emerged lately. That is, a system which is dynamic, cooperative, evolving along historical lines and embracing a great variety of styles, schools, movements based on the principles of socialistic ideology and realistic painting which produces direct authentic descriptions of realities and at the same time uses artistically conditional representation. Socialist realism recognizes its links of continuity with the tradition of world art embodying the basic realistic foundation of artistic activities and ideological ones with present-day realities. It treats organic linkage between ideology and representation as a matter of policy. It is no accident that the linkage is emphasized in the name of international exhibitions of „realistics committed painting“ Sofia holds regularly.

The short review shows that the realistic subject-matter of the 70s embraces various phenomena, each of which helps understand its measure of realistic aspects intertwined, and at times their inadequate presence which puts this or that phenomenon of realism outside of realism as a multi-dimensional phenomenon emerging in a situation where a few qualities intersect. Evidently, in situations like this the term realism can only be applied with an adjective.

What accounts for the emergence of the realistic phenomena of the 70s as a multi-dimensional and rather controversial one? Obviously, some of the reasons for this are situational. Aside from antifigurative trends that emerged at some point within the irregular process of intrastyle evolution, the social and political enthusiasm of the 60s and 70s for arts, the invigorated documentary and objective forms of the mass media as well as an emerging value-oriented approach towards works of art, especially towards those which gained in importance as quality objects of art, have played a great role. The Factors have effected art markets as well.

However, there is much more to it than just the situational reasons. In a nutshell, they are as follows. In situations where most drastic changes occur, ushering in new historical eras art brings about movements which reject the idea that reality can be cognized in a figurative realistic form. Varieties of the idea emerged in the sign art of the Stone Age, in early Byzantine and Protestant iconoclastic movements and in the art of the 20th century. There is also a body of trends the art of a new epoch uses in solving the problems of art, which appeared insurmountable earlier, along the lines of figurative representation on the basis of artistic realism. For example, the humanized images of classical antiquity embody the experience man gained in cognizing nature. The advanced Middle Ages created inspirational anthropomorphic images to convey man's spirit through representational objects, etc. The realistic art of the day is in search of new ways and means for inquiring into realities by way of art, and it studies, primarily, the basic laws of social evolution and affirms the worth of man. The best talent working within the frameworks of socialistic realism, concentrates in these momentous problems. The artists expand the experience gained during the last sixty years of Soviet arts and those of other nations.

In connection with these problems we have to revert back to the concept outlined in the beginning. Namely, to the one of socio-historical necessity which underlies realism's evolution in the history of art. Functioning in harmony with realities, realism is able to make a great gnoseological and functional contribution to the evolution of reality, since it possesses all the necessary dimensions, including content, form, a tendency to bring the structure of an artistic image in line with the basic laws of reality, etc. This factor determines an interrelation between realistic art movements and social ones pressing for the intensified objective processes of social development. It is only fitting that the Enlightenment of the 18th century and the socialist school of thinking of the 19th and 20th centuries took a lively interest in realism and that realism should evolve along the lines of necessity within the framework of the people's culture of new socialist society. One should not lose sight of the quality the theory of socialist realism interprets as the cognition of evolving reality along revolutionary lines, if one wants to understand the nature of relations socialist art maintains with social life.

In the light of these perspectives the rebirth of realism in the art of the 70s can be treated as one of the stages of a large-scale historical and artistic process. It is cha-

ractered not only by intensified realistic movements, but also by an impact it has made upon other movements of modern art. The situation of the 70s is not a static one. It changes every day. Without predicting the new forms realism will take on in the future, I would like to conclude my presentation by saying that emphasis should be laid upon the evolutionary laws of art responsible for the emergence of realistic subject matter.

The situation of the 70s is not a static one. It changes every day. Without predicting the new forms realism will take on in the future, I would like to conclude my presentation by saying that emphasis should be laid upon the evolutionary laws of art responsible for the emergence of realistic subject matter.

## Information de l'exposition de Yougoslavie

En même temps que notre Congrès a lieu à Belgrade la V<sup>e</sup> Triennale – la plus importante des expositions des arts plastiques yougslaves. L'exposition est groupée en 10 ensembles de styles différents dans l'intention de donner une idée synthétique de la situation actuelle par des phénomènes caractéristiques pour l'époque après 1970. En effet 1970 est le moment où apparaissent des recherches plus intenses dans le domaine de l'expression figurative hors des moyens plastiques traditionnels.

Je suis tentée de profiter de cette coïncidence – car l'exposition offre des informations valables – pour supposer certaines réponses aux questions englobées dans notre thème des »Problèmes du réalisme aujourd'hui« questions qui m'intéressent ici.

Trois des sections de l'exposition aux œuvres, dont les formes d'expression s'entrelacent et les conceptions se touchent – intitulées conditionnellement »Mouvements au sein de la nouvelle figuration«, »De l'expression sentimentale et nostalgique vers l'expression rationnelle« et enfin »Vers un réalisme radical« – donnent une idée du réalisme en Yougoslavie.

Les sections comptent 39 exposants, en majorité nés dans les années cinquante, ce qui indiquerait clairement l'appartenance à une génération. Il s'agit donc des jeunes.

A première vue tout y est, tout ce qui est général et commun dans les décalages allant du nouveau réalisme à un hyperréalisme particulièrement accentué. Serait-ce donc exposition qui ne donne qu'une excellente information sur les événements dans l'art mondial mais dans ses aspects – réfractions du prisme national? Ou bien tout ce qui est sous-entendu ici comme »national« aurait-il joué le rôle d'un catalyseur dans la recherche des autres formes authentiques au sein des formes contemporaines du réalisme actuel dans le monde?

Les formes de ce réalisme qui, en Yougoslavie, a surtout suscité la curiosité des plus jeunes, des plus accessibles donc, sont arrivées en majeure partie par des voies habituelles: moyens de masse, publications d'art, mais aussi grâce à des contacts personnels avec des collègues étrangers et des visites aux nombreuses expositions dans de grands centres à l'étranger.

Et c'est très bien ainsi. L'ouverture vers le monde, la circulation libre d'idées et de mouvements stimulant l'élaboration des méthodes et concepts personnels,

ouvrant des possibilités d'intégration aux courants de l'art mondial — c'est une acquisition précieuse de l'époque d'après-guerre. Mais cette ouverture où le dialogue libre des artistes apporte un échange plus rapide d'expériences et l'internationalisation de la syntaxe artistique, n'aboutit en aucun cas à un nivelingement des conditions déterminées par le milieu culturel, les expériences héritées, les traits spécifiques sociaux et culturels.

G.C. Argan définit l'hyperréalisme comme un phénomène avant tout politique de l'extrême droite intellectuelle. C'est en premier lieu un produit de la réalité commerciale, subissant la pression et le contrôle du capital dans une société de consommation où le consommateur lui-même devient marchandise.

Le fait est que la Yougoslavie vit dans un système succédant au capitalisme, mais aussi succédant à l'époque du socialisme d'Etat — de sorte qu'une société de notre type possède des expériences différentes de celles qui ont engendré l'hyperréalisme. Je le fais remarquer comme un pendant non négligeable aux conditions socio-économiques tant de fois citées à propos des Etats Unis d'Amérique des années soixante-dix, qui ont vu naître l'hyperréalisme en tant que dernière conséquence des courants au sein du nouveau réalisme.

Ces différences ne sont que des conditions d'ordre général et ne suffisent certes pas à expliquer également les différences existant entre la production des réalistes yougoslaves et leurs modèles américains, différences qui — dans l'œuvre des plus doués — font incontestablement apparaître des problèmes dépassant les cadres de l'orientation donnée.

En étudiant les possibilités d'atteindre une précision maximale dans l'objectivité visuelle littérale, les jeunes réalistes yougoslaves ont également eu recours au moyen de l'hyper-réalisme — la photographie. En la projetant sur la toile ils s'en servent comme d'un moyen leur facilitant le transfert du vu, comme d'un aide-mémoire sur l'objet, d'une information sur sa couleur, en admettant dans certains cas, la négation de l'écriture picturale qu'impose ce moyen mécanique. Mais la majorité de réalistes yougoslaves n'a pas pour autant adopté l'anonymat, cette attitude froide et passive des hyperréalistes devant le monde qui nous entoure, attitude qui donne l'avantage à l'optique mécanique sur la perception et impose une retenue n'autorisant aucune intervention active ou critique. Ces jeunes gens-là ne se résignent pas à l'imagination arrêtée, à l'absence de toute interprétation, à une iconographie qui reflète littéralement l'environnement quotidien, à un espace, derrière l'image, vide de toute pensée — car la constatation pure et simple de l'existence du monde ne suffit pas à les satisfaire.

Dans la recherche des liens entre l'art et la réalité le besoin l'intervention de l'artiste »au nom de la vie« brise les cadres du réalisme dit radical en apportant de nouvelles implications plastiques bifurquant en plusieurs directions. La prédisposition psychologique, intellectuelle ou émotionnelle de l'artiste apparaît encore comme un point de repère. En orientant l'intervention elle se manifeste dans une gamme allant de la poésie authentique à la sentimentalité.

de la conscience critique à l'idéalisat  
de la prise de position philosophique à l'esthétisation  
du message social à la narration ...

Il n'est encore pas possible de définir les profils de ces tendances émergeant à peine, mais il est évident — et l'exposition de Belgrade le prouve — que l'hyperréalisme représente une phase achevée dans les toujours présentes recherches au sein du réalisme.

Tous ces — disons le conditionnellement — »décalages« affirmant dans l'image la présence et l'attitude personnelle de l'artiste, donc par ce fait même brisant la barrière de l'apersonnalité, trahissent les prémisses de l'hyperréalisme et prouvent que la personnalité même de l'artiste, en cherchant des espaces pour son potentiel créateur plus complexe, engendre un problème fondamental qui s'oppose à l'hyperréalisme comme à un fait antiartistique, artificiel et inadéquat à la complexité de l'être humain, fait qui n'a pas réussi à s'ériger en réalité présente dans sa vie.

L'exposition a montré également des malentendus éclectiques ou de compromis présents dans les réalisations des réalistes yougoslaves, mais elle a montré également qu'il y a parmi les adeptes des tendances précitées des artistes élaborant leur propre conception —

l'exemple surtout de: Dragan Mojovic, Herman Gvardjančić et  
Branimir Karanović, et peut être de Andréj Ajdić, Safet Zec,  
Slobodana Matić ...

— et qui proposent ce qui pourrait être considéré comme dimensions potentielles d'un développement ultérieur et différent des aspects et des formes du réalisme dans l'art yougoslave.

#### Référence:

- 1 G.C. Argan, *L'artistico et l'estetico*, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma 1973

NODAR DJANBERIDZE

## Some Aspects of Realism in Modern Art

The problem of realism in art plays a major role in the evolution of artistic thinking and is of great interest for art researchers and the public at large-numerous art lovers.

The skill of using the means of figurative art in creating artistic images which give the most complete rendering of the world man lives in, combining its outward characteristics and inner nature, has made it possible for all the genres of plastic arts to become the most superb and accomplished works of man's creation. The organic linkage between arts and realities is responsible for the emergence of magnificent works the art lover watches as the description of this or that form that exists objectively in nature.

In meeting today's ideological and social needs, realistic art has produced quite a few works which over the entire history of figurative art reveal the inner nature of man's realities through their outward forms in an aesthetic manner. Realism, however, never implies that nature should be just copied. The artist reproduces his realities after re-thinking and processing them. „Artistic image is a composite and streamlined reality which is correlated to the existing realities through the dialectics of correspondence and non-correspondence, analysis and synthesis, acceptance and rejection, rather than through the simple links of similarity“.

Over the entire history of art realistic representation in art has come a long way. In opposing the various schools of artistic modernism, the realistic art of the day continues to progress, displaying its new potentialities and actively influencing the general evolution of the global artistic process.

The basis of realism lies in the very nature of representational art, but it should not be viewed as the plain copying of the outward realities' characteristics. Representational arts have specific phenomena which entail a more profound interpretation of realism in artistic activities.

Painting and engraved printing, also known as non-spatial arts, deal with flat surfaces (those of a wall, board and book page) and, as such, they render the branches of figurative art conditional. While they are unable to convey the characteristics of time and space, they possess their own means of conditionality producing the illusory impression of the third dimension, volume and length of action in time.

The repetitive description of one and the same figure in medieval artistic compositions executed to convey the various stages of action is the linear expression of a desire (we find a bit naive today) to overcome the limited opportunities in describing the characteristics of time.

The description of external realities and of the impressions and emotions they produce is one of the causes encouraging the production of representational works. The nature of every work of art is shaped, above all, by a real basis of existing realities.

The characteristics of an object are real and existing outside ourselves: they are objective data our senses can cognize. But at the same time our impressions are also real and they undergo changes generated by specific situations. This makes it possible to produce infinitely diverse realistic descriptions of existing realities, as demanded by the needs of the day. Being an important theoretical problem, realism is a historical category. Over the entire history of artistic evolution it had undergone changes, but its *raison d'être* remains unchanged.

Realistic are the works of the Italian quattrocento showing the impressive power of realistically describing the central and peripheral details. The desire to give the most realistic rendition of an object is translated into formal drawing executed in a forceful and clear manner, producing the illusion of tangible forms. The characteristics that exist objectively (that is, independent of transient situations) are stressed. The joy of „discovering“ the world, a living and diversified entity, evinces one's desire to „touch“ everything with one's own hands and to analyze the real structure of the forms.

Rembrandt's works are also realistic, even though the structure of his forms is concealed. The reality of the impression one gets is conveyed through his forms under specific conditions. Pitch dark at night is cut through by a stream of blazing light that blinds one and enables the viewer to catch the glimpse of hazy silhouettes or forms as if melted by the light. Thus, the impressions emerging as illusory sights of realities are conveyed. But Rembrandt's realism could never be so deep-reaching or it could never leave such an impact on the evolution of art, did it not create those representations for a greater purpose, one of conveying most intricate emotional dramas while having no means of verbal comment (which is the basic tool of expression in literary works). The painter uses different means and tools: special techniques of lighting employed to put the heart of the drama in high relief.

Thus, our emotions and experiences generated by objective causes are also realities the art of painting describes by means of its own artistic techniques for want of verbal comment based on the transmissions of sound.

Having drawn in the best of tradition and experience gained in times long gone, the method of socialist realism has unlimited artistic techniques and it has expanded and made more meaningful the concept of category of realism and the realistic description of reality.

Of truly artistic value are works which by their very nature make use of special techniques not as an end in itself, but rather as a means with which the artist can convey realities perceived in the context of historical conditions. Those are the works destined to stay with us forever, even though they may have been misun-

derstood or underestimated initially and came to be recognized for their true worth with the passage of time.

Now we take up some of the works of Soviet Georgian figurative art for the purpose of illustration. There was a time the uninitiated could not grasp the realistic basis of David Kakabadze's Imeretian landscape paintings. Now it is a recognized fact that it is the artist's genius that could give such a powerful rendition of his hometown landscapes which when seen from a bird's eye view, are represented as a combination of mountains' silhouettes and rectangular fields. That is, what you get is a perfectly real impression similar to one you get while looking down through a plane's window and watching the terrain's criss-crossing outlines growing more conspicuous with smaller details blurred. However, the tangible impression you perceive from above, cannot serve as the exhaustive characteristic of a work executed in what is defined as realistic representation in the true sense of the definition. By virtue of the artistic effect the painter produces, the work's message is conveyed in a more meaningful manner: he enlarges the space, blowing up the expansiveness of the object he works on intentionally, and comes up with a „generalized image“ of his homeland.

In comprehending and interpreting realities, the painter displays his originality and individuality, which help the painter grow more accomplished in his own style and attain complete artistic fulfilment. Realities are the inexhaustible source of the artistic truth expressed and of the painter's individual talent applied. This, however, does not imply that a work of art is a carbon copy of nature, reproducing realities line for line. Every painter depicts realities on the canvas according to man-made laws, showing the truth of „man's presence“.

What is it that makes Lado Gudiashvili's decoratively stylized compositions depicting old Tbilisi's colorful Bohemian scenes studded with unique Kinto personages, so understandable to the modern viewer? It is the dynamic plastic lines which render the Georgian style of painting so plastic. Incidentally, plasticity is also typical of Georgian national dances famous for their powerful choreography. And apart from plasticity the Kinto image rich in its bright costumes, figures and body movements is executed in a stylized manner. While he overstates the „real“ basis of the life and image of Kinto, the painter's attention is centred on Kinto's basic traits and characteristics rendering them comprehensible to the modern audience.

The painter is called upon to center his attention on the basics. He develops the basic characteristics the ordinary viewer's eye can perceive only vaguely without realizing their fuller meaning. And it is the realism of those basics discovered by the artist, by virtue of which Lado Gudiashvili's uniquely nationalistic paintings effect such a forceful impact on the viewer.

Realistic art comes up with the in-depth interpretation of nature, rather than simply produces replicas, and it unearths both a superficial and inner truth. Disclosing the nature of an object through its appearance is a basic quality of realistic art and this never implies copying nature. „I perceive the whole truth and

not the part of it that is visible to a human eye. I admit that the painter watches nature differently than the ordinary mortal, because his sense of perception discovers an inner truth under the outward appearance", says Auguste Rodin. These words of his are also interesting: „I interpret nature the way I see it according to my temperament and my sensibility in harmony with the emotions it excites in me".

Naturally, realistic art does not necessarily call for the exact reproduction of the outward „natural" appearance of an object painted. What is important is an in-depth comprehension the painter attains in describing an object or a unique piece of nature. However, the problem of achieving resemblance is not a minor one in realistic art, though, and we want to repeat it again, the idea is how to discover the inner nature of an object or of a phenomenon, rather than come up with the exact replicas of an object's outward appearance.

If one refuses to depict the outward appearance of an object as closely as one can solely in a desire to show off his individuality, one indulges himself in nothing but sheer eccentricity. „The sine qua non of the artist's success is, in the final analysis, a totally selfless interest in, and utter devotion to, an object and the profound perception of the nature of being".

Let us cite yet another example of Soviet Georgian art; N. Ignatov's monumental canvasses with seemingly disparate episodes mounted on them in a daring manner. Without delving into such ornamentation adorning his compositions, we should like to say that his painting techniques draw heavily in the realistic method rich in numerous potentialities. They show both realities and the painter's approach to them, while conveying the spirit of the day. Various details worked out most exquisitely, may not fit in with the narrative composition mainly because of their generalized forms and stylized execution effected with a view to making the interior more decorative by exploiting the wall's flat surface. These disparate fragments are blended into a monumental message one approaches as a poetic lay about the painter's homeland (the Pitsunda fresco) or as old Tbilisi's romantic and colorful setting generating tremendous patriotic fervor in the modern viewer, or as a paen to man-worker and creator (Pirosmani).

N. Ignatov's artistic realism stems from life itself and reveals a profound meaning, proving the artist's love of life and of all the good deeds man performs.

What we have expounded so far should not convey the idea that it is the ideological and social dimensions of art alone, isolated from the forms and techniques of art, that make up realism. The approach would be too narrow-minded.

The illustrations we have just quoted from Soviet Georgian figurative art enable us to refer to other general problems realistic art faces. These few examples, perhaps far from being classical ones, render it possible for us to analyze the artist's interrelations and his individualistic approach toward the comprehension of realities.

The practices of figurative art prove that the loyal rendition of the forms of life is not tantamount to the photographic copying of realities, or to achieving the formal plausibility of art, or to producing the exact replicas of realities. „Art always

deals with the reflection, reproduction and description of reality, but it has nothing to do with the production of its replicas, reproducing it in the literary sense of the word".

Therefore, changes in real forms and conditionality are not what the art of realism should stay away from. The conditional transference of real forms does not entail a breakaway from the accurate reproduction of realities, even though not every study the artist undertakes, can be approached as meaningfully conditional. For the conditional rendition of real forms should not be equated with such changes which destroy the forms and blurr the message of a work. The demonstration or discovery of the genuine truth of nature through the emphasized stylization, hyperbolization or simplification of forms is, in some measure, a deviation from reality. However, this is also a departure effected in good faith with the nature of artistic images presented in good faith too. „This is the good faith inherent in the artificial realities of art, good faith deviation, good faith conditionality, good faith simplification and stylization appearing as forms worked out to discover truth“.

There is yet another trend involving the problem of reflection of reality that has emerged in the 20th century art.

In various nations many people are now obsessed with a desire to create a „new“ work of art at all costs. Everybody cries for new, progressive oriented artists and the most rabid champions of modernism alike. The problem of New is a major one. But the overt eccentricity indulged in for the sake of new is never able to supersede the correct interpretation of „new“ as an organic extension of the artistic experience gained, which experience embraces a critical re-appraisal of values, a newly-devised reflection of realities and „the measure of the adequate truth of objective realities“.

The idea of creating „new“ whatever the cost, yields most diverse results often viewed as a break from realism. And now that the fundamentals of realistic art are being confronted with the emergence of an object-free art praised as a truly liberating art, the art critics and scholars have come to face the lofty mission of upholding the rich tradition and intellectual values the contemporary generation of artists have inherited from the past. The dialectic evolution of the very conception of realistic art is increasingly instrumental in evaluating numerous phenomena of figurative art in a correct manner.

The role art critique has to play is, indeed, a momentous one.

## New Developments in Realistic Sculpture in the German Democratic Republic

The members of the AICA meet for the purpose of disseminating information and knowledge of the art of different countries, and for an interchange of their experience of art. It is in this sense that I should like to address the subject of the latest developments in sculpture in the GDR. I do so assuming that, based on this material, questions which are not of solely local interest for the art of the 1970s can be discussed. Among the many problems raised today by realism, those involving sculpture play a special part. For this reason I want to concentrate on sculpture. In the GDR sculpture is a relatively strictly defined form or genre of visual art, and it in turn is dominated by the form of the human figure. At the beginning of the fourth quarter of the 20th century, these two simple statements have lost every shred of certainty, should there be any certainty whatsoever in art history. Rather, they contribute something essential to characterizing the art which shall be discussed here. Its place on the map of contemporary art is thus already clearly outlined.

In broad areas of 20th century art, it is significant that the self-sufficiency of the different kinds of art has been called into question, their essence and material substance were modified, their limits extended or made transparent. In the GDR, too, sculpture has expanded primarily during the last decade. Works were created the forms of which differ substantially from the models of nature, and which – mostly in connexion with architecture – have a decorative or symbolic function.

For a red flag monument in Halle (Siegbert Fliegel, 1968) a new pre-stressed concrete technique was employed. A constructive view, from which natural science and technology are admired, is expressed in, among others, the works of Hermann Glöckner, the old master of Constructivism in Dresden; of Johannes Belz, Jürgen von Woyski or Achim Kühn, who also makes use of kinetic elements. From thick spruce tree trunks Hans Brockhage carved the sculpture „aufbruch I“ (1975), which stands in the foyer of a trade union rest home, and to which, in accordance with the artist's intention, a diversity of associations can be linked. But sculpture in the GDR has always maintained its focus on the human figure, and there is apparently no reason for a shift away from this preoccupation. This circumstance is determined by the social use made of the sculptures, and by the efficacy of specific traditions. Both depend primarily on the social relationships, within which the artists and their works exist. But to the extent which these relationships are not only accepted by the artists, but actively recognized as humane and conducive to art as well, the

artists themselves take a hand in the forming of these relationships. Consequently, the status of sculpture in the GDR is the result of personal decisions by the sculptors.

There is abundant evidence of this. Theo Balden has repeatedly found a realistic answer to the formal concepts of Henry Moore, whom he met during his exile in England. For Werner Stötzer, the experience of Wotruba's Cubism „remains even now exciting, but in its extensive abstraction, never exemplary.“ (F. Jacobi, exhibition catalogue W. Stötzer, Berlin 1977). The young sculptor Hartmut Bonk, who in the early seventies experimented with Cubism and Abstraction, returned, in his own words, to figuration, to reality, to emotionality, to „mankind, possessed of specific passions, hopes, needs and longings.“ (H. Schumann, „Ateliergespräche“, Leipzig 1976, p. 11 f.).

These decisions are not of an incidental nature. In 1973 the sculptor Ludwig Engelhardt said: „The almost exclusive, and I must add: the very heartening limitation and devotion to the portrait and to the gestures of the human figure is more than just an individual decision. In it is reflected a greater striving for the humane; it is a very sublime but totally unambiguous expression of a great social striving, of the struggle for the perfect realization of what is human.“ (Bulletin of the Academy of Arts of the GDR, 5/73; emphasis my own). Sculptors like Engelhard – and here he speaks for the majority – thus perceive their work as a component of the activity of the entire, socialist society. There is admittedly a very self-sufficient activity. Lately the art theory discussion has focused mainly on the question of the nature of the true, significant, unmistakable and irreplaceable contribution of artistic creativity to the overall activity of the society. This question of the social value of the arts is answered in different ways from case to case. But it has already become the premise of any further discussion that the artists *within* the society, in agreement with the leading forces and developmental tendencies, within the society, can and do want to work *responsibly* toward the further development of this society.

This may be of particular importance for sculpture. It is, at least as soon as the works have achieved a certain size, of necessity, a „public“ art. From a certain size onward, sculptures require a space the dimensions of which as a rule necessitate the space being a large, public one. Thus, such works are always on the way to become monuments. Even the thousand-year-old identification of sculpture with cultic representation prevails repeatedly. In this way these sculptures are forced more than most of the paintings into the whirl of the extra-individual, of the societal expectations. They are affected by the demand that their messages reflect a certain social commitment. They can aid in building the community. They force those who view them to move through space, to circle round them. That is the source of their dignity, and the source of the danger of a decline due to adaptation. The struggle for subjectivity of expression is here more strenuous. This reduced the appearance of a humanistic, public sculpture in the bourgeois society to exceptions, but gives

such sculpture good chances in a socialistic society. And in fact, sculpture has always played a rather important role in the art of the GDR.

The works of primary significance in the history of this sculpture were those which dealt with the socially determined relationship between the individual and the society. The first important contributions were achieved in monuments to the victims of fascism and to the anti-fascist resistance, and in portraits. Fritz Cremer's monument in Buchenwald is the most characteristic work of GDR art in the 1950s, and probably its best known internationally, as well. Among the sculptures which have gained recognition in the last decade, those works which deal with historical events, with events which make history in the present, assume a pre-eminent position. Even in those cases in which there was no commission from outside, but only the inner motivation of an artist himself there is very often a conspicuous desire for expressing a „Weltanschauung“, the desire for statements on large, existential problems. There has been, however, a major change in the range of these problems, and in the manner in which they are approached and handled. In this way the forms of appearance and the efficacy of socialistic-realistic sculpture have been enriched substantially.

The representation of a person or a group of persons in a situation which is fictitious, but which can be imagined as real, assumes today a secondary role to other possibilities of representation. The early phases of socialistic art were dominated by an inclination — which tended to the documentary — to deal with new areas of reality, e.g., the working class as a subject matter of art, and by an attempt to convince the viewer — an „agitator“ function. More recently this has begun to give way to a discursive relationship between viewer and work. Nowadays, sculptors make their arguments less often by means of those pedestalled heroes, the ideal social types. They interest the viewers in the individual differentiations, to be found among their fellow men. They present the viewer with something to consider. The didactic element can be dispensed with. The sculptors count on a public whose knowledge and basic assessment of history resembles their own. Now, new aspects and especially personal meanings are presented here and there, from which the viewers are to formulate their own understandings and perceptions. There is a sharper emphasis on the inner contradictions, solution of which is the fuel of development. There has been a clear increase in the treatment of tragic moments in history as well as in the individual life.

Fritz Cremer attempts, in individual figures which are clearly plebeian, to express the essence of entire societal processes, in particular those like the class struggle. The figure is given features of a typical individual, but is transformed overall into allegory. Jo Jastram several times sculpted historical occurrences — some cheerful — realistic, almost naively romantic, others with intensified expressiveness, but in each case including a markedly metaphorical mode of expression. Theo Balden is interested above all in making visible the interaction and shifts of oppositions in a single figure, and thus the changes, in shaping the course of time with the static

means of sculpture. This problem is the concern in one way or another of almost all the sculptors mentioned here. Werner Stötzer has concentrated almost exclusively on stone figures and on nudes. The obvious re-use of old stones, the emphatic incompleteness of the figures, the preference for the torso are some of his means of allowing historicity, the process of mankind's passage to humanity, to be perceived. He is deeply affected by the obstacles along this path. His thought and emotion intensively and sensitively centre on the terrible experience of our own epoch; since the mid-1960s he has been entranced by the subject of Auschwitz. Wieland Förster is another who uses the nude figure as the most significant expressive material of his sculpture. This opens extraordinary possibilities for representing man as a unity to the extreme; they seek to depict polar opposites dialectically: Eros and Death, Survival and Annihilation, Spirituality and Carnality, Repose and Motion. In his work the apparently timeless, generally human element is recognized as formative of the personality of man, as Socialism in its developed form now begins to characterize all areas of life.

These GDR sculptors are interested first and foremost in statements about man and his circumstances. They want to convey to their contemporaries meaningful information about issues that concern most people. They do not sacrifice the title and responsibility of the artist; to be a man who makes evaluations by giving a form to a matter. For this reason their works are ever more frequently accepted as a medium of selfrealization of a socialistic society, of its past and its perspectives.

This does not always occur immediately, or throughout the entire society. But artists and general public are working toward each other. The human figure proves to be the most suitable means of this dialogue. Its expressive potential isn't exhausted, just like it was never exhausted during the time separating ancient Egypt and Lehmbruck. The sculptors of the GDR are not unaware of or insensitive to the attractions of „pure“ experience of form. But they feel that it is more important to test the tension between natural form and art form over and over again. Their realistic endeavor runs exactly opposite to the return to an unmastered natural object, as in the wax figures of so-called hyper-realism. They place themselves explicitly in a respectful-critical relationship with the rich traditions of figurative sculpture, the heritage of which they aspire to preserve creatively. This leads to serious, intellectually rich developments which can be built upon, developments as they are required for the build-up of a new culture.

**Naïve Art?**

What is art today? From the present point of view it is evident that earlier there was one style in one epoch. This style was then encountered in all the visual phenomena of the time and was a reflection of the contemporary mental attitude. Today there is either a chaos of stylistic concepts, swiftly changing like fashions following the taste of the moment, or the views become narrower, separate concepts engaging in a struggle for priority, establishing criteria according to which no other or new phenomenon is accepted. The present visual art is a product of the current multivalent culture and it should be considered in this way, features should be discovered which make it differ from the immediate past, the sixth decade of our century. The artistic scenery of the present is the following: Monochromy, Nouveau réalisme, Kinetic Art, Pop Art, Destructive Art, Nouvelles tendances, Minimal Art, Systemic Painting, Hard Edge, Op Art, Psychedelic Art, Arte nucleare, Post Pop, Nouvelle Narrative, Hyperrealism, Post-Painterly Abstraction, Conceptual Art, Arte povera, Land Art, Environmental Art — although these appellations are inaccurate and erroneous, they fragmentarily reflect the artistic situation of the present. All this exists simultaneously and equally alive as signs of our time, indicating the actuality of some themes from the near and far past, but also of new, contemporary themes, from fetishes (consumption) to idols (technical achievements), from geometrical abstraction to science, and of social problems as well, through which art endeavors to find its place in society, especially in the light of contemporary means of communication. All this is realized by means of these media, from the traditional oil on canvas to the television screen, from computer to laser, the picture being in the centre of discussions, as the opposite of art in dematerialized form, a concept enabling direct intervention in the singling out and the solving of actual social problems. As if one of the main features of all this were again the attitude towards reality. As we can see, this attitude is publicly visualized by every possible means, the result being an apparent multidimensionality and discontinuity, which, in turn, have a common denominator, to be understood as the sign of our time. Therefore, one of the most important controversial questions in contemporary art is valorization, which actually means the determination of this common denominator as a basic criterium; this criterium is, in turn, connected with the general laws of motion of the outside world and of the human mind, and is, therefore, different and specific in every epoch. This is why we cannot judge achievements of the present by criteria of the past (although we judge achievements of the past by criteria of the present), just as the complexity of the present cannot be interpreted

on ground of only one phenomenon. Likewise, the expedients used by artists in the visualization of their relationship to the reality they come from are nowadays by no means standards of valorization, while new means (computer, laser, video-tape) open the doors to the imitative, conditioned creativity of amateurism; as if amateurism were now becoming a visible presence, since it appears also when key problems of aesthetics are attempted to be solved in a „conceptualistic“ way, or when questions of sociological nature are tried to be answered by naive stories about reality without any knowledge of the required parameters. But everyday problems as well, actualized even in the privacy of one's home by radio and television, seem to become signs of the present time, signs of the art of the moment. Although triviality, with its monotony and passivity, follows us step by step, the innovative creativity born from everyday life actually begins to alter this everyday life and reveals itself as the product of an extensive democratization of culture, consequently of art as well. We can thus see the transformation of the concept of a work of art taking place at the same time as our own transformation, just as that the artist does not have a special position in society any more, but is integrated into it as a component, as a part of an entity, with equal rights.

Within this complexity of the present, some of the mentioned characteristics of naive art also exist with equal rights, especially since it has been internationally accepted and legitimated; part of it has thus become a phenomenon of our mass culture and has lost the elitistic acknowledgement of experimental and avantgard circles.

What is, in fact, naive art? It is a creative, artistic creativity of non-professionals, in the first place of the uneducated, the result of amateur pursuit of painting and sculpting. This phenomenon was first encountered at the end of the 17th and the 18th century, especially in the United States, where itinerant, uneducated painters („limners“) produced works surpassing diletantism, the same as in Europe of the 19th century, especially in the Biedermeier period, when middle-class circles began to develop an activity resulting in works which could be regarded as naive. The main feature of this art was epitomized in the work of the customs-officer Henri Rousseau, the beginning of naive art in the 20th century. This naive art displays independency of expression, emancipation from set patterns, and originality of discovery, thus rising above the level of triviality. Naive artists before and after Rousseau associate their relationship to reality with an interest in the essence of the subject, in order to secure their conception of life and the world they live in. These reflections are visualized by pictures and do not rise above the pre-ontological naive views. They show no interest for the mimetic representation of their life. Their general ideas in the world are represented by stories, fairy-tales, and myths, and by real objects they are familiar with, so that one of the most evident features of this art is narrativity. These themes also always have a certain archetypic dimension, in spite of the fact that they might illustrate from memory an actual political manifestation, a market, or any other „eternal“ theme. The expressive

forms are entirely individual, they are not part of the single file of historical development, but originate in the individual traditions and concepts of formal values and working methods. The consequence is a specific, personal artistic language of each particular artist. As a matter of fact it is this individual tradition which has formed the artistic personalities and which includes their individual modifications of these traditions, as well as their adaptation to contemporary events surrounding these personalities. This is why naive art is sometimes considered as a continuation and a part of „folk-art”, and its beginnings are searched for in votive or other folklore pictures and sculptures. But folk-art only satisfies the needs of the peasantry and in the first place strictly follows in design the requirements of objects of daily use. Naive art, however, is quite apart from such needs and trends, and an interest for it was shown exclusively by representatives of the avant-gard. Therefore, a naive artist can carry elements of folk tradition into his expression, but he is not, and cannot be, a folk artist, because those for whom his work is intended do not belong to his milieu. The peasant-painters, however, confirm their ethnic origin by deserting customs and costumes without penetrating into problems of the conception of the world. As for the naive artist, on the contrary, he does not create works of genius far from the influence of his environment and only under the inspiration of his own particular Muse. He goes his own straightforward way, stimulated by persons having seen his works and told him their opinion of them. He thus begins, like any other creative artist, to act within a parallelogram of interactions between artist, work, public, and society.

Naive art is thus persistently encountered throughout the centuries, as a constant manifesting itself in individual forms connected with the development of art history. These various forms of expression are employed by artistic trends as arguments in that particular form that is required or suited to a given moment. Courbet mentions naive art, Gauguin uses it to destruct classical notions, cubists discover familiar forms in the work of Rousseau. Kandinsky lifts it onto the pedestal of „the great real”, surrealists discover the important part dreams play in this art, and it is also a convincing proof of social art. A similar relationship exists between the contemporary multidimensionality and discontinuity between creator and reality, especially when it comes into contact with everyday life, as well as a relationship exists between amateur imitative and conditioned creativity. Just as the subject it treats is connected with „the human”, „the eternal”, „the archetypic”, and to the idols and fetishes of today, not to forget the role of myths, or of open social problems — these relationships find a field of interest for the respective expressive forms of naive art. This is why today naive art should be valorized with present-day criteria if those innovative creations which influence everyday life, are to be realized. Those products of mass culture devoid of the required creative force should be forgotten. This is true for naive art, as well as for every other artistic manifestation of the present.

ANDRÉE PARADIS

### »Le Réalisme a-t-il un avenir«

Le motif de l'angoisse, de la mort, du temps, le besoin de miroir donnent à l'art le pouvoir d'être le reflet des choses, comme le voulait Platon. L'utilisation de ce *pouvoir* n'est pas entièrement disparue à l'âge de la technologie et de l'anti-art. Au contraire, il fait de nouveau surface; en état d'urgence, il répond à l'appel et se manifeste.

Quand on parle de figuration nouvelle, de nouveau réalisme en fin de 20ème siècle, on ne limite pas l'expression à la liberté du vraisemblable à »l'immédiatement intelligible« (fidéisme), mais à plusieurs autres modes d'appréhension d'une vérité qui est celle de notre époque où l'homme sauvage progresse »dans le mutuel éclairement du passé et du présent.« L'art continue d'être en rébellion permanente contre les facilités, les compromis d'une époque; actuellement, le caractère inhumain des civilisations dévorées par la consommation l'entraîne à une nouvelle vigilance, à l'exposition des menaces de destruction et, dans sa quête de lucidité, il indique encore les chances possibles de réconciliation et d'émerveillement.

La nouvelle figuration trahit-elle l'abstraction comme ses détracteurs veulent bien le laisser croire? Il est certain que, devant un certain épuisement de l'expression abstraite, elle cherche à infuser un regain de force vitale. Elle se déclare adepte du »plaisir de peindre«; par l'image, par le symbole, elle veut communiquer et servir la mémoire. Nombreux sont les très jeunes peintres qui viennent nous confier aujourd'hui leur détermination d'apprendre à dessiner et peindre comme à la Renaissance. Les éclairages propres à leur démarche, ce sont les préoccupations qui concernent le discours ou le langage de l'œuvre. Claes Oldenburg l'affirme clairement: »Mon art est essentiellement un langage dans lequel certains éléments sont statiques, d'autres flottants, d'autres encore évidents, et d'autres secrets, invisibles. Ils sont tout particulièrement cachés pour moi. Je communique constamment, quoique je fasse. Je peux être lu, déchiffré. Il y a, en premier lieu, la chose elle-même (le mot) et en deuxième lieu, la juxtaposition ou la relation (composition, phrase). Fréquemment, la relation de deux objets dans un contexte (espace) signifie une attitude ou une idée. Mon thème demeure la relation des »natures«, la nature et la nature faite par l'homme.«

La transition de l'abstrait à la figuration s'opère de plusieurs façons, mais dans la plupart des cas, elle passe par un retour au sujet, aux questions que pose son traitement. Le signe, de nouveau, envahit l'image pour la joie rétinienne et le joie encore

plus grande de la référence qui nous ouvre les sentiers de l'imaginaire. Par un retour des choses toujours prévisibles, le surréalisme exerce actuellement une influence soutenue. Depuis Lam à Masson, en passant par Brauner et Matta, depuis les contributions des canadiens, Pellat-Dallaire-Giguère, depuis les figurations, surréalistes encore mal connues des sud-américains, depuis le pop anglais et américain, une série d'œuvres indépendantes, marginales fait son chemin dans le monde et se crée des publics qui sont heureux de voir une œuvre, en soi, dont la démarche est évidente sans le support de textes de présentation dactylographiés, d'enregistrements sonores et vidéographiques. Les justifications superflues n'arrivent pas à forcer l'adhésion des spectateurs; seule l'œuvre est appel; par sa seule présence, elle a le don de faire prendre conscience de ce quelle est.

Dans le réalisme, ou plus justement dans les nombreux aspects du réalisme, il est au moins une caractéristique qui sert de point de repère: le réalisme est reconstitution des choses familières mais présentées sous un jour neuf inattendu. Dans ses meilleures réussites, il procède à la fois de la tradition et de l'innovation.

Une exposition internationale d'art réaliste (70 artistes, 11 pays représentés) parcourt le Canada depuis plus d'un an, elle se terminera en 1978. Véritable baromètre de l'opinion publique, elle obtient une réponse enthousiaste qui éclaire les chercheurs d'indicateurs. D'autre part, elle soulève des problèmes aigus. En premier lieu, l'affrontement avec la critique officielle, dite d'avant-garde, qui défend encore un certain formalisme et qui examine à contre-coeur les nouveaux réalismes en reprochant à leurs théoriciens d'offrir des définitions qui manquent de cohérence et qui n'opposent vraiment pas de théorie structurée à la théorie formaliste. Le réalisme satisfait dans l'ensemble le goût pour le concret, les techniques accomplies et les choix thématiques. Il invite à l'exploration de l'œuvre, comme lieu privilégié des signes particuliers à un contexte ou à un état d'esprit. Au centre du langage, l'œuvre retrouve à même les forces vives, son pouvoir de signification et d'identification.

Paul Duval, commentant le réalisme canadien, représenté à l'opposition, rappelle qu'il est l'expression des régions les plus conservatrices du pays et les plus rattachées aux traditions. «... on n'y trouve rien de la rage, de la violence et du caractère contestataire ou satirique de la peinture réaliste américaine. Il y a une absence quasi-totale d'intérêt pour le chrome, le béton et le néon des villes, la magie des transparences et des réflexions, les super-gros plans de photos de passeport, de poignées de porte ou d'enjoliveurs, qui fascinent tant les réalisateurs américains. Ce qui domine, par contre, chez la plupart des réalisateurs canadiens, c'est un sens apparent de l'ordre, dans la conception comme dans l'exécution. Une géométrie délibérée souligne leurs compositions. C'est ainsi qu'à l'importance donnée par Colville aux «sections d'or», répond chez Christopher Pratt un soin extrême à définir les rapports spatiaux, et que se retrouve dans les toiles réalistes récentes de Ken Danby ce goût du tracé net qui marquait déjà les œuvres abstraites de cet artiste. Et c'est le «géométrisme» encore qui inspire à Tom Forrestall son choix

des cadres quadrilobes, ou en forme de cercles, de triangles ou d'ovales.«

Alex Colville demeure le chef de file du nouveau réalisme. En 1971, il a passé six mois à Berlin, dans la partie occidentale de la ville, comme boursier invité. Un de ses plus beaux tableaux: *The River Spree*, date de cette époque. Une scène presque intemporelle qui va loin au-delà des apparences: la femme, la rivière, le chien, le bateau et le pont. Même s'il s'en défend, on sait l'effet que l'environnement produit sur lui. Tout dans la vie, dans l'œuvre de Colville, reflète une sorte d'élégance tranquille. C'est une exaltation perpétuelle de la vie quotidienne où le mot perfection a encore un sens. La méthode de Colville explique clairement ce que la peinture réaliste peut offrir au-delà des idéologies artistiques de l'Ouest et de l'Est. »J'essaie, dit-il, de montrer la vie quotidienne, et comme l'a dit Joseph Conrad: Je recherche, au-delà et à l'encontre de la réalité, la plus haute expression possible de la justesse.«

Le support de la photographie, dans l'expression réaliste, fournit une stimulation thématique et une gamme de mouvements rapides difficilement perçus par l'œil nu. La photographie, malgré tout, ne peut remplacer la composition. Aux Etats-Unis, on sait que c'est essentiellement »un mouvement moderne né de la culture américaine hyper-commercialisée axée sur les moyens modernes de communication, et favorisé par l'esprit américain de révolte. Confrontés à un milieu artistique élitiste et qui, bien qu'exaltant les recherches avant-gardistes en restreignant en même temps leur sphère, les photo-réalistes, défiant à la fois les préceptes modernistes qui refusaient l'illusion, et les préjugés traditionnels qui s'opposaient à la translation de l'image photographique à la peinture, créèrent un style d'un réalisme presque intolérable à force de précision, et qui prenait appui de propos délibéré sur la photographie.«

Linda Chase, l'exégète du réalisme américain, considère que ces neo-conformistes initiateurs d'un mouvement marginal, contribuent à la forme la plus fascinante et la plus viable de l'art de la peinture et de la sculpture des années 70. Un fait lui semble particulièrement révélateur: ces artistes se sont épanouis hors des confins de la société artistique de New-York et de ses principes sacro-saints. Mais l'intérêt de cette expérience réside surtout dans le retour à l'effort presque démesuré qu'implique la réalisation des œuvres, la volonté d'opposer un antidote à la culture de production à la chaîne, et le besoin de réhabiliter l'exécution à la main. Un piège guette toutefois les réalistes, comme il menaçait d'ailleurs les abstraits, celui d'être des illustrateurs rien de plus. La prouesse technique n'est qu'un support, elle doit surtout contribuer à rehausser le pouvoir d'analyse et de la concentration de l'artiste. L'atout par excellence du nouveau réalisme, c'est la notion de plaisir et de la découverte. C'est le privilège de l'artiste d'entretenir notre foi dans l'aventure humaine. De toute nécessité, c'est le seul, si l'on reprend le thème de Bernard-Henri Levy dans *La Barbarie à visage humain*, qui sait nommer le mal et faire naître l'ordre du plus atroce désordre. Dans cet esprit, si nous avons un avenir, le réalisme a des chances d'en avoir un également.

