



# L'ART CONTEMPORAIN ET LE MONDE GREC

Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale  
des Critiques d'Art (AICA)  
GRÈCE 1984



# L'ART CONTEMPORAIN ET LE MONDE GREC

**Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale  
des Critiques d'Art (AICA)  
GRÈCE 1984**

Ce Congrès a été réalisé sous le haut patronage du Ministre de la Culture et des Sciences, Mme MELINA MARCOURI, et les auspices de l'UNESCO, par la Section grecque de l'AICA, avec la collaboration du Centre Culturel Européen de Delphes

Editeurs  
ATHENA KALOGEROPOULOU  
ELEFTHERIOS IKONOMOU

Traductions en anglais:  
H. WILDEROTTER

Dactylographie des textes:  
ROSSETA PAPAYANNI

Dans la présente édition la responsabilité pour les textes appartient exclusivement aux auteurs. Seules les fautes de frappe ont été corrigées par les éditeurs.

Section grecque de l'Association Internationale  
des Critiques d'Art (AICA)  
c/o Secrétaire Générale de la Section grecque  
Athéna Kalogeropoulou, rue Achaiou 15-17, Dexaméni  
106 75 Athènes - Grèce

THEME DU CONGRES:

L'art contemporain et le monde grec (le XXème siècle face aux civilisations qui se sont succédées dans l'espace grec)

- (1) La création artistique contemporaine et les esthétiques du monde grec
- (2) Philosophie et science grecque et la praxis artistique contemporaine
- (3) La vitalité des mythes grecs dans la pensée créatrice contemporaine.
- (4) Les formes et les styles de l'Hellade, appel et défi pour l'art contemporain
- (5) L'art dans la cité grecque et les dimensions sociales de la création contemporaine.

COMITE D'HONNEUR

MELINA MERCOURI, Ministre de la Culture et des Sciences  
MYRTALI ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, Directrice du Musée Byzantin  
MANOLIS ANDRONICOS, Professeur d'Archéologie, critique d'art  
MARINOS KALLIGAS, ex-Directeur de la Pinacothèque Nationale  
de la Grèce et du Musée Soutzos, critique d'art  
MANOLIS CHADJIDAKIS, Académicien, critique d'art  
ANGHELOS DELIVORRIAS, Directeur du Musée Bénaki, critique  
d'art  
ODYSSEAS ELYTIS, poète, prix Nobel, critique d'art  
DIMITRIOS FATOUROS, Professeur de l'Architecture, critique  
d'art  
DIMITRIOS PAPASTAMOS, Directeur de la Pinacothèque Nationale  
et du Musée Soutzos, historien de l'art  
PANDELIS PREVELAKIS, Académicien, professeur em. de la science  
de l'histoire de l'art à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts.

COMITE D'ORGANISATION

G. SIMOS-PETRIS, président de la Section Grecque  
S. KAZAZI, trésorier de la Section Grecque  
C. CHRISTOU,  
M. KOTZAMANI,  
E. IKONOMOU,  
M. LAMBRAKI-PLAKA  
N. LOIZIDI  
M. MICHAILIDOU  
N. MISSIRLI  
B. SPILIADI, Secrétaire Générale de la Section Grecque

L. APOSTOLOPOULOS, Centre Culturel Européen de Delphes  
J. SAKELLARAKIS, " " " "

avec la collaboration des membres de la Section Grecque:  
A. ANDREADI, M. MAVROMMATHIS, N. PANSELINOU, D. ROGAN,  
D. TSOUCHLOU et N. ZIAS