## Une expérience yougoslave: Le Réalisme à vocation nostalgique.

Une croissance parallèle de tendances diverses, qui stimulent l'appréhension réaliste et même classique de l'œuvre d'art d'une part, et d'autre part la progression constante de l'attitude radicale des artistes créateurs, qui propagent des notions nouvelles et offrent des programmes et des techniques de diffusion plutôt que l'objet d'art traditionnel, voilà certes les caractéristiques de la situation artistique actuelle qui s'ébauchait déjà vers la fin de 1970 et qui n'a fait que se développer jusqu'à ce jour. Mais la complexité et les contradictions des arts visuels ne peuvent cependant être imputées uniquement à la dichotomie existant entre les techniques classiques et nouvelles, car toute la gamme de diversifications se retrouve en chacune d'elles. Leur interconnexion, en certaines tendances, constitue un cadre inévitable et nécessaire, même quand il est violent, qui nous permet d'analyser les causes et les effets, en nous référant à ce que dit Mario Praz dans son étude *«Agonie du Romantisme»*: «S'il est vrai que la vie d'une œuvre d'art est directement proportionnelle à son pouvoir d'éternelle modernité, c'est-à-dire à sa capacité de refléter des périodes historiques diverses et lointaines, de manière universelle, il est tout aussi vrai que nous en viendrons aisément à des interprétations fantastiques et arbitraires de cette œuvre d'art (susceptibles de la déformer jusqu'à la rendre difficilement reconnaissable), si nous la vidons de sa substance culturelle».

Pour le groupe d'artistes yougslaves, dont il est question dans ce rapport, cette «substance culturelle» est la raison même de leur typologie et la cause de leur orientation technique et idéologique fondée, avant tout, sur leur psychisme, que le conflit des générations n'est pas seul à expliquer.

Les tendances réalistes se retrouvent presque logiquement réparties sur toutes les régions de Yougoslavie, avec conceptions différentes à l'égard des conditions sociales et de la détermination culturelle: le milieu urbain, plus émancipé, donne aux artistes une attitude réservée et un regard froid, très souvent accompagnés d'une perception critique des expériences de la civilisation contemporaine, qui se traduisent en des formes d'art proches de l'hyper-réalisme et du photo-réalisme, avec l'idéal bien affirmé de suivre les expressions radicales de ce concept.

Par contre, nous trouvons un grand nombre d'artistes (Emir Dragulj, Halil Tik-vesa, Dzevad Hozo, Dzevdet Dzafa, Emra Tahir, Smail Karailo, Safet Zec, Fatmir Kripa, Kemal Ramujkić, Ratko Lalit, Jovan Sivacki, etc.) qui entretiennent la notion figurative, réaliste, à vocation nostalgique, typiquement poétique, à laquelle

se mêlent des éléments de folklore et qui s'accompagne d'une démarche différente, plus affective et plus conciliante. Ces courants s'entremêlent aussi pour donner naissance à de nouvelles variantes, propres à des conditions spécifiques, dont la typologie échappe à toute tentative de classement.

Le réalisme nostalgique et poétique n'engendre aucune nouveauté révolutionnaire, ni au niveau de la gnoseologie, ni au niveau de la transposition plastique. Ces artistes, très souvent originaires de contrées éloignées, cherchent à s'évader de la vie quotidienne, si contraignante, des grandes villes, et c'est consciemment et de tout leur coeur qu'ils reviennent à un monde auquel ils appartiennent spirituellement — un monde d'atmosphère patriarcale, fait de nostalgie et de souvenirs sentimentaux d'un passé qu'ils s'efforcent de conserver, car il leur procure plus de paix, de confiance en soi et de sécurité que cette ville dans laquelle ils ont choisi, ou accepté, de vivre, comme en un séjour inévitable. Incontestablement, une telle disposition psychologique se répercute sur le plan plastique; ceci se remarque fort bien dans la manière dont ils traduisent des thèmes exotiques mais, pour eux, familiers (d'anciens monuments funéraires, un paysage étranger, des maisons musulmanes, des personnalités, des costumes nationaux, des coutumes, la vie paysanne, etc...), ainsi que dans la véhicule pictural qu'ils adoptent (la gravure, la peinture, mais rarement la sculpture) et qui correspond par sa nature intime à l'idéal de leur être affectif, sentimental et nostalgique, voire même irrationnel et immatériel.

C'est l'art des sensations visuelles, — et non des idées programmées —, entièrement tourné vers le personnel, l'individuel, et non vers le social et le général, incapable de contribuer au renouveau de l'art ou à la solution des problèmes sociaux. Ce n'est pas l'apothéose d'une ardeur de vivre, quoique le rythme vital de leur optimisme, ce rythme calme, comme endormi, assoupi et nostalgique, désire nous faire croire que la roue de l'histoire justifiera — peu importe quand — leur penchant sentimental pour cette oasis d'une époque révolue, pour un «monde embellie». Nous reprenons cette expression de Aleksa Celebonović<sup>1</sup>, tout en sachant pertinemment bien qu'elle a été utilisée pour qualifier un art d'époque et d'origine différentes (le réalisme bourgeois): qu'importe, les constellations de l'esprit sont plutôt proches les unes des autres. C'est aussi un réalisme qui n'a pas le caractère outrancier de celui de Prud'Hon, qui est éclectique de par ses origines, sans folle fantaisie, facilement accepté parce que possédant toutes les conditions pour être bien compris du peuple: il est complet. A la place du rationnel et du moderne, il offre le sentimental; il remplace l'artificiel par la sincérité. Il représente franchement ce qu'il souhaite dire, sans programmes idéologiques solides et plus ou moins obligatoires, se bornant à exposer et à développer les thèmes jusqu'à l'aboutissement final de l'effet. Certains détails surréalistes et certaines tentatives de contrastes, suscités par la matérialisation des objets, et semblables à celles de Dali, Magritte et d'autres, ne sont pas provocants au point de jeter le trouble dans l'esprit des gens.

C'est peut-être bien dans la manière dont ces artistes ont été formés par les académies ou les écoles d'art, qu'il faut chercher l'une des raisons de cet état des choses. En effet, ces établissements ne se limitent pas à conférer la connaissance artistique et professionnelle, mais exercent également une influence sociale plus significative par la manière dont ils façonnent la pensée et le comportement de ces jeunes artistes, en ne les préparant pas à jouer leur rôle dans la vie urbaine, moderne et émancipée. Tout au contraire, leur sphère, c'est-à-dire les professeurs, les critiques, les cercles d'art, l'art public les collectionneurs, etc. leur font bon accueil, car nombre d'entre eux se reconnaissent dans cet art, ils y retrouvent leur passé récent et l'ancienne notion de Beauté que la sensibilité moderne néglige en faveur de la recherche de nouvelles démarches, de nouvelles idées, de nouvelles techniques et d'une conception neuve de l'art-même.

Cette attitude de retour utopique vers l'enfance – le bien-être d'une époque révolue et l'héritage folklorique – peut se comprendre comme une résurgence ésotérique qui, avec le passage du temps, et au contact de nos conditions actuelles, se transformera en visions neuves, plus proches de nos temps modernes.

*Référence:*

- 1 Alekса Celebonović: »A Beautified World«, édit. Jugoslavija, Beograd 1974. En langue anglaise, ce livre a été publié sous les titres suivants: »Some Call it Kitsch«, ed. Harry Abrams, N.Y. 1974, et »The Hayday of Salon Painting«, ed. Thames and Hudson, London 1974.



l'art contemporain, la théorie et l'analyse de l'art contemporain, l'art plastique contemporain, l'art contemporain et les arts visuels.

Ensuite, il existe de nombreux termes abstraits qui doivent être intégrés dans le vocabulaire général, tels que : *l'art contemporain*, *l'art contemporain et les arts visuels*, *l'art contemporain et les arts plastiques*.

Il est donc nécessaire d'expliquer ces termes pour que nous puissions comprendre leur signification et leur utilisation dans le langage courant. Les termes *contemporain* et *contemporain et les arts visuels* sont utilisés pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être exposées dans des salles d'exposition ou à être vendues sur Internet. Les termes *contemporain et les arts plastiques* sont utilisés pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

## Expansion des arts plastiques hors leurs frontières traditionnelles

### Expansion of Art

Il est donc nécessaire d'expliquer ces termes pour que nous puissions comprendre leur signification et leur utilisation dans le langage courant.

Le terme *contemporain* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être exposées dans des salles d'exposition ou à être vendues sur Internet.

Le terme *contemporain et les arts visuels* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition. Ces œuvres sont réalisées dans le présent et sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

Le terme *contemporain et les arts plastiques* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition. Ces œuvres sont réalisées dans le présent et sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

Le terme *contemporain et les arts visuels* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition. Ces œuvres sont réalisées dans le présent et sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

Le terme *contemporain et les arts plastiques* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

Le terme *contemporain et les arts visuels* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

Le terme *contemporain et les arts plastiques* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

Le terme *contemporain et les arts visuels* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

Le terme *contemporain et les arts plastiques* est utilisé pour désigner les œuvres d'art qui sont réalisées dans le présent et qui sont destinées à être vendues sur Internet ou à être exposées dans des salles d'exposition.

## Expansion of the Arts

Expansion of the arts! That phrase could be the title of an essay written in the 1960s, for it sounds a bit pretentious. When we attempt to speak on this subject today — hopefully rather more humbly — I think the best course is to divide into three the force fields which are causing an expansion of the arts.

First, there are creative forces within art itself, which extend the area in which art operates aesthetically.

Second, there are the creative forces within art itself which attempt to relate art to existing societal activities, processes and needs.

And third are the forces — artistic and non — which affect art from without, and which, by demanding something different of art, transfer artistic activities into other areas.

### The first category

We are all rather well acquainted with the first category. In their development since the beginning of the century, the fine arts have appropriated — in collages and montages — materials beyond the limits of their own aesthetic means and materials. But in the second half of the 1960s, we have seen a turnabout, developments moving in the opposite direction. Not the absorption of extra-artistic things into art, but the expansion of art into areas until then extra-artistic!

I should like to present a few examples.

I do not do so because I feel that you, ladies and gentlemen, as critics, could not yourselves conceive such examples, but because I want to make clear that in the turnabout of directions, there is a problem which I feel is basic to our subject, expansion of the arts.

If in the collages and montages extra-artistic materials have been absorbed, this process of absorption occurred on the basis of what Kurt Schwitters called „de-materialization“. De-materialization; that is, the usual meaning of a material — newsprint, a tramway ticket or a wheel — is removed from the material, so that the material can be converted into an artistic means of expression.

When Marcel Duchamp limited the artistic or creative act to the displacement of an everyday object into an „art“ environment, as in a museum, this was no more nor less than the logical conclusion of what André Malraux said about Manet, namely that Manet had converted the whole world into painting. Conversion. The

„other“ is converted into the essence of the „own“. In the process, the „own“ does not change fundamentally, only in appearance.

Mutatis mutandis, is to say the same about the expansions of art terminology and of artistic practice, when in the early 1960s, a number of artists made use of lamps, fluorescent tubes and similar new materials.

But we are dealing with an expansion of a different nature when we turn in the late 1960s and in the 70s to artists involved in „process art“, who delve, for example, into chemistry; in „conceptual art“, with mathematics, for instance; in „concrete poetry“ with language; and recently in the „securing of clues“ with archeology, for example. In the latter cases art attempts to leap from its own context into other existing fields of human thought and behaviour, whose artistic dimensions it attempts to discover. This sort of expansion thus moves in the opposite direction: art no longer absorbs within itself other fields, but moves into until then extra-artistic fields.

That such a step should give rise to many questions is clear. For this sort of frontier crossing raises not only the question of what significance such moves have for the fine arts themselves, but equally, whether this artistic penetration has something to offer the other fields it enters. Do these artistic experiments with mathematics, with language, with archeology, etc., have something new to contribute? Do they have any real significance for these fields of science, technology or human behaviour?

And if not, or only minimally, why?

Because these questions also pertain to the other two categories of artistic expansions, I shall return to them after first presenting the other two categories.

#### The second category

The second category is, as I said before, determined by creative forces within the arts themselves; forces which attempt to relate art to existing societal activities, processes and needs.

Best known are the artistic attempts in the last decade to make a contribution to architecture and town-planning. Although many of such attempts should be understood as a more or less contemporary form of monumental art — and for this reason serve in many cases nothing more than a decorative function — there are also attempts for which the term monumental is no longer adequate. Because they no longer aim at representation, based on the term monumental. Because, based on formative values and meanings, they are aimed at enlarging the orientation and identification potential of the inhabitants and users of the environment. For this reason they require a different working procedure and an artistic status differing from that which did and still does exist in monumental art. Thus, no longer the practice of „art in construction“, which is object-oriented, but more process-oriented practice, in which the artists serve as equal members along with the architects and/or town-planners in teams which strive to master constructively the one task which is set. The one task which can be differentiated according to the various

disciplines (town planning, architecture, fine arts). And a different artistic status or mentality, for in his work, the artist must consult not only himself, but will also have to adapt himself to the manner in which the inhabitants and users orientate themselves in and identify with the environment.

Justified at the same time is the question as to whether such an artist can make do with the conventional terminology which has been developed over the course of the last 200 years. Particularly because the fine arts declared themselves autonomous during this period. Thus, here, ladies and gentlemen, there are questions similar to those in the first category: because the visual artist operates in the fields of architecture, town planning and perhaps landscaping as well, there is the question of what specifically he can contribute. Doesn't he simply take over a portion of that which the architect, the town planner, etc, ought to do?

Similar questions arise in the other fields of societal activities, processes and needs, in which artistic experiments are carried out.

Based on experience in the above-mentioned fields, the Ministry of Culture in Holland is now conducting an experimental development project in which the possibilities of artistic contributions to various other fields are being tested. The conduct of this project, called „Praktijkonderzoek“, has been placed in my hands. The project has a working programme of artistic activities distributed amongst the following fields:

- architecture and spatial planning
- visual media (from exhibitions to television)
- pedagogical activities (both inside and outside the classroom)
- recreation needs
- working situations
- other services (e.g., in the fields of health care, prison rehabilitation programmes, etc.)

This programm is also investigating the consulting activities of artists, on juries, panels, committees, etc, as new occupational possibilities for visual artists. All of these occupational possibilities for the visual artist involve capabilities which exceed the usual characteristics of the artist.

But there is a difference in these questions to those of the first category: because the artist in this category has in practice, *ipso facto*, more to do with colleagues in other disciplines, the pressure of the autonomy of the fine arts is in principle less.

Now we come to the third category.

This category is, as I mentioned, determined by forces — creative or non-creative — which affect art form without, and which, by demanding something different of art, transfer artistic activities to other fields. Parts of these forms of artistic expansion have already been touched on in the remarks on the second category. For the artistic initiative to relate art to existing societal activities, processes and needs would remain academic if it did not give rise to real and concrete needs on the part

of the general public, the inhabitants und users — that is, from outside the artistic domain.

In the third category, however, these latter are taken as the point of departure. Here we should look about for forces outside the normal art public — outside of the collectors, the art dealers, the gallery and museum visitors — which demand something of art, that is, of the artists, which goes beyond the limits of usual works of art.

Do such situations exist? Are there concrete examples in these fields?

I think there are!

And when I answer this question in the affirmative, I am not referring to the vague desires of various politicians in regard to socially relevant art, in order to lighten their burden of responsibility for the application of public funds. For although these political forces certainly belong, in regard to conversion, to the third category, the desires resulting from this seldom lead to concrete programmes which go beyond the limits of the terminology of the usual art forms. The desires of the politicians are most often quantitative rather than qualitative: for them, art consumption is more important than artistic content!

No, for concrete examples we must look in another direction. We must look to situations in which the people or groups take it upon themselves to ask something of the artists. Situations, that is, in which the people are no longer „art consumers“, in which they are absorbed into the artistic process, or rather, the other way round: situations in which art is actively absorbed into these groups' own processes.

Please forgive me for using a few examples taken from Holland, ladies and gentlemen. I am sure that such also exist in Germany, although I myself am not well informed about them.

Such processes exist now in Amsterdam and in Rotterdam. They take place in older city quarters, mostly of the 19th century, where the local population is threatened by a programme of urban renewal desired by the city. Such population groups no longer submit passively, as they still did only ten years ago, to being strewn throughout the city in new apartments, or to being resettled in new suburbs. They now realize that if this is done they will lose something very important and valuable, namely, their social context. And this context includes not only their social contacts, but also the local events determined by the groups, customs, views of life, oral und visual concepts and norms. A loss, therefore, not just of social but also of cultural factors and of practical, concrete possibilities which are extremely important for the everyday orientation and identification of the inhabitants in their socio-cultural space. Today people are aware of this! For this reason they no longer give up their environment for nothing; they demand renewal and restoration instead of re-settlement; they organize campaigns which have a twofold effect: on the one hand, they exert pressure, by means of organized campaigns, on the authorities in order to change the plans of the latter and to force them to develop new plans in cooperation with the residents; and on the other hand, they

themselves are made more aware of their own social and cultural situation because of such campaigns; and by means of campaigns in their respective quarters, they reactivate the formation of groups.

Artists are invited to participate in these campaigns, in order to contribute constructive work. This constructive work can take a variety of forms: from the production of a cinematic or photographic demonstration to the layout of a newspaper or of banners for a demonstration, to the painting of dwelling exteriors (as in Amsterdam's „Nieuwmarkt“) and work on alternative plans.

Much more could be said about these activities than the space available here permits. But two significant points must be made in reference to the working situation of the artist.

First: the artists are keen to receive a proper fee for their work. Now and then, the city or state grant subsidies for this purpose.

Second: the artists have agreed contractually with the residents that their work shall terminate if:

- a) the residents should no longer condone the artistic work
- b) in their constructive work, the artists should be unable to achieve the level of quality which they desire.

These two conditions represent the framework within which the unpredictable process occurs, and constitute, to my way of thinking, the innovation in artistic effort. This represents not so much innovation in visual media or techniques, but rather a modified relationship of the artist to the artistic tasks.

Here, too, there are important questions and problems. For example, what happens to the artistic license so highly prized by many artists?

And, do these activities provide additional perspectives beyond the cultural domain?

The latter question brings me to another phenomenon. In recent years in America, and now in Europe as well, art history studies have been undertaken within the women's liberation movements. These studies deal not only with the status of women in the production of art, or with their historical role in such processes, but also with the feminist concepts in regard to specific feminine points of view and needs in this field. This takes place not without strong opposition from the official art world. The well-known art critic Lucy Lippard reports on this in her book „From the Center“. And these studies and activities will doubtlessly bring pressure to bear on conventional art terminology, and push other artistic content to the foreground.

This phenomenon also belongs to the third category of forces which affect art from without.

JOHN HOWELL

### „Don't look now – It's gaining“

Just before I came to Cologne, a former professor of mine told me, „Art is not what it used to be“. Such a comment usually registers, as here, a complaint about new tendencies which disrupt familiar understandings of what art is thought to be. The conflict, however, at least used to be engaged within certain limits. In perhaps the earliest Modernist skirmish, for example, when Ruskin accused Whistler of presenting „unfinished“ paintings which lacked composition and detail, the question of „what is art?“ was argued as „what is painting?“ Their opposing claims hinged on competing definitions of realism as a painterly technique. Of course, larger implications were at stake, Ruskin's democratic moralism against Whistler's elitist decadence, but they were mostly esthetic counters, not significant social issues (as the award of one farthing in damages proves). The changes generated were within artistic and critical reputations, not genuine political or social ones.

So this pre-impressionist victory set a pattern of built – in assault for Modernist art. Each successive movement came to negate its predecessor as a partial condition for establishing its own criteria; at the same time, the terms of that quarrel grew ever larger. „Art is not what it used to be“ then, is a slogan handed along by those who claimed to know what it has been. In the seventies though, that remark has less to do with distinctions within a given genre than it does with locating the boundaries of art activity. Now, the question is more often framed „how is it art?“

That question is absolutely indigenous to the American experience. „Blubber is Blubber“ wrote Herman Melville, a contemporary of Whistler, of *Moby Dick*. „Tho' you may get oil out of it, the poetry runs as hard as sap from a frozen maple tree; and to cook the thing up, one must needs throw in a little fancy, which from the nature of the thing, must be ungainly as the gambols of the whales themselves. Yet I mean to give the truth of the thing, spite of this.“ Melville's „truth of the thing“ figures as a continuing obsession of American artists, implying an esthetic turned on personal discovery rather than technical virtuosity.

And *Moby Dick*'s prescient critic was not any possible American Ruskin, but that whale which, at the time of the book's publication, rammed and sank a whaling ship off the coast of Panama. Told of this event, Melville noted „What a commentator is this whale. What he has to say is short and pithy and very much to the point. I wonder if my evil art has raised this monster.“ So *Moby Dick*, a novel of a sort, but one emerging out of a commonplace bartering with reality, and assembled with the tools at hand. The result is a half-naturalistic, half-metaphysical compound of what Melville knew (whaling) and what he happened to read (the

Bible and Shakespeare). In other words, an inventory of personal experience. Like that personal catalog, Moby Dick's form is idiosyncratic, novel-like but hardly that of a Novel.

And in contemporary art history, Duchamp proved that art need not be wedged into the formulas of genre. Chafing under the restrictive formalism of Cubism, and finally skeptical of all art as only art, Duchamp engineered a variety of means to completely re-state, rather than merely revise the continuing dilemma of „how is art to be?“ His primary weapon, the Readymade, advanced an esthetic dialectic on two fronts: they were 1) not neutral objects (urinals submitted to museums, fetishistic personal items like combs, and 2) limited in production. Both properties enhanced the idea of selected object accumulating symbolic weight.

Now, where Duchamp was content to present the symbol, Warhol chose to mass produce it. Consider a soup can that sits in a gallery. A banal object available in unlimited numbers, at negligible cost, it parodies both Duchamp's counter-aesthetics and capitalism, and, of course, is capitalism. By affixing his signature to this can and thereby ringing up a huge profit per unit, Warhol further blurs the point at which aesthetic terrorism leaves off and ordinary commercialism begins. That can is both an assault on art, and an item of everyday life: a „valuable“ art object which could, if punctured, produce soup.

As Warhol predicted, personality confers meaning. So the brother of a man elected President of the United States, might sell, as does Billy Carter, his empty beer cans for souvenirs to tourists. Garbage become „work“, a common object turned symbol, Billy Carter's Readymades are the Populist Brand, the creation of which, however, commands a fee of five thousand dollars per audience („to chug and chaw“). His cans signal an absurd yet significant transference of value from craftsmanship to celebrity.

For Duchamp's other great intention, remarkably intuited from the American psyche, was something as striking as the evidence it generated: the creation of himself as the Artist, the medium by which one grasped the works. What that Artist does is art. Thus, one of Warhol's most singular works seems to be a Public Self: a wire service photograph captioned „Warhol Exhibits at Art Fair“ shows as his „art“ Warhol autographing posters for a fee.

Warhol is perhaps the only artist whose work and life are equally marketable, but it is not an uncommon goal to so join them for other reasons. To such an artist, art is a personal code, not a given heritage. Styles and rules are self-elected, and if found lacking or used up, can be changed or discarded. The principle resource is the resourceful self. What all this leads to is a performance art. Substitute a distaste for Minimalist reduction for Duchamp's reaction to Cubism, and you have at least one motive for the seminal career of Vito Acconci. Acconci uses the self as material in a public format to hit on some nerves ignored by all those boxes, cubes, and beams. Coupling live and media presence with social interaction theories (notably, Kurt Lewin and Erving Goffman), he dramatizes – well,

himself. The dynamic turns on a deliberate ambiguity between acting out as behaviour and acting as gesture. And, as Acconci's pieces hinge on not fixing that area between sustained (life) and symbolic (art) activity, the same ambivalence bears on the role of the viewer, and by extension, on the nature of performance as something to watch. Here, the come-on is to the viewer as accomplice, to the event as a public participation in the most private acts and fantasies.

A theater of the individual self emerges, a kind of home movie performance. Currently, these performances are a homemade brand that presents material from anecdotal (life and its daily events) to extreme (sexual pathology, specialized knowledge). Organized around props and media (tapes, film, video, slides), it's a flexible style that can accommodate any individual script with equal facility, and deliver it with the added pizzaz of being „live“: a certain nerve is all that's really needed.

And the same goes for the latest media variation on that theme, artists' books. I mean those which exhibit personal rather than procedural fervors, their attitude so deliberately artless that it might be called the Lack of Means school. These books thrive on individual statements: recording, annotating, above all, asserting personal data. This focus marks a reduction of formal means, not a refinement, as writing identifies with self and follows a short-cut across esthetic distance to offer intimate discoveries, not virtuosity.

This attitude typifies a particularly seventies' art, where „the structure is questioned not by classical resentment, but by project and gesture, by modest didacticism and phasing of alternatives.“ Brian O'Doherty was writing about the icon of the white gallery space, but his comment applies as well to the late sixties' Modernist icon of structuring itself, in which an idea about structure is the idea. The newest seventies' art pursues gestures instead of orders, topics instead of ideas, and reaches for a quick intimacy rather than the long objective stare. So a lot of these books choose forms of modest language to point to the writer, not the written: diaries, jokes, monologues, essays, photo-caption narratives, postcards, journals, lists, so on. All work at a personal specificity laid out in hardly visible means, styles unremarkable due to their 1) commonness — we've all used them, and 2) simplicity — to talk about the hydraulics of the Novel as Postcards is to fashion a bullet larger than the target.

What's being tested here is the imaginary line between creator and work. It's blurred, but not quite erased in these books, which like to play at persona with person. If this sounds like performance lingo, then we shouldn't be surprised that many of the authors perform, make video, and, in at least one case, perform live with video broadcast while writing. Poppy Johnson's books are not *written*, as we understand words to be arranged for the page, nor are they about spoken language, but are *talked*, giving out information about a sensitive, middle-class life in an over-the-phone style. Her repeated claim to put down „the first thing that comes to mind“ is common-sense linguistics; the syntax consists of a casual essay manner.

The actual promise of that rule centers around a possible exposure of secrets (uncensored) to all who show up to hear. Like kiss and tell journalism, she goes for the stir of the private made public („All literature is gossip,” Truman Capote) rather than any stringencies of form („Remarks are not literature.” Gertrude Stein).

Now, a confessional runs every risk of embarrassing both teller and audience by letting out facts which could make the confessor look bad. One can then admire that expression as truth, however, distasteful, but you're in a Catch-22: if she looks bad, it's good, but if it's good, how does she really look bad? What has been called a Looking Good complex also figures in sexual categories, and a woman's confessional can add an extra twist of interest. Johnson presents a genteel version, sitting in Castelli's gallery wearing a kimono with roses on her desk, a performer image that is the visual equivalent of her monologues. She wants to look good exposing herself in public, and in the shape of a cosmetic confessional, she does, displaying the workings of an inner self, but attractively. Still, if she looks good, it's bad, but if it's bad, how can she look so good?

So none of this need imply simplicities: esthetics of the „real“ and the „personal“ loom as unruly as any other kinds of art. And it will not do to over-indulge the vague formulas of performance; most work that fits the description is only experimental, affecting no terms but its own. Something, however, is gaining on art: a personalism that is both idiosyncratic and accessible. It's the need for contact which fixes the attention all around, and performance is a perfect medium to accomplish just that.

DOUGLAS DAVIS

### Sweet Anarchy – A Post-Modern Statement<sup>1</sup>

While art like science and the human intellect itself thrives in a state of freedom where all options are open (I do not underestimate the pain that attends this freedom) – the critical and theoretical professions are normally set on an opposite course: to bring order into chaos. It is impossible to say which condition will survive at the end of the 70's, whether a continuing and glorious anarchy or a clear and well-ordered criticism. If the boundaries of contemporary art are expanding now, so is the province of criticism. I am of course on the side of freedom, but I realize that it irritates most theorists. They thirst to define movements and establish the lineage of leaders almost as much as the market itself („I am not interested in activity,” Leo Castelli said in New York last year, „I am interested in stars“). I cannot dissuade the market, I hope only to reach the theorists, whose intransigence is largely a matter of taste. That taste could be reversed. You might be induced to relish variety of vintage rather than stability. I come then to salute the sweetness of aesthetic anarchy, perhaps for the first time at such a gathering.

I begin by saying right away that sweet anarchy has nothing to do with sour, with violence or with lawlessness. My anarchy is a condition on which man – in this case the artist – is free to use any means or style to effect his thought. No longer a printmaker, a sculptor, a photographer, a video artist, a Pop Artist, a Social Realist, a *Nouveau Philosophe*, he is something far greater: he is himself. This is to raise the Black Flag of the mind, if you will, that marvelous human organ that comes to each task with its own means, and acts on each task with all of its accumulated powers. This mind knows no specialization or genre: it only knows what it knows, as a gestalt whole. The law in this condition is found rather than imposed. What is anarchic is the result, which is unpredictable. My anarchy is a condition in which the origin of art can be equated with a white room – the blank page. But I am free to cover it with another color, whether black or purple or green or certainly red or certainly blue. White is a content, not an end.

Modernism begins and ends with the white room. The white room – as form – is modernism. When modernism speaks of function, it speaks of a process that leads only to form. From the beginning, modernism had its mind made up about everything, from politics to psychology. Modernist space – in painting, in architecture – is closed and literal. It allows no illusions, no allusions. The white room is the white

room is the white room. What you see is what you see. Further, the white room exists beyond time. I am tempted to say it is timeless. Gropius and Mies rejected the past and built for the Utopian future, as did Mondrian and Malevich. The present has been an inconvenience for the masters of modernism Pollock began to find his way back to the present, through Eastern ideas, back to the stroke as an action performed now (in company with all actions, even Mondrian's). Modernism is sure of its audience, which is large, faceless, impersonal. The Bauhaus masters knew how tall the inhabitants of their buildings would be, how much they would weigh, and their economic class. Curiously, they neither knew or cared about their names.

But there is a space beyond modernism. It is without a predetermined physical form, this space though of course a form is found, in the end. The space is symbolic as well as literal, to be inhabited and to be thought about as well, not resisting interpretation. The time occupied by this space is now, inseparable from the moment. It emerges of course from the past, through which everyone must pass. The audience for a work of this kind is one person. The link between him/her and the artist architect is entirely personal and equal. In fact in the end it is the audience that decides what the color of the white room is, and indeed if it is a room at all. No law, no theory, no government binds this person, who sees/thinks what he/she wishes. There is no resemblance between this person and any one else, in the world.

The condition I am describing in one way could be described in another, closer to the language of the world. I could say that this fundamentally anarchic concept more closely approximates the truth of the present, in art, science, and politics, than the orderly schemes offered us in textbooks and catalogues. A well-known scientist describes the state of contemporary science as „a whole set of overlapping, factually adequate, but mutually inconsistent theories.“ There is obviously no agreement in the West as to the proper conduct of capitalism and social democracy or in the East as to Marxism-Leninism. Eurocommunism is anarchic in its implications; so is Africa nationalism. Social realism now has many faces and sides. The cult of abstraction has been battered by realistic tendencies and by the strong desire to act in spaces beyond the flat plane of the canvas, in performance, language, and video.

We seem to have accepted the notion in the West that the 60's were filled with tumult and experimentation, while the 70's are quiet, in both politics and art. I strongly question this view. Change in the 60's was more visible and spectacular – a publicist's dream. Change in the 70's takes place under cover of night, while we are sleeping. Think about energy for just a minute. The ramifications of this crisis far surpass the consequences of the war in Vietnam, from its geopolitical effects (shifting power away from Europe and Japan toward the Middle East – a development unforeseen in Herman Khan's Year 2 000, the futurist bible of the 60's) to its social consequences in daily life. Meanwhile, East and West have accelerated their

dialogue to an unforeseen level, with positive and negative results. Women are aggressive in sex, in politics, in business, and the birth rate is declining precipitously (the one is not necessarily a consequence of the other). In the arts, there is a similar pattern. Now we can no longer speak simply of stylistic changes, from one kind of form (more or less abstract) to another form (more or less figurative) on a given surface (canvas). We have to speak of sculpture in the Earth, of performance as a major (not a supplementary) genre, of artists working in television and even (in the Soho district of New York) attempting to establish their own cable station, and finally of a support structure system for this work that spreads out beyond a few galleries and a few star collectors to include the non-collecting public and the government itself.

We order and organize this physical and stylistic vigor at our peril. Beneath its bewildering variety there are remarkably consistent and coherent ideas. I would not object to a monograph that defined the meanings in the new art. But I don't expect to see this monograph. Ever.

On the opening night of Documenta VI, I performed with Joseph Beuys and Nam June Paik on a live telecast transmitted to several different parts of the earth. Two days before we went on the air we learned that Moscow had unexpectedly signed up to receive the signal. I decided immediately to incorporate a Russian word into my performance — I had already planned to call out to the viewer in German, English, and Spanish, asking him to join with me in breaking the barrier between us (the television screen). The word I finally chose was „*Tuu!*“ — Russian for „*You!*“ — called out as I pointed directly into the camera. But a friend later complained that I had wasted the word, since certainly the performance was not shown to the public. I never got a chance to answer him — he turned away as soon as he spoke, in a crowded room — but I answer to you: the audience is (always) one mind.

One of the great advantages of anarchist aesthetics (as opposed to anarchic politics) is that it keeps all options open. In this sense, it is more cautious than it appears to be: we don't gamble on one approach to truth. I am always surprised that people stake so much in modern science, for example, accepting its view of the universe as final, or at least as accurate. Of course we don't know what the universe is or why it is there. We can't even see or hear very clearly. Certainly our telescopes, microscopes and antennae are, in an absolute sense, weak, despite the immense improvements of the past 50 years. Our ability to interpret what is seen and heard is far from infallible. Established modern science — with its vain belief in abstract blackboard mathematics — is a myth by now accepted virtually without reservation by the public. Like any other myth, science is unwilling to consider the validity of theories that contradict it, whether old (ancient Chinese medicine, most specifically acupuncture) or new (the existence of life on Mars). But an anarchist science — like an anarchist art — would be willing to take anything seriously, for five minutes.

Science lives in the present tense, too, though (like modernist art) it tries to deny this. Science is a form of culture, responsive to the needs and beliefs of its time. The theory of relativity required the sceptical context in which it appeared. Nazi biology produced proof that Jews were inferior, as American biology (for equally ideological reasons) levels out distinctions between races. By seeking formal perfection, modernism also tried to avoid identification with its own moment, which implies responsibility for that moment. The ideal of timelessness is reinforced (paradoxically) by the clock, an invention that accompanied the rise of the machine, and industrialization. The clock perpetrates the lie that time is objective by counting and measuring it in identical units. But objective time has no relationship at all to human time, which is subjective, palpable, real, no minute like the last. Properly enjoyed, time is anarchic and unpredictable. One minute can be a lifetime and one year an instant.

What is wrong with Modern? We have all been raised to think of our own time as a particularly successful one, unique in the evolution of man. In architecture above all we have called out in this century for a totally new structure, untainted with references to the past, forgetting that what is new is new only for a moment, and then becomes history. Seen in the perspective of time, modern is not forever. Modern is a period piece, distinguished (among other qualities) by its capacity for pillage and destruction. It is a time when whole races were annihilated and entire oceans fouled with oil. The air we breathe — foul, dirty, cancerous — is an ironic foil to the clean, timeless tower bequeathed us by Modern (now the standard against which a post-modern architecture works). In fact, both of these phenomena occurred at the same moment. They are related, the dirt and the death with the pure and pristine. Modern is not now. Modern was then, a specific style, marked off on the calendar.

The anarchist of the intellect is not against science or modernism. He is perfectly prepared to accept what they do, even when they fail. He is only against exclusive loyalty to either tradition. He is not even against their obsession with physicality, which ends in the cynical dogma, *the medium is the message* (thus Duane Michals is a photographer, not a body of mystical ideas; Pollock is an abstract expressionist, not a hedonist of time; I am a video artist, not what I believe). He is for a gestalt, that includes all of these things, as well as magic, necromancy, philosophy, the fourth dimension. He finds in this loosened situation the possibility for future action that we cannot dream of, today. And he asks for a critical theory that responds to the reality of the decade, in all its conflicting varieties, not to the supposed order of an earlier, simpler time. He remembers Galileo, who wrote:

... I do not regard it as a fault to talk about many and diverse things, even in those treatises which have only a single topic ... for I believe that what gives grandeur, nobility, and excellence to our deeds and inventions does not lie in what is necessary — though the absence of it would be a great mistake — but in what is not ...

We have had enough of utopias. I would like to encourage the use of another metaphor for an ideal state, since we need ideals as a tool for measurement. The myth of a „Golden Age“ in the past has always been a quiet myth. It summons in the mind not the image of programmed humanoid robots but of naked lovers, laughing in the sun (near a number of other naked couples, each one laughing for a different, always amicable, reason). The Golden Age fell from favor because it was placed behind instead of in front of us. To reverse that process – in art, in politics – is a matter of the highest importance, for West and East alike. Inherent in this myth is an element of trust that is utterly lacking in authoritarian Utopias, or in authoritarian esthetics. This trust can be applied as well to the future as to the present and the past. The anarchic lawlessness of art in the 70's can be permitted to go on, while its implications are studied and considered. The complexity of the new architecture, with its devotion to old motifs, rejected by modernism, can be welcomed. The capacity of the new media to involve more people in decision-making rather than less can be extended. The mystery and dignity of the private mind can simultaneously be preserved. It is simply a matter of reversing images, of allowing many styles and systems to exist, side by side, contradicting each other, of replacing the bland ideal of order with sweet ideal of anarchy. Until we know the truth *for sure*, there is no alternative.

1. *A few of these paragraphs are reprinted from Artculture: Essays in the Post-Modern, published in August by Harper and Row, New York. I am also indebted for some of my thoughts about science to Paul Feyerabend's Against Method (NLB, London 1975).*

1 A few of these paragraphs are reprinted from *Artculture: Essays in the Post-Modern*, published in August by Harper and Row, New York. I am also indebted for some of my thoughts about science to Paul Feyerabend's *Against Method* (NLB, London 1975).

## Expansion des arts plastiques hors de leurs frontières traditionnelles Problèmes de la sculpture contemporaine

1) Tendance d'abolir les frontières traditionnelles entre les arts plastiques, un même ouvrage pouvant appartenir aussi bien à la sculpture qu'à la peinture, à l'architecture ou aux arts décoratifs.

Est-ce que les assemblages du Pop-Art, les constructions cinétiques de Soto, Tinguely ou Agam peuvent être considérés comme des sculptures ou bien comme des objets? La notion d'objet ne rend-elle pas inutiles les frontières traditionnelles entre les arts plastiques?

Mais est-ce que l'ensemble monumental de Targu-Jui, de Brancusi, avec sa Table du Silence, sa Porte du Baiser et sa Colonne sans Fin, ou bien le Monument des Glières d'Emil Gilioli ou le Mur du Lycée de Chantilly de H.G. Adam, avec ses blocs de pierre qui s'étaient sur 35 m de longueur ne dépassent pas le frontières de la sculpture?

L'intégration à l'espace sculptural des vides qui séparent plusieurs pièces d'un ensemble n'est-elle pas une sorte d'expansion de la sculpture hors des frontières traditionnelles? (Exemples: les compositions sculpturales de Henry Moore, la sculpture en sept éléments de l'Hôpital Necker ou les sculptures flottantes de Bobigny de Marta Pan, les Sept Colonnes pour St. Mallarmé de Hajdu etc.).

Je crois qu'il faut proposer un nouveau concept — celui d'*ensemble* — pour déterminer ces nouveaux domaines de la sculpture dans lesquels rentrent aussi bien l'architecture, que la gravure, la peinture, les arts décoratifs et les éléments fonctionnels.

2) En substituant à la représentation figurative de la réalité et notamment à celle de la figure humaine la forme en devenir, les interrogations et les aspirations de l'âme humaine ou bien l'exploration du sens profond du monde et de la vie, la sculpture actuelle a considérablement élargi son champ d'action.

Un nouveau langage s'est instauré dans la sculpture par:

a) l'utilisation de nouveaux matériaux (les matériaux plastiques, les métaux comme l'acier inoxydable, le corten, le laiton, etc.)

b) l'utilisation de nouveaux instruments mécaniques bénéficiant des progrès techniques qui transforment le sculpteur en une sorte d'ouvrier spécialisé.

c) l'utilisation d'assemblages de plusieurs pièces métalliques de nature différente dans une composition (ex. les sculptures de Lardera) ou de pièces hétérogènes aux effets chromatiques ou lumineux (ex. les constructions de N. Schaffer)

3) la recherche d'un art sans frontières, déterminée par l'accroissement considérable de la circulation des artistes, des idées et des images.

Cet accroissement est dû notamment à

a) l'essor pris par les mass-média et par la diffusion internationale des livres, des reproductions d'art, des vidéo, etc.

b) l'organisation d'expositions périodiques internationales consacrées exclusivement à la sculpture.

Dès 1948, la première exposition internationale de sculpture en plein air a été inaugurée au Battersea Park de Londres. Ont suivi le Salon de la Jeune Sculpture à Paris et la Biennale de Sculpture de Sonsbeck en 1949, la Biennale de Sculpture d'Yverdon en 1950, la Biennale de Sculpture en plein air de Middelheim Park-Anvers en 1951, Plastik im Freien de Hambourg en 1953, les Expositions de Sculpture Contemporaine du Musée Rodin en 1957, la Biennale de Sculpture de Carrare (1957), le Petit Bronze à Padoue (1957), la Biennale Formes Humaines à Paris (1964) etc.

c) l'organisation des symposiums de sculpture offrant à des artistes, provenant de pays différents, l'occasion de travailler côté à côté et de réaliser un échange d'expériences dans l'esprit d'un nouveau compagnonnage.

Ex: Manazuru, Japon (1963) Grenoble (1967) Horice, Tchécoslovaquie (1968) Magura (Roumanie, 1970), Forêt de Senart (1971), Oromsko, Pologne (1973) etc. La rencontre permet une prise de conscience des différents mouvements et visions artistiques qui s'épanouissent dans le monde. Les artistes ont le sentiment d'appartenir à une collectivité qui existe au-delà des frontières étatiques et de prendre part à la création d'un art nouveau, d'un art sans frontières, ayant une vocation d'universalité. Pour nous rendre compte des dimensions de ces rencontres, nous avons pris quelques exemples:

Sur les 222 participants au Salon de la Jeune Sculpture de 1967 les Français représentaient la moitié, les autres provenaient de 30 pays différents. La plupart étaient des Allemands, des Italiens, des Japonais, des Grecs, des Roumains, des Suisses, des Américains, des Belges, des Hollandais, des Espagnols, des Hongrois, des Yougoslaves, des Canadiens, des Venezuéliens, des Peruviens, des Chiliens, etc.

Au Salon de Mai de 1977, on comptait la participation de 204 sculpteurs, dont 94 Français et 112 provenant de 36 pays de tous les continents.

De ces deux exemples chiffrés, nous pouvons tirer les conclusions suivantes:

a) un vaste brassage d'idées continue d'attirer à Paris des artistes du monde entier qui y trouvent un climat de liberté favorable à la création artistique

b) des affinités de pensées et de sentiments permettent aux artistes de se grouper sans tenir compte de leur nationalité. Nombreux sont par ailleurs les artistes qui changent de nationalité et s'établissent dans les pays de leur choix.

Serait-ce un pas vers cette citoyenneté du monde ou vers la création d'un esprit européen, rêvé par tous ceux qui s'opposent à l'offensive de l'anti-art et à la décadence du monde occidental?

4) le dialogue entre la sculpture et l'architecture s'engage sous une forme nouvelle, plus libre, et offre d'immenses possibilités au développement de la sculpture. La sculpture n'est plus un accessoire de l'architecture, mais un partenaire autonome, indispensable, qui constitue un point focal dans l'espace architectural. Il anime cet espace, lui confère une intensité d'expression et cet élément de rêve, de poésie et de mystère, indispensable à toute œuvre d'art.

Oswald Spengler avait prévu, au début de ce siècle, la disparition de la sculpture, comme une conséquence inévitable de la marche de l'histoire. Or, le considérable essor que la sculpture a pris depuis une vingtaine d'années, le renouvellement de sa conception artistique et de son langage plastique, les nouvelles possibilités d'expression et de manifestation qui lui ont été assurées, l'esprit nouveau d'un art sans frontières, ont démenti les prévisions d'Oswald Spengler. Loin de disparaître, la sculpture se porte bien dans les pays de l'Occident qui refusent l'offensive de l'anti-art et son expansion est assurée hors de ses frontières traditionnelles.

**EVEN HEBBE JOHNSRUD**

## **Christo – Art as an industrial Enterprise**

The full impact of Christo's achievement needs a different treatment than a brief comment under one of the suggested themes for this Congress. We are not going to discuss his artistic significance, I hope, nor his connection with DADA classics, i.e. whether his ideas merely constitute a rebottled Duchamps art, magnum size, with an efficient label.

Granted art value, however, his two last projects clearly expand out of traditional borderlines, both in the sense of visual art proper, and in the realm of architecture. A matter of definition with an historic precedence: The Eiffel Tower, is it a work of art, a building edifice, or a costly flop like the Christo „package“ for the 1968 Documenta? Eiffel solved a real, but minor technical problem giving the 89 World Exhibition a view tower, by building a huge landmark for the city of Paris and a monument over the glorious steel beam bridge era in Western civilization. Christo utilized modern technology and planning to rise vast and shortlived „edifices“, like VALLEY CURTAIN (1972) and RUNNING FENCE (1976). Their precalculated brief existence and provokingly inutile nature are both vital characteristics of their place in the recent art development. As Earth Art they contain much of a vast happening, staged there and then, to be experienced as a unique visual phenomenon. There lies also their public appeal and the clue of their financial self-support, in selling this experience through mass media. Still not in a way or to a degree which would serve the characteristics of „the-message-the-medium“, without entering here and now a further analysis of their actual meaning.

Read as Conceptual Art they differ basically in their physical existence from the majority of works in this field. The distinction may fall short considered in the aesthetic meaning, within the criteria for Conceptual Art as such. Their existence as objects in space and (limited) time nevertheless form their major characteristics, as the artist himself stands forth in the eyes of the public as the man who puts his ideas to life at great expense.

To realize his vast projects Christo has applied the technics of modern planning and building. This implies also business management. Trivial as it is, traditionally speaking, compared to the artist's free expression through less ambitious means, Conceptual Art in the usual meaning included, I do not find it trivial, when the painter Christo, working himself gradually over to the realm of concepts and environment, ends up staging huge happenings in natural surroundings. He acts his artistic part as something between an operation officer in a tactical maneuver and a film director, and the long, exhausting planning necessary implies that Christo

has a gift for planning and as well an urge to overcome practical problems and to organize teams of skilled people. Such an urge definitely breaks with the traditional conception of the artist in society. In case it should be unknown to members of this congress I might refer to an incident last fall, shortly after the completion and demolition of RUNNING FENCE, when Christo in his Manhattan flat one day received a call from a body of American executives, asking him to give a talk upon his „Art Management“ at their next meeting, in Hawai. Christo first turned down the offer, telling my source afterwards that he was scared by the sheer idea. When a little later they called again, his french wife answered, explaining that Christo was very busy for the time being, but he had reconsidered their offer, and was willing to accept it, for 50 000 dollars. Granted.

There the story ends. I do not know if he really gave his talk, it makes no difference. What is important to this aspect of an artist working with modern technology, not against it, is his obvious success in getting people to listen to him. This is not a question of political systems only.

The fact that Christo has chosen U.S. as his „field of operation“ must take objections to his achievement like „another example of money can buy everything“. That is not the whole explanation. When planning VALLEY CURTAIN he had greater difficulty in obtaining the permission from the authorities, spanning the whole valley and disturbing the traffic on the highway, than getting the ground needed to erect the foundations for the huge steel cables (granted these foundations were removed, together with the curtain itself, before the fixed datum). To put up RUNNING FENCE Christo had to cross the pastures of 48 private land-owners, none of them in a position to be paid off easily, had they not been sold the idea mentally by the artist himself. He is charming, with a psychological gift, which also makes up the picture of an artist expanding his visual conceptions beyond traditional borders.

Declaring my intention not to bring forth an analysis or an artistic evaluation by applying Christo's last projects to the first theme of this Congress, I want to correct myself to this point: By their sheer size, and „private“ nature, in midst of their well-calculated PR-value, the projects retains the character of the concept throughout the whole performance. It contains some of the characteristics of a happening, but it never takes the collective/haphazardness of a real happening.

Blowing his ideas to a biggest possible realization in space, the artist deliberately hunts the popular image of our culture, Man's conquering of the Earth and the Moon. VALLEY CURTAIN to me is also a picture of our use of Nature, a dam constructed of a vulnerable material, exposed to the fiery mountain winds in Colorado. We should stem the winds for our various purposes, and let the water flow freely like the traffic on the highway. A huge sail against the sun, a sail from a civilization stranded on its own greed. Besides, the orange coloured fabric set off in a full curve against the green of the mountain side and the blue of the sky creates a visual excitement which needs no further justification.

RUNNING FENCE was fiercely opposed by organisations and persons engaged in Nature and Wild Life Preservation. It was conceived as a threat to bird emigration along this part of the coast, for one sake, and a completely unnecessary and undesirable manifestation as a whole. Quite a few people understood the idea of underlining the beauty of the barren landscape by help of this white „endless“ ribbon, stressing at the same time the need for an effective measure against a real menace, namely the permanent destruction of this area and numerous others in the sake of „progress“. Against which no protest has so far succeeded in any case we have heard of.

This, may be, does not count for the fact that Christo was invited to the meeting of U.S. executives. But men of letters and politicians alike, seem to have little impact upon the development in modern technology. If the artist breaks the barrier between art and technology, art and business management, by using the same technology, and the same management, in his artistic achievements, the relative cost of these achievements are indeed negligible. If his message (as I read it) comes through because of a grandezza of style that appeals to people, untouched by verbal communication from persons of sceptic attitudes to their own values, his form (or style) is of minor importance. As are his depts to other artists. I hold Christo to be a possible „dam-buster“ of greater importance than just the moving of a more or less fixed borderline between what is acceptable in art, and what is not. He might – I stress „might“ – give visual expression a new function in the exchange of ideas in our society,

and which would be much more effective than the usual political and economic methods of influence.

It is difficult to conceive how Christo's work can be considered as "art". His art is not a collection of objects, nor is it a composition of shapes and colors. It is a statement of a certain kind of life, of a certain way of living, of a certain way of thinking, of a certain way of experiencing the world around us.

Christo's art is not a collection of objects, nor is it a composition of shapes and colors. It is a statement of a certain kind of life, of a certain way of living, of a certain way of thinking, of a certain way of experiencing the world around us. His art is not a collection of objects, nor is it a composition of shapes and colors. It is a statement of a certain kind of life, of a certain way of living, of a certain way of thinking, of a certain way of experiencing the world around us.

Christo's art is not a collection of objects, nor is it a composition of shapes and colors. It is a statement of a certain kind of life, of a certain way of living, of a certain way of thinking, of a certain way of experiencing the world around us. His art is not a collection of objects, nor is it a composition of shapes and colors. It is a statement of a certain kind of life, of a certain way of living, of a certain way of thinking, of a certain way of experiencing the world around us.

### Les transformations substantielles de l'art

Le principe le plus motorique du fonctionnement de l'art dans les dernières années, c'est sa force surprenante de créer de plus en plus de nouvelles qualités substantielles. L'art effectue la rédéfinition permanente de son propre organisme et décide arbitrairement de ce qu'il est ou n'est pas. Il se « nomme » sans cesse, il se définit lui-même.

Ainsi, nous avons affaire à la perception toujours changeante du phénomène de l'art, à la réinterprétation incessante de son étendue.

De nouvelles structures et mécanismes se constituent en effet sans cesse, lesquels, visant aux divers domaines de l'activité hors de l'art et reprenant toujours la question portant sur les frontières des codes, produisent des qualités qui appartiennent justement à la classe de l'art et non pas à ces autres domaines. En se servant par exemple des éléments de la science de logique ces mécanismes ne construisent pas de systèmes scientifiques, mais, en confirmant les caractéristiques structurelles de l'esprit capable de déduire de tels systèmes et en adaptant les éléments de ce type de penser aux fins des analyses de l'art, ont naître de nouvelles intégrités appartenant à l'art et rien qu'à l'art.

S'esquivant aux essais quelconques de définitions d'au-delà de son domaine faits de « l'extérieur », l'art déçoit toute science et toutes méthodes scientifiques de connaissance qui essayent de pénétrer sa substance, ne fut-ce que pour décrire seulement ses caractéristiques extérieures.

L'une des principales caractéristiques de l'art, c'est son autodéfinition.

L'art fait naître sa propre substance, son propre objet de connaissance par la force de ses mécanismes intérieurs. C'est pourquoi il déçoit sans cesse nos attentes.

Il est impossible de fixer le domaine substantiel de l'art, et de codifier ses déterminantes, même sur la base des expériences les plus actuelles, car il échappe à une telle codification le jour suivant. Chaque modèle théorique de l'art, dès le lendemain, cesse d'être actuel.

D'autre part, nous savons à coup sûr, ce que l'art n'est pas: il n'est pas notamment identique à « la vie » avec toute sa région de non-art. Pour mettre au jour sa substance, on a fait dans les dernières années des énormes efforts intellectuels en écartant du champ de l'art tout ce qui pouvait masquer. On a rejeté par exemple « l'artistisme » et on a montré comment l'art peut exister sans aide de l'expression objective, comment il peut exister à l'exclusion de la procédure de communi-

quer l'idée conçue par un esprit à l'autre. Il fut mis au jour le seul fait de l'acte créateur comme le plus fondamental.

La nature de cet acte qui fait naître la structure de l'art, et non pas de la science par exemple, c'est ce qui doit concentrer l'attention et provoquer la tension scientifique: quels mécanismes de la conscience suscitent le phénomène de l'art, si particuliers qu'ils échappent aux autres systèmes mentaux produits par cette même conscience?

La création de plus en plus de nouvelles qualités substantielles de l'art suggère parfois des essais de solutions par des analogies possibles à déduire. Comme l'une des manœuvres particulièrement importantes de l'art, faut-il approuver l'annexion par celui-ci des expressions de la langue du discours. D'une part on s'est servi de la méthode de l'analyse logique de la langue comme d'une conception d'étude, s'occupant des procédés à l'aide desquels notre esprit «constitue» le monde et permet de faire valoir les objets. D'autre part, on a admis seulement l'émission de la langue comme l'expression de l'art; il ne s'agit pas, en effet, de l'analyse de la langue conçue selon Wittgenstein comme «la frontière de notre monde» mais de la langue en tant que méthode de l'expression personnalisée et outil pour créer «la mythologie individuelle». Une telle expression ne révèle pas la structure grammaticale de nos opinions sur le monde, mais les cadres dispositifs de la création de l'artiste, comme résultat des divers types de stimulants impliqués par les actualités existentialistes, telles que le contexte de la nature, l'état de la civilisation, de la science et aussi de l'art; comme impulsion énergétique, peut-être aussi une idée de quelqu'un, une conception ou une formule de l'intelligence de quelqu'un.

Il paraît que le sens de l'art se dirige vers la révélation «des états dispositifs» des créateurs et, à travers ceux-là, la révélation d'aspects de plus en plus nouveaux de la réalité et des nouvelles «thèses du monde» (comme aurait dit Maurice Merleau-Ponty).

**L'art accomplira ce devoir par tous les moyens possibles et même par ceux qui n'ont pas encore été conçus.**

## Expansion des arts ou différenciation de leurs fonctions?

Il est certain que les années soixante-dix occuperont une place particulière dans l'Histoire de l'art. Elles pourraient même être représentatives du siècle tout entier. Si l'on considère l'évolution de l'art de cette dernière décennie, dans les pays capitalistes avancés, on s'aperçoit que des processus frappants et singuliers s'y sont engagés, souvent accompagnés d'une propagande coûteuse et sonore. Ces processus semblaient toucher aux racines et aux limites mêmes de la création artistique habituelle, pour s'aventurer dans les domaines de la pensée et de l'action humaine, alors que jusque là ces domaines ne paraissaient qu'à peine ou même pas du tout en rapport avec l'art et l'artistique. Les organisateurs de notre congrès ont placé parmi les thèmes des réunions de travail la question d'une expansion des arts au-delà de leur cadre traditionnel et soulevé donc là un complexe de problèmes qui est très discuté aujourd'hui par la critique d'art internationale, partout et de diverses manières. Un coup d'œil rapide sur les tendances de l'art de ces derniers temps semble provoquer aussitôt une réponse positive à cette question. Les nouveaux phénomènes sont par trop étranges et étrangers au cadre habituel, sur la scène artistique. Leurs manifestations sont colorées et variées. Mais seul le connaisseur informé, le spécialiste expérimenté peut prétendre s'y retrouver dans ce dédale de genres et de tendances, de modes et de manières qui ne cessent de naître et de disparaître, d'autant plus que bien de ces manifestations sont très éloignées des notions habituelles de l'art. Elles sont étrangères et à peine accessibles au grand public et sont tombées dans un spendide isolement.

A vrai dire, il semble que le rythme et l'intensité de ce processus d'expansion se ralentissent. Dans la presse de ces pays, on peut trouver l'expression indéniable d'une morosité due au fait que depuis des années, dit-on, on ne voit rien de nouveau (et la dernière «documenta» n'a pas présenté ces nouveautés pleines d'effet que l'on trouvait encore dans la 5ème «documenta»). Ce qui est incontestable, c'est qu'en fait, depuis un certain temps, aucune tendance d'un nouveau genre n'est venue surprendre et captiver le monde des arts des pays capitalistes, comme l'avaient fait en leur temps par exemple le photoréalisme ou le concept art ou d'autres.

Si on y regarde de plus près, on constate que l'expansion des arts tourne en rond, si l'on peut dire, vers plusieurs directions. Le concept art est à cet égard un exemple frappant d'une telle expansion des arts en direction de leur propre levée. Il y avait là en même temps le détournement de l'art de son objet «originel», traditionnel,

d'objectif, alors la représentation artistique perd en dernière instance tout sens et peut être abandonnée — c'est ce qu'a fait le concept art. L'objet de l'art, transmis par de nombreux siècles d'histoire, la réalité de la vie, dessinée et formée par l'intervention de l'homme, avec son abjectivité et son importance pour les hommes, a été tellement rejetée au loin qu'on l'a complètement perdue de vue et qu'elle est devenue superflue et n'a donc plus eu besoin de l'image artistique évidente.

Une image de l'art, telle qu'elle existe dans l'esprit de l'artiste, encore immatérielle, vague et floue, fragmentaire et immature, veut se présenter elle-même comme art. Des idées spontanées, inexprimées, fixées et transmises soi-disant par quelque signe »lettriste«, devraient déclencher dans la tête de celui qui les reçoit des réflexions tout aussi spontanées et inexprimées. La force créatrice de l'artiste qui perçoit le matériau de la réalité et le transforme, n'est plus utile, n'est d'ailleurs plus demandée. Une expansion de l'art, certainement, mais jusqu'où? C'est une expansion vers le néant, dans l'irrationnel dans lequel seule l'imagination du sujet, qui n'engage pas et qui n'est liée à rien, agit. Ici, l'expansion de l'art qualifie au fond la dissolution de l'art. Mais pourquoi une dissolution? L'art aurait-il rempli toutes les fonctions que l'homme lui avait attribuées autrefois comme expression de sa qualité de créateur?

L'art des pays capitalistes des années soixante-dix se développe encore dans une autre direction, on pourrait dire dans une direction opposée: il s'intègre presque totalement à la vie. Les limites entre le reflet et ce qui est reflété n'existent plus, »l'art c'est la vie, la vie c'est l'art« disait Wolf Vostell. L'action physique des hommes, le maniement des choses seraient déjà de l'art. Ce qui se passe, le »happening«, serait déjà de l'art si seulement on le veut et on l'affirme.

Si l'art c'est la vie, la vie c'est l'art, l'œuvre n'a plus besoin d'enveloppe ou de cadre. L'art sort de son cadre, se fond immédiatement dans le courant de la vie, et seule la volonté subjective d'un individu cherche à faire en sorte, à suggérer ou à ordonner que n'importe quoi appartenant à ce courant devienne de l'art, si on le fixe simplement et on le détache de ses rapports et relations habituels. Ou alors, si l'on ne veut pas renoncer à la manifestation de l'art en tant qu'»œuvre d'art«, dans d'autres genres, par exemple dans le néoréalisme, des limites s'établissent par rapport à la vie, dans la mesure où on renonce à la concentration et à la généralisation du contenu, et où le hasard du fragment, l'indifférence de la projection d'un fragment quelconque de réalité déterminent le message. Hasard de l'action ou hasard du fragment — il n'existe entre les deux aucune différence qualitative. Un singulier bouleversement du principe du concept art: là c'est la séparation totale de la vie et une distance infinie jusqu'à elle, ici c'est l'intégration totale à la vie et la suppression de toute distance, de toute identification; l'art »disparaît« en quelque sorte dans la vie. Mais dans les deux cas, la fin est la même: il ne reste rien pour l'art, si on considère l'art comme une manière particulière de refléter la vie et non comme le reflet lui-même. Mais la même question revient alors: ces fonctions

et ces opérations esthétiques pour lesquelles l'humanité a produit de genre d'appropriation créatrice de la vie sont-elles vraiment épuisées et désormais inutiles?

Certes, les deux phénomènes constituent en quelque sorte des cas extrêmes de l'art de la fin des années soixante et des années soixante-dix, dans les pays capitalistes. Entre ces deux extrêmes se situent beaucoup de manifestations, tendances, genres les plus différents qui, si on veut, sortent également des limites traditionnelles de ce qui est artistique pour pénétrer dans des domaines où l'art n'agissait pas jusque là. Mais cette grande variété a pour base certains axiomes qui ont ceci de commun: la position de l'artiste est considérée comme absolument autonome, l'artiste n'est désormais responsable qu'envers lui-même, toutes les responsabilités à l'égard de sa propre société sont supprimées. Ses relations avec le milieu social ne sont plus caractérisées par un enregistrement conscient et volontaire des besoins et des tâches du progrès social, mais plutôt par les exigences de son existence matérielle, et cela seulement. Sa liberté créatrice ne vient pas d'un idéal social à atteindre, et qu'il chercherait à atteindre grâce à sa création pour que beaucoup d'autres le suivent. Sa liberté se réduit plutôt à une absence de liens et un arbitraire, tout simplement, sans limites, l'individualisme étant porté à l'extrême. En même temps, celui qui reçoit cet art est aussi considéré comme autonome, comme simple individu, comme être «non-social», «ne faisant pas partie d'une société». L'expansion de l'art en ce sens, comme on l'a dit au début, suppose une expansion de la réception de l'art. Cette réception suit l'art en expansion, dans tous les domaines, sans critique, dans toutes les dimensions que revendique l'art aujourd'hui. Mais cet élargissement de la réception s'accompagne d'une perte totale effroyable et bouleversante de la richesse d'émotions et de l'intensité d'expérience qui a marqué tout le grand art du passé. Ces deux éléments sont désséchés. En fait, il ne reste pas grand chose à percevoir de l'art: une idée d'art dans un esprit, suscitée par un signe extérieur quelconque, ne peut contenir plus que ce qu'on possédait déjà auparavant par sa propre expérience. Or le point capital de ce qui est artistique, ce qui en fait une énorme valeur culturelle pour l'esprit, c'est justement l'enrichissement de l'esprit, la découverte de nouveaux horizons grâce à l'esprit créateur, à la vision particulière du monde que possède une grande personnalité artistique. Elle est capable de nous communiquer ce qui est inconnu dans la chose connue, ce qui ne s'est jamais vu dans les choses souvent vues, ce qui est nouveau, enrichissant dans ce qui est commun. Mais pour pouvoir provoquer une expérience aussi enrichissante, il faut que l'artiste lui-même ait rassemblé de nombreuses expériences et connaissances de la vie, qu'il ait une riche image du monde. L'art valable a toujours eu et a encore ses racines dans un monde spirituel riche d'un créateur, un monde qui est soutenu et influencé par une attitude positive à l'égard du monde, par un effort efficace pour aider l'humanité sur la voie d'une coexistence basée sur les idées humanistes. Et c'est là, je crois, que l'on trouve une bonne partie de la réponse à la question posée tout-à-l'heure, la question de savoir si l'art a déjà vraiment épuisé ses fonctions spécifiques pour lesquelles l'humanité l'a produit. Là où

création artistique n'est plus soutenue par un humanisme véritable, par des idéaux, des idées orientées vers l'avenir, mais où, au contraire, elle est soumise au jeu ou même à la dictature du commerce d'art, elle a peu de chances de s'inspirer de ses fonctions originelles et de les accomplir. Dans ces conditions, l'expansion de l'art est à mon avis une position de fuite, c'est la fuite devant une vie offre à l'artiste peu d'inspiration, peu d'impulsions favorisant une grande expérience, de grandes idées fécondes. L'expansion de l'art est, dans ce genre, le signe d'une crise qui résulte finalement des signes de crise si tenaces qui ont surgi dans le monde capitaliste.

Mais ce serait toutefois trop simple de ne voir que l'expression d'une crise dans tout cela. L'artiste n'est-il pas un être humain d'une forme psychique particulière? Sa force créatrice tente de percer même dans des conditions d'adversité, dans de nombreuses collisions et de nombreuses contradictions. L'expansion des arts est menée à bonne fin par les artistes. C'est-à-dire que chacun d'entre eux, à sa manière doit exister dans son propre monde. Dans le monde capitaliste, il est soumis aux lois du marché de l'art, de la commercialisation de ses produits. Mais chacun s'efforce en même temps de préserver sa créativité dans ce qu'il fait. C'est bien pourquoi on trouve dans les phénomènes d'expansion de notre époque des éléments absolument contradictoires: d'une part un rejet global de tout ce qui fait partie spécifiquement de l'art; d'un autre côté, des éléments artistiques indéniables qui sont parfois ensevelis ou chiffrés, à peine reconnaissables, mais qui portent incontestablement la marque de l'effort de création. Et si on considère le contenu rationnel de tentatives de ce genre, ces éléments artistiques pourraient ouvrir aux arts plastiques des voies permettant d'utiliser plus largement leur puissance, à notre époque, en utilisant les moyens techniques de communication qui se sont développés. Ces éléments artistiques pourraient aussi inspirer, stimuler d'autres artistes qui cherchent à mieux atteindre leur public, des artistes ayant d'autre objectifs et notamment d'autres idées et se trouvant aussi dans d'autres conditions sociales.

Car il y a expansion et expansion. Les processus qui viennent d'être décrits ne sont pas caractéristiques de tout l'art mondial, ni même de la majorité de l'art mondial. On les trouve surtout dans les pays du capital, pays dont la crise intellectuelle se fait impérieuse. Mais il existe aussi des processus d'expansion des arts dans d'autres pays, dans les jeunes nations ayant acquis depuis peu leur indépendance, mais surtout dans les pays socialistes. Etant donné le peu de temps dont nous disposons, je n'ai pas la possibilité de les étudier en détail. Même les experts en art de la RDA, par exemple, remarquent que depuis quelque temps, des phénomènes apparaissent dans la vie artistique est-allemande, phénomènes que l'on peut également considérer comme un débordement de la sphère de la création artistique au-delà des limites conventionnelles connues, même si on ne le désigne pas dans la langue courante par le mot «expansion». Je relèverais ici deux tendances essentielles. D'une part, la création artistique s'est donné, dans la société socialiste de RDA, une sphère d'influence touchant à sa fonction sociale, son rôle sur les sentiments et les

pensées des hommes, influence que l'art n'avait pas eue dans de telles proportions auparavant dans notre pays. Cette «expansion» était conditionnée et s'accompagnait d'une compréhension croissante, dans des parties toujours plus étendues de la population, à l'égard des choses artistiques. Il y avait un besoin croissant et évident d'art, de rapports avec l'art, une assurance toujours plus grande dans le jugement de l'art, dans le goût esthétique. Je parle ici d'une tendance fondamentale dans l'évolution des rapports entre l'art et le peuple, tendance qui s'impose de manière très contradictoire et qui ne doit pas s'appliquer telle quelle à chaque cas particulier. Il existe aussi des cas de goûts ou jugements retardataires et conservateurs; ils n'ont pas disparu, mais ce ne sont pas eux qui donnent à la scène des arts de RDA son visage. Ce sont plutôt de multiples processus très différents d'approche de l'art.

Et c'est justement cette structure de besoin qui se modifie, qui éveille chez beaucoup d'artistes des ambitions créatrices nouvelles. On pourrait voir là la seconde tendance de l'«expansion». Depuis la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, à peu près, le langage artistique a énormément changé en RDA. Il est plus chargé de symboles, plus parabolique, il travaille avec des surélévations allégoriques ou bien des codes qui lui sont propres, il a acquis des relations très étendues et profondes avec l'héritages du passé, en particulier avec l'art de notre siècle. L'élément essentiel reste à cet égard — de nouveau comme tendance déterminante au milieu d'autres manifestations individuelles — l'orientation de la création artistique d'après son but approprié et originel, celui d'être pour les hommes le médiateur et l'instrument en vue d'une meilleure orientation dans le monde, d'une organisation plus raisonnable du monde, d'un enrichissement intellectuel, afin de trouver sa propre confirmation. Certes, le terme d'expansion des arts qui concerne toutefois plus le côté quantitatif de la chose, convient mal à ces processus. Il serait beaucoup plus exact de parler de différenciation des fonctions qualitatives de l'art.

JACQUES MEURIS

## La photographie en tant qu'art

Il est clair, depuis près de vingt ans, que la photographie est l'un des media qui ont le plus servi l'expansion de l'art traditionnel en dehors de ses frontières naturelles. Encore qu'il est évident depuis longtemps que la photographie, en effet, soit un art comme tel, et que nombreux soient les exemples qui l'attestent, on a pu parler plus récemment à son égard d'une «nouvelle forme d'art», peut-être dans la mesure où elle prenait ses distances, précisément, avec les arts plastiques conventionnels (peinture, gravure, etc.), s'affirmait comme unique et servait enfin des propos nouveaux dans le domaine des arts avancés (restitution imagée d'actions, body-art, art conceptuel, narrative-art, land-art, etc.), dont la représentation physique demandait impérativement l'intervention de la photo, pour qu'ils puissent passer à l'état visuel et à l'universel.

### Le cas de la photographie comme telle

L'histoire de la photographie, depuis son invention, montre que relativement longtemps, la photographie dite «d'art» ou à volonté artistique, par opposition à la photographie «de reportage», s'est largement inspirée des tendances qui prévalaient dans le domaine de la peinture. Les plus grandes innovateurs même n'y ont pas toujours échappé et l'on peut quasiment dater en parallèle l'évolution des genres en photographie et en peinture. L'une et l'autre, ainsi (et pour simplifier), ont été romantiques, symbolistes, réalistes, cubistes, abstraites, etc... Il est donc peu douteux que, confusément ou non, la peinture a eu longtemps préséance sur la photographie, pour diverses raisons dont essentiellement deux: la peinture est synthétique tandis que la photographie est analytique; la peinture revêt une idée de création *ab nihilo* supposant un métier particulier et difficile tandis que la photographie est mécanique, semble limiter l'intervention imaginatrice de son auteur et dépend d'un sujet «donné» de l'extérieur. De là les classifications souvent hâtives en «art majeur» et «art mineur», dont on peut se demander quelle valeur de classification elles ont encore aujourd'hui.

En fait, la question posée actuellement revient peut-être à constater d'abord que le fait mécanique, dans la photographie, a cessé largement d'être une sorte de «vice rédhibitoire» à l'égard de la capacité de création; ensuite que la photographie a gagné en force de persuasion artistique dans la mesure où elle a rapporté des images en retirant du champ visuel ce qu'il ne serait pas venu au peintre d'y aller chercher.

L'hyperréalisme me paraît jouer à cet égard un rôle révélateur: ce n'est plus la photographie qui prend la peinture comme modèle, c'est la peinture qui prend la photographie pour sujet. Redécouvrant à partir de cette constatation la photographie elle-même, on peut dès lors confirmer ses capacités d'originalité intrinsèque et ses facultés à créer ses propres images, impossibles à provoquer d'une autre façon. Incidemment, se confirme dans le même temps le fait qu'il n'est pratiquement pas de moyen réel de restituer «la» réalité, mais qu'il en est de restituer «une» réalité. Le problème de l'instrumentation technologique (la photographie muée en «mec-art») importe donc moins, sinon pas du tout, que l'occasion qui est apportée, par son truchement et au même niveau que d'autres moyens, de substituer une réalité à une autre, de modifier et surtout de transmuer cette «réalité». Le *see*, le «voir», prend de nouveau le pas sur le *look*, le «regarder»: la boucle de la créativité artistique est ainsi fermée.

Il convient d'ajouter, considérant toujours la photographie en soi (en ses œuvres propres), que la notion d'image s'est, principalement par son truchement, largement modifiée au cours du temps. Abstraite ou figurative, ou les deux, événementielle ou non, elle constitue désormais, *et à la fois*, un témoignage et un support d'une certaine beauté. Si «la poésie est le sujet du poème» (Wallace Stevens), la photographie est désormais le sujet de la photo qui se regarde, en même temps, pour ce qu'elle dit et pour ce qu'elle tait. De sorte que l'intérêt montré actuellement pour l'image photographique par l'«amateur d'art» s'explique par une nouvelle valorisation des rapports complexes entre l'individu et l'apparence du monde qui l'entoure.

#### *Le cas de la photographie «impliquée»*

Il est probablement naturel, d'autre part, que la photographie se soit, à un moment des démarches de l'art *actuel*, trouvée être le moyen privilégié et sans doute le seul moyen d'offrir une certaine perennité à l'œuvre elle-même. C'est le cas, évident, pour le land-art, le body-art, diverses formes d'action où l'œuvre risque d'être nécessairement passagère, soit qu'elle s'efface ou se détruisse, soit qu'elle n'existe que l'espace du temps où elle est conçue (œuvres de Gilbert and George par exemple). Mais la photographie, cependant, même dans ces cas, n'apparaît pas nécessairement comme substitut. Considérée comme représentative du *résultat* de la démarche artistique, elle appartient à cette démarche même et n'en est pas séparable. De là qu'elle est, d'ailleurs, acceptée comme «œuvre» au même titre que l'action initiale dont elle rend éventuellement compte, et exposée comme telle. Il convient ainsi de placer sur le même plan l'action de tel enfant dessinant sur le dos d'un adulte (œuvre de Dennis Oppenheim) et l'image de cette action, seule propre au demeurant à être montrée, sur le même plan les sillons tracés au sol par un tracteur (land-art) et l'image qui en est prise. On voit bien, ainsi, que l'image photographique change de portée; on voit bien ainsi qu'elle se *confond* à l'œuvre elle-même qui est en quelque sorte son «sujet», et son «objet».

De là que, au surplus, l'image photographie «impliquée» dans une œuvre qu'elle prolonge ou qu'elle remplace, s'avère comme véhicule propre de l'expression artistique. Les exemples sont nombreux qui attestent ce dépassement de l'art par lui-même ou par ses media. La confrontation d'une table réelle et de sa photographie (Joseph Kosuth) non seulement joue d'équivalences potentielles, mais au surplus force la réalité et son image à se recouvrir et pourrait ainsi démontrer que, dans la photographie même, se retrouve, comme on l'a supposé déjà, la réalité et sa fiction, alors que la peinture, sans doute, par sa volonté propre d'interprétation, n'est jamais qu'une fiction. De même, le plus souvent, dans maintes œuvres du narrative-art où l'écriture et la photographie se supportent mutuellement mais où généralement, l'image est explicitée par le texte plutôt que le texte par l'image. Celle-ci existerait sans l'information littérale; celle-ci n'existerait pas sans l'image.

Ces notes sont évidemment fort incomplètes; elles mériteraient des développements en sens multiples et peut-être divers. Ce que l'on a voulu ici montrer, c'est seulement que la photographie a conquis une place de *plein exercice* dans la manifestation du fait artistique, mais qu'elle est à l'avant plan parmi les moyens mis en œuvre pour faire déborder l'œuvre de ses cadres traditionnels, soit qu'elle se manifeste seule, soit en implication dans une œuvre à laquelle elle participe. Et par le fait même, on a voulu montrer aussi que la *signification* de l'image photographique modifie à mesure ses champs tant en ce qu'elle est conçue que en ce qu'elle est regardée.

Il faudrait évidemment développer ces quelques idées sur l'art photographique dans un article séparé. Mais il nous semble que l'essentiel de ce qui a été dit ici suffit à démontrer que l'art photographique n'est pas un moyen de communication mais une œuvre d'art à part entière, qui possède toutes les qualités d'œuvre d'art et qui, dans l'ensemble, offre une perspective d'avenir tout à fait nouvelle. Il faut donc continuer à chercher et à trouver de nouvelles formes d'expression artistique, mais il faut également continuer à chercher de nouvelles formes d'expression photographique. C'est pourquoi nous avons choisi de terminer notre étude de l'art photographique par une analyse de deux œuvres photographiques, œuvres qui nous semblent être des œuvres d'art photographique à la fois dans leur forme et dans leur contenu. Ces deux œuvres sont, d'une part, une photographie de René Magritte intitulée «Le Réel et l'Imaginaire», et d'autre part, une photographie de Man Ray intitulée «Le Chat noir». Ces deux œuvres sont, à notre avis, des œuvres d'art photographique qui démontrent que l'art photographique peut être une œuvre d'art à part entière, et que l'art photographique peut être une œuvre d'art qui possède toutes les qualités d'œuvre d'art et qui, dans l'ensemble, offre une perspective d'avenir tout à fait nouvelle.

### Trends in Australian Art in the 1970s

Distance from the world's art centres has always been felt as a problem for the Australian artist. In consequence, certain large exhibitions from overseas have had a pronounced and dramatic impact on the development of art and its audiences. In 1939, the first exhibition of French painting to reach Australia initiated modernism; in 1967, an exhibition of American painting stimulated abstraction. In the 1970s, international exhibitions have been more frequent, and artists, such as Christo, Sol le Witt, Gilbert and George have visited, while Australian artists have been seen more frequently in overseas exhibitions, as the São Paulo Biennale Biennale. In 1976, the second Australian Biennale held in Sydney, presented Australian artists working, for the most part, in the post-object mode, beside overseas artists. Such an exhibition whatever its quality, was comforting proof that our art was not lagging behind. The simultaneity of Australian styles and overseas art styles represents a new situation in Australian art.

In the 1950s, Australian artists were fiercely zealous about local content. A group calling themselves the „Antipodeans“ opposed the bland abstraction of international painting, and posited not only the importance of the image, but its specific Australian reference. These artists – like Arthur Boyd – retain a positive Australian content in their work, even while painting overseas.

In the 1950s, Australian art showed little connection with overseas trends. In the 1960s it tended to mirror pervasive international trends such as minimal art and hard-edge painting. Abstraction was infrequent before the sixties: in the sixties it became a predominant mode, partly as a reaction against the Antipodeans, and partly as the result of more international contacts. In the late sixties, geometric abstraction was rife, and the installation, the conceptual piece, the photograph, the spread collage-type sculptural composition appeared.

In 1973 a „sculpturescape“ was held in Mildura – an inland city, miles from anywhere. Random compositions were sited on the river bank: holes in the ground, tied up trees, a hut containing an artist: in short, the profile of international exhibitions, but here deliberately exploiting its rural setting. To Australians it appeared in line with world trends, within an international context. For the first time, perhaps, there was no apology for timelag.

Australian art has been throughout its history, primarily about landscape. (In 1976, we sent an exhibition to China – of the more conventional views, of course.) Even in the later 1970s, despite the availability and awareness of modes overseas, the experience of landscape is still the preoccupation of at least one major Australian painter: Fred Williams, (b. 1927). His art may appear conservative and in oppo-

sition to the „expansion of Frontiers“. It may appear abstract to non-Australians, but its scratchy abstracted notation of the Australian bush and its coloration attentive to the muddy hues of that landscape makes it realist to the local audience. Williams offers an interpretation of the Australian environment which would be regarded by many as its most successful.

It is essential to appreciate how frail are the roots of modern art in Australia, and particularly how intermittent, until the late 1960s, was the pursuit of non-figurative art. The experience of the average Australian is urban rather than rural. The novelist Patrick White has our sharpest eye for suburban idiosyncrasies. The question for young artists now is how to produce art within their society without obviously expounding the styles, the super-chic and the polish of American art. Bred from Australian suburbia has come „Ocker Funk“ art — signifying all that is bad taste and painfully Australian.

Such painting deliberately challenges the conventions of good painting. Many of the abstract painters who became well-known in the 1960s appear in contrast over-finished and even academic in their bearing. Lyricism as a dominant sensibility, is obviously challenged — in Australia as well as internationally — in the middle 1970s.

It is in the raw art of „Ocker Funk“ that can be seen our distance from one of the most notable trends of American art of the 1970s. The cool precision and the exploitation of sophisticated advertising techniques is notably outside the inclination of the Australian artist. Just as, for the first time, degree courses in fine art become available, the cavalier young artist opts out of the system and proudly declares his „no formal training“. Period content particularly of the „forties“, of kitsch, particularly in its suburban manifestations, become the subjects for a correspondingly naive style. So, Ken Searle makes an invented Australian animal out of the kangaroo and the budgerigar, Hilary Burns lines up her snapshot children, Chris O'Doherty paints his exemplarily neat suburban lawns and villas, Vicki Varvaressos presents her glamour ladies in rough hot pink, Richard Lartner juxtaposes the famous faces of recent Australian politics: Gough Whitlam, Sir John Kerr and the Penis. These are our alternatives to the photo finish.

Particularly „Ocker“ is the energetic appearance of the F.J. Holden — Australia's own car as it is wont to be called: a now dated model of the 1950s which is presumed to be the car in which Australians of my vintage did their courting. It appears in film, book, ceramic, and photograph: a national trademark of Ockerism.

Such art as „Ocker Funk“ dotes upon the *wicked surface* — the unskilled paint, mohair, fur, and the superglaze of the funk ceramist. Pottery sculptures is a revision of the bland surface of painting and of the smooth steel, black or yellow, which dominated sculpture of the sixties.

It is, however, to the modes of new sculpture and installations that I would like to turn to show instances of young Australian artists working with sophistication of style and a content that has something „local“ in its approach.

Imant Tillers (b. 1950) represented Australia at the São Paulo Biennale of 1974 with his „Conversations with the Bride“: a set of laminated photographic prints backed in steel frame frames and mounted, each singly, just below eye level, on a steel rod with three legs. The inspiration of Duchamp is, of course, commonplace among conceptual artists and many have found it easy to emulate his random and spontaneous gestures. Less common is the sustained investigation of an idea, worked through many ramifications.

In „Conversations with the Bride“, Imant Tillers concerned himself with the serial image within the parameters of various repeated images. He combines four basic images which are separate in time, taste and geography. Duchamp is married to the Antipodes through combination of the Bride with a well-known gum-tree Australian painting: Hans Heysen's „Summer“ of 1909. Thus the Duchampian virgin is introduced into a „sylvan landscape“ and separate stages of colour printing effect changes of hue suggestive of the seasons. Duchamp's mechanical time is matched by the seasonal time of the pre-industrial world. Duchamp and Heysen are in further concert with an Australian axeman about to hack into the Queensland rain forests. Here is an archetypal feeling, with reference provided by the artists, to Frazer's „Golden Bough“ and the time-enriched stories of Virginia Woolf.

Imant Tillers obviously relishes the documentation that would be merely pretentious if it were accompanied by so many examples of the repeated but changed image – combined into a walk-through jungle.

Less Kossatz (b. 1943) presented his sheep exhibition in Melbourne, in 1976. There were two scales: tiny bronze sheep cast immaculately in the lost wax process, and realscale sheep. The latter had faced cast from life in stainless steel, every whisker in place, and trotters in stainless steel. Fleeces were real wool (premium quality), and thus assembled, they were set in mangles and straps, laced to the psychologists couch in various positions of intolerable chic: sheep, masquerading as men. The miniature bronze sheep were shown contained in sheep pens and abattoirs, in small sheep-tableaux – traditional and highly realistic. Indeed, the exhibition played with the realism of the present and the art object of the past, and alluded, with cunning indirectness, to our now obsolete pride at once being „a nation on the sheep's back“.

In 1976, another young artist, Peter Cripps (b. 1948) showed his „On Entering Du Prel's Projection“ in Melbourne, and in 1977, in Sydney. Tins – very ordinary, for brass polish and preserved fruit, boxes from army disposals, lunch cases, rather battered, were set up singly or welded together and joined by brass and rubber tubing, so that they looked rather like elementary steam engines. Each such hybrid was set at the end of a trestle table and accompanied by a photocopy of the front page of a newspaper and a call-slip from a library for a book, which dealt, in each case, with some aspect of the state of the soul and its migration. Each object, some made by the artist as early as 1962, and then at fairly regular intervals, was labelled with the date. Carefully chosen headlines connected by implication the steam

machines with French nuclear tests, Watergate, racial terror in Washington, Baltimore and Rhodesia, and Australian events such as the Governor General's 1975 enforced election which removed Prime Minister Whitlam from his post. By world implication, events become as transient as the steam that might be produced by the machines. The certainty (and mystery) is death and transmigration. The trestles in the Sydney installation were draped with white gauze, creating a morgue-like effect.

To sum up: Peter Cripps, with his local library cards and his Whitlam-Kerr headlines, Tillers with his Hans Heysen mixed with Duchamp, and Kossatz with his primary produce, have brought a local Australian touch to their internationally based styles. The local reference is not only noticeable in the exotic, but sloppy ranks of Ocker Funk.

In the middle seventies, there has been a general catching-up in Australian art, and a widening of alternatives. We now find an acceptance and a relishing of the international, but within it, the appearance of an expression positive in its provincialism.

The new art is not only a catching-up, but also a reworking of the past. It is a transnational art, transposing and translating international influences into a language of national concern. It is a continuing tradition of innovation, an attempt to renew the national artistic audience by using of experimental, non-traditional techniques, categories and vocabularies and to extend its visual vocabulary to absorb the international and continental art movements such as the School of Paris, the Bauhaus, the Surrealists and the Abstract Expressionists, and finally rock art and film. It is a tradition that has been mainly marginal until recently, but now it is finding its place in the main stream of contemporary art. It is represented at the major galleries, often reluctantly, more seriously, with the participation of such major figures as Michael Leunig, John Kelly, and Michael Suttor. The international influences are being absorbed and translated into a new Australian vision, and the traditional techniques and categories are being used in a new way, to create a "new" Australian movement. The new art is a synthesis of the old and the new, and it is the ultimate expression of the Australian spirit.

## La dynamique de la couleur dans l'environnement contemporain

L'exposé suivant traitera de la »Dynamique de la Couleur dans l'Environnement Contemporain«. Compte tenu des restrictions de temps et d'espace, il ne prétend pas traiter le sujet de façon exhaustive ni même sous forme de schéma détaillé. Ce sera plutôt une compilation de notes et de remarques préliminaires sur certains aspects<sup>1</sup> d'un phénomène en pleine expansion, acquérant progressivement de multiples significations et dont le potentiel est sans cesse renforcé. Les réflexions suivantes fondées sur des observations personnelles et des études récentes seront ultérieurement étudiées plus en détail.

Des sondages récents révèlent que des besoins nouveaux et sans cesse accrus, dus aux mutations présentes conduisant à un environnement artificiel, exigent de façon impérieuse la prise de certaines mesures afin d'éliminer les effets négatifs de ce dernier. Aussi, le ferment d'une créativité non plus individuelle mais collective peut être le garant d'un environnement plus humanisé, où s'appliquerait le slogan de l'art pour tous et par tous.

Tout effort dans cette direction s'accompagnera d'une transformation du rôle de l'artiste agissant désormais comme médiateur ainsi que d'un déconditionnement de notre cerveau par les »actions-opérations« de l'anti-art. Or, ces dernières, nécessaires pour provoquer un choc initial servant à éveiller notre conscience à une situation nouvelle, elles n'en demeurent pas moins d'un apport limité pour une créativité conçue à grande échelle. En effet, celles-ci, multi-dimensionnelles, polysensorielles, polyvalentes, souvent chargées de notions philosophiques complexes, rendent l'utilisation de la couleur (surface colorée ou peinture murale) dans l'environnement architectural ou urbain, de façon effacée uniquement lors d'une observation superficielle. En fait, l'utilisation de la couleur dans le contexte ci-dessus mentionné, préparée par des mouvements du passé ainsi que par l'apport de certaines personnalités (Le Corbusier, Léger, Albers, Vasarely, Pasmore etc.) et liée aux besoins fondamentaux de l'homme (fonctions organiques et psychologiques d'où possibilités thérapeutiques; moyen d'information, de signalisation, de codification et de communication d'où action sociale, politique et historique) se révèle particulièrement qualifiée pour faire face aux besoins nés de l'expansion de notre environnement actuel.

Ainsi l'usage que l'on fait de la couleur agissant à plusieurs niveaux et pourvu de qualités éducatives conduit à un entraînement de la créativité collective plus stable

et positif par rapport à certains mouvements explosifs dont l'apport n'est que de courte durée et sans grand écho.

Dotée d'un potentiel aussi important, l'intégration de la couleur dans l'environnement peut avoir des résultats divers selon l'usage que l'on en fait. Ainsi, dernièrement les effets négatifs dûs à trop de précipitation et à un manque de méthodologie commencent à être corrigés par une prise en considération de recherches et de travaux entrepris par des Universités, des Instituts, des Commissions gouvernementales pour tirer le meilleur parti possible de l'emploi de la couleur. Aussi voit-on se multiplier des codifications issues de travaux déjà connus (Albers, Concretistes Suisses, Munsell, Ostwald, etc.) ou leurs ajoutant de plus récents (Système de la Couleur Naturelle par les chercheurs Suédois, etc.) pour conduire à l'établissement de normes et à des inventaires d'observations très utiles. Ce regain d'intérêt pour la couleur, renouant avec une tradition qui remonte à la préhistoire où son impact symbolique et émotif ne peut être nié et qui dure aussi intense jusqu'à la fin du Moyen-Age pour ne s'amoindrir que par la suite constituée de par sa longévité même la garantie de l'importance de la couleur dans l'environnement.

Aussi la vitesse à laquelle se répand surtout après 1970 l'emploi de la couleur dans l'architecture et l'urbanisme des USA, de la majorité des pays Européens<sup>2</sup>, du Japon — la Chine constitue dans ce contexte un cas particulier — revalorise à une différente échelle les attraits que la couleur eut pour les architectes de l'Antiquité et du Moyen-Age et qui ne survécurent que dans l'architecture locale de certains pays.

Les efforts entrepris afin de promouvoir l'utilisation de la couleur comme simple surface colorée ou peinture murale dans l'architecture, l'urbanisme et l'environnement, occupent une place de choix dans les recherches actuelles pour minimiser les méfaits d'un environnement artificiel croissant. En fait, la couleur constitue un contre-poison efficace contre les menaces d'un cadre dépersonnalisé.

Aujourd'hui l'utilisation de la couleur à une échelle monumentale se différencie d'une part par le contenu: simple surface colorée, peinture murale abstraite ou réaliste, et de l'autre, par le facteur opérant: oeuvre d'art au sens traditionnel, c.à.d. création d'un seul artiste; oeuvre résultant d'un travail collectif d'une communauté ou d'un groupe (ethnique ou autre); projet sortant d'un cabinet d'architecture ou de design auquel ont collaboré un architecte, un designer, un artiste, un coloriste etc.