SECRETAIRE DU CONGRES: Anna ANTONIADOU

## LISTE DES PARTICIPANTS

ALETRINO, Harry-Paul Section Pays-Bas	BRUCE, Campbell Section irlandaise
ANAGNOSTOPOULOU, Maria Section grecque	BRUTARU, Jacques-Adelin Section française
ANDREADI, Efi Section grecque	CARLOS (de), Esther Emilio Section brésilienne
ARADI, Nora Section hongroise	CAVALIERE, Barbara Section USA
ARIBAUT, ROBERT Section française	CHAMBERT, Christian Section suédoise
BARATA, Mario Section brésilienne	CHARALAMBIDIS, Alkis Section grecque
BREZIANU Barbu Section roumaine	CHARBONNIER, Georges Section française
BERGER, René Section Suisse	CHERSON, Samuel B. Section USA
BEX, Florent Section belge	CHOUMIATSKAIA, Galina Section URSS
BOMPART, Malvina France	CHRISTOU, Chrysanthos Section grecque
BONET-CORREA, Antonio Section espagnole	CLELLAND, Doug Section britannique
BOSSAGLIA, Rossana Section italienne	COMTE, Philippe Section française
BOTT, Gerhardt Section allemande (BRD)	COULOMMIER, Julien Section belge
BOULLIER, René Section française	DAMIANAKI, Chryssa Grèce
BOULTON, Alfredo Section de Venezuela	DE CNOODDER, Remi Section belge
BRAHAMMAR, Marianne Section suédoise	DELGADO RAMIREZ, Lelia Delgado Section de Venezuela
BRIERE, Valérie Section française	DE VREE, Freddy Section Pays-Bas

DIMITRIADI, Maria Grèce	IKONOMOU, Elefterios Section grecque
DJANBERIDZE, Nodar Section URSS	ILIOPOULOU-ROGAN, Théodora Section grecque
EUTHYMIADI-MENEGAKI, Frosso Grèce	IOANNIDIS, Andréas Grèce
FEIST, Peter Section allemande (RDA)	JABBA, Jabra Section Irakienne
FEZZI, Elda Section italienne	JIANOU, Ionel Section française
FONTI, Daniela Section italienne	JULLIAN, René Section française
FORTSAS, Dimitri Grèce	KAFOPOLLOU, Katerina Section grecque
FOUNTOULAKI, Efi Grèce	KALOGEROPOULOU, Athina Section grecque
FRANÇA, Jose-Augusto Section française	KAMBOURIDIS, Haris Section grecque
GARCIA-OSUNA, Carlos Section espagnole	KARKAYIANNI-KARABELIA, Vassia Section grecque
GATT, Giuseppe Section italienne	KAZAZI, Sophia Section grecque
GEORDIADOU-KOUNTOURA, Euthymia Section grecque	KELLY, Liam Section irlandaise
GOLANDA, Nella Grèce	KOMIANOU, Aria Grèce
GONÇALVES, Rui Mario Section portugaise	KOTZAMANI, Maria Section grecque
GRØTVEDT, Paul Section norvégienne	KOUFOVASSILIS, Petros Grèce
HAGLUND, Elisabeth Section suédoise	KRUSKOPF, Erik Section finlandaise
HENRY, Ruth Section française	KUO, Nancy Section britannique
HEUSSER, Hans-Jörg Section suisse	KYPRAIOS, Vassilis Grèce

KOTIDIS, Antonis Section grecque	MOLLEDA, Mercedes Section espagnole
LAMBRAKI-PLAKA, Marina Section grecque	MOSCHONAS, Nicolaos Grèce
LASSALLE, Hélène Section française	MUCHNIC, Suzanne Section USA
LATOUR, Marielle Section française	NAROTZKY, Suzana Section espagnole
LEENHARDT, Jacques Section française	NEAMONITAKI, Filda-Maria Grèce
LELI, Caterina Section italienne	NOORI, Al Rawi Section Irakienne
LEWY, Lilli Section belge	OLVANG, Benet Section suédoise
LINTINEN, Jaakko Section finlandaise	PANSELINOU, Nafsiaka Section grecque
LOIZIDI, Niki Section grecque	PAPADOPOLOU, Ecaterini Grèce
LOYRENCO (De Faria) Section française	PAPANICOLAOU, Miltiadis Section grecque
KRYLENKO, Vladimir Section URSS	PARADIS, Andrée Gibault Section canadienne
MANOU Ecaterini Grèce	PETKOVSKI, Boris Section yougoslave
MARTINEZ DE LAHIDALGA, Alvarez Maria Rosa Section espagnole	PETRIDOU, Vassiliki Grèce
MASSOURA, Voula Grèce	PIANZOLA, Maurice Section suisse
MAVRONNATIS, Emmanuel Section grecque	POLEVOI, Vadim Section URSS
MAHAIRA, Hélène Grèce	PONOMAREV, Nicolai Section URSS
MEURIS, Jacques Section belge	PRIETO BARRAL, Maria Fortunata Section française
MISSIRLI, NELLY Section grecque	PUIG, Arnau Section espagnole