L'apport de la couleur dans la formation et l'aménagement de l'environnement est le trait d'union entre les différentes formes mentionnées dans le paragraphe précédent qui, analysées séparément impliquent quant à leur contenu des écarts d'ordre politique, social et économique importants (cf: la peinture murale en Chine et celle faite aux USA)<sup>3</sup>. De plus, cet apport intervenant dans l'environnement à une intensité différente, on est amené à dresser une courbe du taux de créativité collective ainsi instituée. La partie inférieure de cette courbe concerne les œuvres produites par des artistes à une échelle monumentale (cf: les compositions de Vasa-

rely, les créations des membres de la GRAV, les œuvres de Hernandez, Morell, Dewasne, Hundertwasser, etc.; celles exécutées par des artistes pour des commandes de la City Walls de New York tels Anuskiewicz, d'Archangelo, etc.) Ici, le classement à un échelon inférieur n'a rien à voir avec la valeur artistique de l'œuvre. Il s'explique par la portée limitée des créations de cette catégorie – dépendant encore du système des galeries – concernant la créativité collective.

Par contre, la créativité collective se trouve beaucoup plus conditionnée dans les peintures murales produites soit par les citoyens d'une nation entière au service d'une idéologie (Chine) soit comme aux USA par divers groupes et associations professionnelles, régionales (City Arts Workshop de New York<sup>4</sup>, Public Arts Workshop de Chicago), ethniques (Femmes Israelites, Portoricaines, etc.), communautaires (Boston, Los Angeles, San Francisco, etc.) Ces œuvres exécutées pour la plupart sous la direction d'un ou de plusieurs professionnels sont en majorité réalistes<sup>5</sup>; sauf quelques exceptions comme les créations du City Arts Workshop de New York, souvent abstraites. Toutes ces œuvres occupent une partie supérieure de notre courbe car issues d'un travail collectif elles intensifient l'effort de créativité publique. Porteuse d'un message pouvant aller de la propagande politique à une campagne pour la santé publique ou publicitaire, la couleur établira dans chacun de ces cas des rapports spécifiques entre l'individu et le collectivité d'une part et l'environnement de l'autre humanisant et socialisant ce dernier.

Quand à l'usage de la couleur en tant que telle (simple surface colorée) à une échelle architecturale ou urbaine il est exempt des caractères sus-mentionnés. En effet, utilisée ici exclusivement pour ses qualités inhérentes et selon des recherches pertinentes et collectives elle aidera à l'établissement de relations aisées et pratiques entre l'homme et son environnement. Ainsi les projets et les réalisations issus de programmes analogues<sup>6</sup> deviennent chaque année plus prolifiques en Europe, aux USA et ailleurs dans le monde. Ces programmes tout en s'éloignant progressivement de notions subjectivistes (cf: l'unité forme-couleur et le folklore planétaire de Vasarely) ils donnent une importance toute particulière à des données objectives issues de l'architecture locale, de l'étude des minéraux, de la végétation, du mode d'irrigation d'une région, du potentiel des facultés perceptives et psychologiques de l'homme aidant ainsi à multiplier les bienfaits d'une bonne utilisation de la couleur (cf: le mode de travail de Lenclos, de certains architectes et chercheurs aux USA, en Suède, etc.)

De fait, à commencer par les cités urbaines ou industrielles et divers projets d'urbanisme (City Planning Center de Tokyo 1970; Muralla Roja près de la baie de Calpes en Espagne, etc.); des bâtiments d'intérêt public (Centre Georges Pompidou à Paris par Piano et Rogers); des unités industrielles (usine à Tadworth, en Angleterre par Piano et Rogers; usine chimique à Dainachi Seika au Japon par Shitega) pour finir avec l'aménagement des espaces intérieurs, la présentation des équipements techniques et industriels, les produits multiples du design, la mode des supergraphiques, on constate le début d'une ère nouvelle où la couleur réévaluée

quant à son potentiel d'information, de signalisation, de codification et d'équilibre sert de «véhicule à un très grand nombre de valeurs»<sup>7</sup>, qui donneront, comparées à certains mouvements maniéristes et ludiques, beaucoup plus de garanties pour l'équilibre humain individuel et collectif, selon le taux de créativité engagée.

Ce taux assez élevé dans l'usage raisonné de la couleur, facilite en outre l'accès à «l'optimum» vers lequel tend le statut «Art»: des créations situées au delà d'un mode ou d'un style, hors de la propagande ou d'un concept, seront le résultat d'un processus social à un moment donné selon le slogan: «l'art pour tous et par tous».

*Il regarde que ce tableau n'a pas été fait pour être exposé à la vente mais pour servir de modèle à un architecte qui va construire une école dans un village voisin.*

**Références:**

- 1 Les effets lumino-dynamiques et les ambiances chromatiques créées dans le cadre de l'art Cinetique-Optique ou liés à la cybernétique ne seront pas traités ici.
- 2 En Grèce, on ne trouve pas encore un emploi analogue de la couleur dans l'architecture moderne. Mais dans l'architecture insulaire traditionnelle, on remarquera un emploi caractéristique et limité de la couleur répondant à des besoins d'ordre climatique et sanitaire.
- 3 Où elles sont produites parallèlement aux fameux «graffitis» qui révèlent un processus engagé beaucoup plus agressif.
- 4 Bien distincte de la City Walls de la même ville.
- 5 Dans le cadre de ce style réaliste on distingue des variantes correspondant à un statut politique, social et économique différent (version romantique révolutionnaire en Chine).
- 6 On constate également un regain d'intérêt — enrichi actuellement par des données nouvelles — pour certains emplois de la couleur dans l'architecture de certains pays ou régions soit à un moment donné (période Victorienne) soit ressortissant d'une tradition solidement implantée (Mexique etc.).
- 7 On emploie ici partiellement et dans un contexte différent une citation de P. Francastel.

*Bibliographie Sommaire*

- J. Albers: »Interaction of Colour« Yale University Press New Haven et Londres 1963
- F. Birren: »Colour and the Visual Environment« Colour Engineering July/August 1971
- F. Birren: »Colour and Man-Made Environments« The American Institute of Architects Journal August 1972
- J. Dewasne: »Dédicé au Spectateur« Revue Galerie Jardin des Arts, Mars 1971, N° 167, p.II et suiv

- J. Clarence Lambert: »Dépassemement de l'Art?« *Anthropos* Paris 1974  
F. Popper: »L'Art Cinétique« Gauthier-Villars, Paris 1970  
F. Popper: »Art-Action and Participation« Studio Vista, Londres 1975  
T. Porter et B. Mikellides: »Colour for Architectures« Studio Vista, Londres 1976  
W. Schmittel: »Design Concept Realisation« ABC édition Zurich 1975  
Catalogue de la »Fondation Vasarely« à Aix-en-Provence 1975  
J. Weber, Eva Cockcroft et James Cockcroft: »Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement« E.P. Dutton et Co. Inc. New York 1977  
G. Woods, Ph. Thomson et J. Williams: »Art without Boundaries« Thames and Hudson, Londres 1972  
Documentation présentée lors de l'Exposition »La Couleur et son langage; la Couleur dans le Paysage« organisée et présentée par J.Ph. Lenclos au Centre Georges Pompidou, Paris (printemps 1977).

## **Appendix / Appendix**

## Programme

de la 29ème Assemblée Générale et du 12ème Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) République Fédérale d'Allemagne 1977

Mardi 30 Août		Arrivée des participants à Kassel
	18.00	Réunion du Conseil d'Administration à l'Hôtel Reiss
	19.15	Réception-cocktail
	20.00	Diner avec tout les participants à l'Hôtel Reiss
Mercredi 31 Août	8.30	Inscription
	9.30	Tour de la ville en autocar (1er groupe)
	10.30	Visite de la »documenta 6«
	13.00	Déjeuner à l'Hôtel Reiss
	15.00	Visite de la »documenta 6« ou tour de la ville en autocar (2ème groupe)
	18.30	Départ (Hôtel Reiss) en autocar pour la réception offerte par le Ministre de la Culture du Land de Hesse Possibilité de visiter la collection d'art du Land de Hesse au Château Wilhemshöhe Retour à l'hôtel en autocar
Jeudi 1 Septembre	Matin	Continuation de la visite de la »documenta 6« ou autres visites
	12.00	Déjeuner à l'Hôtel Reiss
	14.00	Départ en autocar direction Soest
	16.00	Arrêt refraîchissement et visite de Soest
	17.00	Départ en autocar direction Cologne
	19.00	Arrivée à Cologne Installation dans les hôtels réservés
	20.30	Diner au Gürzenich-Weinkeller, Martinstr.
Vendredi 2 Septembre	9.30	Première séance de l'Assemblée générale au Forum, Josef-Haubrich-Hof

	12.30	Déjeuner au Gürzenich-Weinkeller, Martinstr.
	14.00	Visites organisées ou individuelles Visite de la ville en autocar
	19.00	Réception au Wallraf-Richartz-Museum/ Museum Ludwig, An der Rechtschule Buffet Possibilité de visite du musée
Samedi 3 Septembre	9.30	Deuxième séance de l'Assemblée générale au Forum, Josef-Haubrich-Hof
	12.30	Déjeuner au Gürzenich-Grill, Martinstr.
	15.00	Congrès «Art dans les années soixante-dix» (4 réunions) Réunion 1: «Théories et méthodes de la critique d'art contemporaine» au Forum, Josef-Haubrich-Hof
	19.00	Réception du «Bundesverband Deutscher Galerien» au Brauhaus Sion, Unter Taschenmacher
Dimanche 4 Septembre		Excursion (toute la journée)
	9.00	Départ des autocars de la gare d'autocars (à côté de la gare de chemins de fer)
	10.30	Arrivée à Bochum Visite du Musée Allemand des Mines
	11.15	Visite du Musée de Bochum
	12.30	Réception du Maire de Bochum au Wasserburg Haus Kemnade
	14.00	Départ de Bochum
	14.30	Arrivée à Essen Visite du Musée Folkwang
	15.30	Départ de Essen
	16.30	Arrivée à Düsseldorf Vernissage au Kunsthalle Düsseldorf
	19.30	Réception du Ministre de la Culture du Land Nordrhein-Westfalen au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Château Jägerhof, Jacobistr. 2 Possibilité de visiter le musée Rentrée à Cologne
Lundi 5 Septembre	9.30	Congrès, réunion 2: «Notion et problèmes

		du réalisme aujourd'hui» au Forum, Josef-Haubrich-Hof
	12.30	Déjeuner au Gürzenich-Grill, Martinstr.
	14.30	Congrès, réunion 3: »Expansion des arts plastiques hors leurs frontières tradi- tionnelles« au Forum, Josef-Haubrich-Hof
	17.00	Visite des expositions à l'occasion des Semaines Polonaises au Kölnischer Kunst- verein et au Kunsthalle Köln, Josef-Haubrich-Hof
	18.30	Départ en autocar (du Forum) pour Bonn
	19.30	Réception du Ministre de l'Intérieur de la Ré- publique Fédérale d'Allemagne à la Redoute, Bonn-Bad Godesberg, Kurfürstenstr. Rentrée à Cologne
Mardi 6 Septembre	9.30	Congrès, réunion 4: discussion de clôture au Forum, Josef-Haubrich-Hof
	12.00	Départ en autocar (du Forum) pour Bonn
	12.30	Arrivée au Rheinisches Landesmuseum Bonn Déjeuner et visite
	15.00	Visite de la maison de Beethoven à Bonn
	15.30	Départ à Rolandseck
	16.00	Réception du Ministre de la Culture du Land de Rhénanie-Palatinat à la gare Rolandseck
	18.00	Départ en autocar à Andernach
	19.00	Retour à Cologne par bateau Réception à bord du bateau par la Section AICA de la République Fédérale d'Allemagne
	22.30	Arrivée à Cologne
Mercredi 7 Septembre		Excursion à la 15ème Exposition d'art du Conseil de l'Europe »Tendances des années vingt« à Berlin
	8.00	Départ en autocar des hôtels à l'aéroport Köln-Bonn
	9.30	Départ du vol BE 4072 à Berlin
	10.30	Arrivée à l'aéroport Berlin-Tegel Transfert en autocar à l'hôtel
	13.00	Déjeuner à l'Hôtel Zellermayer, Meinekestr. 15, Berlin 15
	14.15	Départ en autocar

- Jeudi 8 Septembre**
- 14.30 Réception au Bauhaus-Archiv, Schloßstr. 1, Berlin 19
  - 15.30 Visite en autocar de l'architecture Berlinoise du 20ème siècle dans les quartiers Charlottenburg et Tiergarten
  - 18.00 Retour à l'hôtel  
Soirée libre
  - 9.00 Départ en autocar des hôtels au Château Charlottenburg
  - 9.30 Visite de l'exposition »La Nouvelle Réalité – Surréalisme et Nouvelle Objectivité« à l'Orangerie du Château Charlottenburg, Spandauer Damm, Berlin 19
  - 12.00 Déjeuner au Restaurant de l'Orangerie
  - 14.00 Départ en autocar
  - 14.30 Visite de l'exposition »Du Constructivisme à l'Art Concret« à la Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, Berlin 30
  - 16.30 Départ en autocar
  - 17.00 Visite des expositions »Dada en Europe – Oeuvres et Documents« et »De la Ville Vuturiste à la Ville Fonctionnelle – Conceptions et Constructions en Europe de 1913 à 1933« à l'Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, Berlin 21
  - 20.00 Réception du Sénateur pour les Affaires Culturelles du Land Berlin à l'Akademie der Künste

## Liste de participants / List of Participants

### République démocratique allemande

Feist, Peter H., Karl-Marx-Allee 4, DDR-102 Berlin  
Kuhirt, Ullrich, Raabestr. 16, DDR-1055 Berlin  
Papies, Jürgen, Baikalstr. 21, DDR-1136 Berlin

### République Fédérale d'Allemagne

Bayerthal, F.W., Ungererstr. 68c, D-8000 München 23  
Binder-Hagelstange, Ursula, Sonnhalde 7, D-7800 Freiburg  
Bonin, Wibke v., Kerpener Str. 79, D-5000 Köln 41  
Eckstein, Hans, Erlenstr. 2, D-8032 Lochham  
Flemming, Hanns Theodor, Waldstr. 23, D-2057 Reinbek  
Glozer, Laszlo, Sendlinger Str. 80, D-8000 München 3  
Harten, Jürgen, Pionierstr. 29, D-4000 Düsseldorf  
Honnen, Klaus, Kaufmannstr. 41, D-5300 Bonn 1  
Jappe, Georg, Sachsenring 57, D-5000 Köln 1  
Jensen, Jens Christian, Blücherplatz 10, D-2300 Kiel  
Plunien, Eo, Sachsenstr. 36, D-4300 Essen  
Richter, Horst, Steinweg 10, D-5000 Köln 1  
Ruhrberg, Karl, Sürther Hauptstr. 240 F, D-5000 Köln 50  
Schmied, Wieland, Maria-Louisen-Str. 63, D-2000 Hamburg 60  
Spielmann, Peter, Kortumstr. 147, D-4630 Bochum  
Stachelhaus, Heiner, Goldfinkstr. 15, D-4300 Essen 1  
Thwaites, John Antony, Stralsunder Str. 36, D-4048 Grevenbroich  
Trier, Eduard, Regina-Pacis-Weg 1, D-5300 Bonn 1  
Weiss, Evelyn, Elliger Höhe 33, D-5300 Bonn 2  
Wingler, Hans M., Heerstr. 68, D-1000 Berlin 19

### Argentine

Perazzo, Nelly, O'Higgins 1357, 2<sup>o</sup> p. 1426 Buenos Aires

### Australie

Plant, Margaret, 99 Courtney St., North Melbourne, Victoria  
Sturgeon, Graeme, 3/88 A Hope St., South Yarra, Victoria

### Autriche

Breicha, Otto, Elisabethstr. 30, Kulturhaus A-8010 Graz  
Hutter, Heribert, Braungasse 45 A, A-1170 Wien

### **Belgique**

De Cnodder, Remi, Italielei 219 b, B-2000 Antwerpen  
Dobson, Rona, 26 Avenue Maurice, B-1050 Bruxelles  
Dypreau, Jean, 20 chemin du Moulin rose, B-1180 Bruxelles  
Jole, Marcel van, Jacobuslei 102, B-2130 Brasschaat  
Lewy, Lilli, 59, Ave. R. Vandendriessche, B-1150 Bruxelles  
Meuris, Jacques, rue de la Concorde 66, B-1050 Bruxelles  
Micha, René, 74, Avenue Louise, B-1050 Bruxelles  
Mülders, Wim van, van Putlei 15, B-2000 Antwerpen  
Rousseau, Robert, rue Haies Germaine 1 B, B-6100 Mont-sur-Marchienne

### **Brésil**

Carlos, Esther Emilio, Av. Rui Barbosa, 830, apt. 1201, Rio de Janeiro  
Flexa Ribeiro, Carlos Octavio, Rua Dona Mariana, 136A, Botafogo ZCO2,  
Rio de Janeiro

### **Canada**

Carpenter, Kenneth E., 172 Roselawn Av., Toronto, Ontario  
Lamy, Laurent, 788 Wilder, Montréal  
Paradis, Andrée, Vie des arts, 360 rue McGill, Suite 409, Montréal, Québec H2Y  
2E9  
Smiter, Janine M., The National Gallery of Canada, Elgin & Slater Streets, Ottawa  
K1A OM8  
Toupin, Gilles, 215 Av. Querbes, Outremont, Québec H2V 3W1

### **Danemark**

Gammelbo, Poul, Kløverstykket 7, DK-2791 Dragør

### **Espagne**

Westerdahl, Eduardo, Av. Asuncionistas 32. 5º, Santa Cruz de Teneriffa, Islas  
Canarias

### **Etats-Unis d'Amérique**

Davis, Douglas, Helmstedter Str. 27, D-1000 Berlin 31  
(Howell, John, 72 Franklin Street, New York 10013)

### **France**

Arrouye, Jean, 10 Val Saint-Donat, F-13000 Aix-en-Provence  
Biron, Normand, 176 Boul. de Charonne, F-75020 Paris  
Brutaru, Jacques Adelin, 43 Rue d'Estienne d'Orves, F-92260 Fontenay-aux-Roses

Ebara, Jun, 19 rue Monsieur, F-75007 Paris  
Guerre, Pierre, 24 place Castellane, F-13000 Marseille  
Lassalle, Hélène, Musée des Beaux-Arts, 26 bis, rue Thiers, F-76000 Rouen  
Martin-Mery, Gilberte, Musées des Beaux-Arts, Cours d'Albret, F-33000 Bordeaux  
Monnier, Gérard, Les Magnolias, 16, Av. de la Violette, F-13100 Aix-en-Provence  
Moulin, Raoul-Jean, Aica, 9/11, rue Berryer, F-75008 Paris  
Restany, Pierre, 13, rue Payenne, F-75003 Paris  
Weelen, Guy, Aica, 9/11, rue Berryer, F-75008 Paris

#### Grande-Bretagne

Collis, Louise, 65 Cornwall Gardens, London SW7  
Denvir, Bernard, 85, Knatchbull Road, London SE5  
McCorquodale, Charles, 8, Emerson Court, Wimbledon Hill Road, London SW19

#### Grèce

Fatouros, Dimitris A., 75, Kennedy Av., Thessaloniki  
Lambraki-Plaka, Marina, Iossif Damaskinou 17, Athens 705  
Rogan-Iliopoulou, Theodora, 3, Neofytou-Vamva, Athens 138  
Xydis, Alexander G., Kleitomachou 22, Athens 502

#### Hongrie

Aradi, Nora, II Buday László u. 5/e, 1024 Budapest  
Nemeth, Lajos, Frankovics M. u. 27. X. 32, 1158 Budapest

#### Italie

Benedetti Squadroni, Maria Teresa, Via Bertoloni 26, Roma  
Caramel, Luciano, via Jacopo Rezia 8, I-22100 Como  
Fezzi, Elda, via Bel Cavezzo 20, I-26100 Cremona  
Gatt, Giuseppe, via Ricciotti 9, Roma  
Lelj, Caterina, Corso Italia 1, Milano  
Pouchard, Ennio, Gregoriana 36, Roma  
Rainesi, Maria Elena, Roma  
Torrente, Maria, Via Plana 6, Roma  
Trucchi, Lorenza, Via Ruggero Fauro, 66, Roma  
Volpi Orlandini, Marisa, Via Panama 124, Roma

#### Japon

Okada, Takahiko, 6-9-4 Akasaka, Minato-ku, Tokyo  
Tomobe, Naoshi, 53-3, Minami-cho, Itabashi-ku, Tokyo

### Norvège

Bøe, Alf, Maridalsveien 107, Oslo 4  
Johnsrud, Even H., Aftenposten, Akersgt. 51, Oslo 1

### Pays-Bas

Aletrino, H.P., Lutmastraat 147, Amsterdam  
Emde Boas, C. van, Stadionweg 80, Amsterdam-Z.  
Emde Boas, Magda van, Stadionweg 80, Amsterdam-Z.  
Graevenitz, Antje von, Vondelstraat 27, Amsterdam  
Jaffe, H.L.C., Nieuwe Prinsengr. 17, Amsterdam  
(Leering, Jean, Overtoom 309 b.v., Amsterdam-Z.)  
Paalman, Hans, Zuid-Schalkwijkerweg 8, Haarlem  
Weezel, Liesbeth van, Herculesstraat 128 hs. Amsterdam-Z.

### Pologne

Bacciarelli, Marcelli, Solskiego 3 app. 49, 85-125 Bydgoszcz  
Bojko, Szymon, Pulawska 26a app. 11, 02-512 Warszawa  
Czartoryska-Stanislawska, Urszula, Plac Dabrowskiego 7 app. 3, 00-057 Warszawa  
Garztecka, Ewa Urszula, Bachmacka 5 m. 25, 02-647 Warszawa 13  
Gutowski, Maciej, Poniatowskiego 9, 05-22° Zielonka  
Jakimowicz, Andrzej, Siewierska 8 app. 9, 02-360 Warszawa  
Jakimowicz, Irena, Siewierska 8 app. 9, 020-360 Warzawa  
Jaworska, Wladyslawa, Langiewicza 12, 02-071 Warszawa  
Kepinska, Alicja, Swierczewskiego 132/B app. 4, 60-398 Poznań  
Moderska, Irena, ul. Wyspianskiego 38-7, 60-751 Poznań  
Porebski, Mieczysław, Al. Slowackiego 15 app. 11, 30-037 Kraków  
Rottenberg, Anda, Czerniakowska 159 app. 100, 00-453 Warszawa  
Stanislawski, Ryszard, Wieckowskiego 36, 90-734 Lodz  
Turowski, Andrzej, Nowolipki 10 app. 54, 00-160 Warszawa  
Zanozinski, Jerzy, Kopernika 11 app. 17, 00-359 Warszawa

### Portugal

Pernes, Fernando, Rua da Constituicao 981, 4°, Porto  
Sousa, Ernesto de, Tv-Fala-Só, 15-1° Esq. C, Lissabon  
Tavares, Salette, Costa do Castelo 44, Lissabon 2

### Roumanie

Brezianu, Barbu, 52 rue Cimpia Turzii, Bucarest I  
Frunzetti, Ion, 22 rue Tunari, Bucarest II  
Haulica, Dan, 26, rue Docentilor, Bucarest  
Varia, Radu, Paris (France)

## Sénégal

Diaw, Amadou Aly, B.P. 4001, Dakar  
Sene, Mame Couna Tondut, B.P. 4001, Dakar

## Suède

Brahammar, Gunnar, S. Tveskäggsgränd 8, S-22377 Lund  
Edwards, Folke, Kulturhuset, Box 40152, S-10343 Stockholm  
Feuk, Douglas, Brännkyrkagatan 25, S-11722 Stockholm  
Johansson, Hans, Disponentgatan 19, S-21157 Malmö  
Lind, Ingela, Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm  
Nanne-Brahammar, Marianne, Lunds Konsthall, Box 2051, S-2200-2 Lund  
Nylen, Leif, Alnäsv. 3, S-17173 Solna  
Sandström, Sven, Hantverksgatan 29 A, S-22236 Lund

## Suisse

Berger, René, Palais de Rumine, CH-1005 Lausanne  
Goerg, Charles, Musée d'art et d'histoire, 5, Promenade du Pin, CH-1204 Genève  
Kohler, Arnold, 17, chemin des Lombardes, CH-1290 Versoix  
Mason, Rainer Michael, 9, rue Bellot, CH-1206 Genève  
Tavel, Hans Christoph von, Mittelstr. 21, CH-8008 Zürich

## U.R.S.S.

Dzhanberidze, N., Gogolevskij Boulvd. 10, 121019 Moskwa  
Mirimanov, Villy, Gogolevskij Boulvd. 10, 121019 Moskwa  
Polevoi, Vadim, Kutuzovskij Prospect 2b, Kvartira 247, Moskwa

## Venezuela

Denis la Treille, Jacques A., Av. Tamanaco No 9, El Rosal, Caracas  
Tello, Jaime, Residencias Union, Apt. B, 105, 4 Ave. Los Palos Grandes, Caracas

## Yougoslavie

Ambrozic, Katarina-Katia, Njegoseva 28 a, Beograd  
Basicevic, Dimitrij, Freudenreichova 3, 41000 Zagreb  
Bassin, Aleksander, Erjavceva 23, 61000 Ljubljana  
Begic, Azra, JNA 38, Sarajevo  
Bihalji-Merin, Oto, Nemanjina 3, Beograd  
Husedzinovic, Meliha, Umjetnicka Galerija, Marsala Tita 102, 78000 Banja Luka  
Kelemen, Boris, Goljak 23, 41000 Zagreb  
Subotic, Irina, Pariska 14, 11000 Beograd

### **Section Libre**

Barata, Mario Antonio, Rua Uruguai 541, Tijuca, Rio de Janeiro (Brésil)  
Jianou, Ionel, 10 Ave. Stephane Mallarmé, F-75017 Paris (France)  
Dubow, Neville, University of Capetown, Capetown (Rép. Sud-Africaine)  
Meuris-Duchateau, Fernande, rue de la Concorde 66, B-1050 Bruxelles (Belgique)  
Scaneye, Lionel, 19 rue Paul Barruel, F-75015 Paris (France)

### **UNESCO**

Blokh, Alexandre, Place de Fontenoy, F-75007 Paris (France)

### **Invités**

Azevedo Neto, Roberto Marinho de (Brésil)  
Escobar, Carlos Mauricio (El Salvador)  
Ferraro, Luis (Costa Rica)  
Krüger, Werner (Rép. Féd. d'Allemagne)  
Ossa, Elena (Chile)  
Rubiano, Germán (Colombie)  
Stellweg, Carla (Mexique)  
Urzagasti, Jésus (Bolivie)  
Vitt, Walter (Rép. Féd. d'Allemagne)  
Walker, Dorothy (Irlande)

### **Personnes accompagnantes**

Ahlund, Eva (Pays-Bas)  
Arrouye, Mme. (France)  
Bassin, Magda (Yougoslavie)  
Bihalji-Merin, Lisa (Yougoslavie)  
Davis, Jane Bell (Etats-Unis d'Amérique)  
Denvir, Joan (Grande-Bretagne)  
Flemming, Caroline (Rép. Féd. d'Allemagne)  
Flexa Ribeiro, Maria Helena (Brésil)  
Giggberger-Brill, Claire (Rép. Féd. d'Allemagne)  
Honner-Harling, Gabriele (Rép. Féd. d'Allemagne)  
Jianou, Margareta (France)  
Jole, Mme. van (Belgique)  
Lierop, M.T. van (Belgique)  
Militanjan, Lena (U.R.S.S.)  
Monnier, Mme. (France)  
Perazzo, M. (Argentine)  
Pluinen, Mme. (Rép. Féd. d'Allemagne)

<b>Ruletta, Mme. (France)</b>	Section I (part)
<b>Sousa, Isabel Soares Alves de (Portugal)</b>	Section II (part)
<b>Stepin, Halina (Pologne)</b>	Section III (part)
<b>Tello, Hilda de (Venezuela)</b>	Section IV (part)
<b>Tomobe, Yoko (Japon)</b>	Section V (part)
<b>Toupin, Paulette (Canada)</b>	Section VI (part)
<b>Tang, M. (France)</b>	Section VII (part)
<b>Walker, M. (Irlande)</b>	UNESCO
<b>Westerdahl, Mme. (Espagne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part), E-12000 Vézelay (part)
<b>Wendt, Barbara (Allemagne)</b>	Landkarte, Weltkarte (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Werner, Hermann (Allemagne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Wesel, Tadeusz (Pologne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Wiedermann, Sigmar (Autriche)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Wiesner, Hans (Allemagne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Wilkens, Oskar (Allemagne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Winkler, Barbara (Allemagne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Wittmann, Volker (Allemagne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Wolosz, Andrzej (Pologne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Yann, Jeanne (France)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Zelazny, Boleslaw (Pologne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Zimmerman, Barbara (USA)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Zimola, Stefan (Pologne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)
<b>Zubek, Maria (Pologne)</b>	Biographie, Vézelay (part), Géocarte de l'Europe (part)

## Illustrations

Mme.  
Wladyslawa Jaworska,  
Prof. Dr.,  
Présidente de l'AICA









Prof. Dr. WERNER MAIHOFER  
BUNDESMINISTER DES INNEREN

53 BONN, den 31. August 1977  
Ehendorfer Straße 198  
Telefon: (0221) 785253  
oder 781 (Vermittlung)

Präsidentin der Association  
Internationale des Critiques d'Art  
Frau Professor  
Dr. Wladyslawa Jaworska  
Forum  
Josef-Haubrich-Hof

5000 Köln

Sehr geehrte Frau Präsidentin,

Ihnen und allen Teilnehmern an der 29. Generalversammlung und am 12. Kongreß der Association Internationale des Critiques d'Art sende ich meine herzlichen Grüße.

Es ist für unser kulturelles Leben von besonderem Gewinn, daß Sie 1977 die Bundesrepublik Deutschland zum Gastland gewählt haben. Ich bin sicher, daß von Ihrem Treffen bleibende Anregungen ausgehen. Die Möglichkeit, zwei bedeutende Ausstellungen in Ihr Programm einzubeziehen, haben Sie genutzt: die Teilnehmer können sich einen umfassenden Einblick in das künstlerische Bemühen unserer Tage und in die Kunst der zwanziger Jahre verschaffen.

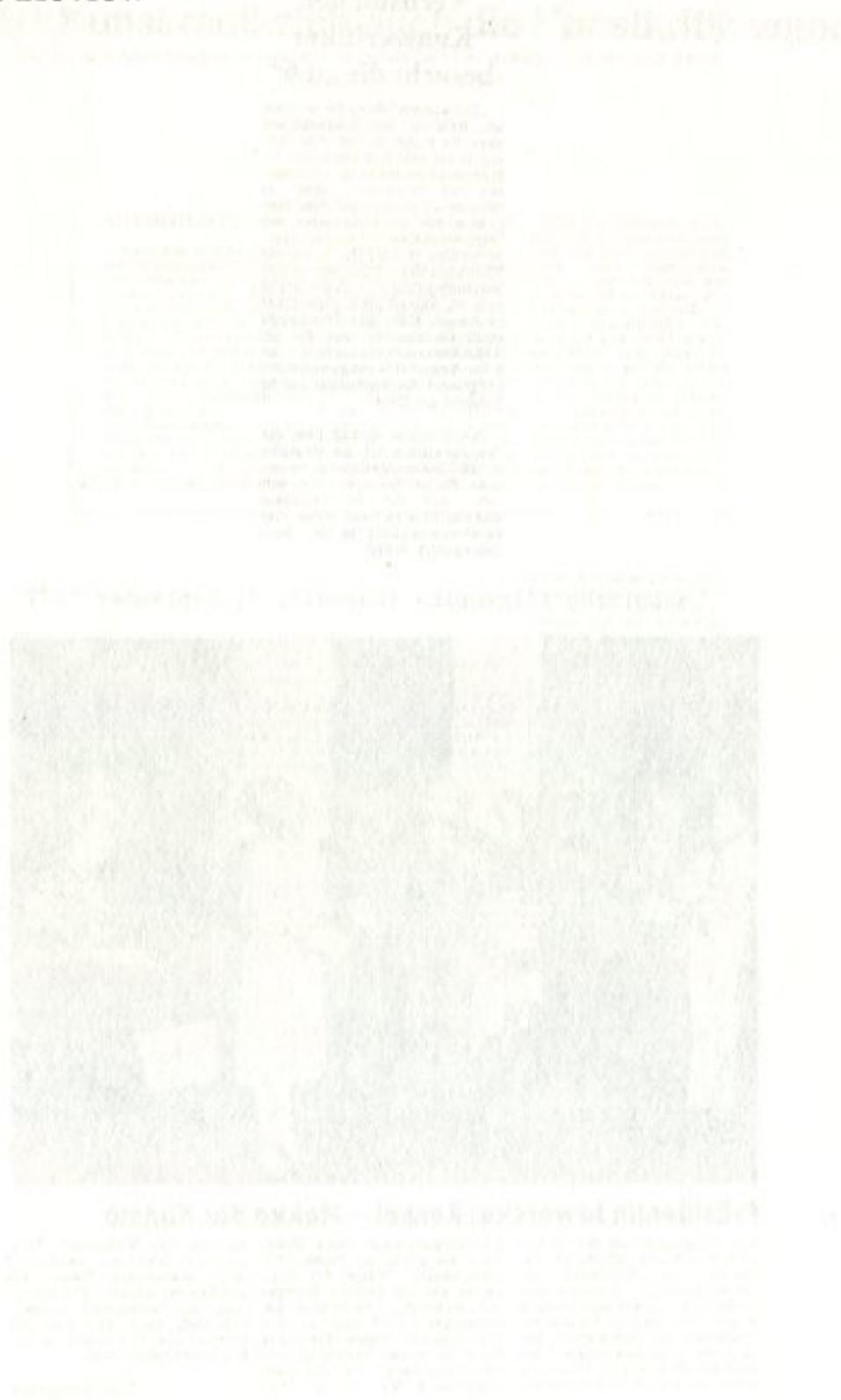
Ich wünsche Ihrer Veranstaltung einen guten Verlauf und freue mich, Sie und die Teilnehmer persönlich am 5. September 1977 in Bonn zu sehen.

Mit freundlichen Grüßen



## **Documentation de la Presse**

### **Press Review**



Hessische Allgemeine (Kassel), 30. August 1977

### Verband der Kunstkritiker besucht die „d 6“

„Documenta“-Besuch in Kassel. Referate und Diskussionen über die Kunst in den 70er Jahren sowie eine Exkursion zur 15. Europäischen Ausstellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“ in Westberlin stehen auf dem Programm des 12. Kongresses des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA). Er findet auf Einladung der AICA-Sektion der Bundesrepublik Deutschland vom 30. August bis 9. September in Kassel, Köln und Westberlin statt. Gleichzeitig tagt die 20. AICA-Generalversammlung in Köln. Erwartet werden rund 200 Mitglieder des Verbandes aus 30 Ländern der Erde.

Die Schirmherrschaft über die Veranstaltung hat die General UNESCO-Kommission übernommen. Es ist das erste Mal seit 1961, daß der Internationale Kunstkritikerverband seine Generalversammlung in der Bundesrepublik abhält.

Hessische Allgemeine (Kassel), 1. September 1977



Präsidentin Jaworska: Kassel – Mekka der Künste

Der documenta und der Galerie im Schloß Wilhelmshöhe galt ein Besuch der Präsidentin Jaworska des Internationalen Kunstkritikerverbandes gestern und heute in Kassel. Für den in Urlaub befindlichen Präsidenten des Verbandes, ebenso wie dem Vorsitzenden des AICA-Komitees für Europa, entgangen, fand die Staatssekretärin Vera Rüdiger (Zweite von rechts) die Gäste im Schloß Wilhelmshöhe.

Oberbürgermeister Hans Eichel hatte sie zuvor in Niedersachsen empfangen. Wege der documenta und der Berliner Europäerausstellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“ hält der Kritikerverband in diesem Jahr in Paris eine Tagung. Die Präsidentin des Verbandes, Włodzimiera Jaworska, kommt in Kassel, um die Ausstellung zu besichtigen. Sie ist eine diesjährige Generalversammlung in der Bundesrepublik (Köln) ab. Die Prä-

(Foto: Seringhaus)

Kölnerische Rundschau, 3. September 1977

## Mit der Kunst muß sich auch die Kunstkritik wandeln

Zwölfter Kongreß des Internationalen Kunstkritikerverbandes in Kassel, Köln und Berlin

VON GUNTHER OTT

Köln. Der zwölfe Kongreß des Internationalen Kunstkritikerverbandes (Association Internationale des Critiques d'Art, AICA) der Schirmherrschaft der Deutschen Bundesregierung und von Köln steht (der Verband zählt mehr als 200 Mitglieder aus 45 Staaten) unter der Leitung von Horst Richter zunächst launiger Weise in seiner Bezeichnung „d 6“. Der Präsident Horst Richter, bekannt —

die „documenta“ und die 15. Europäische-Kunstaustellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“, — der Kongreß, der — wie in Teilnehmerkreisen zu hören ist — „die größte Versammlung der Stadt des Mittelrheins“ sei, ist „eine Art von Horst Richter zunächst“ — er entwickelt habe. Nicht zuletzt wurde auf die sieben Städte, die „die größten und am besten: städtische Museen, und keine andere Stadt in der Welt“ habe, „die größte private Museen im eigenen Besitz“) und auf den Kunstanhandel in der Konzentrat-Hauptgewinnung im Dreieck Kassel — Köln

Kassel die bisherigen eigenen Gründen übernommen, muß sich auch die Kunstkritik erweitern und der Argumentationsbereich.

Ob eine Überzeugungserweiterung und -Weit verbreitet wird? Zumindest hofft man, mit dem Blick auf den Raum, genauso Grundlagen zu erweitern. Der zweite Kongreß (15. bis 19. September) befähigt sich nämlich mit „Problemen der Kunstkritik“.

Die Redner aus Paris (Pierre Restany), Moskau (Vadim Po-)

gorov), London (John Lawrence Alloway), sekundiert

von zwei jugoslawen, einem

deutschen und einem aus der DDR, lassen auf interessante ästhetische Positionen schließen.

— Berlin spielt sich und spielt sich bis 8. September also der Kongreß ab mit Austragungen nach Deutschland, Bonn und Berlin. Die Vizepräsidenten der deutschen AICA-Sektionen sind der Präsident aus Köln (Dr. Georg Jappe) und Berlin (Karl Ruhberg). Von 100 Teilnehmern aus 37 Ländern ist dieser Kongreß der bisher größte. Die Ausstellung in Paris (1949), Dubrovnik (1959), Wien (1969), Dresden und Ost-Berlin (1970) und in Lissabon (1976) in Köln hat man sich als Vortrag- und Diskussionsthema die

Kunst in den siebziger Jahren“ vorgenommen.

Das gemeinsame Erlebnis

auf der Kasseler „documenta“ (von 1. bis 11. September) — so hofft Richter — sei ein wichtiger Ausgangspunkt für eine reine Diskussion sein, lautet das Generall

ebenamt. „Die Ausstellung

in den siebziger Jahren“, „Es geht

daraum, die Grundlage für die

Kunstkritik zu finden, und

war im Gefolge der sich im

Generalversammlung in der

Kunst... Natürlich können

nicht Maßstäbe selbst gelin-

gen werden. Aber, „Wie die





## Kunstkritiker - gelehrige Schwätzer?

Kritische Selbstdarstellung auf dem Kunstkritiker-Kongress in Köln — „Wachsende Ohnmacht“

Von WALTER VITT

**Kritisch** im Titel der Fehlbesetzung des 12. Kongresses der Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) während ihrer Tagung in Köln. Zur kritischen Reflexion über die Kunst und deren Kritikern riefen Referenten zu Wort geredet; dabei standen am Rednerpult im Forum der Kölner Volkshochschule zahlreiche Kritiker aus Jugoslawien, Kanada und Großbritannien Ost, Ost und West, aus Deutschland.

Die Internationalistin der Selbst-Anklagen zeigt, daß die Kunstkritik sich weltweit in der „Kunstwelt“ und „der Kunst“ — „Wachsende Ohnmacht“ — und es der polnische Mieczyslaw Porebsky in Köln formulierte — „nur allen klassischen Fachrichtungen“ teil. Porebsky, der Kritiker-Kongress einen wahren Hinweis auf die Kritiker-Avantgarde der zwanziger Jahre (Apollinaire, Marinetti, d.h. das Ende der Leidigenmangel) mängelt: „Um die Wahrheit zu wissen, gibt es unter den Kritikern keiner so unbürtigten wie der Kritiker, der seine Meinung nicht fühlte, sie zu lesen, ja daß man etwas Lust hätte, sie zu lesen.“ Sein Beitrag erinnert an den „Trümmerkrieg“, den Porebsky in Berlin geführt sieht Porebsky nur noch „Katastrophen“. Jeder kann mehr oder weniger politisch sein, schreibt zu Katalysatoren, beschreibt, jeder versteht sich darauf, ein einschlägiges Essay, eine gut dokumentierte Monographie, eine Dokumentation, daß nicht mehr der Kritiker es sei, der schreibt, sondern der Kritiker-Kritiker, der Kritikern schreibt, auf dasselbe hinaus. Auch Georg Jappe (Köln) hatte nichts „Trümmerkriegs“-ähnliches zu sagen. Der „Methode“ der Kunstkritik sei ein Ende, „sie ist“ sah Jappe fast 700 Presseberichte des „und“-„aber“-„und“-„aber“-Klassikers „cunctum“<sup>6</sup> durch. Sein Punkt: „Habe ich gehaft, in welch deprimierende und erschreckende Lage ich mich da brachte, ich hätte ja einen Kontrahenten, einen Thesen-einfallen lassen.“ Die meisten Eröffnungsberichte — so Jappe — streuten Impressionen aus, die sich auf die Themen Novitäten und „immer auf die gefallenen und vorergründig sensationellen Künst-

ler“ Jappe spricht von diesem „blöden Abregieren“. Die Ablicht, einen Gesamtindruck zu geben oder „den Nagel auf den Kopf zu treffen“ stelle ein Karissimum dar. Den schnell geschriebenen Eröffnungsschriften hielt Jappe die später (hoffentlich Ruhig) geschriebenen, die er mit Freude an ihnen zu finden: „Summarisch und deskriptiv wird informiert, die Reise beginnt.“ „Der Kritiker ist abgeschließend versichert, die Reise lohne sich.“ Jappe fragte: „Müssen Kritik nicht mehr als Lesevergnügen (für das Publikum) sein? Jappe will nicht müßig verstreut werden.“ „Die Dokumenta“, sagt er, aber gegen „Jause Jaja ohne Kriterien.“ Er meint, daß die Kritik „die eigene Reaktion“ ist. Das Gros der Kritiken habe mehr der Veranstaltung gedient als der Kunst und dem Publikum. Jappe: Zuerst sei „die Kunst“ am ganzen Kongress, Kritiker-Kritikern, die Kritikern, Kunstgeschichte machen, guten Geschichten und schönen Bildern und weiter sind auch unsere Feuerleute heimzugehen in die Auslandsersetzung mit schwieriger Kunst zur Verfügung zu stellen.“

Über Kassel meinte Jappe, sie sei oftmals ungenau, ja falsch in Detailsangaben. Geantwortet wurde: „Die großen Nationen fragen erst einmal hauptsächlich nach ihren Künsten, wie politisch die Kunst in Kassel sei, in Großbritannien dagegen, wie unpölitisch sie sei.“ „Die Kritik ist eben eine Kritik, kann man da nur sagen. Hinter den Texten einiger Kunstkritiker, die großen Nationalen, steht ja jetzt eine Art von „Großdeutschland“ oder „Großbritannien“ und „Großfrankreich“ in totaler Mediengesellschaft. Es werde zu viel geschrieben; daher komme zu viel schreibende Kritik, gar nichts schreiben auf dasselbe hinaus.“ Auch Georg Jappe (Köln) hatte nichts „Trümmerkriegs“-ähnliches zu sagen. Der „Methode“ der Kunstkritik sei ein Ende, „sie ist“ sah Jappe fast 700 Presseberichte des „und“-„aber“-„und“-„aber“-Klassikers „cunctum“<sup>6</sup> durch. Sein Punkt: „Habe ich gehaft, in welch deprimierende und erschreckende Lage ich mich da brachte, ich hätte ja einen Kontrahenten, einen Thesen-einfallen lassen.“ Die meisten Eröffnungsberichte — so Jappe — streuten Impressionen aus, die sich auf die Themen Novitäten und „immer auf die gefallenen und vorergründig sensationellen Künst-

ler“ Jappe spricht von diesem „blöden Abregieren“. Die Ablicht, einen Gesamtindruck zu geben oder „den Nagel auf den Kopf zu treffen“ stelle ein Karissimum dar. Den schnell geschriebenen Eröffnungsschriften hielt Jappe die später (hoffentlich Ruhig) geschriebenen, die er mit Freude an ihnen zu finden: „Summarisch und deskriptiv wird informiert, die Reise beginnt.“ „Der Kritiker ist abgeschließend versichert, die Reise lohne sich.“ Jappe fragte: „Müssen Kritik nicht mehr als Lesevergnügen (für das Publikum) sein? Jappe will nicht müßig verstreut werden.“ „Die Dokumenta“, sagt er, aber gegen „Jause Jaja ohne Kriterien.“ Er meint, daß die Kritik „die eigene Reaktion“ ist. Das Gros der Kritiken habe mehr der Veranstaltung gedient als der Kunst und dem Publikum. Jappe: Zuerst sei „die Kunst“ am ganzen Kongress, Kritiker-Kritikern, die Kritikern, Kunstgeschichte machen, guten Geschichten und schönen Bildern und weiter sind auch unsere Feuerleute heimzugehen in die Auslandsersetzung mit schwieriger Kunst zur Verfügung zu stellen.“

Über Kassel meinte Jappe, sie sei oftmals ungenau, ja falsch in Detailsangaben. Geantwortet wurde: „Die großen Nationen fragen erst einmal hauptsächlich nach ihren Künsten, wie politisch die Kunst in Kassel sei, in Großbritannien dagegen, wie unpölitisch sie sei.“ „Die Kritik ist eben eine Kritik, kann man da nur sagen. Hinter den Texten einiger Kunstkritiker, die großen Nationalen, steht ja jetzt eine Art von „Großdeutschland“ oder „Großbritannien“ und „Großfrankreich“ in totaler Mediengesellschaft. Es werde zu viel geschrieben; daher komme zu viel schreibende Kritik, gar nichts schreiben auf dasselbe hinaus.“ Auch Georg Jappe (Köln) hatte nichts „Trümmerkriegs“-ähnliches zu sagen. Der „Methode“ der Kunstkritik sei ein Ende, „sie ist“ sah Jappe fast 700 Presseberichte des „und“-„aber“-„und“-„aber“-Klassikers „cunctum“<sup>6</sup> durch. Sein Punkt: „Habe ich gehaft, in welch deprimierende und erschreckende Lage ich mich da brachte, ich hätte ja einen Kontrahenten, einen Thesen-einfallen lassen.“ Die meisten Eröffnungsberichte — so Jappe — streuten Impressionen aus, die sich auf die Themen Novitäten und „immer auf die gefallenen und vorergründig sensationellen Künst-

ler“ Jappe spricht von diesem „blöden Abregieren“. Die Ablicht, einen Gesamtindruck zu geben oder „den Nagel auf den Kopf zu treffen“ stelle ein Karissimum dar. Den schnell geschriebenen Eröffnungsschriften hielt Jappe die später (hoffentlich Ruhig) geschriebenen, die er mit Freude an ihnen zu finden: „Summarisch und deskriptiv wird informiert, die Reise beginnt.“ „Der Kritiker ist abgeschließend versichert, die Reise lohne sich.“ Jappe fragte: „Müssen Kritik nicht mehr als Lesevergnügen (für das Publikum) sein? Jappe will nicht müßig verstreut werden.“ „Die Dokumenta“, sagt er, aber gegen „Jause Jaja ohne Kriterien.“ Er meint, daß die Kritik „die eigene Reaktion“ ist. Das Gros der Kritiken habe mehr der Veranstaltung gedient als der Kunst und dem Publikum. Jappe: Zuerst sei „die Kunst“ am ganzen Kongress, Kritiker-Kritikern, die Kritikern, Kunstgeschichte machen, guten Geschichten und schönen Bildern und weiter sind auch unsere Feuerleute heimzugehen in die Auslandsersetzung mit schwieriger Kunst zur Verfügung zu stellen.“

Über Kassel meinte Jappe, sie sei oftmals ungenau, ja falsch in Detailsangaben. Geantwortet wurde: „Die großen Nationen fragen erst einmal hauptsächlich nach ihren Künsten, wie politisch die Kunst in Kassel sei, in Großbritannien dagegen, wie unpölitisch sie sei.“ „Die Kritik ist eben eine Kritik, kann man da nur sagen. Hinter den Texten einiger Kunstkritiker, die großen Nationalen, steht ja jetzt eine Art von „Großdeutschland“ oder „Großbritannien“ und „Großfrankreich“ in totaler Mediengesellschaft. Es werde zu viel geschrieben; daher komme zu viel schreibende Kritik, gar nichts schreiben auf dasselbe hinaus.“ Auch Georg Jappe (Köln) hatte nichts „Trümmerkriegs“-ähnliches zu sagen. Der „Methode“ der Kunstkritik sei ein Ende, „sie ist“ sah Jappe fast 700 Presseberichte des „und“-„aber“-„und“-„aber“-Klassikers „cunctum“<sup>6</sup> durch. Sein Punkt: „Habe ich gehaft, in welch deprimierende und erschreckende Lage ich mich da brachte, ich hätte ja einen Kontrahenten, einen Thesen-einfallen lassen.“ Die meisten Eröffnungsberichte — so Jappe — streuten Impressionen aus, die sich auf die Themen Novitäten und „immer auf die gefallenen und vorergründig sensationellen Künst-

## Schweden kam mit antideutscher Kunsthalle

Die Generalversammlung des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) diskutierte in Köln Probleme des Realismus

**Der** Holländer Hans L. C. Jaffe bewegte sich in seinem Kölner Vortrag, daß der entwicklungsgeschichtliche „Zugriff“ der Kunstkritik („Gutenberg“) auf die sogenannte „Sicht“ habe. Es sei nicht mehr legitim, ein biologisches Lebensgefühl — das Gesetz des Überlebens der Elitistischen (Darlton) — auf die Biologie einzunehmen. Begriffe wie Vorläufer, Entwicklung, Mutation, Klimen, Blüte und Verfall hätten die Kunsthalle verlassen. „Die gesuchende Kunstmöglichkeit blieb man auch, als die Referenten sich aus gesellschaftlichen Situationen entwickelte, die ausgehen von der Idee des Künstlers.“ „Die Kritik auf allerlei Geschwindigkeit in der menschlichen Umwelt, Jaffe: „Auch „neu“ oder „alt“ kann nicht mehr legitim sein.“ „Die Kritik auf die Abhängigkeit der Documenta“, sagt er, aber gegen „Jause Jaja ohne Kriterien.“ Er meint, daß die Kritik „die eigene Reaktion“ ist. Das Gros der Kritiken habe mehr der Veranstaltung gedient als der Kunst und dem Publikum. Jappe: Zuerst sei „die Kunst“ am ganzen Kongress, Kritiker-Kritikern, die Kritikern, Kunstgeschichte machen, guten Geschichten und schönen Bildern und weiter sind auch unsere Feuerleute heimzugehen in die Auslandsersetzung mit schwieriger Kunst zur Verfügung zu stellen.“

Der Holländische Kritiker Hans L. C. Jaffe, der in seiner These „Die Welt“ bezeichnete, „die Legitimierung seiner These bestreitet“, war einer der Vortragenden. „Die Kritik ist eben eine Kritik, kann man da nur sagen. Hinter den Texten einiger Kunstkritiker, die großen Nationalen, steht ja jetzt eine Art von „Großdeutschland“ oder „Großbritannien“ und „Großfrankreich“ in totaler Mediengesellschaft. Es werde zu viel geschrieben; daher komme zu viel schreibende Kritik, gar nichts schreiben auf dasselbe hinaus.“ Auch Georg Jappe (Köln) hatte nichts „Trümmerkriegs“-ähnliches zu sagen. Der „Methode“ der Kunstkritik sei ein Ende, „sie ist“ sah Jappe fast 700 Presseberichte des „und“-„aber“-„und“-„aber“-Klassikers „cunctum“<sup>6</sup> durch. Sein Punkt: „Habe ich gehaft, in welch deprimierende und erschreckende Lage ich mich da brachte, ich hätte ja einen Kontrahenten, einen Thesen-einfallen lassen.“ Die meisten Eröffnungsberichte — so Jappe — streuten Impressionen aus, die sich auf die Themen Novitäten und „immer auf die gefallenen und vorergründig sensationellen Künst-

ler“ Jappe spricht von diesem „blöden Abregieren“. Die Ablicht, einen Gesamtindruck zu geben oder „den Nagel auf den Kopf zu treffen“ stelle ein Karissimum dar. Den schnell geschriebenen Eröffnungsschriften hielt Jappe die später (hoffentlich Ruhig) geschriebenen, die er mit Freude an ihnen zu finden: „Summarisch und deskriptiv wird informiert, die Reise beginnt.“ „Der Kritiker ist abgeschließend versichert, die Reise lohne sich.“ Jappe fragte: „Müssen Kritik nicht mehr als Lesevergnügen (für das Publikum) sein? Jappe will nicht müßig verstreut werden.“ „Die Dokumenta“, sagt er, aber gegen „Jause Jaja ohne Kriterien.“ Er meint, daß die Kritik „die eigene Reaktion“ ist. Das Gros der Kritiken habe mehr der Veranstaltung gedient als der Kunst und dem Publikum. Jappe: Zuerst sei „die Kunst“ am ganzen Kongress, Kritiker-Kritikern, die Kritikern, Kunstgeschichte machen, guten Geschichten und schönen Bildern und weiter sind auch unsere Feuerleute heimzugehen in die Auslandsersetzung mit schwieriger Kunst zur Verfügung zu stellen.“

Über Kassel meinte Jappe, sie sei oftmals ungenau, ja falsch in Detailsangaben. Geantwortet wurde: „Die großen Nationen fragen erst einmal hauptsächlich nach ihren Künsten, wie politisch die Kunst in Kassel sei, in Großbritannien dagegen, wie unpölitisch sie sei.“ „Die Kritik ist eben eine Kritik, kann man da nur sagen. Hinter den Texten einiger Kunstkritiker, die großen Nationalen, steht ja jetzt eine Art von „Großdeutschland“ oder „Großbritannien“ und „Großfrankreich“ in totaler Mediengesellschaft. Es werde zu viel geschrieben; daher komme zu viel schreibende Kritik, gar nichts schreiben auf dasselbe hinaus.“ Auch Georg Jappe (Köln) hatte nichts „Trümmerkriegs“-ähnliches zu sagen. Der „Methode“ der Kunstkritik sei ein Ende, „sie ist“ sah Jappe fast 700 Presseberichte des „und“-„aber“-„und“-„aber“-Klassikers „cunctum“<sup>6</sup> durch. Sein Punkt: „Habe ich gehaft, in welch deprimierende und erschreckende Lage ich mich da brachte, ich hätte ja einen Kontrahenten, einen Thesen-einfallen lassen.“ Die meisten Eröffnungsberichte — so Jappe — streuten Impressionen aus, die sich auf die Themen Novitäten und „immer auf die gefallenen und vorergründig sensationellen Künst-

EKO PLUNGEN

EO PLUNGEN

EO PLUNGEN

EO PLUNGEN

Generalanzeiger für Bonn, 10. September 1977

## KUNSTKRITIKER TAGTEN IN KÖLN:

## *Kritische Selbstbesinnung*

JAPPE UNTERSUCHTE BERICHTERSTATTUNG UBER DIE „DOCUMENTA“

Von Walter Vit

Kritisch ins Gericht mit der Kunstkritik gingen die Teilnehmer des 12. Kongresses des „Internationalen Kunstkritikerverbands“ (AICA) während ihrer Tagung in Köln. Zentrale kritische Reflexion über das eigene Metier hatten sich neun Referenten zu Wort gemeldet; dabei standen am Rednerpult im Forum der Kölner Volkshochschule Kritiker aus Polen und Jugoslawien, Kanada und Großbritannien, aus Deutschland-West und Ost.

Porebsky sieht diese düster-zaufgezeichnete Sichtung der Kunstdiskur-Zunft auf dem Hintergrund einer allgemeinen Krise der totalen Mediengesellschaft: Es werde zuviel geschrieben; daher komme zuviel schreiben oder gar nichts schreiben auf das selbe hinaus.

Auch Georg Jappe (KGün) hatte nichts vorgetragen. Für sein Refatel „Methoden der Künstlerik – wo sind sie?“ sah Jappe fast 700 Presseberichte des In- und Auslandes über die Kasseler „documenta“. Sein Fazit: „Hätte ich geahnt, in welcher Weise diese ausgedehnte Lektüre ich mich da begebe, ich hätte mir konstruktivere Themen einfallen lassen.“ Die meisten Eröffnungsberichte – so Jappe – streuten Impressionen aus, stürzten sich auf Attraktionen, Novitäten und Kuriositäten, die gefangen und vordergründig sensatio-nell waren. Jappe sprach von einem „eblen Abseppeln“. Die Ab-richt, einen Gesamteinblick zu geben oder den Nagel auf den Kopf zu treten stieß er mit Karissimum dar.

Den schnell geschriebenen Eröffnungsberichten hielt Jappe die später (hoffentlich in Ruhe) verfaßten Resumées gegenüber, ohne Freude an ihnen zu finden: „Summerisch und deskriptiv wird informiert, dieses Stück erlobt jenes, bekräftigt, und abschließend versichert die Reise, ohne siek...“

Frage: *Musée des documents* mehr als Service für Kassel und darüber hinaus? „Ja“! Das Publikum ist nicht auf die Ausstellungswände plädiere nicht für eine Ablehnung der documenta. „Die Ausstellung ist kein ‚Jaus-Jaus Kritik‘.“ Er habe „eine eigene Interpretation vermauert.“ Diese „Gros der Kritiken“ sei „die einzige Kritik, die ich gemacht habe“ an die und dem Publikum. Japie zweifelt, ob die Kunst annehmen kann, dass sie „Kunstgeschichte machen, kann guten Geschmack haben, kann die Künste kritisieren und über seine Feuerleute urteilen.“ Er erinnert an die Versuchung, geraten, dem Spektakulären zu folgen, „um nicht in einer Auseinandersetzung mit schwieriger Kunst Verzweiflung zu geraten.“

hauptsächlich nach ihren Künsten, wobei sich in Amerika wandert, wie politisch und sozial engagierte Künstler ausgewählten Gruppen, wie unpolitisch sie zwischen gewissen Gruppen eingeschlagen, kann da nur gesagen. Hinter den Texten und Bildern der „großen Nationen“ hervortreten zu wollen ist Amerika und Großbritannien in total zusammen mit antithetischen Positionen zu einer einzigen Kultur, die sich auf dem einen zumal Japans Appell an die Kollektivität und einen einzelnen kreativen Künstler sah, der sich nicht in die gesamte Kultur befreit. Im übrigen beklagt Japans Kritiker die Verluste der Kultur, die durch die Werke nicht ins Bild setzen, also nicht als Werkstücke sondern gleich als „Julianische Schauspieler“ oder „Schauspieler“ in die Entwicklung zu „wenigen Kritikern“. Ein großer Grundwiderspruch und wenn die Kritik als öffentliche Institution verstanden wird, schließlich auf sie verweisen werden.

卷之三

Braunschweiger Zeitung, 13. September 1977

#### **Generalversammlung des internationalen Kritikerverbandes in Köln**

## **Kunstkritiker gingen mit ihrem Metier ins Gericht**

als im Bereich mit dem Kunstunterricht die Teilnehmer des Kongresses des „Internationalen Arbeitskunstverbundes“ (IAKA) während der Tagung in Köln. Zur kritischen Auseinandersetzung mit den Meisterwerken standen die Meisterwerke nicht mehr im Vordergrund, sondern die Meisterwerke wurden als Beispiele für die Praktiken und Methoden dargestellt, die am Ende der Tagung erarbeitet worden waren. Die Kritik an den Meisterwerken wurde als eine kritische Auseinandersetzung mit den Praktiken und Methoden dargestellt, die am Ende der Tagung erarbeitet worden waren. Die Kritik an den Meisterwerken wurde als eine kritische Auseinandersetzung mit den Praktiken und Methoden dargestellt, die am Ende der Tagung erarbeitet worden waren.

„Die Kritik ist der einzige Bereich, in dem die Individualität des Selbst-Anspruchs, die die Kunstkritik auszeichnet, die Kunstkritik ist.“ Diese Aussage ist eine Paraphrase des Polen Mieczyslaw Porębski, der 1970 in einer „Kritik“ formulierte – „mit dem Ziel, Politik und Kultur mit einem neuen Hinweis auf die Kritik der gesellschaftlichen Realität zu erneuern.“ Die Kritik, so der polnische Kritiker, „hatte bis dahin keine Kritik an den Kritiken angelegt.“ Um die Kritik zu erhalten, „die sie zu lesen, ja man etwas zu lesen, sie zu lesen. Jeder kann sich darüber einen einschlägigen Überblick verschaffen, um sie zu machen.“ So kommt es, der zitierte polnische Kritiker, dass „die Kritik sieh[t] nicht mehr in der Kritik, sondern in der Kritik des Zuschauers.“ Unter Hintergrund einer allgemeingesetzten Kritik am Kritiker, „die man zuviel schreibt oder schreibt, ohne dass es Sinn hat“, „die Kritik als solche allzusehr sind auch unsere Feuerlösungen gegen die mythischen Gewissheiten der Kritik.“ „Die Kritik ist die intellektuellen Fähigkeiten zu besitzen, die die Praktiker dieser Dienstwegen besitzen.“ Walter Witt

Georg Japp (Köln) hatte  
heute in die Versuchung geraten,  
den Spektakulären (Bohrlich) nachzu-  
schauen, und war in eine Veran-  
sezung mit schwieriger Kunst zur  
Verfügung zu stellen.  
Japp schreibt: „Es ist eine Ent-  
wicklung zu „wengen Kritiken“  
denn „Ohne einen großen background  
von Kritik kann es keine Veran-  
sezung geben.“ Und wenn die Kritik als öffent-  
liche Institution verfällt, wird schließ-  
lich „die Kritik verflieht“.

Der Holländler Hans L. Jaffé be-  
zweifelte in seinem Kölner Vortrag  
der Universität, ob der kritische  
Zugriff der Kunstkritiker noch  
eine Sache sei. Es sei nicht mehr legitim,  
ein Kritiker zu sein, der „auf das  
Gesetz des Überlebens der Fähigsten  
(Darwin) – auf die Bildenden Künste  
und die Kritik“ verzerrt. Ent-  
sprechend dem Titel seines Vortrags, Ent-  
scheidungen für die Kritik, ent-  
wickelte er eine Theorie, die

## Tagung der Kunstkritiker Der alte Streit um den neuen Realismus

Zum ersten Mal seit 1961 hat wiederum eine Generalversammlung des Internationalen Konservatoriums der Kunstkritik (AICA) in der Bundesrepublik Deutschland stattgefunden. Der mittlerweile 102-jährige AICA ist ein ausgedehnter, umfassender Verband, der kurz nach dem letzten Weltkrieg gegründet worden ist. Er pflegt die Tradition einer jährlichen Tagung zum Ziel, die internationale Zusammenarbeit und Information zu fördern sowie die Entwicklung der Kunstkritik zu unterstützen. Präsidenten der AICA ist Frau Prof. Dr. Wanda Woyciechowska (Warschau), zum Vorstand der deutschen Sektion gewählt ist Herr Prof. Dr. Georg Jappe (Seite Köln). Karl Ruhberg (Berlin), Peter Spielmann (Berlin).

Weiter rund zweihundert Mitglieder der AICA aus 37 Ländern der Einladung der deutschen Sektion gefolgt sind. In Berlin fanden sich unter den Landes zwei wichtige Veranstaltungen des Ausstausches: die documenta in Kassel und die Weltausstellung Europarates in Berlin. „Tendenzen der zweiten Generation“ An den fünf Tagen zwischen den Besuchern aus aller Welt wurde am eigentlichen Kongressort Köln diskutiert. Drei Themenkreise standen im Programm: „Methoden der Kunstkritik“, „Probleme des Realismus“ und „Expositionen“.

Nicolaslaw Porczyk (Warschau) eröffnete den discours de la méthode mit einer launisch-sarkastischen Definition des Realismus als „eines Wesens, dessen Aktivität von außen motiviert wird“. „Es sind die Institutionen, die es erfordern, daß ich das, was ich etwas mache, daß ich nichts mache. Die Institutionen der Markte, die Politik, die Kirche, die Medien, die Kunst...“ Der Kritiker jedoch seine eigene, von keiner Instanz bestimzte Institution. Auf der anderen Seite der Methoden kam der Historiker zu Wort. Sein Beitrag war eine interessante These über die soziale Übertragung von biologischen Begriffen wie „Entwicklung“, „Klientel“, „Vorläufer“, „Nachfolger“ auf künstlerische Prozesse. Dies ist nicht ohne weiteres möglich, da das Phänomen der Entwicklung in sozialen Systemen nicht voraussetzt, daß es eine hierarchische Ordnung gibt. Zu interessanter Verknüpfung brachte er die These, daß im Laufe der Jahrzehnte eine starke Werteschrägung des Neuen als eines absoluten Wertes in Verbindung mit dem Darstellen des Neuen war gleichbedeutend mit dem „survival of the fittest“. Den gewählten Begriffen entsprach der Künstler-Meister, aber ein Erneuerer, der späte Rembrandt, der, der Zielsetzung seiner Zeit folgend, einen neuen Lebensstil der Jahrzehnte nach dem Westfallischen Frieden nicht umsetzen konnte, sondern sich auf die Existenz einer sozialen Ordnung stützte, die sich auf aktueller Kunst, Dokumentation und Ausstellung konzentrierte, der als „Vorläufer“ und „Nachfolger“ für Qualität und „neue Kritik“ steht, der seine Kritik nur „sogar im Gewand der Reaktion“ abwarf.

In Ost und West steht die Kunst der

Zu unterscheiden wäre der Typ des Interpreten und Verteidigers vom Typ des Skeptikers und Kritikers. Der ist der legistische Kritiker mit Vorstellungs- und Macht-kraft, der der leisen Spur von der Kunst herangeht, die sie ist, was sie ist, der geliebt, aber auch ein wenig über die Schärfe angesehen werde (da er pflichtbewußt ist). Der ist der Skeptiker, der Skeptiker, da er Plagiats entdeckt und Mythen zerstreut, gehabt aber keine eigene Meinung. Der ist der Wirkliche Kritiker, muß nach Porczyk „durch Praktikation die Evidenz“ erlangen.

Von Karsten Tapiés „Modell und documents“ ausgehend, bot Georg Jappe eine Studie, die die Frage stellte: „Was ist Realismus? Und wie?“ Diese Klage ruft basiert auf der Analyse von 60 Presseberichten über die Tagung der Kunstkritiker. Der Kritiker erhielt aus kontroversen, oft aus zweiter Hand stammenden Meinungen, die er nicht kannte, eine Meinung. Aber auch Jappe weiß, daß es die Kritik nicht gibt, außer in geschlossenen, ganz abgeschlossenen, abgeschirmten Systemen, in denen man genau zu wissen meint, was Kunst sei. Seine Forderung ist, daß es eine offene Kritik, eine Interpretation, eine Auseinandersetzungen lieber mit schwierigen Künstlern als mit etablierten Professoren ist. Der Kritiker — so Jappe — darf nicht zum „Lobpreis“ werden.

Mit Professor Jaffé (Amsterdam) kam dann der Historiker zu Wort. Sein Beitrag war eine interessante These über die soziale Übertragung von biologischen Begriffen wie „Entwicklung“, „Klientel“, „Vorläufer“, „Nachfolger“ auf künstlerische Prozesse. Dies ist nicht ohne weiteres möglich, da das Phänomen der Entwicklung in sozialen Systemen nicht voraussetzt, daß es eine hierarchische Ordnung gibt.

Zu interessanter Verknüpfung brachte er die These, daß im Laufe der Jahrzehnte nach dem Westfallischen Frieden nicht umsetzen konnte, sondern sich auf die Existenz einer sozialen Ordnung stützte, die sich auf aktueller Kunst, Dokumentation und Ausstellung konzentrierte, der als „Vorläufer“ und „Nachfolger“ für Qualität und „neue Kritik“ steht, der seine Kritik nur „sogar im Gewand der Reaktion“ abwarf.

In Ost und West steht die Kunst der

siebziger Jahre im Zeichen des Realismus. Eine gewisse Erwartung bestand, ob auf dem Feld der Kunst eine Übereinstimmung zu erreichen sei, eine Annäherung im Sinn einer Internationalisierung der Kunst (schon früher, freilich scherhaft, Vokabeln wie Euro-Kunst, Euro-Kritik). Doch die Positionen blieben getrennt. W. Polewski (Moskau), Haupt der seit einem Jahr dazugekommenen russischen Sektion, betonte das Ideologie ein unerlässlicher Aspekt des Realismus sein müsse und stellte erfreut fest, daß die Hinwendung zum Realismus eine Abkehr von der Auffassung der Kunsgeschichte als der Geschichte des Modernismus bedinge. Seine Ausführungen standen auf den tönernen Füßen der Theorie und vermittelten, wie andere Referate auch, die Bedeutung der Diskussion um die künstlerische Form, die unter Umständen eine rache Scheidung der Geister bewirkte hätte.

Hans Jürgen Papies aus Ost-Berlin sekundierte mit einem Referat über das Verhältnis von bildender Kunst und Ideologie. Papies wollte den Vorwurf einer Belehrung mit Ideologie begegnen und darlegen, daß in der DDR Ideologie nicht als gesondertes politisches System existiert, sondern alle, auch die persönlichen Lebensbereiche durchdringt (ja eben, möchte man komplimentieren). Als Modellfall hatte er ein in staatlichem Auftrag gemaltes Tafelbild von Mattheuer, „Die Auszeichenste“ gewählt. Schön die stummen Ausrufe hinter dem Titel verschrecken unsirenen, rufen schlimme Erinnerungen wach an die Auszeichnungen des Dritten Reiches, als die Leute mit dem demütiger Freude Gnadenbeweise annehmen mußten, ob sie wollten oder nicht. Es geht nicht um Sujet, sondern um eine gewisse, kleinkarierte Seelenhaltung, die die Kunst ganz ins Feld der Politik drängt.

Der eigentliche Kontrahent und Star des Kongresses war dann Pierre Restany aus Paris. Bedacht darauf, sich und andere nicht zu langwählen, verteilte er sprudelnd formulierte Botschaften, jeder Zoll ein agent provocateur.

Für Restany ist Realismus eine Metapher der Macht, in Amerika ebenso wie in der Sowjetunion, denn Realismus bestätige bestehende Verhältnisse. Popart: „dithyrambische Apotheose des American way of life... und des imperialistischen Prestiges der amerikanischen Macht“. Fotorealismus: „kann ein

Universum widerspiegeln, das aussen mag wie eine Postkartenlandschaft, das aber der strukturellen Realität einer organisierten Welt entspricht, deren andere Bezeichnung Macht ist“. Restany schlug eine Brücke zwischen Ost und West: Ich kann nicht einsehen, worin die pikturale Motivation eines A. M. Guerassimow und eines Estes anders sein soll als die statuarische Motivation einer Vera Moukhina und eines Duane Hanson.“ Was heißen soll: der amerikanische Hyperrealismus habe in Stil und sozialer Integration den sowjetischen Realismus gefunden, beides sei „Kunst auf dem Weg zur totalen Vergesellschaftigung, Komplize und nicht Kritiker der Zivilisation“.

Am Ende der Debatten stellte man fest, daß man sich besser vorher über den Sinn geeinigt hätte, den der Begriff Realismus annehmen kann. Für Restany ist Realismus gleichzusetzen mit Figuration, während Georg Schmidt im Konstruktivismus den wahren Realismus sah. Ist Realismus eine Attitüde oder ein Stil? Im ersten Fall wären sowohl Tapiés als auch die spanischen Intimisten um Garcia Lopez Realisten. Und was ist Naturalismus oder Verismus? Courbet — so R. Micha — wollte nur darstellen, was er sah, erst später sei die sozialmoralische Fabel in die Bilder hineingelegt worden.

Die deutsche Beteiligung am Kongress war übrigens minimal, und auch die Direktoren der großen Museen traten nur sporadisch in Erscheinung. Die „efficacité“ der Museen hat Eindruck gemacht — ganz abgesehen von ihren Schätzungen. Von italienischer Seite gab's gesprächsweise ein Kompliment für die Vorteile unseres föderalistischen Systems, von englischer einen schmeichelhaften Vergleich zwischen dem freiheitlichen Dasein hier und dem unfreiheitlichen in der DDR.

Abgeschmackt war der hinterhältig inszenierte Appell des Chefs der schwedischen Gruppe, der am Tag nach dem Attentat auf Schleyer um Unterschriften für ein Papier warb, das dem deutschen Innenminister zugesandt werden sollte und das behauptete, die demokratischen Freiheiten bei uns seien in Gefahr. Der Ehrenpräsident René Berger wies das Ansinnen als nicht in den Rahmen gehörend ab. Ein klarendes Wort über das wirkliche Ausmaß an Freiheit in der Bundesrepublik Deutschland wäre freilich fairer gewesen, doch hülle sich Berger bedauerlicherweise in taktisches Schweigen.

URSULA BINDER-HAGELSTANGE



## Selbstkritik der Kritiker

Der 29. Internationale Kongress der Kunstkritiker in Köln

**Daß die Vielfalt der Kunst, insbesondere der gleichzeitigen und gegenseitigen, auch Verständigung ermöglichten bedurfte, ist eine Spätstrophe seit dem Aufbruch der Moderne wird konstatiert; sie verstehen einander nicht. Gern meinten die Kritiker, daß es dann mit den Kritikern seien. Natürlich schlimmer. Demgegenüber erscheint der Meinungsaustausch beinahe fast notwendig, unter den Künstlern, andererseits kann die gegenseitige Verständigung unmöglich funktionieren. Kunsterne Bedingungen und Ziele, Bindungen und Interessen am eigenen Werk sind so eng, daß die Kritik im gemeinsamen Szenario Konkurrenz gewinnen kann. Weltschauungen und Generationsunterschiede gestalten sich ebenso wie von einem Kritikertreffen aus allen Welt ist also hoffentlich, bestensfalls partiell anregendes Bedenken zu erwarten.**

Auf das Problem setzte sich der Veranstalter des Kongresses, die deutsche Sektion der „Association Internationale des Critiques d'Art“ mit dem programmatischen Katalog unmissverständlich hingestellt: Theorien und Methoden der zeitgenössischen Kritik, Aspekte des Realismus und der Plastizität, die Kritik als kritische Praxis, die diskutiert werden, wohl in der Hoffnung, diese letzteren Weiten mit pointierten Stellungnahmen zu erweitern.

Noch vor den mehrjährigen Sitzungen in Köln sollen aber die Teilnehmer durch den Katalog der documents 8 eingestimmt werden. Die Idee war sicher richtig, es lag auch nahe, gerade diese Versammlung als Forum für Diskussionen zu nutzen, als Appetitanreger anzubieten. Merkwürdigweise aber hatte Kassel nur minimalen Einfluß auf die Entwicklung der Tagung. Von wenigen spontanen Stellungnahmen abgesehen, wurde das vorbereitet, mit viel Diplomatik ausgewogene Programm ab: die überwiegenden Referenten und die Kritiker haben sich auf die Bühne aufzu tun, hörten dann, mit den verrylichten Texten in der Hand, die Kurzfassungen auf dem Forum, und waren dann wieder in Kassel oder auf dem Podium zu Empfehlungen einzuhören, Diskussionen, soweit sie doch noch aufkamen, wurden schnell abgewürgt, damit jeder doch drankomme.

Und doch wurde immer wieder spürbar, daß sich dieser Berufskongress in dieser alten durch den Rahmen eines Kongresses geprägten und unwohl fühlt, daß überhaupt das Bild eines Berufstandes in Frage gestellt, individualistisch neigt und nicht für die gesamte Kultur und die gesamte aufrichterehetische Konsensus zwischen Funktionär- und Einzelgängerum ungemein läbt. Und so kam es, daß der Kritiker nicht immer Kritik vorgebracht, sondern die Kritik aus Beberl appellierte am zweiten Tag der Portugiese Ernesto de Sousa an die Kollegen, sagt endlich ihre Meinung zum Thema des Kongresses zu, sozusagen in der Luft lag: man war in Kassel hat die documents gelesen und keine redet darüber. Und so kam es, daß die Kritik, statt die 70er Jahre zu diskutieren, warum schaut man das Thema ab? Auch später kam nur in gehobenen Kreisen eine Meinung zur zeitgenössischen Kunst unter. Kritik und Ausstellungsaufbahrung ließ etwa der bis zur Animosität reichende Widerstand der künstlerischen „Entwicklungsgruppe“ – gegen die „Kunst der Masse“ – gegen die Monopolposition der europäischen „Kunstgemeinschaft“ documenta-Kunst“.

Da half nicht das geschickte „documenta-Kunst“ der documents-Erfahrung in die Methoden-Dokumentation, „Die Methoden – wo sind sie?“, einer sehr guten Dokumentation, „Die Methoden – wo sind sie?“, eine stattung gewidmete Analyse, die am Kon-

krete Beispiel deprimierende Aufschlüsse über die Arbeit des Kritikers lieferte: gemessen am Aufwand – und der Erfordernis hilft sich 1000 Journalisten 750 Kritiker gegeben haben – sind Information und Auseinandersetzung im übrigen oberflächlich gewesen. Der Leser wurde auf Ausstellungen überall, Weltweit, aufgesetzt, der Kritiker tritt als Richter, nicht als Interpret, her vor. Er wird beispielweise rechnerisch, aber nicht, was der Maria damit beachtet hat, „Das Gros der Kritiken hat mehr der Veranstaltung gedielt als den Kunst und dem Publikum.“

### Anonyme, omnipotente Spieler

Schon das Vomengenprogramm, das erste große Referat im Mittelpunkt des Kongresses, den heutigen Kritiker in einer milieuspezifischen Länge gesehnt. Er begründete ausführlich, warum Kritiker unendlich viel und interessant seien, bestimmt nicht nur, wieviel sie die Kritikierung dieser Voraussetzung der angemessenen funktionierenden Kritik heute nicht mehr möglichen. „Die Kritik ist ein wichtiger Teil des ‚Rekruitierungsbasis‘ im Mittelalter fand sich der Kritiker unter den Theologen und Predigern darunter, in der Zeit der Akademiker und der Autor-Kritiker unter den Gelehrten und der Philosoph (Diderot), im 19. der Journalist (Zola). Dann, in der Zeit der Avantgarde, war sicher richtig, es lag auch nahe, gerade diesen Versammlungsort für Diskussionen zu nutzen, als Appetitanreger anzubieten. Merkwürdigweise aber hatte Kassel nur minimalen Einfluß auf die Entwicklung der Tagung. Von wenigen spontanen Stellungnahmen abgesehen, wurde das vorbereitet, mit viel Diplomatik ausgewogene Programm ab: die überwiegenden Referenten und die Kritiker haben sich auf die Bühne aufzu tun, hörten dann, mit den verrylichten Texten in der Hand, die Kurzfassungen auf dem Forum, und waren dann wieder in Kassel oder auf dem Podium zu Empfehlungen einzuhören, Diskussionen, soweit sie doch noch aufkamen, wurden schnell abgewürgt, damit jeder doch drankomme.

Und doch wurde immer wieder spürbar, daß sich dieser Berufskongress in dieser alten durch den Rahmen eines Kongresses geprägten und unwohl fühlt, daß überhaupt das Bild eines Berufstandes in Frage gestellt, individualistisch neigt und nicht für die gesamte Kultur und die gesamte aufrichterehetische Konsensus zwischen Funktionär- und Einzelgängerum ungemein läbt. Und so kam es, daß der Kritiker nicht immer Kritik vorgebracht, sondern die Kritik aus Beberl appellierte am zweiten Tag der Portugiese Ernesto de Sousa an die Kollegen, sagt endlich ihre Meinung zum Thema des Kongresses zu, sozusagen in der Luft lag: man war in Kassel hat die documents gelesen und keine redet darüber. Und so kam es, daß die Kritik, statt die 70er Jahre zu diskutieren, warum schaut man das Thema ab? Auch später kam nur in gehobenen Kreisen eine Meinung zur zeitgenössischen Kunst unter. Kritik und Ausstellungsaufbahrung ließ etwa der bis zur Animosität reichende Widerstand der künstlerischen „Entwicklungsgruppe“ – gegen die „Kunst der Masse“ – gegen die Monopolposition der europäischen „Kunstgemeinschaft“ documenta-Kunst“.

Da half nicht das geschickte „documenta-Kunst“ der documents-Erfahrung in die Methoden-Dokumentation, „Die Methoden – wo sind sie?“, einer sehr guten Dokumentation, „Die Methoden – wo sind sie?“, eine stattung gewidmete Analyse, die am Kon-

krete Beispiel deprimierende Aufschlüsse über die Arbeit des Kritikers lieferte: gemessen am Aufwand – und der Erfordernis hilft sich 1000 Journalisten 750 Kritiker gegeben haben – sind Information und Auseinandersetzung im übrigen oberflächlich gewesen. Der Leser wurde auf Ausstellungen überall, Weltweit, aufgesetzt, der Kritiker tritt als Richter, nicht als Interpret, her vor. Er wird beispielweise rechnerisch, aber nicht, was der Maria damit beachtet hat, „Das Gros der Kritiken hat mehr der Veranstaltung gedielt als den Kunst und dem Publikum.“

Damit die Verwirrung bei der versuchten Scheidung von Ideologie und Kunstform wieder total sei, produzierte sich Pierre Restany mit einer Slalomfahrt durch alle realistischen Tendenzen des Nachkriegszeit, um schließlich in ihnen allen gemeinsam eine „Metapher der Nacht“ zu erkennen, eine vielleicht nur immer gewollte Kompliziertheit der heutigen realistischen Kunst mit den herrschenden Gesellschaftsformen. Däß Pop-Art, aber auch die europäischen Spielerarten des Neuen Realismus, neue Geschichtsmalerei seien, wurde schon andernorts gründlicher dargelegt. Warum aber diese sich gewiß nicht exklusiv kritisch gebärdenden Künstler auf einmal als Metapher der Unterwerfung und des Fatalismus verstanden werden sollen, blieb ungeklärt.

Trotzdem brachte das provokative, auf globale Beunruhigung angelegte Referat von Restany mehr Leben in das Forum als die zahlreichen, als Diskussionsgrundlage gedachten Kurzberichte über die „Weltlage“ der „expandernden“ Künste. Von der Frage der „Nützlichkeit der neuro-freudianischen Theorie für die Kunstkritik“ bis zur Erwähnung des nostalgischen Aspekts der realistischen Kunst – so ein kanadischer und ein jugoslawischer Beitrag –, alle diese nicht weiter verfolgten Einwürfe hatten schließlich auch die Funktion einer „Visitenkarte“, die auf dem Kongreß zu weiteren privaten Kontakt führen sollte. Und schließlich die Besichtigungen und Exkursionen, die für die aus über dreißig Ländern angereisten Kritiker mindestens so wichtig waren wie die Arbeitszeitungen. Aber da hat sie die kleine Kölner Gruppe um André Breton viel Mühe gemacht und sie hat trotz des doch etwas überraschenden Desinteresses hiesiger Kollegen und Museumsleute mit Erfolg Gastfreundschaft produziert. Einmal erlebte die in vier Omnibussen reisende Truppe dabei etwas Unwahrscheinliches: Bei der Eröffnung einer aus allen Nähten platzen Düsseldorfer Kunsthalle, die man zum zehnjährigen Bestehen des Hauses (unter anderem mit der den Kunstabtrieb, vor allem die Kritiker verspottenden „Art Show“ von Kienholz) organisiert hat. Das Fest des Kunstvolkes mit Doldingers Musik und einer Filmpremiere mußte die Zuschauer in Erstaunen versetzen, war es doch ungeklärt, ob man eine echt rassende Kunstszenen vor sich hatte, oder die gelungene Beschwörung der weit zurückliegenden sechziger Jahre, eine Fata Morgana?

LASZLO GLOZER

## Viaggio in Germania tra passato e presente

*Un omaggio alla Metafisica di De Chirico*

Tra le quindici, prestigiose rassegne che il Consiglio d'Europa ha promosso dal 1954, queste allestite sino alla fine di ottobre a Berlino ovest sul tema Tendenze degli anni Venti, è senza dubbio la più attuale, quella che maggiormente ci tocca da vicino. Anche in arte appare infatti sempre più essenziale riudere senza preconcetti ideologici e discriminazioni di tendenza, come eravamo per capire a fondo come sia-

Per il tutto fu grande interesse per il suo articoloismo critico, «l'arte del critico», effettuato in solitaria, e poi presentato al Congresso dell'AICA (Agenzia Internazionale di Critici d'Arte) a Londra nel 1957. Bonelli è considerato uno dei più brillanti esponenti italiani inviati all'opera presso la sessione di un convegno così pieno di spicci, come quello di Londra, dove si discuteva di teatro, cinema, danza, musica, pittura e presentate tante polemiche che non erano mai state dette altrove. Così la curiosità, la voglia di conoscere, la voglia di documentare di Bonelli, con il suo articoloismo, diventa questo quanto epidermico, in qualche modo meno colto, ma più profondo, di quanto si trovi nel *Kunstalman* di Dürscherl per esempio, o nella *Monographie* della sinistra orchestrale di Stoccarda.

de de Charleroi e  
280 diunii dei municipi  
atori del feguerol.  
Era ancora, cambiando  
l'argomento, l'attenzione  
verso il partito, che già l'aveva  
fissato su argomenti meno  
esatti, se non frustamente  
e con un certo pregiudizio  
di classe. «L'arrivo  
della crisi di Kassel [fin troppo  
estremista nella nostra critica,  
ma anche troppo conservatore  
e antropologico], nazionalista» tro-  
vavano compenso i Ber-  
trand. «Le loro riforme  
erano riforme di tipo  
peasant, esanguardia russa  
ed éléandres.»  
Naturalmente, anche  
se si trattava di docili  
nazionalisti, poniamo dunque  
anch'essi per esigenze  
di chiarezza, che la  
riforma di Kassel del 1910,  
così come ai priori, ne  
fischiano al 1933, per  
l'arrivo della crisi. E  
tuttavia l'arrivo, anziché per  
l'anno, fu solo un approssi-

pettore la ricostruzione. Più sensibile nel percepire i segreti di un inconscio individuale che gli spieghi i suoi dichiarati turbamenti, un inconscio collettivo trasmette da lontano di nascosto inconfondibili messaggi.

nessa, dimostrare la lotta del popolo contro cosiddette vere degenerazioni masche in questo dilagante clima avversario il retorico ritorno agli archi e alle colonne del nostro Novecento. Per riprendersi da questi versi alti assifiti che ci stringono tenti artisti emigrare dai loro paesi, bisognere arruolare alla metà degli anni Quaranta, alla esplosiva nascita dell'internazionale dell'informale.

"Il Giornale"  
22 ottobre '73

Viaggio in Germania tra passato e presente

**I primi anni della sua carica come consigliere del re**

Il Convegno annuale dei critici d'arte internazionali ha preso in esame la situazione delle arti attuali, scontrandosi sui significati e le forme - Un'attenzione particolare si è rivolta alle varie componenti del quadro. Molti problemi e compendi-

«Arte negli anni settanta» - questo titolo del XII congresso dell'Associazione internazionale dei critici d'arte (Aica) che ha già avuto luogo ieri giorno a Colonia - è stato la partecipazione di 162 critici provenienti da 32 paesi. Troppo generico ed ampio questo titolo per indicare il suo complesso, l'apparimento è stato frizionato in tre riunioni, rispettivamente dedicati a «Cronaca e contemporanea», «Espansione delle arti plastiche fuori dalle loro frontiere tradizionali» e «Problemi del realismo oggi». Insomma ancora una prova del bisogno (non compreso) di formare un complesso di colpa o di imbarazzo che ha l'arte di definirsi e storizzarsi senza

tuiti ed astratti. Giocando il nostro gioco noi realizziamo la nostra condizione di uomini e siamo probabilmente tra gli ultimi a farlo».

Ja  
swong

del conflittuale rapporto tra realismo e idealismo, suggeriti bassi e coinvolti o alti e nobili, a pittura di genere e a pittura di storia. L'idealismo d'oggi

卷之三

"SP GIORNALE" 30 settembre 1977

KÖLN

## Der Internationale Kunstkritikerverband (AICA) tagte in Köln

Besichtigungen der „documenta 6“, Referate und Diskussionen über die „Kunst in den siebziger Jahren auf dem Programm“ zur Europarat-Ausstellung der 29. Generalversammlung und des mit ihr verbundenen 12. Kongresses des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA), der auf Einladung der AICA-Sektion der Bundesrepublik Deutschland vom 30. August bis 9. September 1977 in Kassel, Köln und Berlin stattfand. Teilnehmer der Veranstaltung, über die die deutsche UNESCO-Kommission die Schirmherrschaft übernommen hatte, waren mehr als 200 AICA-Mitglieder und Gäste aus 35 Ländern aller Kontinente sowie ein Vertreter der UNESCO, bei der die Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) beratenden Status hat.

Das Kongreßthema „Kunst der siebziger Jahre“ wurde unter drei Aspekten erörtert: „Theorien und Methoden der zeitgenössischen Kunstkritik“, „Probleme des Realismus heute“ und „Grenzüberschreitungen der Kunst“. Im Vergleich zu den Diskussionen früherer Jahre ergab sich eine sehr viel größere Verständigungsbereitschaft zwischen den einzelnen intellektuellen Gruppierungen und ideologischen Lagern. Andereits traten die eminenten Schwierigkeiten zur Tagesordnung: die aktuellen Entwicklungen der Kunst und ihre zunehmende Pluralisierung begrifflich zu fixieren und durch das Medium Kritik einer breiteren Öffentlichkeit verstehtbar zu machen. Das betrifft insbesondere die Position des Realismus.

Die Generalversammlung wählte den Vorsitzenden der AICA-Sektion der Bundesrepublik Deutschland, Dr. Horst Richter (Köln), zu einem der Vizepräsidenten des Internationalen Kunstkritikerverbandes und Dr. Georg Jappe (Köln) in den AICA-Verwaltungsrat. Die 30. AICA-Generalversammlung wird nächstes Jahr in der Schweiz stattfinden, die darauf folgende Versammlung 1979 wahrscheinlich in Belgien. H. R.