RAFTOPOULOU, Bella Grèce	SUTTON KØBKE, Gertrud Section danoise
RIGOPPOULOU, Calliope Section grecque	SVERAKOVA, Slavka Section britannique
ROCHA SIMOES, Fernandes Maria Zoao Section portugaise	TAVARES CHICO, Silvia Section portugaise
RODRIGUEZ, Belgica Section de Venezuela	TELLEZ, Armando Silva Section colombienne
SANDSTRØM, Sven Section suédoise	TEMPESTI, Giorgio Section italienne
SASSONE, Helena Section de Venezuela	THEOCHARI, Maria Section grecque
SCANTELE, Lionel Section française	TORRENTE, Maria Section italienne
SCHMEDLING, Olga Section norvégienne	TRUCCHI, Lorenza Section italienne
SERS, Philippe Section française	TOURAINE, Liliane Section suisse
SKALTZA, Matoula Grèce	TSOUCHLOU, Dimitra Section grecque
SONKIN-WARNOIS, Jeanine Section française	VAN EMDE, Boas Section Pays-Bas
SPIILIADI, Béatrice Section grecque	VLACHOS, Manolis Section grecque
SPIELMANN, Peter Section allemande (BRD)	WARNOD, Jeanine France
STEFANIDOU-DIMITRACOPOULOU, Thalie Section grecque	WATERSHOOT, Hector Section belge
STENSETH, Bodil Section norvégienne	WEDEWER, Rolf Section allemande (BRD)
STOIKOV, Atanas Section bulgare	WEELEN, Guy Section française
STROUZA, Efi Section grecque	WEEZEL, Liesbeth Section Pays-Bas

WEINMANN-BRUNET, Monique  
Section canadienne

XYDIS, Alexandros  
Section grecque

WEISS, Evelyn  
Section allemande (BRD)

ZIAS, Nicos  
Section grecque

TABLE DES MATIERES

	Page
Prologue du Président de la Section grecque de l'AICA G.SIMOS-PETRIS . . . . .	1
Allocution de Madeleine Gobeil, chef de la Section de la Crédation artistique de l'UNESCO . . . . .	3
René BERGER, Ars et Media. Sur la route d'Abdère . . .	7
Malvina BOMPART, Apelle de C. Théotokis et la notion de mimésis dans l'art actuel . . . . .	27
Barbu BREZIANU, Brancusi, un classique absolu . . . .	32
Esther EMILIO CARLOS, Nella Golanda . . . . .	37
Barbara CAVALIERE, The Greek connection in abstract Expressionism . . . . .	43
Chrysanthos CHRISTOU, Contemporary Art -more specifi- cally contemporary Greek Art- and the Greek World	55
Peter FEIST, The Sense of Greek Myths in contemporary realistic Art . . . . .	75
Giuseppe GATT, The Vitality of the Greek Myths in con- temporary creative Thought -"The new Italian Manner	82
Elisabeth HAGLUND, Narcissism in Neo-expressionism . .	91
Eleftherios IKONOMOU, The Phenomenon of Pre-Perspective and perspective Space . . . . .	96
Wladyslawa JAWORSKA, Notion - Définition - Evolution. .	104
Ionel JIANOU, La métamorphose de l'antique en moderne chez les sculpteurs grecs contemporains ayant travaillé en France depuis 1945. . . . .	111
Haris KAMBOURIDIS, Art in open Societies. Common Features of Transition in Greek-Roman and modern Western Art . . . . .	119
Vassia KARKAYANNIS-KARABELIAS, L'art contemporain grec entre "Traditions" et modernité: quelques problèmes	132
Liam KELLY, Hanging around the Temple - Loitering with Intent . . . . .	139
Antonis KOTIDIS, The Influence of hellenic Art on the Work of C. Parthenis . . . . .	146
Efthymia GEORGIADOU-KOUNDOURA, Les mythes grecs anciens aux oeuvres exposées à la XLI Biennale de Venise. .	155