Tra Kassel e Berlino, dibattito non solo artistico

ai pionieri), cinema, video tape, disegno utopistico. « Il libro » (articolato





**H**eute das Problem der Kritik aufzuwerfen, nach all den Debatten, die man erlebt hat und weiter erlebt, bedeutet Mut. Aber es zu lösen ist schon kein Mut mehr, sondern Unklugheit. Ich weiß, daß man in einem kurzen Bericht die brennendsten Probleme nur andeuten kann, aber man verlangt von mir, daß ich das methodisch tue, denn es handelt sich hier um die Methode. Nicht die Methoden - es gibt deren so viele - sondern die i e Methode. Wir sind alle Kritiker - oder wir glauben, es zu sein. Wir haben unsere Techniken, unsere kleinen Methoden ganz für uns allein. Aber das genügt uns nicht. Wir suchen nun die Methode, die uns selbst unseren Status erklären, definieren würden. Und das ist sehr verdächtig, ja schließlich sogar ein bisschen lächerlich geworden. Bist Du Kritiker? Und was macht Du? - Nichts! Ich habe nichts zu tun. Es sind die Institutionen, die mich machen, die machen, daß ich etwas mache, die machen, daß ich nichts mache. Die Institutionen. Der Markt, die Politik, die Massenmedien. Um sie loszuwerden, fangen wir an, uns selbst und jeden 'um uns herum zu befragen, und zwar nach der Methode. Man hat die Soziologen und die Linguisten befragt, die Phänomenologen und die Logiker, die Semiologen und die Ethnologen. Und uns zu versöhnen, daß man die Informationstheorie und die Theorie des Spiels, die Kybernetik und den Strukturalismus, schließlich die Psychoanalyse, bemüht. Wir sind nun reif, selbst Philosophen, Epistemologen, Ontologen, Axiologen zu werden, um uns unsere wachsende Ohnmacht zu erklären.

Aber wir können uns trotz eines solchen Schicksals trösten, wir teilen es mit allen klassischen Fachrichtungen. Philosoph, Historiker, Philologe zu sein ist auch nicht leicht. Aber der Philosoph, der Historiker, der Philologe kann immerhin bei den Institutionen Unterstützung suchen, diesen Institutionen, die seit Jahrhunderten stabil genug sind, um sich gegen Angriffe, sogar gegen die grausamsten, zur Wehr zu setzen: Universitäten, Akademien, Verlage, Museen. Und wir anderen - wir

Kritiker - welche Institution wird uns zu Hilfe kommen? Sind wir nicht - per definitionem - gegen alle Institutionen, sogar wenn wir selbst eine - die unsre - bilden?

#### Sind wir den Künsten untergeordnet oder nebengeordnet?

Hier kommt also die erste Frage nach der Methode. Der Kritiker als Institution und der Kritiker gegen die Institutionen, der "institutionalisierte" Gesichtspunkt beginnt Erfolge zu verzeichnen. Wir wissen heute, daß die Kunst eine Institution ist, daß jede Domäne, jede Gattung der Kunst, ebenfalls eine ist. Daß die Ältesten einer Institution, die die Institution ist und die Avantgarde eine weitere ist oder war. Daß die Anti-Kunst sich auch institutionalisiert, denn außerhalb der Institutionen kann man nichts tun, nicht einmal sie bekämpfen. Was ist die Institution nun also wirklich, woraus besteht sie, wie funktioniert sie? Jede Institution ist mit einer Equipe ausgestattet, die ihre Ziele in die Wirklichkeit umsetzt, und mit einer Rekrutierungsbasis, die es ermöglicht, sie zu erneuern. Jede Institution hat ihre eigenen Ressourcen und ihre Techniken, ihr Betätigungsfeld und ihr Publikum, das sie beobachtet. Sie erfüllt unterschiedliche Funktionen in der Gesellschaft und für diese Gesellschaft. Sie ist mit den anderen Institutionen verbunden, die wiederum mit ihr verbunden: untergeordnet, nebengeordnet, schützend, kontrollierend, konkurrierend, gegen sie kämpfend. Denn hier beginnt unsere Doppelgesichtigkeit; sind wir den Künsten untergeordnet oder nebengeordnet? Kontrollieren wir sie, oder bedienen wir uns ihrer? Beschützen wir sie oder - wie es die Maler, unserer erbittertesten Feinde, und zugleich besten Freunde, wollen - bekämpfen wir sie? Sind wir ihnen eine Hilfe oder ihre sterilen und - man weiß nur allzu genau, warum - tolerierten Konkurrenten?

Der bedeutendste polnische Kritiker unseres Jahrhunderts, Karel Irzykowski, war überzeugt, kreativer zu sein als die Künstler, mehr Kenntnisse zu haben, intelligenter

zu sein und mehr Erfindungsgabe zu besitzen als sie, und was ihm fehlt, war nur die Zeit, sich zu verwirklichen. Die Künstler brauchten ihm nur zu folgen, und sie sind ihm auch tatsächlich gefolgt, aber mit zehn Jahren Verzögerung - so nutzten ihn die Plagiaturisten mit der größten Unverschämtheit aus. Aber das war damals, zur Zeit der Avantgarden - - und wie heute - wo stehen wir? Woher rekrutieren sich die Kritiker? Es wäre einfach zu antworten, irgendwoher. Denn jede Epoche, jede Situation, hat ihre eigene Rekrutierungsbasis. Das Mittelalter fand seine Kritiker unter den Theologen und den Predigern - vor S. Bernhard bis zu Savonarola. Die Renaissance vermittelte uns die Erkenntnis, die Kritiker - wie Bellori. Dann kam die Zeit der Amateur-Kritiker. Der Streit zwischen den alten und den modernen markiert ihren Höhepunkt: Roger de Piles ist ihr bedeutenderster Repräsentant. Das Siècle des Lumières zeigt uns die Silhouette des Philosophen als Kritiker - wie Diderot. Das 19. Jahrhundert erlebt die Geburt des Journalisten als Kritiker. Zola ist, obwohl Romancier und auch als Romancier - dafür das beste Beispiel. Schließlich kommt der Augenblick des Poeten als Kritiker. Das ist die Zeit der Avantgarde. André Salmon, Guillaume Apollinaire, André Breton, und - unter vielen anderen - auch Marinetti, Tzara und Reverdy und andere Triomphatoren der Katastrophen. Jeder kann mehr oder weniger poetische Einleitungen für Kataloge schreiben, jeder versteht sich darauf, ein einschlägiges Essay eine gut dokumentierte Monographie zu verfassen.

Vor rund zehn Jahren - es war zur Zeit unseres Kongresses in Prag - habe ich den Beginn der Ära des Experten und Kritikers, des Fachkritikers, vorausgesagt: ein anonyme Spieler, omnipräsent und omnipotent. Sie ist vielleicht schon angebrochen, diese Ära, aber was hat sie wirklich verändert? Stellen wir uns erneut die Frage nach der Methode. Wir fühlen uns in unserer Macht als ganz neue Experten nicht so ganz sicher. Welche Konkurrenz ist auf dem Markt: Zur

Zeit der Avantgarde hielt sich der Kritiker Irzykowski für einen kreativen Menschen, weil der Konzept hatte. Heute sind es die Künstler, die Konzepte schaffen, und die Kritiker haben nichts zu tun.

Aber ich fange schon an, vom Funktionieren der Kritik zu sprechen. Wenn die Kritik eine Institution ist, welches ist dann die Rolle des Kritikers? Seine Rolle oder seine Rollen? Denn er hat ja wohl - wie es scheint - mehrere: Ganz neu ist, meiner Meinung nach, daß man hier in drei Gruppen unterteilt kann.

#### Das Auge genügt dem Kritiker nicht

Die erste Gruppe, die die ersten Funktionen des Kritikers sind: s e h e n, h ö r e n, l e s e n. Der Kritiker muß alles sehen, das, was man schon gesehen hat, und das, was noch niemand gesehen hat. Er muß das noch nie Gesehene in dem schon Gesehenen sehen und umgekehrt das schon Gesehene in dem noch nie Gesehenen. Im ersten Fall ist man ein begeisterter Kritiker. Man hat guten Willen und Vorstellungskraft. Man folgt der leisen Spur von Originalität oder erfindet sie. Man wird von den Künstlern geliebt, manchmal ein bisschen geringschätzig angesehen, denn man ist ja nicht gefährlich. Unter seinen Mitstreitern hat man den Ruf eines Mystifizierenden, eines Gauklers. Im zweiten Fall wird man von den Künstlern nicht geliebt, denn man ist Skeptiker. Man zerstört die Mythen, enthußt die Plagiäte. Indem man entmystifiziert, ist man gegen die Kunst, denn jede Kunst braucht ihre Mythen und Mythenbildung; man hat Feinde, aber man wird von seinen Leuten wegen seiner Unabhängigkeit und seines Scharfsichtigkeits respektiert.

Wir stellen fest, daß hier wieder das Problem der institutionellen

Aber man sollte nicht vereinfachen. Es gibt nur eine Kritik, und man weiß nie, welche Stellung sie einnehmen wird: die des Interpreten und Verteidigers oder die des Zensoren und Richters.

Die Würfel sind gefallen, und um in das Spiel einzutreten, um es zu lenken und dabei zu gewinnen, muß man informiert sein. Hier kommt die zweite Funktion des Kritikers zum Zuge: Hören. Das Auge genügt dem Kritiker nicht. Das Ohr ist unbedingt weiter erforderlich. Es sind sogar die Kritiker, die nur ein Ohr haben, die gar nicht schlecht abschneiden. Aber hören, zuhören - wo und wie?

Hier haben wir die ersten Symptome der Krise. Bei unseren Zusammenkünften spricht man meist vom Regen und vom schönen Wetter. Früher gab es die freien und spezialisierten Institutionen des Zuhörers, z. B. das Kunstcafé. Wer hat heutzutage schon Zeit, ins Café zu gehen? Und wer verspürt Lust dazu, es zu seiner Tribüne zu machen? Heute muß man unaufällig mithören, mit unbestelliger Miene, immer aufs neue angewiesen auf glückliche Zufälle. Die Kunst ist zum Schlachtfeld derart komplexer Interessen geworden, daß es unmöglich ist, über alles auf dem Laufenden zu sein ohne Verspätung und ohne Einschränkungen. Wenn man mit von der Partie ist, profitiert man von ziemlich präzisen und aktuellen Informationen, aber nur von seiner Seite, wenn man dort nicht zu finden ist, hat man noch nicht einmal die.

Nun können die, die keinen direkten Draht zu wichtigen Informationen haben, den Kommentatoren in Rundfunk und Fernsehen zuhören. Aber man weiß sehr wohl, daß diese Informationen vorher schon präpariert und gelesen, eher zur Niedriginformation führen. Man verfolgt sie, wie man den aufeinanderfolgenden Bewegungen des Spielpartners folgt: Um es richtig zu machen, muß man schon vorher im Bilde sein. Dann muß man hier also auf die letzte der Funktionen dieser Gruppe zurückgreifen: Das Lesen. Aber wer von uns liest denn noch? Man notiert sich die Namen der Künstler, die Daten, man wirft ihr feindlich gegenüberzustehen. einen Blick auf die Schlüßbeur-

teilungen und sucht den Namen des Autors, wenn man sich nicht schon gleich damit begnügt. Um die Wahrheit zu sagen, gibt es unter uns keine so unbestrittenen Autoritäten, daß man sich verpflichtet fühlt, sie zu lesen, ja daß man etwa Lust hätte, sie zu lesen. Wir lesen viel, wie ich schon gesagt habe, aber wir lesen Anthropologen, Semiologen, Linguisten, Psychologen, ein bisschen exakte Wissenschaften, etwas Kulturgeschichte, Religionsgeschichte, sogar Kunsts geschichte. In Wahrheit lesen wir über einander gegenseitig nichts. Ähnlich wie die alten Auguren genügt uns intelligentes Augenzwinkern.

#### Die Strategie der Sicherheit und die Strategie des Risikos

Aber wenn die primären Funktionen, sehen, hören und lesen, sich in einer Krise befinden, so sind sie es nicht allein. Früher teilten wir sie uns mit begierigen und begeisterten Amateuren. Heute haben wir sie auf die Erfordernisse unserer beruflichen Tätigkeit als Experten reduziert. Auf diese Weise haben wir sie verarmen und steril werden lassen. Und dann die sekundären Funktionen: s e h e n, l a s s e n, h ö r e n, l a s s e n, d. h. zeigen, reden und schreiben.

Wir wollen sie einmal näher betrachten:

Sehen lassen, also zeigen - was bedeutet das? Um etwas sehen zu lassen, muß man sehen, das ist klar. Vor zwei Jahrhunderten sah man fast gar nichts. Dann hat man angefangen, die mittelalterliche Kunst zu sehen, die barocke Kunst, die exotische Kunst, die archaische Kunst, die naive Kunst. Heute sieht man alles. Die Kunst der Kinder und der Narren, die rohe Kunst und die Fertigkunst, die akademische Kunst und den Kitch. Es hat eine Zeit gegeben, in der man nur die französische Kunst sah. Heute weiß man, daß es auch eine deutsche Kunst und eine russische Kunst gab, man weiß, daß es die amerikanische Kunst und die englische Kunst gibt, die italienische Kunst und die spanische Kunst. Ein paar Schwierigkeiten gibt es bei der

tschechischen und der politischen Kunst, aber das kommt wohl auch noch. Aber wenn wir alles, oder fast alles, sehen, so muß man immer noch - um sehen zu lassen - über eine Strategie über das Mittel verfügen. Sich lassen, das heißt aufzutreten, seine Wahl aufzutropieren, und sie wissentlich verteidigen. Was wählt man? Irgendetwas. Jede Wahl ist gut, wenn das gelingt. In diesem Fall gibt es zwei mögliche Strategien: Die Strategie der Sicherheit und die Strategie des Risikos. Die Strategie der Sicherheit ist die, daß man das sehen läßt, was alle Leute bereits gesehen und anerkannt haben. Man praktiziert sie oft und stets mit Erfolg. Aber man befindet sich hier auf dem Boden der Sättigung, der gefährlich ist, denn wenn man darauf zu weit geht, bleibt nur noch die Langeweile. In einer solchen Situation muß man das Risiko der zweiten Strategie eingehen und etwas noch nie Gesehenes sehen lassen - das ist gar nicht so einfach - oder doch etwas schon Gezeichnetes aber im Augenblick nicht recht Geschätztes oder später Vergessenes. Hier genügen nun weder Auge noch Ohr, hier muß man auch noch eine Nase haben, um den möglichen Erfolg wittern zu können. Sicher, man kann immer noch auf geschickte Strategien zurückgreifen. Ein geschickter Künstler, ein bisschen Risiko. Das ist besonders wissentlich für die Aktivitäten der Museen und großer Unternehmen wie die der Biennale.

#### Die Methode der ewigen Provokation

Und das Schreiben? Heute schreibt man nicht einfach irgendwo! Man schreibt in einer Zeitung, man schreibt für einen Verleger. Das ist es, was zählt! Das Publikum orientiert sich an der Zeitung, nicht an dem Kritiker, der schreibt und der durch einen anderen ersetzt werden kann. Selene Zeitung verlieren heißt sein Publikum verlieren. Es wird uns nicht woanders suchen. Das Gleiche gilt für den Verlag. Man ist an seine Serien, an seine Umhüllungen, an seine Sprache gebunden. Man hat die Autoren akzeptiert, die er auswählt, man sucht nur oder selten andere. Es gibt nur die Spezialisten, Leute von der Universität, die alles lesen, selbst wenn sie nur das Inhaltsverzeichnis und die Anmer-

unabhängigkeit, souverän; ein bisschen sind wir auch Mäzene, wir riechen den Duft der schützenden Macht liebt. Aber weil wir keine Mäzene sind, die über eigene Mittel verfügen, müssen wir uns auf die Auswahl erklären. Wir müssen reden, wir müssen schreiben. Wo und wie? Früher wurde über Kunst bei Hof, in der Akademie, in den Salons, im Café, in den Ateliers befreundeter Maler gesprochen. Wo wird heute über Kunst gesprochen? Die Gestalt des Kritikers, der in den Ateliers aus und ein geht, der gesprächsiegel ist, der über Zeit verfügt, ist heute verschwunden oder im Begriff zu verschwinden. Wir sprechen nur als Jury, das ist Pflicht. Um uns anderswo zum Sprechen zu bringen, lädt man uns zu Round-Table-Gesprächen, zu Rundfunk und Fernsehen ein. Von Zeit zu Zeit gibt man der Presse ein Interview, das ist alles. Daher haben alle Arten zu sprechen etwas Offizielles und Artificielles. Man fühlt sich auf der Bühne, ist gezwungen, seine Worte genau abzuwählen. Man spielt auf zweifache Weise den Schauspieler und den Mitherausgeber, ein bisschen den Gladiator, denn wir werden bezahlt, und wir sind den Gefahren des Lebens, des öffentlichen Lebens, natürlich, ausgesetzt.

Künsten lesen. Denn es wird zu viel geschrieben. Daher kommt zu viel zu schreiben oder gar nichts zu schreiben auf dasselbe hinaus. Und wir schreiben ja, um gelesen zu werden, wir reden, um gehört zu werden, wir lassen sehen, um gesehen zu werden. Unser Appetit ist groß, unsere Befriedigung mag aber. Aber unser Spiel ist noch nicht zu Ende. Denn es gibt ja auch noch die tertären Funktionen: sehen lassen lassen, hören lassen lassen, lesen lassen lassen, d. h. zeigen lassen, reden lassen, schreiben lassen. Das Publikum spielt hier kaum eine Rolle. Ein einziger Zuschauer, ein Zuhörer, ein Leser genügt uns, aber es soll derjenige sein, der unsere Auswahl versteht, ihre Intentionen, ihre Konsequenzen, die sich dazu entschließen, sie zu unterstützen - oder sie zu bekämpfen, ihn zu folgen oder ihre eigene Auswahl entgegenzustellen. Nun, eigentlich kann jeder Bilder aufhängen, darüber reden, darüber schreiben. Die Künstler tun es, die Händler auch, die Sammler manchmal. Aber nur der Kritiker tut es, um Kritiker zu sein, damit ihr Spiel nicht von einem Tag auf den anderen zu Ende ist.

Unsere Methode, die Methode, ist die Methode der ewigen Provokation, der Provokation zur Erweckung der Fokation, der Berufung. Ich weiß nicht, ob wir für die Kunst oder ob wir gegen sie sind. Ich weiß noch nicht einmal, weshalb wir Kritiker sind, wozu diese zweideutige und wenig wirksame Belastung. Die Psychoanalyse ist noch immer in Mode, und speziell die Psychoanalyse der Institutionen. Kann man nicht den Psychoanalytiker befragen? Weshalb wird man Kritiker? Der Kritiker sieht, hört, liest. Also ist es ein Voyeur, ein bisschen Fetischist, denn von Zeit zu Zeit sieht er das, was es nicht gibt, oder das, was verborgen ist, oder das, was das verbirgt, was nicht existiert. Der Kritiker läßt sehen, läßt hören, läßt lesen. Das heißt, das er ein Exhibitionist ist. Er zeigt sich gerne nackt, öffentlich und privat. Der Kritiker läßt sehen lassen, läßt reden lassen und läßt schreiben lassen. Er liebt es, die Geschmacksrichtungen und die

Gewohnheiten umzuwerfen, er schreckt, er verteilt gerne Schläge und steckt sie gerne ein. Er ist Sadist und Masochist zugleich. Er hat eine schwierige Kindheit gehabt, ist nicht Künstler geworden und sieht sich nun als Kritiker wieder. Dieser ganze psychoanalytische Vortrag kann instruktiv, ja sogar wahr sein. Aber für mich ist der Kritiker vor allem der Spieler, der mutwillige Spieler, denn sein einziges Ziel ist es, daß es so weiter geht, daß andere sich an dem gleichen Spiel beteiligen. Er ist insbesondere einer, der wettet. Es ist schon länger her, daß ich als Modell für die Tätigkeit des Kritikers das Pokerspiel vorgeschlagen habe.

Roger Caillio zeigt uns, daß bei den Tieren immer alle Arten der Gattung vorkommen, außer dieser. Es gibt Ameisen, die sich berauschen, es gibt die kleinen Bären, die Geschicklichkeitsspiele spielen, es gibt andere, die mimetische Spiele kennen. Keine Art außer dem Menschen kennt das Glücksspiel, das willkürliche und abstrakte Spiel, das es gibt. Während wir unser Spiel spielen, verwirklichen wir unserer Dasein als Mensch, und wir zählen vielleicht zu den letzten, die das tun. Man müßte den Kritikern schützen, wie man die seltenen und von der völligen Ausrottung bedrohten Arten schützt. Aber wer könnte das tun? Ich wüßte es nicht zu sagen.

## Arte, paesaggio e storia nella Germania dei nostri giorni

Folle di giovani alle mostre di Berlino e Kassel - Un'«ultima cena» a base di birra e prosciutto di Westfalia - Strumenti dei grandi liutai cremonesi nella casa natale di Beethoven, a Bonn



BONN — Beside the bust of the celebrated composer, the instruments musical instruments made by Amati and Guarnerius (1690) and G. Guarnerius (1718), in the violin shop of V. C. Schmid (1690).

Germania '77: l'universo artistico - culturale della Germania Federale richiamò quest'anno, da marzo ad ottobre, circa 10 milioni di esperti nelle scienze umane, un fitto via vai di turisti, un gran numero di giovani venuti da ogni parte del mondo. In occasione di diverse manifestazioni dedicati tutta l'area delle arti — dal disegno alla musica, dalla fotografia al cinema, eccetera — era stato preparato da tempo anche il XII Congresso Internazionale d'Arti e Civiltà, con la partecipazione di 1200 critici d'arte. In alternativa alle sezioni ed dibattiti sui temi contemporanei i vari festival dell'arte contemporanea — che la Germania ha offerto panoramicamente — mentre visti e compatti — Ikeras, le critiche teatralistiche, come tutte gli anni, una sorta di «critica di arte applicata», attraverso una faticosa gara di sperimentativa marcia nei luoghi sto-

ri di rilievo, nelle riserve del patrimonio artistico (la Germania abbonda di esemplari museografici, con ope- ranti e conservatori, e di manichini parlanti un blabla politico (di Kienholz) e in tutti i campi, con il più avanzato frastuono dell'orchestra di Sechs Steine. A questo congresso, che si è svolto a Kassel, con la partecipazione di 10 mila persone, è stata presentata una mostra di «segnalatrici» (fa per dire) dell'arte del passato: dei Frans Hals, Käthe Kollwitz, Rembrandt, Bonn, Colonia, Bochum, Berlino, la «troupe» di 1000 spettacoli ha visitato da 32 Paesi, incontrava luoghi storici e Musei prestigiosi, ma non ha toccato anche località e ambienti meno noti al turista straniero.

Per l'osservatore, le mostre di Berlino e Kassel erano piene di giovani e di giovani donne, come un'era di convivialità, alla Kunsthalle di Düsseldorf, che fe-

Ad esempio, Rolandseck sul Reno, una delle stazioni ferroviarie d'Europa, ancora funzionante, con l'elegante palazzetto in ferro, la superba abitazione da anni a convegni artistici, dove si esprimeva in un sereno discorso del Ministro della Cultura Bonn, aveva una vaga somiglianza al nostro Ministro del Lavoro, e in questo luogo, dove si trovavano le valli delle Moselle e del Reno.

Poco lontana da Colonia, Soest, cittadella che conserva ancora strutture medievali nelle strette vie settecentesche, con le chiese e case antiche. Purtroppo distrutta nel 1944, oggi è ricostruita e ridipinta, e in qualche caso con zelos eccentrico e un po' di apprezzamento.

Era uno dei primi insediamenti umani della Germania, e fu una città di prestigio anche col Romani, in tempi molto antichi, quando era sulla strada commerciale più antica d'Europa, la «Hellweg». La sua esistenza è attestata da pellegrini. Nel XII secolo si sviluppò fino a diventare una delle più importanti di Westfalia; si diede una legge scritta che fu esemplare per le città tedesche. Il suo commercio fino al nord, al Baltico e a Novgorod in Russia, e poi verso Roma. La sua efficienza venne accresciuta dall'apparizione di un porto fluviale. La città ebbe nuovo ampliamento urbanistico e nuovo centro con il castello di Colonia, signore della Regione. I resti antenati oggi sono immaginati — sotto le grandi opere di restaurazione e di riabilitazione — a S. Pietro ha la struttura tipica, ma la qualità originaria degli affreschi del quattrocentesco di forte pittore Conrad de Soest va

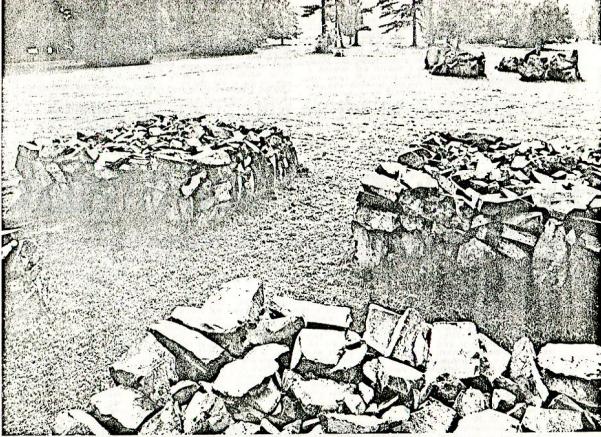
immaginata. Così nella cattedrale di S. Patroclo, restaurata, e con le sue statue coeve o di poco successiva. Così, nella «Wiesenkirche» di Bonn, dove i lettori sono state rifatte così la maggior parte delle statue, e poi le statue originali... Qualcuna tuttavia si è salvata: quella, per esempio, della Santa Barbara che serve ad inseguire della città, servita ad un'altra, nel rifuggire. L'ultima Cesta ha adottato una sorta di «antico riferimento»: «ante litteram»: al posto del solito pane e vino ha «pane bianco e pane nero di Soest, il Soester Pumpernickel» e birra di Westfalia. Da qui il detto popolare che indica in quella seconda linea «Santa cena di Westfalia».

Da Soest a Colonia, per la strada dell'antica strada di traffico, maglia di una interminabile, vasta rete autonoma, la quale, sempre bordata di boschi. Colonia è una città che lascia ricordi penetranti come lo nostro città cariche di storia, perché per ciò che ancora contiene, sia per i distori. A poca distanza da Soest, c'è Bonn, con tutto ciò che questa famosa sede imperiale significa per la nostra storia antica; e c'è anche Bonn, con tutto ciò che questo comune, come ormai complesso meno altre, si guadagna nella storia moderna, perché è proprio là dove nacque Beethoven, trasformato in Museo, per gli italiani, e per i cremonesi, una vittoria sorpresa fra altri cimeli preziosi, alcuni dei quali costruiti da Amati e Guarneri. Ma a Bonn, oltre la Cattedrale, restaurata nel XIX secolo, va visitato il «Reinisches Landesmuseum», dove, nel 1945 distrussero l'edificio ma non le collezioni — dalla prima guerra mondiale al Fraisch, al Medio Evo — che erano state messe al riparo.

ELDA PEZZI







Robert Morris Sans titre. Blocs de pierre formant des masses d'environ 140-110-2 m. Photo: Peter Brockom, Kassel.

Art International, vol. XXI, No. 5, Lugano 1977

RENÉ MICHA

KASSEL: DOCUMENTA 6

d'enseignement. En fait, elle obéit aux goûts heureux ou malheureux des organisateurs; elle témoigne tour à tour d'ordre et de désordre; elle trahit maints préjugés; il arrive même — c'est le cas pour la photographie — qu'elle fasse œuvre critique et historique. Plus d'une fois, elle franchit délibérément la barrière des années soixante-dix.

*Documenta 5*, en 1972, n'avait rien montré qu'on ne connaît déjà; mais on y reconnaissait avec admiration l'esprit d'analyse et de synthèse, l'esprit créateur de Harald Szeemann. Cette fois, on va disent que *Documenta 6* n'apporte rien de neuf et l'on va se demander si ce n'est pas une forme de réaction contre ces deux cas, doit être repoussée. *Documenta* n'est pas faite pour découvrir des terres inconnues; elle se borne à faire le point. Elle ne s'adresse pas ou guère aux critiques qui viennent de visiter les foires de Bologne et de Bâle, mais à ce public très vaste qui, ne pouvant aller en tous lieux, choisit de se rendre, comme en pèlerinage, à celui qui lui paraît les résumer tous.<sup>7</sup>

S'il me fallait dès à présent, donc sans aucun recul, dresser le bilan de *Documenta 6* je le porterais à son crédit: sa force d'attraction et sa vitalité extraordinaires, la qualité de certaines sections (le dessin, la photographie), la parfaite mise en scène des séances de vidéo, le rôle précieux ou surprenant dévolu au parc de la Karlsau, jonché, dans un *paper chase*, de formes en bois, en métal, ou en plastique, destinées à être manipulées, et toutes aussi singulières à susciter ce qu'on nomme aujourd'hui un environnement; à son débit, le sentiment qu'elle nous donne presque à chaque pas de l'improvisation, de la confusion, du hasard et — s'agissant des deux étages du Fridericianum qui réunissent la peinture et la sculpture — de l'arbitraire. Je crois aussi que la place faite à l'art allemand est exagérée; le plus souvent il s'agit de répliques, bâtardees, des modèles de New York. La part des galeries allemandes est à son tour excessive: *Documenta 6* ne semble avoir scindé les galeries étrangères que lorsqu'il lui était impossible de faire autrement. Mais ces jugements demandent sans doute à être nuancés.

Le *Museum Fridericianum* est un édifice prodigieux. Divisé en d'innombrables chambres, cellules et logettes, traversé d'escaliers d'accès divers, couloirs et évacuations, il est rond, en forme de vase, orienté ou antarctique, j'imagine. Les land-graves de Hesse entreposaient leur bié, il favorise les caprices et les incertitudes de la promenade. On traverse dix fois la même salle, on en découvre une autre tout soudain, ou un escalier qu'on pouvait croire dérobé. Lorsqu'on a désnéacé enfin les noeuds de cette architecture labyrinthique, c'est pour éprouver les incertitudes d'une exposition qui se déroule dans des espaces où les mouvements sont aux thèmes, plus ou quelques mètres de distance un triptyque de Francis Bacon, peintre de l'Imagination, et une allégorie de Wolfgang Mattheuer, tenant du Réalisme socialiste, un ensemble cinétique, lumineux et sonore de Takis et des mannequins de lave et de cendre de John Davies.

#### La peinture

On peut voir de Louis Cane, une juxtaposition, tranquille, solide, de diverses figures de géométrie; de Chuck Close, un saisissant portrait de femme. À l'acrylique: de Richard Hamilton, un paysage habité, d'une grande douceur, auquel un rouleau de papier hygiénique, placé au premier plan, fournit un blason dérisoire; d'Andy Warhol, deux toiles, d'un rouge violacé, illustrant le thème de la fauille et la mort; de Friedl Springer, tableau de 363 x 347 cm, d'une extrême simplicité, des bouteilles, des lunettes, des chiffres, des accents découpés dans de l'aluminium; de Roy Lichtenstein, un féminin, minutieusement traité, qui rappelle les distorsions cubistes; les *Catastrophes* de Malcolm Morley, les images abstraites de Gerhard Richter et de Michael Heizer, trois toiles vêtements, mais sans démesure, de Willem de Kooning, les *Lunar Orbit Series* de Nancy Graves. Un crâne aux deux yeux, deux bras et deux jambes, pris dans un étau coloré, de Jennifer Bartlett; un harmonieux entremêlement de bâtonnets, de Jasper Johns; les lignes agrandies d'une lettre de Cézanne, par László Lakner; les toiles monochromes, faiblement animées, de l'Anglais Alan Green, de l'Italien Claudio Olivieri, des Allemands de l'Ouest Ulrich Eben, Winfried Gau, Raimond Girk, Gottfried Graubner, Edgar Hofschen, Gerhard Metz, Jerry Zeniuk. La D.O.R. est représentée pour la première fois. Elle l'est par cinq peintures, dont une de Willem de Kooning, une de l'Américain sauvage de Kokoschka, dont un autre, le plus singulier à mes yeux, Werner Tübke, fait une œuvre d'apparence traditionnelle mais d'inspiration hardie (par exemple, *Bithis eines sizilianischen*.

La photographie

*Documenta 6* remonte aux sources et elle l'a fait avec honneur. Elle expose les œuvres de Nièpce (1763-1833), de Daguerre (1787-1851), de Talbot (1800-1877), de Nègre (1820-1879), de Nadar (1820-1910), de Muybridge (1830-1904), de Lewis Carroll (1832-1898), de Mucha (1860-1939), de Steiglitz (1864-1946), de Man Ray (1890-1976), de Rodchenko (1891-1956), de Bill Shah (1898-1969), de Brassai (né en 1899), de Cartier-Bresson (né en 1908), de Gisèle Freund (née en 1912), etc.

Elle n'a retenu qu'une quarantaine de contemporains. Parmi eux: Hilla et Bernhard Becher, Lee Friedlander, Jean Le Gac, Gilbert and George, David Hockney, James Collins, Mac Adams, Annette Messager, Duane Michals, Christian Boltanski, Katharina Sieverding.

Ni dans le portrait, ni dans le reportage, ni dans l'acrostique, le photographe ne semble avoir fait de propos depuis un siècle (je ne parle de progrès que parce qu'il s'agit d'un art en grande partie fondé sur la technique). Christian Boltanski l'a bien senti, qui montre des anti-photos, d'un mauvais goût voulu.

Francis Bacon. *Triptych*, 1976. Oil and pastel on canvas, chaque panneau 198 x 147,5 cm (79 x 68"). Photo: Marlborough Fine Art, London, et Galerie Claude Bé, Paris.



43

**La vidéo**  
Il y a tout beaucoup à dire sur les vidéos, tapis dans l'ombre des premières, tout à coup animées et vivantes dès le retour de Davis Oppenheim; la place me manque. Cependant je souhaite signaler la *Video-Komposition X de Nam June Paik*; jardin d'hiver (de bougainvilliers, de ficus, de plantes grasses) enfermant, étouffant presque, trente écrans sur lesquels se déroule un film sophistiqué qui mêle à des danses cultuelles une publicité de Pepsi-Cola (des enfants japonais hilares décapulent des bouteilles emboîtant parmi l'écumée de la mer, leurs rires doublent le bruit des flots et le *soap-opéra* qui accompagne, sans faute, l'ambroisie des dieux).

*L'Orangerie*, aujourd'hui entièrement restaurée, abrite les dessins et les machines utopiques.

« L'exposition des dessins n'est pas exempte d'erreurs ou de concessions, mais elle est aussi une réussite. Elle comprend six cent cinquante dessins, huit sections. Il me suffira, pour chacune d'elles, de nommer une partie des artistes choisis :

1. Art: Fernand Botero, Renato Guttuso, Horst Janssen, Giacomo Manzu, Pablo Picasso, André Thomkins; et, sur un mode plus subtil, qui ne relève de la figuration que le principe ou l'idée: Blythe Bohnen, Sol Lewitt, Robert Ryman, Lee Ufan.

2. Concept: Mel Bochner, Michael Craig Martin, Garth Evans, Al Held, Will Insler, Patrick Ireland, Donald Judd, Tadeusz Kantor, Ellsworth Kelly, Barry Le Va, Brian Marden, Kenneth Martin, Manz Merz, Marcello Morandini, François Morellet, Bruce Nauman, Lev Nusberg, Giolo Paolini, Bridget Riley, Dorothea Rockburne, Christo, Günther Uecker.

3. Dessin: Philip Morris, Peter Michalsky, Varden M. Chryssa, Alan Davie, Christian Dotremont, Jili Kolář, Henri Michaux, Joan Miró, Antoni Tapies, Cy Twombly, Shusaku Arakawa, Gianfranco Baruchello, Oyvind Fahlstrom, Palermo, A. R. Penck, Alberto Porta Zush.

4. Paysage, cosmos: Christo, Jan Dibbets, Wolfgang Gäßfgen, Michael Heizer, Antonio Segui, Robert Smithson, Yoshio Yoshida.

5. Visage: Horst Antes, Eduardo Arroyo, Baltus, José Luis Cuevas, David Hockney, Jean Dubuffet, Ronald B. Kitaj, Richard Lindner, Zoran Mušič, Arnulf Rainer, Larry Rivers, Antonio Saura, Vladimír Velíčkovič, Peng Wan-Ts.

6. Réalité: Arman Dado, Jim Dine, Jasper Johns, Douglas James Johnson, Konrad Klapheck, Claus Oldenburg, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann, Rosengren, Edward Ruscha, Wolf Vostell, Tom Wesselmann.

7. Hyperréalité: Valerio Adami, Thomas Bayrle, Fred Deux, Roel d'Hausse, Alfred Hofkunst, Max Kaninckx, Antonio López-García, Bernardo Monino, María Moreno, Isabel Quintanilla, Gérard Titus-Carmel.

8. Linéaire, volume: Eduardo Chillida, Henry Moore, Eduardo Paolozzi, Lucio Roselli.

Me frapperont un Christ aux ourtagés, obisé, de Botero; les enveloppes écarlates de Kantor; les recherches sur le mouvement de Blythe Bohnen; la série de sept dessins de Morellet sur les angles de 0 à 90°; les poèmes et les chants pour aveugles de Kolář, les grandes encres d'Alchinsky et de Michaux; les logogrammes denses ou légers de Dotremont, les tarots obscènes de Zush, les structures de Bayrle, les forêts et les champs de lavande de Hofkunst.

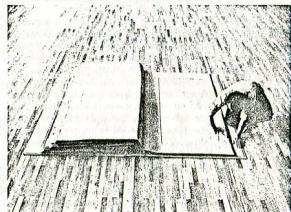
#### *Les machines utopiques*

Des choses anamorphes: une auto en caoutchouc, de Panamerika; des cabines mobiles penchées en avant comme des allonges; une tête de Joaquin Bautista. Des choses parfaites: les voitures de Los Angeles, sur Nouvelles routes dessinées exécutées par les computers de la Ford Motor Company Design Center. Des choses, à la lettre merveilleuses: les voitures construites par le Californien Don Potts. La première ressemble à un avion de Blériot, la deuxième à une faucheuse du Ciné-œil soviétique, la troisième à une maison qui marche, la quatrième à une mare sacrée de la Haute Egypte, c'est-à-dire à un noué de viscères. Toutes sont portées par des roues de bicyclettes: petites reines fragiles aux nerfs d'acier.

Outre ses salles consacrées en permanence à la peinture roccoco (où réside la *Cléopâtre de la Nef Naufragée*) et deux salles réservées au printemps et à l'automne à Joseph Cornell, des haïneaux, chargés de paquerettes, d'alpinismes, déprimant comme des capotes de fruits, d'un camion), l'auteure à Marcel Broothaers (des tableaux didactiques, le plan du « Département des Aigles » où voisinent Ingres et Courbet) — la *Nue Galerie* propose, sur un étage, les *métamorphoses* du livre.

J'y trouve le meilleur et le pire. Des œuvres lacées, barbillées, échevelées, tressées, tissées, en chifon, collé ensemble, trempés dans la poix ou la chaux ou le blanc d'œuf, imprimés à l'envers ou de quinzeois, à jamais ouverts ou fermés, de toute manière illisibles, devenus stèles ou monuments funéraires ou coffrets à bijoux ou boîtes à musique, dignes parfois de Joseph Cornell. Un livre de Steven M. Cortright (*The Earth*) qui traversent deux canyons, serpents de papier; un autre, de Gotthard Grauber, qui découvre les lèvres d'un sexe ou d'une bouche, qui sait une feuille d'artichaut? un ouvrage de Helfried Hagenberg, dont les pages se gonflent pour former une pyramide ou une colline

Franz Erhard Walther, *The Big Book*, 1963, 69. Cray., 68 pages



R. B. Kitaj, Untitled Study, first state, 1976. Oil and charcoal on canvas, 60" x 48". Marlborough Fine Art, London



45

spirale; un énorme livre, coupé d'offres, dont l'auteur, Franz Erhard Walther, écrit le poème comme il faut pour rentrer dans le livre; puis les livres-objets de Robert Filliou, de Jasper Johns, du Claus Oldenburg, de Daniel Spoerri, des livres qui se veulent objets d'art: de Daniel Buren, de Stanley Brown, de Peter Downsbrough, de Vincenzo Ferrari, d'On Kawara, de Sarkis, des bibliothèques, vraies ou fausses, des sofas Barbara et Gabriele Schmidt-Heins et de Hubertus Gojowczyk. En un mot (je l'emprunte à Lacan): les diablesques du signifiant.

*Le parc, les places publiques, la ville même*

Le Fridericianum porte, comme un fusil à la bretelle, un éclair rouge de Stephen Antonakos et, comme un ordre honorifique une croix noire de Reiner Ruthenbeck. Au fronton du musée paraissent, en lettres lumineuses, comme feraient des reclames à Times Square à la Piccadilly Circus, les valises de la Ferdi-nation, de la famille, de la culture, du droit, de l'art, de l'amour. Og Mani, qui envoie une sonde à 1500 m de profondeur; dompté par un gigantesque faiseau de tôles d'acier de Richard Serra; prolongé par une passerelle de Hans Rucker-Co, qui surplombe les lointains de la Fulda. Le tunnel sépare la ville haute de la ville basse est éclairé au néon par Dan Flavin. Les escaliers descendant vers le parvis sont des portes-médiévales, tombées dans l'eau; les autres sont soigneusement rangées en sus des orgues, en sapins de Noël, ou box de Bengale, au-dessus de cette marmitte de sociétés, haut dans le ciel, un laser divise la nuit selon les couleurs de leur spectre.

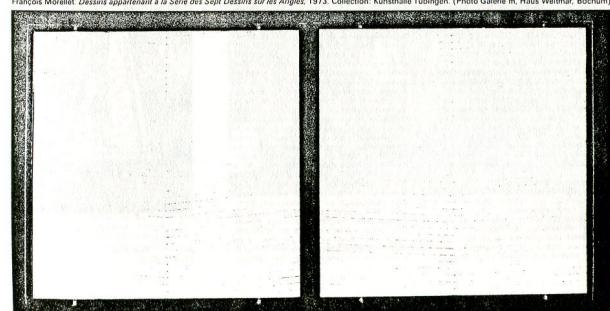
Je n'ai point parlé des « actions », des spectacles de télévision transmis par satellite, de la procession baroque guidée par Antoni Miralda, ou bien encore de Cygne, des ateliers ouverts à tout vent, des premières d'après des lectures publiques, des films des années 70, du cinéma expérimental et de bien d'autres divertissements; je n'en finirais pas.

La ville de Kassel, ces jours-ci, réunit des dizaines de milliers de visiteurs venus de toutes les parties du monde — qu'elle loge vaillie que vaile, au besoin à Göttingen (à 50 km de là). Le budget de *Documenta 6* est de 7,5 millions de DM; il était de 5 millions en 1972. Le catalogue, en trois volumes, pèse quatre kilos et demi, il coûte 75 DM.

NOTES

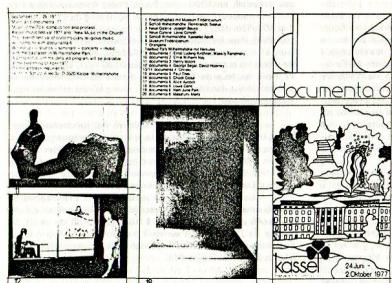
1. Le magazine *Stern* consacre vingt-deux pages à *Documenta 6* sous ce titre mi-ligue mi-rein: «Kassel bietet Kunst für Alle, Spaß und Angst für Vieles».
2. Empoignant en grande partie à la Library of Congress de Washington.
3. Les organes de la presse allemande sont un peu moins enthousiastes, sous le nom de *plastique*, toutes les branches de la sculpture; mais j'ai l'impression qu'en français du moins ce mot s'est rétréci à l'art du modélage.

François Morellet, *Dessins appartenant à la Série des Sept Dessins sur les Anglais*, 1973. Collection: Kunsthalle Tübingen. (Photo Galerie m, Haus Weimar, Bochum)



46

# documenta 6



tant en zig-zag le parc de la Karsberg s'en vont; de station en station, admire ou râler les formes en bois, en métal, en pierre que l'artiste a dérobé à la nature; et qui sont enfouies tout soudain dans la Nature de nos pères; qui se reflètent dans les eaux et les miroirs; qui sont démontées, cassées et brûlées par le Massachusetts Institute of Technology (aquarium de 61 m de long, de 12 m de large et de 3 m de haut); de Danoës, un rayon laser énumérant les couleurs du spectre); qui composent un contrepoint à l'opéra de l'Amazone de Leda et du Cygne; qui assistent devant les téléviseurs, à l'écrasement délibéré d'un avion; qui dégustent un repas dans une grande proche de New York; qui appuillés aux terrasses du Café Paul et du Rosenthal, dans le quartier des affaires de l'hôtel-de-ville, mangent des saucisses, longues comme des bâtonnets de policiers, dans les rues de la ville; qui boivent du vin de Moselle trop sucré; qui distribuent des tract pour démasquer les impostures de la guerre; qui démontent les statues publiques, le médiocre salaire des travailleurs 2. Pour la plupart, ces pélerins, auxquels les nôtres ont été si souvent comparés, ces garçons et ces filles très jeunes, habillés abusivement; mais avec grâce; ils portent des chapeaux d'Amazonie, des T-shirts de

Inspirée à la fin du mois de juillet, documenta 6 occupa jusqu'au début d'octobre, le Muséum Fridericianum, l'Orangerie, la Neue Galerie, le Schöne Aussicht, le Käfigturm, la Kasseler Hofgarten, les cinémas, les écoles 1 ou, pour mieux dire, la ville entière de Kassel. Elle eût dû avoir lieu au printemps de 1976, mais des obstacles de financement et de gestion l'ont retardée. Cependant, il est difficile de dire si l'essentiel a porté sur la conception ou l'entreprise. Les quatre premières documenta ont été organisées avec peu de source. Il s'était agi, d'abord, de combler l'abîme creusé par la guerre et la lente récupération de l'Allemagne de l'Ouest, qui en ces années les idéaux économiques et sociaux passaient avant ceux de la culture). Cela fut fait avec une certaine habileté, mais sur de très vieux lauriers les révoltes, menées tambour battant, par les Ecoles de New York, de Mexico, de Paris, de Mexico et d'ailleurs. documenta 5, guidée par Harald Szeemann, fut une mise en ordre de bataille, une démonstration de ce qu'il fallait faire. documenta 6, qui suit depuis vingt ans. Les visiteurs, en tout cas les spécialistes, ne découvrent rien de nouveau. Mais ils peuvent se demander d'y voir clair dans l'âme de leurs connaissances.

L'opinion de documenta 6 est théoriquement plus modeste, elle est aussi plus vague. Conçue par Lothar Roman et Manfred Schnecko, et dirigée par Schneckenburger, elle se propose, sans à priori ni débat, d'ouvrir à l'art toutes les possibilités que possède la peinture, la sculpture, le dessin, la photographie, la vidéo, le cinéma des années soixante-dix.

Dans le cas de la photographie, elle renvoie aux origines (Nappe, Daguerre, Nadar, Muybridge) et, par parliers historiquement fixés (Lewis Carroll, Mucha, Steiglitz, Man Ray, Edward Weston, Brassaï), aboutit à nos jours (Barbara Cole, Collins, Hackney, Le Gac...). c'est une exception. Nous ne pouvons pas nous en plaindre. Si nous considérons l'exposition même, nous ne pouvons, en général, que relever, prendre et déformer les éléments de l'organisation, d'inorganisation, d'artifice; cependant il faut distinguer les domaines de la photographie et de la sculpture. Ses défauts sont criants, et ceux du dessin, de la photographie, de la vidéo, où paraît un certain état d'indécision, de recherche, de mieux, où les choses sont souvent montrées avec bonheur (par exemple, les appareils photographiques et les caméras qui forment des décors et des portants de théâtre, des lieux fascinants comme en inventaient les artistes de l'école de baroque). Mais si nous considérons l'évenement et son aura, nous applaudissons du succès de l'artiste qui, dans un hall, de milliers d'hommes et de femmes, venus de toutes les parties du monde, cunie de l'art dans l'espace, dans des scènes, des scènes de fêtes, de surprises, d'épiphany, de ce qu'on nomme à présent des «actions» ou des «interventions». Ces artistes, dans tous les lieux, montent et descendent les escaliers hélicoïdaux du Fridericianum, tremblent sous la force de l'essor de la Domus aurea de Parick et Anne Poirier, font cercle autour de la jungle artificielle, trouvent des lieux de repos dans la jungle Park, interpellent les artistes de la D.D.R. invités pour la première fois, qui, parcou-

HANS PAUL ISENARTH  
"DEUX RIGOLE"



collage ou de base-ball, des bottillons de cuir souple ou des sandales en caoutchouc; mais, à peine éveillés, sont aussitôt égarés dans un moment dérobé, aucun souvenir enfoui — lesquelles à peu d'exceptions près (Alan Charlton, Charles Gains, Michael Heizer), ils désarment, démontent, démontent, feragent des chaînes ou des genoux haut placés. Comme aux cent actes divers.

Hongrois qui vivent aujourd'hui en Allemagne. Un grand nombre de toiles sont, certes, sans style, sans forme, mais, qui rendent compte de toutes les tendances de la figuration, de la non-figuration, de la didascalie, de la poésie, et où l'on retrouve les abstraites, les pop et les hyperréalistes américains, la Nouvelle Subjectivité française, les artistes de l'art brut de Barcelone; celles de Milan et de Turin; et aussi des Allemands, des Anglais, etc.

Heureusement la section du dessin est plus riche et plus équilibrée. Elle groupe quelque deux cents artistes, quelque huit cent œuvres, dont une partie de dessins qui rendent compte de toutes les tendances de la figuration, de la non-figuration, de la didascalie, de la poésie, et où l'on retrouve les abstraites, les pop et les hyperréalistes américains, la Nouvelle Subjectivité française, les artistes de l'art brut de Barcelone; celles de Milan et de Turin; et aussi des Allemands, des Anglais, etc.

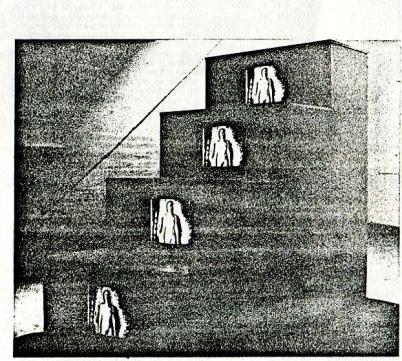
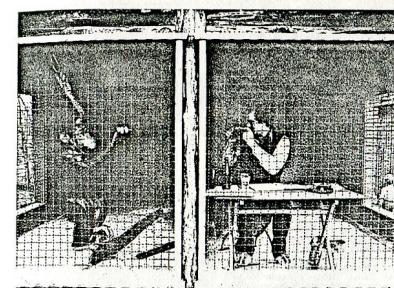
Le Muséum Fridericianum expose la peinture, une partie de la sculpture, la photographie et la vidéo; l'Orangerie — les dessins et les machines utopiques; la Neue Galerie — les œuvres de la Karlsruhe — une autre partie de la sculpture. Je me bornerai au principal.

La peinture réunit, pêle-mêle: les œuvres de quelques Américains — des beigeuses distendues de Jasper Johns, de Robert Lichtenstein; un Frank Stella, de 369×547 cm, dont se détachent des rubans de couleur en allures de bandes de signalisation; un vol au thème de la fauille et du marteau, d'André Werner; un portrait d'une vérité absolu, de Chaim Koppelman; des monomorphes liés à un espace tourmenté, ambigu, centrifuge, de Willem de Kooning; la peinture de la mort, de Lucien Freud, qui ressuscitent, dirait-on, les premières pages du *Domine, del Corere*; les élégantes et colorées compositions nocturnes de la lune et la Mare Tranquillitatis ont suggérées à Nancy Graves; les texturologies — char, peau, os, tissus, écorce, étoiles — sont au vinyl et au latex par Michael Heizer; les aériennes qui bifurquent, se perdent, se retrouvent, sont celles de Claude Jones. Un triptyque de Francis Bacon récemment exposé par Claude Bernard à Paris, et le Soft Prof. Lester, de Peter Huyck et Hamilton de la collection Ludwig. Une toile abstraite, très belle, de Lothar Roman, qui pourrait être comparée à un temple romain.

Le Muséum Fridericianum expose la peinture, une partie de la sculpture, la photographie et la vidéo; l'Orangerie — les dessins et les machines utopiques; la Neue Galerie — les œuvres de la Karlsruhe — une autre partie de la sculpture. Je me bornerai au principal.

La peinture réunit, pêle-mêle: les œuvres de quelques Américains — des beigeuses distendues de Jasper Johns, de Robert Lichtenstein; un Frank Stella, de 369×547 cm, dont se détachent des rubans de couleur en allures de bandes de signalisation; un vol au thème de la fauille et du marteau, d'André Werner; un portrait d'une vérité absolu, de Chaim Koppelman; des monomorphes liés à un espace tourmenté, ambigu, centrifuge, de Willem de Kooning; la peinture de la mort, de Lucien Freud, qui ressuscitent, dirait-on, les premières pages du *Domine, del Corere*; les élégantes et colorées compositions nocturnes de la lune et la Mare Tranquillitatis ont suggérées à Nancy Graves; les texturologies — char, peau, os, tissus, écorce, étoiles — sont au vinyl et au latex par Michael Heizer; les aériennes qui bifurquent, se perdent, se retrouvent, sont celles de Claude Jones. Un triptyque de Francis Bacon récemment exposé par Claude Bernard à Paris, et le Soft Prof. Lester, de Peter Huyck et Hamilton de la collection Ludwig. Une toile abstraite, très belle, de Lothar Roman, qui pourrait être comparée à un temple romain.

SHIGEKO KUBOTA / "DUCHAMPINA" / SCULPTURE-VIDEO À ESCALIERS



et de Arp, d'Alan Davie; les griffonnages de Twombly; les pictogrammes éclatés de Bandinelli; les peintures d'Andy Warhol, de Kitaj, de Rivers; les scènes de genre d'Isabel Quintanilla; les esquisses de Henry Moore; les dessins de l'artiste canadien de Douglas James Johnson; les dessins sur papier d'ordinateur de Chiharu Shiota; les installations de l'artiste allemand Hans-Jürgen Lohmann; les œuvres de Hockney; les logogrammes de Doremont; les artistes de Michael; les concepts de Sol Lewitt; les œuvres de l'artiste canadien Kenneth Martin; les structures urbaines de Bayle; les recherches sur les œuvres de Morelet; sur le mouvement; sur Bayle, Bohm, sur la couleur, d'Ellsworth Kelly...

Pour les machines utopiques qu'il me suffise de citer les principes Lancia carrossés par Ettore, ou les œuvres de l'architecte-choc, galoché difforme, inventées par Paramareiko; les habitats mobiles de Jochum; les œuvres de l'artiste canadien des quatre machines sur roues de bicyclettes, construites, tels des insectes ou des machines araignées, des cerfs-volants, sur le général Don Potts.

De sculpture, au sens propre, il n'y en a point. Le Fiderianum et le parc offrent un certain nombre d'ensembles plastiques, tous à l'échelle humaine, qui occupent une grande partie de l'espace; c'est tantôt l'espace clos d'une chambre, tantôt l'espace infini.

Malheureusement, dans l'ensemble, il ne circule pas d'air. Il y a une grotte, en cercle bleue, en partie réelle, en partie imaginaire (c'est-à-dire en trompe-l'œil), qui se déroule à la fois sur le sol et contre les murs des poutrelles d'acier qui changent un lieu quelconque en un désert asséché. Il y a une grotte en un gong formidable des stèles de pacotille qui éclairent des ampoules bleues, que parcourent des personnes qui ont l'air de la démesure. Alan Kirli esquisse une géométrie de l'espace qu'il laisse à l'abandon.

Dans le jardin, une grande partie des murs

qu'elle intègre valle que vaile au tissu urbain. Walter de Maria érige un diablock et tire le fil de fer à l'autre bout. Robert Morris jonche le parc de pierres énormes (roches arrachées à la montagne). Robert Gross pose pour une photo dans des télégaphiques. Hans Isenath — de longs bâreaux — fait une eau noire.

Avant d'ériger des bandes d'ascension, des escaliers qui courent sur le vide. Georges Trakas a deux projets en cours. L'un, l'autre en acier, ouvre un espace au-dessus d'un ravin boueux — et cette catastrophe tranquille évoque les arbres roux de l'enfer. Richard Nonas a une travée d'une clarière un môle de bois, long de 68 m, large et haut de 30 cm.

A tout instant, Documenta 6 mélange les Jeux pythiques de Dauphin et la Foire aux pains d'épices de la Place du Thône

RENE MICHA

<sup>1</sup> Je vise notamment le programme de cent projets organisés dans le Community workshop de la Foire aux arts contemporains d'Amsterdam.

Les couverts occupés à chasser les moustics à pandanus sont à l'origine de l'art contemporain des îles, qui, avec les îles de l'archipel des îles Maldives, paginent 8 DM l'heure; ils recèlent un intérêt artistique et culturel sans précédent, mais que les hôtes et les hôtesse du Centre Beaubourg ont mal compris.

Le budget de Documenta 5 s'était élevé à 5 millions de dollars, dont 2 millions pour le personnel. Celui de Documenta 6 est de 7,5 millions.

Scala, Edição Luso-Brasileira, No. 12/1977, Frankfurt/Main



Un paseo por Berlín

Una visita a la exposición de arte «Documenta» en Cassel, seminarios y discusiones acerca del «Arte en los años setenta», como así también una excursión a la 15. Exposición del Consejo de Europa «Tendencias de los años veinte» (ver scala 11/77) en Berlín, figura en el centro de la foto. La exposición se realizó en la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), que se celebrara en septiembre, en Cassel, Colonia y Berlín Occidental conjuntamente con el Congreso de Arte. En total, las aproximadamente 200 participantes de 30 países, se encontraban críticos de diferentes países de América Latina. En un paseo por Berlín Occidental, en el Volkspark, en donde en su situación el ayuntamiento de Schöneberg poseía numerosos fragmentos de una estatua de Kolbe (arriba); Jesús Urzaga, Bolivia; Roberto Marinho de Azevedo Neto, Brasil; Carlos Mauricio Escobar, El Salvador; Paul Gómez, Uruguay; Luis González, Costa Rica; Oscar Sella, Stellweg, México; Germán Rubiano, Colombia y Luis Ferraro, Costa Rica. El paseo por Berlín incluyó también una visita a la casa de apartamentos construida en 1924 por Hans Scharoun (dcha.) y al antiguo Cabsaret de comicos (al lado, a la dcha.).



Kulturbrief, Bonn, Nr. 11/1977

#### Selbstkritik der Kunstkritiker

Zum erstenmal seit 1961 hat wieder eine Generalversammlung des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) in der Bundesrepublik Deutschland stattgefunden. Zwei wichtige Veranstaltungen waren dafür ausschlaggebend, daß rund 200 AICA-Mitglieder aus 37 Ländern der Einladung der Deutschen Sektion gefolgt waren: die „documenta“ in Kassel und die 15. Ausstellung des Europarates in Berlin „Tendenzen der zwanziger Jahre“. An den fünf Tagen zwischen den Besuchen in Kassel und Berlin wurde in Köln getagt. Drei Themenkreise standen zur Diskussion: Methoden der Kunstkritik, Probleme des Realismus, Expansion der Künste. Zur kritischen Reflexion über den Kritikerberuf meideten sich neun Referenten zu Wort. Der Pole Mieczyslaw Porebski zeichnete ein düsteres Bild von der Situation der Kunstkritik auf dem Hintergrund einer allgemeinen Krise der totalen Mediengesellschaft. „Es sind die Institutionen, die mich machen, die machen, daß ich etwas mache, daß ich nichts mache. Die Institutionen: der Markt, die Politik, die Massenmedien“, sagte er. Auch der Deutsche Georg Jappe bot mit seiner Studie über die documenta-Kritik, einer Analyse von 700 Presseberichten des In- und Auslandes, deprimierende Aufschlüsse über die Arbeit des Kritikers: gemessen am Aufwand – bei der Eröffnung hatten sich 1000 Journalisten 750 Künstlern gegenüber gesehen – sind Information und Auseinandersetzung im ganzen oberflächlich gewesen. Der Holländer Hans L. C. Jaffé bezweifelte, daß der entwicklungsgeschichtliche Zugriff der Kunstkritik noch einen Sinn habe. Auch „alt“ oder „neu“ seien keine Kriterien der Wertung, obwohl sie als solche präsentiert würden. Hier habe sich die Verwirrung zwischen der historischen und der biologischen Kategorie eingeschlichen; denn auch das „Neue“ könne ein Produkt „äußerst konservativer Herkunft“ sein. Für Pierre Restany aus Paris, den eigentlichen Provokateur in der Realismus-Debatte, ist Realismus eine Metapher der Macht, in Amerika ebenso wie in der Sowjetunion, denn Realismus bestätige bestehende Verhältnisse. Der amerikanische Hyperrealismus habe in Stil und sozialer Integration den sowjetischen Realismus gefunden, beides sei „Kunst auf dem Weg zur totalen Vergeschichtlichung, Komplize und nicht Kritiker der Zivilisation“. (Informationen und Referate über: Deutsche Sektion des AICA, Dr. P. Spielmann, Museum Bochum, D-4630 Bochum.)

#### Art critics' self-criticism

The International Association of Art Critics (AICA) held its annual meeting in the Federal Republic this year for the first time since 1961. Two important exhibitions – the documenta at Kassel, and the Council of Europe's "Trends in the Twenties" at Berlin – were the main reason for some 200 AICA members from 37 countries accepting the German section's invitation. The five-day

assembly was held at Cologne between visits to Kassel and Berlin. Three main themes were up for discussion: Methods of art criticism, problems of Realism, and expansion of the arts. Nine speakers put forward critical reflections on the profession of critic. Mieczyslaw Porebski from Poland painted a gloomy picture of the art critic's situation against the background of a general crisis within a society where the media dominate everything. "Institutions make me, make me do something, or not do anything. These institutions are: the market, politics, the mass media". Georg Jappe from Germany presented an analysis of 700 German and foreign press reports on this year's documenta, which provided depressing insights into critics' work. There were 1,000 journalists and 750 artists present for the exhibition opening but the resultant information and discussion were mostly superficial. Hans L. C. Jaffé from Holland doubted whether art critics' concern with the historical development of art is meaningful any longer. He did not believe that "old" and "new" are criteria of evaluation even though they are presented as such. In his view, confusion has arisen between historical and biological categories since the "new" could also be a product of "extremely conservative origins". For Pierre Restany from Paris, a real provocateur in the debate on Realism, this form of art is a metaphor for power, in both America and the Soviet Union, since Realism confirms existing circumstances. American hyper-realism approximates to Soviet realism in style and social integration, and both amount to "Art on the way towards being nothing but a historical phenomenon, an accomplice rather than a critic of civilisation". (Information and the papers presented available from: Deutsche Sektion des AICA, Dr. P. Spielmann, Museum Bochum, D-4630 Bochum.)

#### Autocritique des critiques d'art

Pour la première fois depuis 1961, l'Association internationale des critiques d'art (AICA) a tenu son assemblée générale en République fédérale d'Allemagne. Deux manifestations de premier plan ont décidé les quelque 200 membres de l'AICA de 57 pays à répondre à l'invitation de la section allemande: la «documenta» à Kassel et la 15<sup>e</sup> exposition du Conseil de l'Europe à Berlin «Tendances des années vingt». Les cinq jours qui séparaient Kassel de Berlin ont été passés à Cologne. Trois groupes de thèmes étaient inscrits à l'ordre du jour: méthodes de la critique d'art, problèmes du réalisme, expansion des arts. Neuf délégués ont pris la parole pour une réflexion critique sur la profession de critique. Le critique polonais Mieczyslaw Porebski a brossé un sombre tableau de la situation du critique d'art sur la toile de fond d'une crise générale de la société totalement médiatisée. «Ce sont les institutions qui me font, qui font que je fais quelque chose, que je ne fais rien. Les institutions: le marché, la politique, les mass-médias.» Le critique allemand Georg Jappe a décortiqué 700 comptes rendus de presse allemande et étrangère de la documenta: analyse déprimante du travail du critique: mesuré à l'effort accompli – un millier de journalistes confrontés à 750 artistes le jour de l'inauguration – le résultat sur le plan de l'information et de l'explication est dans l'ensemble bien superficiel. Le critique hollandais Hans L. C. Jaffé doute que la critique d'art puisse encore se référer à une histoire de l'évolution. De même, les termes de «vieux» ou «neuf» ne sont plus des critères de valeur, bien qu'ils soient encore présentés comme tels. Il y a confusion entre catégories historiques et biologiques: en effet, même le «neuf» peut être un produit d'origine extrêmement conservatrice. Pour Pierre Restany, Paris, qui a été le véritable animateur du débat sur le réalisme, celui-ci est une métaphore du pouvoir, en Amérique comme en Union soviétique, car le réalisme sanctionne la situation existante. L'hyperréalisme américain a rejoint le réalisme soviétique dans le style et l'intégration sociale, tous deux sont de "l'art en marche vers l'historicisation totale, des complices et non des critiques de la civilisation". (Informations et exposés: Deutsche Sektion des AICA, Dr. P. Spielmann, Museum Bochum, D-4630 Bochum.)

Lier en Boog, Amsterdam, X/1977

Tijdschrift voor Filosofie van de Kultuur  
en van de Kunst

H.P. Aletrino:

Association Internationale des Critiques d'Art, sectie Nederland

In de laatste dagen van augustus en de eerste van september van dit jaar namen ca 200 leden van de AICA - dat is 10 procent van het gehele, over 48 landen verspreide aantal - aan hun congres, deze keer gehouden in de Duitse Bondsrepubliek. De zittingen vonden plaats in Keulen. Drie hoofdonderwerpen waren voorbereid: een deel met de critiek zelf te maken had (theorie en methode), twee die de werkerkern betroffen, in dit geval het realisme van de recente jaren en de grensverleggingen in de beeldende kunst. Hieronder een paar impressies uit enkele van de ongeveer dertig referaten. Zoals op de meeste congressen ontbrak ondanks alle voorzorgen, dit ruim bemeten tijd die nodig is, om de discussie na de referaten de gewenste diepgang en omvang te laten bereiken.

Over het eerste onderwerp sprak de Duitse deelnemer Georg Jappe n.a.v. de zesde Documenta in Kassel en het onderzoek dat hij had gedaan naar werkwijze en standpunt in de honderden persreacties die hij over deze Documenta had verzameld. De nauwelijks commentatoriërende reacties terzijde latend, kwam hij tot de slotconclusie dat kwalitatief de buitenlandse pers het er serieus en betrouwbaar afgebracht had en de binnenlandse dat sterker nadrukkelijk gelegen had op het beleid van de Documentaleiding, de kosten en de maatschappelijke aspecten; dat vele artikelen niet verder reikten dan het geannimeerd gebrachte divers; dat van bijdragen die van niet alleen vakkenkennis, maar ook van betrokkenheid en bereidheid getuigen, slechts in een kleiner aantal gevallen sprake kon zijn - eigenlijk

een conclusie die niet zo'n miracel is. Niet elk provinciaal gebonden klein blad of tijdschrift in het buitenland vaardigt iemand af naar zoets als de Documenta, wat (al was het alleen maar om het nieuwselement) in het eigen land wel het geval zal zijn. Ook de eigenlijke kunstpers is zeer heterogen. Zij gaat van pure journalistiek en toeristisch tot gespecialiseerd kunstcritisch en kunstfilosofisch. En dan: wat is de opdracht die men neekrijgt? Wat is de aard en de maat van het medium waarin men gaat? Zulke vragen kunnen zelfs medebestuurders zijn voor de optiek waarmee men te werk gaat, anders gezegd, het patroon van verwachtingen waaraan men, voor zijn lezers, min of meer zal moeten voldoen. Vele bladen zijn in het geheel niet gesteld op doorbreking van dit patroon, op scherpe doortocht of polemisch gedrag pro of contra niet vertrouwde vormen van de beeldende kunsten.

Dit laatste vraagstuk, beter beperking van theorie en methode te noemen, kwam in een licht gedepimeerde Engelse bijdrage tot uiting, nl. de meestal te laat zichtbare zwaarden van Damocles die economisch en sociaal de criticus boven het hoofd hangen van de kant van bv. machtige adverteerders of sleutelfiguren in het kunstabj. In hetzelfde referaat werd gewezen op de meest duidige wijkposten die in groeiende mate door de critiek werden gezocht; de criticus wordt aldus tot een antropoloog, historicus, psychoanalyticus of een combinatie van profeet en discjockey. Het is jammer, dat dit laatste verschijnsel in geen van de referaten meer werd uitgediept -

het is op zichzelf wel te verwachten, dat als er grensverleggingen in de kunst sprake is, iets dergelijks zich zal voordoen in de handwerk van de critiek, ongeacht hoe de opdrachtgever en zijn cliënt daarover denken.

N.a.v. een bijdrage over enige gevallen waarin de invloed van de psychologie en de (door critici zelf ondergane) psychoanalyse kenmerkend waren, waarschuwe Coen van Emde Boas tegen de aantrekkelijkheid die deze wetenschap door haar begrijpen en nomenclatuur kan hebben voor de kunstbeoordeling, omdat de kunde groot is, dat men aan de complete neurotische structuur voorbijziet.

Toch wordt het zoeken naar analog bruikbare modellen binnen de critiek, met de kwaad kans dat men in mythologie verzeilt raakt, steeds duidelijker. Maar ook oudere, eens aanvaarde, modellen blijken nog vitaal. Hierop wees Hans Jaffé, met de op de volgende gelegenheiding, in de vooravond iets zeer baanbrekends. N.a.v. diens geschriften over de historisch gezien ontwikkeling van de kunst, 1903, vroeg hij zich af, of deze op Darwin gebaseerde visie voor ons nog bruikbaar was, waar ze zich van oorsprong richt op een volslagen andere materie, die zich niet eens met de menselijke interrelaties bezighoudt maar des te meer met de geschiedkundige evolutie. Zo is er geen existentiële en kwalitatief verschil tussen oude en nieuwe kunst. Daar komt bij, dat in de westerse landen "nieuw" een magisch begrip is geworden. Wat zeker geen garantie voor avant-garde levert, maar eerder een halo van prestige, met de suggestie van nog verdere ontwikkeling - de evolutie-nomenclatuur wordt dan een bruikbaar instrument in de handen van de kunsthandel en haar bedrijf.

Voor de critiek en haar methoden gaat het om onderscheid van het wel en niet-creatieve, van het goede tegenover het minder goede binnen hun maatschappelijke samenleving, namelijk individueel, en hun functie. De kunst volgt niet genetische maar uit de menselijke gesteldheid voortkomende dialektische regels. Zijn slotconclusie n.a.v. Worringer's uitspraak over de doorbraak van inzicht, doordat we ons de betrekkelijkheid en de betrekkingen van een samenhang bewust worden, open de weg tot wat aan de orde werd gesteld over het begrip en de rol van de avant-garde, resp. over enkele karakteristieken van het realisme.

Daar was dan het nog steeds onder methode en theorie gehuisveste betoog van de Pool Turowsky die het niet nader toegelichte begrip *massacultuur*, die zelfs bij de aanvaarding van het meest ongedachte en waaggaarde toch nog van conditionerende voorbereidingen en planning afhankelijk is (het speelt zich alles af in het gebied van de kunsten), plaatste tegenover het partisaneidendom van de *avant-garde*, dat categorisch zich buiten en tegenover elke standaard, elke maatschappelijke overeenkomst stelde. Avant-garde, als zodanig, houdt er radicale manieren op na, juist omdat ze maatschappelijk bewogen en betrokken is, niet omdat ze op een bepaalde manier associatief of antisociaal zou zijn.

Zij is het (aldus Turowsky) die, bij uitsluiting van alle zo progressief en verlicht schijnden uit de massa die echter behoudend en conventioneel blijken te zijn, de mensen op de fundamentele punten van mechanismen drukt, het best te rechthouden en goedigt, veel middels desoriëntatie en de ware onverwachte schokken. Heel de rest is verhuisdertijding, verdere ontwikkeling. Uiteindelijk wordt Marcel Duchamp met eigen medewerking een museale rareteit (dit laatste vanuit de zaal gezegd).

M.b.t. de avant-garde bestaan er twee soorten critiek: de *normatieve* die vanuit massa en conventie spreekt en de avant-garde hierbij via via poogt in te lijven; de andere, de *ideologische*, die de avant-garde in een *juxta-positie* ziet, of binnen één maatschappelijk geheel haar wil benoemen tot profeet, verlichter, manende leermeester van alle anderen in een socialistische maatschappij. Niet is duidelijk geworden, of men heden van "de" avant-garde kan spreken, ook niet wat de auteur precies bedoelt. Want de leiding blijktbaar te tegenover avant-garde staat, dat een dergelijke, doch geschechte, situatie zonder meer tot het dubbels bestrijf zou behoren. Wie wees hiervoor de voorkeur aan, dat elk gewoens uit het kamp van de avant-garde, vroeg of laat bestemd blijkt om door de massa (wie dat daan ook zijn mogen) te worden aanvaard, resp. geusurperd?

Interessante materie leek mij zijn aan-

ondergeschikte plan zou komen). Het blijft een onbeantwoorde vraag, of in een door T. geschetste situatie, met de avant-garde als erkend en wellicht geïnstitutionaliseerd dynamisch geweten van de gehele samenleving, een dergelijk corps nog wel avant-garde zou zijn in de zin die wij er nu aan geven. En of van avant-garde in die zin inderdaad een soort politieke stormtroep te maken is met al die vrijheden die voor haardoorzakelijk zijn, zoals carte blanche van de overheid.

Wat dit laatste aangaat - overheid, instituutssysteem en macht - lichtte de vroege pleitbezorger en exeget van het Franse Nieuw-Realisme, Pierre Restany, zijn visie op het *realisme* toe, in het bijzonder het blijvend karakter ervan in al zijn ontwikkelingsvormen. Zijn these was, dat door zijn figuratieve kenmerken elk realisme, ook toen het nog balancerend tussen niet- en welnobele onderwerpen, tussen anecdote/genre en eigenlijke historieschildering, in elk geval een affirmatieve, en pas verder een getuigende, critiserende, parafraserende kunst is. Een kunst dus die de aanwezigheid en de betreffende hoedanigheid van de macht als vaststaand aannemt, door middel van de uit- en verbeelding van de verschijningsvormen die zich binnen die macht manifesteren.

Bij het hyperrealisme aangekomen vergeleek hij dit, als zeer duidelijke exponent van de westere consumptiemaatschappij, met het (volgens hem) uit het 19de eeuwse naturalisme voortgekomen socialistisch realisme de Sovjets. Maar hij maakte merkwaardig genoeg niet de vergelijking met het vooraf Franse classicisme, ofschon dit om uitwendige redenen toch wel voor de hand lag.

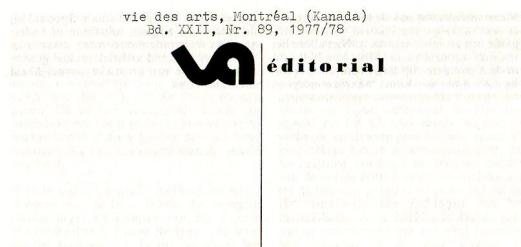
Wat dan de avant-garde en andere revolten betreft: Restany zag daar in evenmin een (realistisch geleide) uitkomst, omdat - evenals tijdens les événements in het Parijs van 1968, met zijn critisch vertellende en animerende muurkranten en affiches - de enige belofte verandering hierin bestaat, dat de ene macht vervangen wordt door de andere. Het heersende realisme is het realisme der heersenden - de kreet L'imagination au pouvoir zou de dood van l'imagination betekenen, want wie of wat de macht heeft, bemoet zich alleen nog met de handhaving en uitoefening ervan. Met het realisme als zijn eigen familiealbum. In zijn visie is met het realisme van de Pop-

art iets bijzonders gebeurd: hier is een bepaalde reportage van de consumptie binnen de American way of Life, een lokale, zo niet provinciale aangelegenheid, tot universeel model geworden, niet in de laatste plaats voor het leven van alledag van generaties jonge mensen in het Europa. Een nieuw en bijna autonome academisme, vooral nu het verschil tussen vulgaat en verheven onderwerp geen rol meer speelt. R. ging helaas niet in op het signalement, dat het realisme, zoals wij dit sinds het midden van de vorige eeuw kennen, nauwelijks nog tot de bekende peinture de genre behoorde. Het schilderkunstwerk was inderdaad niet materialisme in de beeldende kunst, voor wat de onderwerpen van ons aller dagelijksheid aangaat en de wijze waarop zij schilderkunst werden behandeld. In het bij zijn betoog zorgvuldig gevoegde literatuurlijstje vermeldde R. onder meer Bernard Henri Lévy's *La barbarie à visage humain*. Duidelijk sprak deze lectuur uit zijn visie.

Naast alle voorbehouden tegen het hyperrealisme i.v.m. zijn *fotografisch*, dus mechanisch verkregen model, nam - in het licht van realisme én grensverlegging - de visie van Jacques Meuris (België) een geheel andere plaats in. Hij legde niet - wat zijn collega Basievic, Joeoslavie wél deed - de nadruk op het karakteristiek technische van de fotografie en haar gereedschap (een machine die zelf weer door een machine plannatig wordt geproduceerd), maar op de *emancipatie* van de fotografie. Van mechanisch verschijnsel was zij geworden tot een instrument van een geheel eigen capaciteit, in vertaalbaarheid. Meuris stelde, dat de schilderkunst, die tot dan toe alleen van (creatief) handwerk, haar bezigheid altijd begint met het niets, terwijl daarentegen de fotografie begint met gegevenheden die controlleerbaar aanwezig zijn. Pas veel later heeft men de inbreng van de fotograaf zelf onderkend: men heeft ontdekt, dat juist hij het niet-schilderbare zichtbaar kan maken. Dit laatste feit belichaamt boven dien het fundamentele verschil tussen de schilder zoals wij die kennen en de schilder die van de fotografe) uitgaat. Het werk van deze schilder noemt Meuris een "hyperrealisme révélateur" en wat het realisme betreft herinnerde hij eraan, dat "het" realisme niet meer kan zijn dan een begrip en dat we in de praktijk beter deden te spreken van *de realismen*. Een van de deelnemers uit de USSR sprak in een vergelijkbaar verband van snijpunten en -vlakken.

Meuris stelde, dat ook de specifieke vertaalen en uitdrukkingsmogelijkheid van de fotografie een artistiek middel is. Niet alleen het realisme toont dit aan. Meer nog blijkt dit in de bijzondere rol die de fotografie speelt bij die vormen van kunst, waarin concept en

proces op de voorgrond staan. Speciaal bij de land-art is zij een substituut of ondergeschikt registratiemiddel meer, maar is zij een direct werkend artistiek middel geworden, waarmee een artistieke werkelijkheid tot stand komt.



## éditorial

### LES ARTS ET LA CULTURE

Il est de bonne guerre, dans le monde de l'Art, de diviser les camps en deux: les traditionalistes et les modernistes. Allégrement, d'un côté comme de l'autre, on se bat pour les bons contre les méchants. D'un côté, la tâche peut paraître facile, il s'agit de faire émerger les intérêts et convictions d'enfants et d'adolescents, les inventaires d'ignorance, les œuvres d'autres éclairages, d'être conscients de la portée de l'histoire et de «mettre les fidèles en état de grâce»; de l'autre, du côté vivant de la création, il faut avoir le sens du risque autant que l'esprit critique, être soumis à l'obligation de faire face au danger de progresser, d'enfiltrer partout et qui aveugle. Elle implique une idée du nouveau qui, curieusement, va de plus en plus vers l'uniforme, la moyenne et l'anonymat. On le constate dans les centres d'expression contemporaine de différents pays et dans les salles d'exposition internationales d'artistes de créativité. Mais ce n'est pas seulement attribuable au mimétisme mais bien davantage à une information qui circule aisément. Dans notre civilisation de l'image, il s'agit d'une nécessité de destruction de cette image et de ses supports, d'abstention et d'absténance, de purgation. Les deux s'opposent: les protagonistes d'un retour au réel par la voie de l'imagination et par la maîtrise des techniques. Un débat qui dure depuis le début du siècle, illustré par de multiples démonstrations et confrontations à la critique ses controverses et ses amitiés. Quant au Québec, il est dans un état de confusion au sein de différentes cultures dont il traduit les caractéristiques.

Sur le territoire bien délimité du Québec, le débat s'inscrit dans une culture qui subit, de même que l'ensemble des cultures modernes, l'assaut de la mondialisation de son histoire. L'antithèse n'est pas une simple aversion à l'autre, mais passagère: elle pourrait nettoyer, purifier; elle paralyse surtout. Avec le résultat qu'on va à tâtons dans les orientations, qu'on attribue, à tort, toutes les responsabilités à l'État, que des idées généralement de société bonne, de culture de masse sont faussement élaborées et étiquetées comme des idées de la masse, peut-être, mais pas l'homme en tant que cellule composante de ces masses; c'est lui qu'il faut viser, c'est vers lui et pour lui qu'il faut reprendre sans cesse la réflexion.

Le résultat, en somme de tout ce jeu de joute entre deux de tendances, Bernard-Henri Lévy nous rend particulièrement conscients de la gravité de la situation. A la suite du procès qu'il fait des suites de Mai 1968, nous laissant entrevoir les formes de barbarie qui se préparent dans le monde, il nous invite à lutter avec des armes qui sont proprement culturelles. «Les armes de nos masses et le fil de notre solitude.» Considérant l'art comme une des voies de la survie, il fait un appel

fraternel à notre vigilance afin qu'à défaut de refaire le monde, on s'assure qu'il ne se défaise pas.

On oublie trop que l'art est, dans la culture, un principe actif, régulateur, créateur d'ordre à même le désordre, force vitale. On peut redire, jamais trop, que l'art est essentiellement important de saignement, texte intelligent qui frappe par son ton nouveau. Dépayser la culture de Michel Morin et Claude Bertrand<sup>1</sup>. On y trouve d'importantes distinctions entre la culture et le nationalisme, la exactement où se situe le noeud du problème. Il y a un rapide et solide débat sur la question dans la culture française de notre dynamisme nord-américain, autant de questions fondamentales dont dépend la force future de l'expression créatrice.

La critique reprend enfin ses droits et apprend à mieux distinguer l'art à cause de son statut personnel; elle s'éloigne de la connaissance et plonge pour le territoire imaginaire, les exigences internes de la création et l'appartenance à la culture dont nous sommes issus. Cette position nous éloigne du jargon et des frustrations des alarmistes qui nous ont toujours parlé de la mort de l'art, de la mort de la culture. Il est eu grande partie responsable de cette esthétique impulsive qui souffre comme un mauvais vent depuis quelques années. Ce n'est pas en imitant le grommelle qui veut se faire aussi grossie que le bœuf qu'on obtiendra l'activation tout au contraire de l'assouplissement et de l'effacement. C'est de ce domaine source de fierté, le sera par la qualité, la vigueur des contenus, et pas autrement. Nous avons grand besoin, à l'heure actuelle, d'intellectuels qui mettent enfin la culture au-dessus de la politique, d'intellectuels qui soient, selon le vœu de Bernard-Henri Lévy, des métaphysiciens, des artistes et des moralistes.

C'est peut-être de l'angélisme mais nous devrions être nombreux à militer dans ce sens-là et à nous exiler de tout ce qui nous distrait de l'essentiel.

Un débat intelligent peut-être posé la vraie question, au dernier congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art, à Cologne: «Si nous devons disparaître demain, l'art s'évouvrira-t-il? Et si l'art s'évouvrissait demain, serions-nous appelés à disparaître aussi?»

1. Bernard-Henri Lévy, *Le Barbier à visage humain*, Paris, Bernard Grasset, 1977, 233 pages.

2. Le Devoir, 15 octobre 1977, p. 29.

3. Le Devoir, 15 octobre 1977, p. 29.

4. Bernard Devir, *Les Nouveaux théologiens*.

Andrée PARADIS

English Translation, p. 94

17

## TEXTS IN ENGLISH

### ARTS AND CULTURE

By Andrée PARADIS

separates us from the jargon and frustrations of alarmists who are only alienation everywhere. On account of their negative attitude, they are largely responsible for this *ineffective aesthetics* that has been blowing like an easter wind for several years. It is not by chance that the frog wants to melt himself in the sun, that the small scholasticism of the voice of a whole people to a stimulating cultural adventure. What will tomorrow be a source of pride will be such through quality and the vigour of content, not otherwise. We have great need at present of individuals who find a measure of meaning in life which corresponds according to Bernard-Henri Lévy's wish, metaphysicians, artists and moralists.

This may be exaggerated idealism, but there should be many of us to fight for the good against the bad. We should not allow ourselves from everything that distracts us from what is essential.

One of our colleagues perhaps put the real question at the last International Congress of Art Critics conference at Cologne: "If we were to disappear tomorrow, would we vanish? And if art vanished tomorrow, would we be called upon to disappear too?"

1. Bernard-Henri Lévy, *Le Barbier à visage humain*, Paris, Bernard Grasset, 1977, 233 pages.

2. Le Devoir, October 15, 1977, p. 29.

3. Le Devoir, October 15, 1977, p. 29.

4. Bernard Devir, *Les nouveaux théologiens*.

(Translation by Mildred Grand)

It is good strategy in the art world to divide the camps in two: the traditionalists and the modernists. On the one side, as on the other, we willfully fight for the *good* against the *bad*. On the one side the task can appear easy: it is a matter of bettering those who are almost congenitally illiterate, filling them up, applying other standards to the works, being aware of the implications of History and "placing the faithful in a state of grace"; on the other, the living side of creation, we must have the understanding that as much as possible must be thoroughly worked out and be concerned with the notion of progress that creeps in everywhere and which blinds. This involves an idea of the new which, curiously, goes more toward the uniform, the average and the anonymous, than toward the particular and the concrete, the expression of different countries which offer almost everywhere the same experiments in creativity. A phenomenon attributable not only to meanness, but much more to the fact that which is called *progress*. In the destruction of the image, it is a question of an attempt at the destruction of this image and of its usual supports, and also the process of the return to nature. In opposition to this stand the protagonists of a return to the real by all means, of a return of the *real* to the *real*. This is a dispute that has lasted since the beginning of the century, famous through many manifestations and providing its controversies and its uncertainties. A dispute that continues, it seems, because it is still at the heart of different cultures whose character it conveys.

On Quebec's very limited territory, the dispute is located in a culture which is subjected, just as are all world-wide cultures, to the most violent influences of the *real*, to the *real* as a simple, temporary and passing adventure: it could clean and purify; it paralyzes, particularly. With the result that we are groping in orientations, that we wrongly assign responsibility to the *real* for the most serious ideas of a bad society and of mass culture, take the wrong road: "they laugh at lights". The masses, perhaps, but not man as a component cell of these masses: it is he at whom we must aim. It is toward him and for him that we must work.

The warning of Bernard-Henri Lévy, a young French philosopher thirty years of age, makes us particularly aware of the gravity of the situation, calling for a return to the *real*. At the end of his article, telling us foreseen the forms of barbarism that are brewing in the world, he invites us to fight with weapons that are appropriately cultural: "The weapon of our museums and the bond of our solitude." Considering art as one of the tools of the *real*, as a way of fighting, as a way of saving, as a way of saving that, failing our remaking the world, we make sure that it does not destroy itself.

We cannot let too much that art in culture is an active, regulating principle, a creator of order out of disorder itself, a vital force. We can never repeat this too much and, in this spirit, it is important to emphasize an intelligent article that impresses by its tone, *Dépayser la culture* by Michel Morin and Claude Bertrand. In this article, they make clear distinctions between culture and nationalism, exactly the place where the crux of the problem is located. The authors recall the sources, our introduction to French literature, the roots of our culture, some very fundamental questions upon which the future force of creative expression depends.

Criticism finally takes up its rights and begins to better distinguish between controversy and personal attack; it moves away from complaisance and pleads for the imaginary territory, the internal demands of creation and adherence to the culture from whence we came. This position

94

## BERLIN

## Les origines de l'art moderne

Berlin a été l'un des centres artistiques et intellectuels de l'Europe des années 20. Berlin, ville martyre, ville nostalgie, ville d'espoir tant que les lieux refléteront, tant que ses artistes la chanteront, a été choisie par le Comité de l'Europe pour être le centre de l'exposition universelle. Une exposition importante d'expositions et de manifestations qui se sont déroulées dans son enceinte, du 14 août au 16 octobre, sous le titre *Tendances dans les vingt ans*.

Le développement de l'art moderne, dont nous sommes témoins aujourd'hui, prend sa source, pour la plus grande partie, autour des années 1910. C'est à ce moment-là que l'art moderne naît. En 1930, où tous les problèmes se posent à la fois; depuis 1930, il n'en finit pas de se répéter dans l'esprit souvent gênant des variations mises au point dans l'épanouissement des tendances.

Tout commence vers 1900, et 1912 alors que la Fauvisme en France et l'Expressionnisme en Allemagne, avec des moyens parallèles qui leur étaient propres, élaboreront la base d'un art contemporain que visualiseront les peintres allemands de l'école de Berlin, Kirchner, Matisse et ses collègues Derain, Dufy, Van Dongen et Vlaminck, au Salon d'Automne de Paris, affirmant et contre tous que la couleur est une puissance en soi, va vers l'abstraction. C'est à ce moment-là qu'on sait moins, c'est qu'à Dresde, vers la même époque, Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner et Bley, des étudiants en architecture, aquises leur formation dans l'école de l'architecte Peter Behrens, élaboreront ce qu'il marquera le début de l'Expressionnisme allemand.

Cinquième exposition majeure à Berlin, d'autres idées s'accompagnent. Mais l'art moderne, dans ses formes originaires de dix-expos, autant de moyens d'accès à l'analyse des nombreux phénomènes qui ont révolutionné notre manière de voir, de penser, notre style de décrire et de décrire.

A la Nouvelle Galerie Nationale, l'exposition *Du Constructivisme à l'art concrét* recouvrira la période allant de 1910 à 1930. On peut suivre l'évolution des artistes qui, à partir de la nature, cherchent à développer principalement l'abstraction, mais aussi des idées qui devront déboucher sur un renouvellement dans le domaine des arts, mais qui eurent également de l'influence sur les réalisités sociales. Dans ce contexte, l'art fut transformé, mais aussi la vie quotidienne. La peinture, la sculpture et le dessin, sont abandonnés au profit de nouvelles formes d'expression réagissant aux problèmes de l'environnement. Il est très difficile de penser qu'on renouvele exactement ces préoccupations dans les réalisations modernes et d'avant-garde.

Le point fort de l'exposition résidait dans la possibilité de constater des idées de convergence qui existaient alors entre les groupements les plus divers et les plus éloignés. Une volonté nette de faire ressortir le parallélisme de diverses expériences, à partir de stimulations immédiates ou de l'interprétation de l'artiste, a été atteinte. Ce résultat a été résolu par l'établissement de trois secteurs de démonstration. Le premier, de 1910 à 1916, phase préliminaire où l'on voit les artistes se détacher graduellement de l'objet et se tourner vers des systèmes dépourvus tout caractère figuratif, comme le même Theo van Doesburg, en Russie, et Mondrian, aux Pays-Bas, aboutissent à des phénomènes d'expression plastiques autonomes, précurseurs d'un esprit nouveau. En ce qui concerne l'Espagne, Picasso est déjà à l'œuvre, de même que Balla chez les futuristes.