	Page
Erik KRUSKOFF, Some Remarks concerning the Goals and Programme AICA . . . . .	163
Marina LAMBRAKI-PLAKA, Un tableau d'Apelle et de Proto- génès, la première "œuvre ouverte" d'art moderne? . . . . .	170
Jacques LEENHARDT, Contrastes temporels, dialectiques des cultures. La pensée archaïsante et les condi- tions d'une mythologie moderne. . . . .	184
Niki LOIZIDI, Le mythe du Minotaure chez Picasso et les Surréalistes . . . . .	194
Boris PETKOWSKI, La tradition antique dans l'art contem- porain de la République socialiste de Macédoine. . . . .	206
Vadim POLEVOI, Art today and the Grecian World (The artist's Profession in today's World) . . . . .	214
Arnaud PUIG, Idée et Idioteia dans l'art actuel. . . . .	222
Calliope RIGOPOULOU, Klee et les Grecs . . . . .	226
Armando SILVA, Toward a History of Art as a History of Viewing . . . . .	235
Beatrice SPILIADIS, Anthropomorphism in Greek Sculpture and contemporary Art. The sculptural work of George Nikolaïdis . . . . .	241
Gertrud KØBKE SUTTON, The Danish Approach . . . . .	250
Slavka SVERAKOVA, Post-Modern Art and a platonist Idea of Cosmos . . . . .	255
Guy WEELEN, Le marbre et le bois . . . . .	274
Nikos ZIAS, The Influence of byzantine Painting on Con- temporary Greek Art. . . . .	280

\*     \*     \*

L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (A.I.C.A.)  
AFFIRME SA SOLIDARITE POUR LE RETOUR DES MARBRES DU PARTHENON  
  
 Marina LAMBRAKI-PLAKA, Dan HAULICA, Wl. JAWORSKA, René BERGER,  
Constantin ALAVANOS:  
Motion pour le retour des marbres du Parthénon  
Photos etc.

## PROLOGUE

Le 37ème Assemblée Générale et le 17ème Congrès de l'A.I.C.A. qui se sont réunis en même temps à Athènes et à Delphes du 14 au 27.9.1984, ont été des événements importants pour l'existence et les activités de notre Société, non seulement parce que pour la première fois la Grèce était le pays d'accueil de ces manifestations, mais parce que cela a également permis aux membres de notre Société Nationale de coordonner leurs activités avec celles de l'A.I.C.A. internationale, et acquérir ainsi une expérience précieuse aussi bien en ce qui concerne l'organisation du Congrès que l'intérêt des points de vue qui y ont été exprimés. A cela ont contribué les relations étroites qui ont rapproché les représentants étrangers de leurs collègues grecs. Le cadre de Delphes, où se sont déroulées les rencontres, a joué un rôle important pour leur succès, car Delphes constitue un site idéal pour les travaux d'un Congrès international où souffle l'esprit. Le succès du Congrès doit également beaucoup au Centre Européen de Delphes qui a collaboré à son organisation.

L'objet du Congrès -bien qu'il ait donné lieu à des échanges de vues contradictoires- a démontré par les communications qui y ont été faites, qu'il était bien d'actualité. Des voix vigoureuses se sont fait entendre, provenant soit des Grecs soit de leurs confrères étrangers, qui n'ont pas voulu d'une entente directe mais superficielle; et à de rares moments seulement sont apparus des accords directs. On a pu voir ainsi que le monde grec n'a pas cessé d'être, indirectement, une source d'inspiration pour l'art moderne grâce à sa mesure. Et même pour les moins informés s'est révélé la possibilité d'échanges et de formules dialectiques à la suite d'analyses en profondeur.

Nous avons donc jugé qu'il serait utile de faire imprimer

les minutes de ces Rencontres Internationales, et la section grecque les soumet aujourd'hui à votre jugement indulgent. Le matériel qui compose ce livre, non seulement rappellera, nous l'espérons, aux membres de l'Association, des moments agréables, tant au cours des travaux qui se sont déroulés à Athènes qu'à ceux de Delphes, mais il constitue aussi, croyons-nous, un document utile pour tous ceux qui s'intéressent à ce genre de problèmes. Nous offrons ainsi cordialement ce petit livre à nos collègues grecs et étrangers, en formant des voeux pour qu'il leur soit à la fois utile et agréable.

G. PETRIS

Président de la Société  
de Critiques d'Art Grecs  
- Section grecque de l'A.I.C.A.

ALLOCUTION DE MADELEINE GOBEIL, CHEF DE LA SECTION DE LA CREATION ARTISTIQUE,  
REPRESENTANT LE DIRECTEUR GENERAL DE L'UNESCO AUPRES DE LA 37ème ASSEMBLEE  
GENERALE DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (ATHENES :  
14-21 SEPTEMBRE 1984).

---

Monsieur le Représentant du Ministère de la Culture et des Sciences,

Monsieur le Président de l'Association internationale des critiques d'art,  
Mesdames et Messieurs de la section grecque de l'AICA,  
Chers Amis de l'AICA.

C'est pour moi un plaisir et un grand honneur de représenter le Directeur  
général de l'Unesco, M. Amadou-Mahtar M'Bow, à la 37ème Assemblée générale  
de l'Association internationale des critiques d'art.

Mes salutations s'adressent tout d'abord au Représentant du Ministère de  
la Culture et des Sciences - à la Section grecque de l'AICA et au centre  
européen de Delphes qui ont tout mis en oeuvre pour assurer la réussite  
de votre Congrès.

Enfin je voudrais saluer le Président de l'AICA et tous les membres de  
l'Association et vous dire ma joie d'être avec vous. Voilà la troisième  
fois que je participe à vos assises, à Paris tout d'abord, à Helsinki  
et aujourd'hui à Athènes. La proximité du Conseil exécutif de l'Unesco,  
doublement important cette année comme vous pouvez l'imaginer ne me permettra  
pas de vous suivre à Delphes. Cependant je voudrais vous dire combien  
le thème du Congrès "l'art contemporain et le monde grec, le XXème siècle  
face aux civilisations qui se sont succédées dans l'espace grec me  
paraît intéressant. A l'instar de Fernand Braudel dans son livre magistral  
sur la Méditerranée vous allez tenter une rencontre constante du passé et  
du présent, le passage répété de l'un à l'autre - "un récital sans fin conduit  
à deux voix franches." Si ce dialogue avec ses images en contrepoint et  
ses problèmes en écho les uns des autres anime votre débat vous aurez réussi  
votre propos. La meilleure critique d'art n'est-elle pas une constante  
interrogation des temps révolus au nom des problèmes, des curiosités, des  
techniques nouvelles et même des inquiétudes et des angoisses - du temps

présent qui nous entoure et nous assiège ? les civilisations ne sont pas mortelles quoiqu'en ait dit Valéry.... Elles survivent aux avatars, aux catastrophes, elles renaissent de leurs cendres."Détruites, détériorées, elles repoussent comme le chiendent la civilisation grecque." La Grèce ne cesse de se raconter elle-même, de se revivre elle-même. Par plaisir sans doute, au moins par nécessité. Avoir été, c'est une condition pour être...

Soyez assurés que l'Unesco et la communauté intellectuelle seront attentives à vos débats de Delphes. Dans la période actuelle que nous traversons non seulement à l'Unesco mais aussi dans le monde le rôle des grandes organisations non gouvernementales à vocation artistique apparaît de plus en plus important. Permettez-moi de m'attarder un moment sur ce que l'Unesco attend des organisations non gouvernementales et partant, de l'Association internationale des critiques d'art.

Le phénomène associatif est caractéristique du comportement humain. Il constitue l'attraction centripète qui permet à la société de préserver sa cohésion malgré les tendances centrifuges qui tendent à dissoudre son unité ou plutôt à la faire éclater. On pourrait faire remonter les organisations non gouvernementales à l'organisation des Jeux Olympiques et si pareille démarche demeurait arbitraire, elle aurait au moins l'avantage de faire comprendre le rôle que dans certaines circonstances elles sont à même de jouer. Il appartient aux organisations non gouvernementales de devenir des institutions à la fois spécialisées et universelles. Entre la personne et la communauté, entre la communauté et l'institution étatique, elles sont l'intermédiaire indispensable qui transmet d'une instance à l'autre les messages relatifs aux besoins du corps social dans ses différentes composantes. Formatrices d'une opinion publique professionnelle c'est-à-dire compétente, elles sont à même d'insuffler aux rouages des Etats la vie qu'elles s'efforcent d'organiser et de préserver au sein des appareils administratifs, la présence des réalités immédiates, concrètes, quotidiennes. Si du fait de la souplesse de leurs structures, de leur spécialisation professionnelle, du volontariat qui domine et oriente leurs activités, les organisations non gouvernementales peuvent renouveler ou animer la vie sociale dans chacun de leur secteurs, au plan national d'abord, international ensuite, c'est dans le domaine culturel où l'intervention

des mécanismes de l'administration et de l'Etat est particulièrement délicate, que leur action peut devenir spécialement bénéfique.