La deuxième section couvre les années 1917-1925. Les apparaissent les premiers groupes d'artistes russes, tels que l'Union des Artistes URSS, par exemple, la situation conflictuelle est dénoncée dans le Manifeste réaliste d'Antoine Pevsner et Naum Gabo qui résume les idées du constructivisme russe alors en cours de formation. En Allemagne, Walter Gropius fonde à Berlin, en 1919, la publication *Die neue Kritik* et manifeste. Le Groupe *De Stijl* se forme, en 1917, autour de Mondrian et Théo van Doesburg et publie, dans le même esprit, ses *Maximes*.

La troisième section, couvrant la période 1926-1933, surtout des années trente, présentait la période d'application pratique des idées nouvelles. A la phase théorique et à la redéfinition des concepts succèdent les réalisations pratiques, qui sont alors appliquées à l'industrie, où mises en œuvre et de mises en marché, l'esthétique industrielle s'élabore, les artistes s'en servent pour modérer, de façon fonctionnelle, le quotidien et l'objet utilitaire. L'influence directe de l'artiste sur l'ensemble ne se manifeste de plus en plus. Rietveld, aux Pays-Bas, simplifie le mobilier; de son côté, Marcel Breuer fabrique ses premières meubles

en bois tubulaire. L'exposition soulignait également l'activité dans de nombreux domaines de Hans Arp, Sophie Taeuber, Moholy-Nagy et Lissitzky, à même des peintures, sculptures, dessins, projets d'architecture, photos, documents concernant le cinéma, le théâtre, la typographie, les arts graphiques. Une synthèse d'évolution importante de l'histoire de l'art à caractère européen.

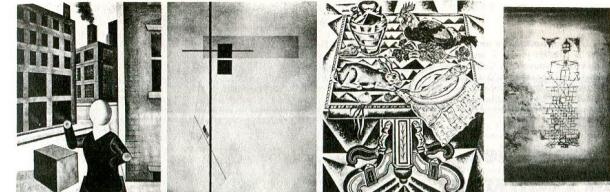
A l'Académie des Arts, *De la ville futuriste à la ville fonctionnelle*, concernant la construction de la ville futuriste, une exposition, organisée par le département d'architecture de l'Académie des Arts du Bauhaus, montrait l'évolution de l'architecture moderne en Europe, ses caractéristiques et leurs réalisations. L'exposition des projets d'architecture fantastique (*le Schauspielhaus de Berlin* et *le Festspielhaus de Salzbourg*, conçus par Poelzig), les idées pour une ville nouvelle (*Le Corbusier*), l'habitat de loisirs, les réflexions sur le phénomène de l'urbanisation, vertu et vice de l'urbain, les réalisations des différents concours d'architecture, les Programmes, les Manifestes. A rebours, il maintenait évident que l'*Architecture nouvelle* ne fut pas, au départ, un mouvement, mais une idée, une vision, une théorie. C'est pourquoi il est presque rassurant de constater que les différents pays européens eurent chacun leur évolution. A côté de nombreux points communs de méthode technique, on trouva des caractéristiques qui leur sont propres. Y a-t-il des différences évidentes entre les solutions de l'architecte de Finlande, des Pays-Bas, de la Grande-Bretagne, et celles proposées par l'Allemagne, la Tchécoslovaquie, la Pologne, la Russie... L'analyse du conflit entre l'art et l'industrie, l'art et la tradition, l'art et la modernité, l'art et la nouvelle architecture, qui s'est développée à partir de renouveau dans la fonction et la méthodologie de construction, constituaient le thème central de l'exposition.

A l'Académie des Arts, une seconde exposition, tout aussi importante, *Dada en Europe. Oeuvres et documents*. Pour la première fois, un musée d'art contemporain présente des œuvres documentaires, des œuvres d'artistes détestés d'Europe orientale et occidentale, de Russie, d'Angleterre, d'Amérique. Le mouvement Dada du début des années vingt s'est lui-même remis en question et a renoncé à fournir des réponses. Un document de l'époque, *Le Manifeste du Dadaïsme*, écrit par le député Hans Arp, l'artiste dadaïste, déclara: « La guerre, contre la guerre, contre la mort, contre la mort de la civilisation mondiale ». L'artiste allemand, en 1916, s'est développé jusqu'au milieu de 1920. On lui reproche habituellement son côté négatif, sa démonstration par l'absurde et

l'arbitraire. Sous sa fantaisie iconoclaste, satirique et ironique, il existe un moyen de défense contre les forces envahissantes, au lendemain de la guerre de 1914 et de la révolution russe. Ses implications de rejet, sa protestation contre l'ordre établi, contre la mort, contre la mort de la civilisation mondiale, contre la mort de l'art, contre la mort de l'homme, à travers le surréalisme, le pop art, le théâtre de l'absurde, le lettrisme, etc.

Les œuvres qui occupaient une place centrale à l'exposition: les reliefs de bois de Hans Arp (Zürich-Paris), les collages de Kurt Schwitters (Hanovre), des tableaux mécaniques de Francis Picabia (Paris-New-York). Marcel Duchamp — tout curieusement représenté par deux représentations: *Le Bocal de verre* et *Le Bocal de porcelaine* —, *Le moustache* — et heureusement par son célèbre ready-made *L.H.O.O.Q.* Des collages de Max Ernst, qui font partie d'une collection anglaise, et *Le tableau vivant* — deux œuvres de Raoul Hausmann. Art sans rôle important que dans l'art contemporain, mais dans le Dadaïsme, ayant son expérimentation.

Puis viennent les occasions de voir des œuvres du dadaïsme berlinois, une contribution critique et analytique de Raoul Hausmann, par exemple, était illustrée par son assemblage, *L'Esprit de notre temps*, créé pour le Musée d'Art Moderne de Paris (CNAC). Autre assemblage important, *Le Chariot de l'empereur* de Raoul Hausmann, qui montre des monuments funéraires dont la notoriété est demeurée plutôt locale. Le photomontage d'asymétries qui remontent au Dada berlinois, en particulier l'œuvre de Hans Richter, *Contra*, avec un collage de photographies dans l'œuvre de Raoul Hausmann, *Le combat pour la paix* (Galerie Nationale de Berlin). L'exposition a tenu compte également de contributions négligées jusqu'ici, telles celles des belges Passiers et Joppeyn, et de l'artiste suisse Jean Arp, qui fut l'un des derniers à jouer pour les Russes Iliadz et Serge Charcoun à Paris. Les œuvres et les documents exposés à Berlin renvoient les expériences faites par les artistes, mais également par les œuvres elles-mêmes, qui explorent, pour la première fois dans la création artistique, les médias qui font leur apparition au cours des années vingt. La perception dadaienne est à la fois reçue et transmise par l'intermédiaire des média que sont la publicité, la photographie, le cinéma et la typographie.



4. Le Bauhaus à Weimar.  
Chambre à coucher à la maison-type Am Horn.  
Architecte de Georg Muche et mobilier de  
Marcel Breuer, 1925.

(Phot. Archives du Bauhaus)

5. Georg GRÖTZ

Saint-Martin, 1922.

Düsseldorf, Collection d'art

(Rhénanie sept.-Westphalie)

6. Laszlo MOHOLY-NAGY

1922.

Huile sur toile.

(Phot. Archives du Bauhaus)

7. Jean ARP

Le Tableau vivant (Le Nature morte au lapin), 1920.

Huile sur toile; 130 cm x 110.

(Phot. Archives du Bauhaus)

8. Paul KLEE

Prise de vue, 1923.

Aquarelle sur papier à la cuve.

(Phot. Archives du Bauhaus)

9. René MAGRITTE

Le Rideau, 1928.

Huile sur toile; 73 cm x 25.

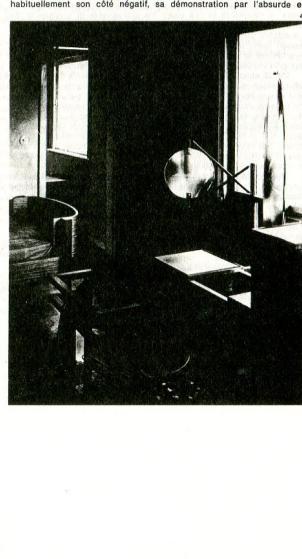
L'Orangerie du château de Charlottenburg, la quatrième exposition majeure: *La Nouvelle réalité: Surrealisme et Nouvelle objectivité*.

Deux cents tableaux de peintres réalistes et surrealistes des années 1920, qui ont été exposés dans les deux salles de l'Orangerie. Ces œuvres, en provenance des collections des grands musées européens et américains, ainsi que d'importantes collections privées.

Cependant, ce propos doit porter sur les deux courants contemporains du Réalisme et du Surrealisme; elle fait plus; elle établit les courants de l'art parallèle. En effet, la plupart des artistes engagés dans des recherches antimatérialistes, où ils tentent de se dégager de l'empirisme et de la rationalité, de l'art abstrait et de l'art conceptuel, peuvent faire dire une expression réaliste, un nouveau classicisme de la réalité ou il ne sera plus question de reproduire mais de re-créer l'art-reflet des choses. C'est pourquoi il est nécessaire de faire une distinction entre l'expression réaliste. Que ce soit dans le motif de la marionnette chez Giorgio De Chirico, de l'homme-robot de George Grosz ou dans le motif de l'Arlequin chez Max Ernst. Il n'y a pas de contradiction entre Max Beckmann, aux Ateliers mécaniques de Léger, à la poudre de Kokoschka, au sommabulle de Magritte. Ici, les reconstructions partent souvent de points de vue esthétiques opposés, ce qui rend la situation encore plus difficile à comprendre.

Cependant, ce qui existe dans l'Orangerie, c'est une certaine confusion. Les différences profondes entre eux; ce qui est important, ce qui est important, en définitive, c'est que pour le plaisir de l'œil, l'art est toujours intéressant: Gris, Miró, Beckmann, Schiele, Schad, Dalí, Magritte, Tanguy, Poussin, De Chirico... toutes les œuvres présentées étaient d'une très grande qualité. Des œuvres groupées qu'on peut voir, revoir, en quelques heures et qui demandent autrement, pour être vus, des mois d'efforts et de nombreux déplacements.

André PARADIS



Une vraie rencontre sur le plan des idées, c'est rare. Je lisais dernièrement *La Barbacie à visage humain* de Bernard-Henri Lévy et je prenais plaisir à imaginer l'idéale transposition que l'on pourrait tirer, sur le plan de l'art, des théories concernant la politique et le pouvoir. A Cologne, au Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art, notre collègue Pierre Restany, dans le texte important qu'il a présenté et que nous sommes heureux de porter à l'attention des nos lecteurs, assurait justement, dans l'esprit de Levy, que le Réalisme est la métamorphose du pouvoir. Le développement de cette idée sous-tend le texte qui suit. L'artiste est-il l'intellectuel antibabar? Il faut le croire puisque, selon le nouveau philosophe qui nous occupe: «L'Art n'est rien que la digue, millénialement dressée, contre le vide de la mort, de chaos de l'informe, le saliver de l'horreur.»

A.P.

## Problèmes du réalisme d'aujourd'hui

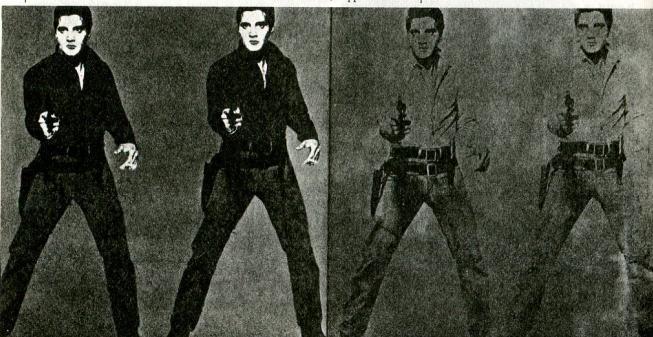
Pierre Restany

Le réalisme, en tant que vision directement édifiante du Monde, est aussi vieux que le Monde. Mais il est vrai que la conscience du Monde ne se conçoit pas sans sa vision immédiatement réfléchie, elle ne se conçoit pas non plus sans sa vision imaginée. Le réel est indissociable de l'imaginatoire, l'objet du fantasme. 1. Réalisme et idéalisme, réalité et beauté

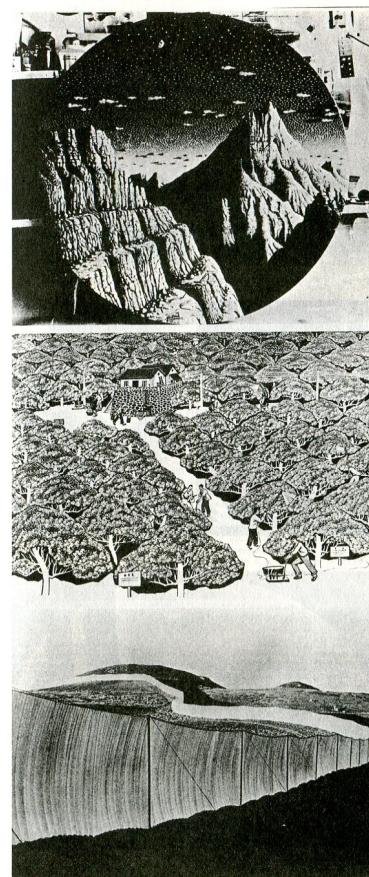
L'histoire des idées pourrait bien se résumer à ce que Bergson appelait l'antique conflit du réalisme et de l'idéalisme dans l'art, où il ne s'agit plus de nommer les idées mais de dire que le problème du réalisme est avant tout un problème fondamental: au réalisme, les sujets bas et communs (*la réalité*), à l'idéalisme, les sujets hauts et nobles (*la beauté*); c'est toute la différence entre la peinture de genre et la peinture d'histoire. Under nell logique formelle, l'esthétique mêne tout droit au formalisme avec le développement de l'abstraction: le terme réalisme a fini par recouvrir l'ensemble des procédés de représentation de la figure; il a fini par s'identifier à la figuration, en tant que nous l'avons compris.

Toutes les époques réalistes en peinture apparaissent ainsi comme des réactions formelles à un formalisme idéaliste précédent, et elles épousent ce contenu réactionnaire avec une force de conviction. Le Carravaggio, Velasquez, Vermeer s'imposent après la crise maniériste européenne. La Tour, Le Nain, «spécialistes de la réalité», s'opposent au baroque. La tradition réa-

1. André WYETH,  
*Eliza I and II*, 1964.  
Sérigraphie sur peinture acrylique et aluminium sur toile; 198 cm carrés respectivement  
Toronto, Art Gallery of Ontario, acheté en 1966.
2. BILL MARTIN,  
*Sans titre (Canyon)*, 1972.  
Huile sur toile; 81 cm x 81.
3. Tchouven-jon CHAN  
*Le Rêve et l'oubli d'un voyage*,  
62 cm x 80.
4. CHRISTO  
*Running Fence*, 1972-1976.  
Peinture à l'huile sur toile de 100 m x 100 m  
et standardisé près de 40 km.  
De Bolge Bay à Pataluma,  
dans la région de San Francisco.



18



Art actuel

liste, qui s'est instaurée en France au cours du 19<sup>e</sup> siècle, est une autre forme d'idéalisme réactionnaire, à la fois contre la rigueur néo-classique, mais aussi en réaction contre la sensibilité romantique; retour à la nature (École de Barbizon, Théodore Rousseau), encerclement dans le quotidien et le spectacle populaire (Millet, Corot, Courbet). D'autre part, le réveil de l'industrie et de la science vient également sous la forme d'un réalisme, effet direct de la première Révolution industrielle. Après Corot et Courbet, la seconde vague réaliste n'est pas celle-là leurs innombrables successeurs, celle des petits-maîtres goguenards, mais celle de Gustave Doré, Gustave Courbet, ou encore celle du village de Manet (class *Le Déjeuner sur l'herbe* vient se greffer, sur le rendu exact de la réalité, le sentiment de la vie moderne; telle est la signification historique du fameux Salon des Refusés de 1863. Une nouvelle manière de peindre, dira Zola).

2. Paris 1863: le style réaliste, expression de la vie moderne

Le réalisme devient alors le phénomène capital dans l'histoire du réalisme européen. D'abord, parce qu'il a assuré l'extraordinaire expansion du courant hors des frontières françaises, en Belgique (Alfred Stevens, Charles Gleyre, Gustave Wappers), en Espagne (Fortuny), en Europe Centrale et en Russie (Répine) et surtout en Hollande (Israëls) et l'École de La Haye. Ensuite, parce qu'il a donné une justification fondamentale à son propre formalisme. L'académisme réaliste de la fin du 19<sup>e</sup> siècle est le premier langage de modernité qui n'est pas celui de l'académisme et de l'apparition de l'âge industriel.

Dès lors, les sujets bas et communs que la critique reprochait à Chardin, au siècle plus tôt, cessent d'être bas et communs pour devenir nobles. Et comme l'académisme était tout à la fois rationnelle et sociale, mécaniste et technique que populaire, elle prend le visage nouveau du Pouvoir politique, tel que le définissent les forces productives socio-économiques. Cet académisme réaliste, formellement dépassé par le progressisme et le socialisme, ne perd pas de temps à se réinventer avec l'apparition de la photographie et l'explosion successive des média, à pu se survivre à lui-même au nom d'une morale de la modernité. L'Histoire est son garant, l'art de l'Histoire est le garant du marxisme. De fait, les deux systèmes, figuratif et philosophique, assument aujourd'hui encore les mêmes caractères de survie anarchique.

Conçu à l'image fidèle de l'académisme socialiste réaliste de la fin du siècle dernier, le réalisme soviétique est l'art officiel de l'État, fonction qui était de figurer les effets visibles du Pouvoir soviétique. Il est encore plus fonctionnel en Chine: peintre-paysanne modèle du district de Housan (Huzan), Li Feng-Lan devient l'œuvre prolétarienne et sans faille, manifeste et talent personnalisé pour le paysage, reflet à la base d'une immémoriale tradition.

L'histoire du réalisme contemporain ne se limite pas à cette seule filière historique, tant à l'Est qu'à l'Ouest. Mais la seconde analyse nous fait constater une modération toutefois dominante encore l'ensemble des problèmes du réalisme d'aujourd'hui.

Tout peut se résoudre en un mot, l'inversion formelle qui rapporte au conflit réel/réalisme. Les sujets bas et communs sont devenus hauts et nobles, la peinture de genre est devenue la peinture d'Histoire.

La peinture d'histoire est peinture de style, et le style

*Art actuel*

est maniére. Tous les réalismes contemporains apparaissent comme des maniéristes de l'antimanier.

3. Réalisme et mass média

Le problème fondamental du réalisme d'aujourd'hui réside dans son extension formaliste, qui a peu à peu sapé la frontière conceptuelle entre la chose représentée et son fantôme, entre l'objet et le sujet, entre le réel et l'imagininaire. Extension formaliste qui a été officiellement reconnue par les immenses progrès de la science et de l'information.

Aujourd'hui, la réalité dépasse la fiction, nous dit la sagesse populaire. Que devient le réalisme dans notre monde de l'image ? Il y a deux temps que le peintre, le graveur, le dessinateur ont perdu leur monopole représentatif. L'artiste d'aujourd'hui vit en position concurrentielle constante avec les autres opérateurs et techniciens du champ visuel. Il est maintenant au soin, il suffit de le faire, de faire quelque chose et de délivrer des messages. Dans ce monde de l'image où formellement chaque image en vaut une autre puisque ce qui compte c'est l'impulsion de communication du message figuré, où le contenu l'identifie et le contenant, le signifié et le signifiant, se perdent dans le flou du réalisme et de l'imitation. *'The medium is the message'*, dit McLuhan. Où finit le réalisme dans l'emploi systématique et normalisé des média ? La question reste ouverte.

Enfin, Jean-Louis Houot y a répondu en donnant l'exemple d'une autre sorte de réalité que la forme, l'énonciation, l'ambiguïté, la tension, la forme, la fantaisie sur la raison. Les surréalistes, peintres de genre, pensent naturellement à gauche et cultivent le mythe de l'imagination au pouvoir, comme si l'imagination au pouvoir pouvait participer d'autre chose que du pouvoir, c'est-à-dire de la totalité du réel, l'anti-imaginaria.

4. Le Réalisme est la métaphore du Pouvoir

Le réalisme fait la métaphore du Pouvoir, dit Bernard-Henri Lévy, dans *La Barbarie à visage humain*. Je serais tenté de dire, en le paraphrasant, que le Réalisme est la Métaphore du Pouvoir. La motivation centrale de tous les réalismes contemporains est précisément la «servitude volontaire», telle que la définissait déjà, à propos de trois artistes, l'ami et confidant de Montaigne, Etienne de La Boétie. L'artiste réaliste produit délibérément sa propre soumission au pouvoir. Son art est la sanction illustrative de ce pacte fataliste. Fatalisme plus que résignation, et qui n'excuse pas le crime de dévouement à la raison maniére (Mythologies quotidiennes, Salon de la Jeune Peinture, Coopérative des Malassés, Equipo Crónica, etc.). Révolte ambiguë, assise dans la nostalgie d'un autre pouvoir, hystérie critique, n'est autre que l'expression culturelle d'une soumission à un autre mode de servitude, type dictature du prolétariat, par exemple. Illusion machinalement entretenue d'un monde meilleur, incarné dans la thématique abondante des lendemains qui chantent.



5. Le langage quantitatif de la société de consommation

C'est dans cette perspective de servitude volontaire que doivent être analysés tous les parti-pris réalistes contemporains. Ils ont toutes références à la technique du reportage et le sens de la culture moderne, publique, industrielle et urbaine. Plus clairement, c'est assumée la soumission au contexte organique du pouvoir, plus riche et plus fort en l'impasse du niveau du langage. C'est alors que l'imaginaire conflit du réalisme avec l'idéalisme de l'artiste, le réel avec le rêve, la nécessité continue du courant réaliste. Le

Grroupe des Nouveaux Réalistes a déboulé l'impassé de l'Ecole de Paris, impasse fondée sur l'espace illimité et l'absence de limites, émanant de l'esprit d'apôtre-guerre, une idéologie née du mal du réel au profit d'une soi-disant libération du moi profond.

Le secret de cette pensée explosive ? La très lucide récupération du ready-made dans le contexte quantitatif de la société de consommation, la accumulation industrielle du surabondance de l'objet, tel que l'avait pratiqué dès 1914, Marcel Duchamp. Si tel ou tel objet industriel de série devient sculpture du fait du choix délibéré de son inventeur, il n'y a pas de raison de limiter la responsabilité du choix de l'œuvre et l'environs. Mais alors que ce sera gêné pourtant l'artiste qui assume en effet ce rôle et ce要看 dans la mesure où il s'assume lui-même en tant qu'artiste dans la société actuelle. C'est donc la gamme toute entière des possibles de communication de cette société qui passe à la puissance de la démagogie.

Telle est la motivation initiale du geste appropriatif de chacun des nouveaux réalistes, tel est aussi le fondement de sa vertu expressive; chaque geste quantitatif s'articule en un système qualitatif de langage. Il suffit d'observer par exemple à la fois la sculpture métal ou à l'expansion de plastiques chez César, à l'accumulation ou à la brisure (colère, coupe) chez Arman, à l'animation mécanique de l'erraille chez Tinguely, au tableau néo-figuratif de Sébastien au relief-chef-d'œuvre de l'artiste philadelphien, et de ses affichistes-décolleurs, Hains, Villejé, Duffré, Rotella, considérant le monde de la rue comme un tableau, dont les regarders font l'art. La monochromie d'Yves Klein, ou l'art de l'artiste de l'artiste, John Baldessari, qui d'une théorie générale du pouvoir, la couleur pure fixe par imprégnation l'énergie cosmique en libre diffusion dans l'espace; l'énergie est le fondement du langage de la communication : le maître de l'énergie

est le maître du langage.

L'humanisme technologique des nouveaux réalisateurs a balayé l'ultime illusion des infirmes de fonder un art d'évasion du réel à travers des systèmes non figuratifs individuels, abstraits lyriques. Les nouveaux réalisateurs transforment les pieds sur la terre même temps, ils se sont totalement dévoués à la totalité de la consommation, dont ils ont contribué à dévoiler les valeurs expressives et dont ils subissent le destin.

6. New-York, 1962: le Pop Art US, peinture d'histoire

Simultanément, dans les années 1955-1960, les néo-dadas américains, et Rauschenberg en tout premier lieu, assistent la transition réaliste entre l'expressionnisme historique et le pop art. L'œuvre historique de Rauschenberg est d'ancienneté l'œuvre physique du vocabulaire gestuel de l'*action painting* et d'avoir tenté de remédier à cette usure expressive en cherchant un sujet trouvé dans le contexte pictural du tableau. Les *compositions* peuvent également être nommées comme des assemblages dans la lignée Marx de Schwitters: elles ouvrent la voie du pop art des Claes Oldenburg, Andy Warhol, Segal, Lichtenstein, Weiss, Sherman, Rosewater, De Kooning, etc.

Le pop art et ses antécédents néo-dada a constitué à la fois la synthèse du courant réaliste-provincialiste et du courant abstrait et le poème dithyrambique de l'*American way of life*. Depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours, l'Amérique connaît de la renommée continue du courant réaliste. Le coup d'œil totalement objectif sur l'espace environnant est l'un des plus constants réflexes de la sensibilité américaine, depuis l'époque des pionniers anonymes. En deçà de l'expressionnisme abstrait américain, mais depuis l'expressionnisme allemand, il n'a jamais en solution de continuité dans le film réaliste. Les *Precisionists*, les *Magic Realists* du début du siècle et de l'entre-deux guerres, les Sheeler et les Georgia O'Keeffe, les Benton et les Hopper sont les premiers dirigeants des *Pop Artists*, et, après eux, des hyperréalistes.

Le pop art constitue en ce sens l'un des points de culminance du film réaliste, et son esprit est fondamentalement celui des Dadaistes des Nabis-Spartiates. Mais il est bonnement que ce film soit pris tout entier dans l'histoire du réalisme américain, le moment où, cela après l'Europe, tout bascule, où la peinture de genre locale devient à son tour peinture d'histoire, à révolution mondiale. Un événement aussi spectaculaire que l'arrive en 1962, l'événement du salon historique parisien du Salon des Refusés de 1863, c'est l'exposition *The New Realists* chez Sidney Janis, en octobre-novembre 1962 : une rencontre entre les nouveaux réalisateurs et les *Pop Artists*.

Que s'est-il passé ? Le contexte socio-culturel dans lequel s'est développé le pop art a radicalement changé: ce style 100 pour 100 d'homme africain atteint son apogée dans les années 1960, alors que le monde entier subit la fascination de l'Amérique, son genre de vie et son folklore urbain, se passionne pour ses mythologies quotidiennes, du western à la chanson, adore ses idoles, aime ses voyous au grand cœur. La nature américaine est une source d'inspiration pour le peintre Grant Wood, était provinciale, exotique, un sujet bas et commun. La nature américaine de Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg ou Andy Warhol s'identifie aux archétypes de la modernité internationale.

nale, elle illustre l'entière hiérarchie de valeurs d'une civilisation planétaire, elle est le grand sujet de la peinture et de la sculpture. Au-delà d'un horizon sans frontières, le pop art est à l'exacte image du pouvoir américain de la première moitié des années soixante, de son potentiel technologique et financier, de sa maîtrise des informations et de son influence sur le développement des mass media, de son prestige impérialiste. Les *Pop Artists* ont exprimé le subconscient collectif d'un continent multinational promu au stade de nation homogène à travers l'optimisme dynamisant du progrès industriel.

#### 7. Le cercle se referme: plusieurs troupeaux pour une histoire

Cette image globale euphorisante et triomphante a été de courte durée, et le pouvoir américain s'est bien vite redimensionné à la mesure de ses contradictions internes et de ses échecs en politique extérieure. Mais le courant réaliste n'en a pas été désemparé pour autant, il a gardé tous ses priviléges de style noble, il n'a pas perdu son sens critique et son sens de l'humour face à l'hyperréalisme et sa sensationnelle célébration à *Documenta 5*, à Cassel, en 1972, en témoignage. Le *sharp focus* exprime le désir de soumission du troupeau à son chef. Aux éditions de documents photographiques d'un A.M. Gerasimov et d'un Estes, ou les motivations statuaires d'une Véra Moukhine et d'un Duane Hanson.

L'hyperréalisme détient à rejoindre le réalisme socialiste-révolutionnaire sur le plan du style, de son standing et de son intégration sociale. J'ai pu déceler des correspondances analogues en d'autres occasions, où la 9<sup>e</sup> Biennale de Paris (1975) notamment, où le lyrisme parallèle des paysages californiens Bill Traylor et George Tooker, ou encore, sur le plan de la poétique fracheur, à certaines œuvres de la peinture-modèle chinoise Li Feng-Lan.

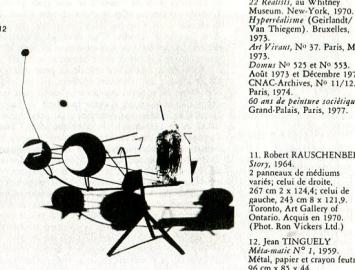
Nous avons constaté l'extension formaliste croissante de l'art réaliste contemporain, de l'artiste à l'œuvre, rapport dialectique avec l'idéologie, soit statut officiel et intérêt de peinture d'histoire. Parce qu'il ne se nourrit pas des illusions fantastiques et libertaires de la peinture idéaliste, parce qu'il exprime la totale intégration de l'homme à son environnement, l'art réaliste illustre une œuvre spéculative de la relation de l'homme au monde. Cette relation est visible chez un Benton, un Hopper ou un Richard Estes et un Chuck Close. C'est la relation directe, intime et profonde de l'homme américain avec l'essence même de son environnement. Certes, la vision d'un Estes est celle d'un Hopper, mais passé à travers la grille des mass media et de leur immense pouvoir promotionnel.

11

12



22



11. Robert RAUSCHENBERG  
*Story*, 1964. 2 medaillons  
voiles, céramique de céramique,  
267 cm x 2 x 124,4; celui de  
gauche: 121,9 cm x 121,9.  
Toronto. Art Gallery of Ontario. Aquis en 1970.  
(Photo: J. E. K. Baker, J. E. K. Baker)

12. Jean TINGUELY  
*Metamorphose N° 1*, 1959.  
Métal, papier et crayon feutré;  
96 cm x 85 x 44.

## NOTITIES

I logisch als het rassisme op kunnen

nenmen.

Jaffe kreeg, zoals te verwachten

van een voorstander van de DDR, een be-

paalde houding, i.v.m. actuele

problemen of, 3, het feit dat de

progressieetorie officieel nog de

basis vormt van de maatschappi-

en cultuurpolitiek. Van begrippen

als 'ontkolonialisering', 'dekoloni-

alisering' wilde Kuhrt geen afstand

doen, maar hij was wel bereid toe

te geven dat vooruitgang in de

kunst niet per se samenvalt te

gaan met maatschappelijke voor-

uitgang, gezien het voorbeeld van

de Griekse cultuur. Zijn collega

Helmut Papies uit Oost-Berlin gaf

nos de voorbeeld dat de maatschappij

hoeven zich niet als eenheid moet

ontwikkelen en hun doel kan niet alleen de rationele

bevordering zijn van de kunst.

Hij pleitte voor een onderzoek naar de

ideologische achtergronden van

de kunst in de niet-

communistische wereld. Als voor-

beeld van kunst die op een rationa-

le en emotionele be-

wustwording is toenemend bij

deze ideologische lezingen, be-

kende een niet grotendeels sensatie-

gezin de ideologie van de be-

staande kunststijl in de DDR.

Jan Hellicia uit Boekarest zag

zelfs als alternatief voor de

productie en prestatie gerichte

maatschappij. Hij meende dat de

voortgangsgedachte wel van

belang was voor de kunst,

maar niet op de kunst. Zijn stelling

kwam overeen met geluiden, die

men twee jaar geleden ook al uit

Polen kon vernemen.

Onverwacht veel nieuwe aspecten

kwamen ter sprake bij het tweede

onderwerp: 'Problemen van het

realisme hedendaags.'

Pierre Restany, omstreeks 1960 de kroongetuige

van het nouveau réalisme—Arman, Oder, Yves Klein—veroorzaakte enige discussie met zijn

metodologische standpunt.

Zoals hij klapplaat engagement

of ideologie kan je immers niet

voor een bepaalde methode kiezen.

Hans Jaffe, specialist in het Neder-

landsche theater, bleek te denken dat

deze methode 'het officiële

realisme' was.

Jan Hellicia en Pierre Restany

waren de mensen die in Zuid-Afrika

aan de hand van een congres

deze problemen besproken.

Deze congres was een initiatief

van de kunstenaars.

Realisme houdt vol-

gens hem verband met 1 een be-

paalde techniek of, 2 een be-

paalde houding, i.v.m. actuele

problemen of, 3 het feit dat de

progressieetorie officieel nog de

basis vormt van de maatschappi-

en cultuurpolitiek. Van begrippen

als 'ontkolonialisering', 'dekoloni-

alisering' wilde Kuhrt geen afstand

doen, maar hij was wel bereid toe

te geven dat vooruitgang in de

kunst niet per se samenvalt te

gaan met maatschappelijke voor-

uitgang, gezien het voorbeeld van

de Griekse cultuur. Zijn collega

Helmut Papies uit Oost-Berlin gaf

nos de voorbeeld dat de maatschappij

hoeven zich niet als eenheid moet

ontwikkelen en hun doel kan niet alleen de rationele

bevordering zijn van de kunst.

Hij pleitte voor een onderzoek naar de

ideologische achtergronden van

de kunst in de niet-

communistische wereld. Als voor-

beeld van kunst die op een rationa-

le en emotionele be-

wustwording is toenemend bij

deze ideologische lezingen, be-

kende een niet grotendeels sensatie-

gezin de ideologie van de be-

staande kunststijl in de DDR.

Jan Hellicia uit Boekarest zag

zelfs als alternatief voor de

productie en prestatie gerichte

maatschappij. Hij meende dat de

voortgangsgedachte wel van

belang was voor de kunst,

maar niet op de kunst. Zijn stelling

kwam overeen met geluiden, die

men twee jaar geleden ook al uit

Polen kon vernemen.

Onverwacht veel nieuwe aspecten

kwamen ter sprake bij het tweede

onderwerp: 'Problemen van het

realisme hedendaags.'

Pierre Restany, omstreeks 1960 de kroongetuige

van het nouveau réalisme—Arman, Oder, Yves Klein—veroorzaakte enige discussie met zijn

metodologische standpunt.

Zoals hij klapplaat engagement

of ideologie kan je immers niet

voor een bepaalde methode kiezen.

Hans Jaffe, specialist in het Neder-

landsche theater, bleek te denken dat

deze methode 'het officiële

realisme' was.

Jan Hellicia en Pierre Restany

waren de mensen die in Zuid-Afrika

aan de hand van een congres

deze problemen besproken.

Deze congres was een initiatief

van de kunstenaars.

Realisme houdt vol-



## GERMANIA, VIAGGIO NELL'UNIVERSO DIVISO

di Elda Fezzi

L'occasione di rinnovare un approccio con la Germania, dopo quest'anno del testo e dello smacco che uno dei suoi universi, degli studi, della ricerca, particolarmente nel campo delle arti, acquistava con le grandi esposizioni organizzate a Kassel e a Berlino ovest. Vi si collegava anche il 12<sup>o</sup> Congresso AICA (Associazione Internazionale Critici d'Arte), svoltosi appunto tra Kassel, Colonia (sedute assolute) al Forum di Düsseldorf, Essen, Bonn, Berlino, senza contare altri luoghi nei luoghi meno noti, quali l'antico Saarland, coi suoi resti medievali, le chiese gotiche tenacemente "rifatte", come ovunque, tali da soffrire di una efficienza di restauro in eccesso e non sempre opportuno? Bochum e la sua stupefacente miniera con relativo, sensazionale Museo di strumenti di scavo, antichi e moderni, Rolandseck, una straordinaria stazione ferroviaria d'Europa, dove "case" di vetri e ferri battuti, sui Reno, con saloni per musica ed esposizioni (grafica di Moore, in settembre) convegni di turisti e amatori qui approdati in battello da Colonia o da Bonn, come per un anacronistico "imbarco per Città". Forse tutto l'universo della cultura, particolarmente in quei giorni di raccolano della violenza - Colonia, ancora appena alluvionata. Oppure le iniziative culturali hanno da servire ancora come esorcismo del peggio e troppo fatta?

Tra il paesaggio-natura, curato fin nei minimi dettagli del "limes" e dei castelli, e quello storico-artistico dei reperti dell'epoca, raccolti nei numerosi Musei, splendidi per qualità di opere e di allestimenti, a disegni di "archistaristi" e "archistaristi", la Germania Federale di oggi mostra con quanta buona volontà i suoi uomini di cultura hanno cercato di salvare e di rimettere in luce il patrimonio artistico, sperando certamente che i Sacri Monti dell'arte possano funzionare, se non proprio come barriere o cortine contro la "strategia della tensione", almeno come segnali-indice di qualche possibilità di trasformazione, di "rivoluzione", per altre

ve che non sono la violenza armata. E un'Assemblea-congresso di critici d'arte ospitato in Germania quest'anno non poteva che essere quello che è stata: un faticoso quanto proficuo (almeno per chi vi partecipava, circa 180 scrittori di 32 Paesi) "iter" tra i Musei, le collezioni e le esposizioni dell'arte moderna e contemporanea, piuttosto che un'asse sottile e pretese di assennatezza o di didatticità. Ma la mostra non era che chiaramente comprensibile, e inoltre, in queste varie e caotiche rassegne ricchia di non apparire più "dolce" e "prudente", ma segnata da una presunzione di verità come le forze mercantili e politiche che se ne fanno insegnare, "status-symbol". La critica tende a classificare, è vero.

È anche vero comunque, che il calderone ancora troppo ribollente dell'arte "in fieri", con i vari condizionamenti di coloro che fabbricano "vedette" di colori, fatti e feste, non permette neppure più corrette classificazioni: ciò che, poi, lo si vorrà consegnare al pubblico come collezione di firme, di presenze, invece che come rassegne chiare e leggibili di ipotesi, processi e metodi di ricerca.

Assai più precise, e meglio dosate, le "scienze dell'arte" di Berlino, realizzate dalla RFA per incarico del Consiglio d'Europa, quale 15<sup>a</sup> edizione delle rassegne internazionali europee. Quantità e qualità di documenti proposti con serietà filologica, compresi sotto il titolo "Le tendenze degli anni Venti": sintomatiche le date estreme in cui erano contenute le opere e i fatti: 1913-1933, con le premesse di "avanguardia", "futurismo", e gli sviluppi del Bauhaus e dell'arte "concreta", poi arrestati o zittiti dall'affermarsi delle dittature, all'estero come all'est.

Restano tuttavia aperte le discussioni anche su quelle mostre, nonostante lo sforzo chiarificante anche qui con discorsi settoriali che segnalavano affinità e divergenze teorico-tematiche introdotte dalla splendida sequenza di archetipi della Metafisica (De Chirico, Morandi, Carrà), della

# gala

international  
attualità e informazione visiva

Anno XIV - N. 85 dicembre 1977

Redazione, amministrazione, pubblicità, 20121  
Milano, Via Giacomo Tassan, 3, telefono 633 1000.  
Editor: A. Contaldo, Art director: G. Sartori.  
Illustrazione: M. Sartori.  
Artistiche: G. Sartori, G. Sartori, G. Sartori.  
Foto: G. Sartori, G. Sartori, G. Sartori.  
Materiale americano riservato. Manuscritti e foto anche se non pubblicati non si restituiscono. Printed in Italy.

dimento, trovano un contrappunto nella scena delle esperienze artistiche contemporanee e storiche, non nuove, ma fatte per riflettere su campioni di ogni specie possibili, a Kassel (prima tappa del congresso AICA) come a Berlino. Quanto all'esperienza estetica attuale, se è vero che essa procede in una "dolce anarchia" (come afferma Douglas Davis, un esperto, in un suo intervento al congresso AICA), nonostante i dirottamenti e le sostanziali distorsioni, è tuttavia molto più chiaramente comprensibile, e inoltre, in queste varie e caotiche rassegne ricchia di non apparire più "dolce" e "prudente", ma segnata da una presunzione di verità come le forze mercantili e politiche che se ne fanno insegnare, "status-symbol". La critica tende a classificare, è vero.

È anche vero comunque, che il calderone ancora troppo ribollente dell'arte "in fieri", con i vari condizionamenti di coloro che fabbricano "vedette" di colori, fatti e feste, non permette neppure più corrette classificazioni: ciò che, poi, lo si vorrà consegnare al pubblico come collezione di firme, di presenze, invece che come rassegne chiare e leggibili di ipotesi, processi e metodi di ricerca.

Assai più precise, e meglio dosate, le "scienze dell'arte" di Berlino, realizzate dalla RFA per incarico del Consiglio d'Europa, quale 15<sup>a</sup> edizione delle rassegne internazionali europee. Quantità e qualità di documenti proposti con serietà filologica, compresi sotto il titolo "Le tendenze degli anni Venti": sintomatiche le date estreme in cui erano contenute le opere e i fatti: 1913-1933, con le premesse di "avanguardia", "futurismo", e gli sviluppi del Bauhaus e dell'arte "concreta", poi arrestati o zittiti dall'affermarsi delle dittature, all'estero come all'est.

Restano tuttavia aperte le discussioni anche su quelle mostre, nonostante lo sforzo chiarificante anche qui con discorsi settoriali che segnalavano affinità e divergenze teorico-tematiche introdotte dalla

Neue Sachlichkeit, del più lene Realismo Magico, della rinnovata e più ricca ambientazione del Simbolismo, e a volte al contemporaneo. Versivano anche, definiti dall'Accademia Künste i pregi e i limiti di questa fervore progettazione della città, dal Futurismo al funzionalismo, con gli scarti non sempre, anzi sempre meno accettabili, fra "concezione e costruzione" (che perfino gli straordinari, volanti progetti di Mendelsohn, visti realizzati a Berlino, appaiono stranamente poco più che pasticolosi di "idea di bunker"). All'Accademia Künste, con i progetti per l'architettura, si doveva soprattutto le seguire nei frammenti a cintacci di Dada, con il preludio del Futurismo. Una saletta con i manifesti, e qualche stupefacente incubabile (tra cui la "Manifestazione intervista" di Carrà, 1914, "poesia visiva" della più dura, accalorata) funziona come premessa sicura, con altri opere di Bocconi e di Balla e le proteste delle pulizie più geniali ed eversive delle prime avanguardie, il fervido cantiere di "partecipazione" all'"arte quotidiana", il critico tedesco George Jappe, li ha presi come documenti al suo questo retorico: "I metodi dove sono?", esponendo la sua diagnosi al Congresso AICA.

Su "Documenta 6", da marzo a settembre sono uscite parecchie centinaia di articoli.

A leggerli (l'lettura deprimente e orribile) si riscontra un vasto clamore di chi fuorché i critici, e addirittura dei lettori dell'epoca contemporanea. La critica con le idee più sicure si rivelava essere quella mossa da ideologie di destra e di sinistra, "quella che sa sempre che cosa l'arte deve essere". Gli articoli della Stampa a maggior tratta si rivestivano di brillante ironia, o di negazioni o di penosa condannanza. Ma forse perché questa la tendazione europea, soprattutto "Spagnoli" hanno dato maggior risalto alla rassegna.

Ma dell'arte... ben poco! Anzi, la maggior confusione, in modo che chi legge si fa, non solo un'immagine confusa della mostra -immagine, del resto, conforme ma non avrà nemmeno alcuna indicazione pregetta, sia pure approssimativa, delle spinte buone o cattive, oscure o illuminate delle esperienze dell'arte, o di ciò

che si fa in suo nome. È forse il caso di dire: tale l'esposizione, così la "critica" che le corrisponde.

Resta comunque il fatto che "Documenta" è l'ennesima dimostrazione di un sistema europeo di fare cultura, che sono altri sistemi in crisi, resta sospeso tra vecchi e continue pressioni di mercato e canoni di nuove -anche se solo accennate- tendenze esplicative analitiche. Se queste mostre s'hanno ancora da dare, dovranno tagliare i ponti con le pretese di molti canali e canali di mercato, e puntare sulla presentazione di un arco più ampio e completo che comprenda anche le scienze sociali, e segnalare la folla di giovani e giovanissimi che affluiva a Kassel, come a Düsseldorf (alla Kunsthalle, con esposizione di Kienholz e l'orchestra di Skeleis) come a Berlino: i giovani parevano più pazienti e interessati (seduti a gruppi, a guardare e commentare) che non critici e giornalisti inviati dai grandi giornali e riviste. C'è stato chi ha visto la mostra di Carrà, il critico tedesco George Jappe, li ha presi come documenti al suo questo retorico: "I metodi dove sono?", esponendo la sua

diagnosi al Congresso AICA.

Su "Documenta 6", da marzo a settembre sono uscite parecchie centinaia di articoli. A leggerli (l'lettura deprimente e orribile) si riscontra un vasto clamore di chi fuorché i critici, e addirittura dei lettori dell'epoca contemporanea. La critica con le idee più sicure si rivelava essere quella mossa da ideologie di destra e di sinistra, "quella che sa sempre che cosa l'arte deve essere". Gli articoli della Stampa a maggior tratta si rivestivano di brillante ironia, o di negazioni o di penosa condannanza. Ma forse perché questa la tendazione europea, soprattutto "Spagnoli" hanno dato maggior risalto alla rassegna.

Ma dell'arte... ben poco! Anzi, la maggior confusione, in modo che chi legge si fa, non solo un'immagine confusa della mostra -immagine, del resto, conforme ma non avrà nemmeno alcuna indicazione pregetta, sia pure approssimativa, delle spinte buone o cattive, oscure o illuminate delle esperienze dell'arte, o di ciò