Or, c'est bien au niveau international que les ONG intéressent l'Unesco et ses Etats membres, puisque c'est seulement alors que leur existence et leur action sont susceptibles d'assurer le progrès de la culture, le développement artistique et intellectuel et de créer un état d'esprit favorable à la paix et à la compréhension mutuelle.

C'est après la Seconde guerre mondiale que des progrès spectaculaires ont pu être réalisés en vue d'une extension mondiale des organisations non gouvernementales. Dans le domaine culturel l'Unesco dispose de tout un réseau d'ONG qui permet une coopération unique en son genre et qui se fonde sur des idéaux partagés aussi bien que sur l'intérêt mutuel. Cette relation intense et originale découle naturellement du Préambule de la Constitution de l'Unesco qui affirme "qu'une paix fondée sur les seuls accords politiques et économiques des gouvernements ne saurait entraîner l'adhésion unanime durable et sincère des peuples et que, par conséquent, cette paix doit être établie sur le fondement de la solidarité intellectuelle et morale de l'humanité. On peut en conclure qu'il appartient à l'Unesco, non pas seulement d'agir sur et par les gouvernements, mais de s'efforcer d'obtenir l'adhésion des peuples à la paix directement c'est-à-dire autrement que par l'intermédiaire de leurs gouvernements et que cette tâche pacifique aura pour fondement la solidarité intellectuelle et morale de l'humanité." Cette solidarité intellectuelle et morale ce sont les ONGs qui peuvent la créer.

Le rôle des organisations non gouvernementales dans le domaine artistique et culturel est considéré comme vital pour le programme de l'Unesco : qu'il s'agisse d'entreprendre certaines tâches déterminées, liées au programme de l'Unesco, préparation d'études, d'enquêtes ou de colloques ou consultations quant aux experts susceptibles d'être recrutés pour telle ou telle action. Le Conseil international de la musique, le PEN, l'Institut international du théâtre, l'Association internationale des arts plastiques, l'AICA, le Conseil mondial de l'artisanat, l'Association internationale des critiques littéraires, pour ne nommer que les principales organisations jouissent d'une subvention de l'Unesco tout au long de la dernière décennie

ont vu leur importance s'accroître en tant que trait d'union entre l'Unesco et les institutions et personnalités dans les diverses disciplines artistiques.

Vous n'ignorez pas que pour établir le programme de l'Unesco nous adresssons aux Etats membres et aux ONG un questionnaire afin de connaître leurs souhaits quant aux programmes futurs de l'organisation. En ce qui concerne le programme futur pour les années 1986-1987 les Etats sont unanimes à demander qu'une place toujours plus grande soit accordée aux ONG dans le programme de l'Unesco. Ceci signifie que c'est avec toujours plus de rigueur et consciens des responsabilités que cela implique que les ONG doivent envisager leurs tâches. Avec l'AICA l'Unesco souhaite continuer le travail déjà bien engagé, l'approfondir et l'intensifier. Vous trouverez toujours chez moi et auprès de mes collègues une écoute attentive.

En terminant je voudrais vous dire toute mon admiration pour ces microsociétés internationales dont vous faites partie. Les fraternités que les ONG savent établir s'appuient d'abord sur l'expérience quotidienne d'un intérêt commun qui transcende les frontières. Face aux unités étatiques, vous constituez d'autres unités d'inspiration et de portée différente. Mais au-delà dans le domaine de l'art vous vous appuyez sur une unité plus vaste qui mobilise des forces plus profondes, à savoir l'unité de la vocation. Et cette vocation vous souhaitez qu'elle serve à la création d'une société culturelle et artistique internationale.

Mesdames, Messieurs de l'AICA, je vous en remercie.

René BERGER  
Section suisse  
ARTS ET MEDIA. SUR LA ROUTE D'ABDERE?

A notre époque, les changements sont si rapides que nos modes de lecture, encore plus nos modes d'analyse, risquent d'être inadéquats, en tout cas à la traîne. Lorsqu'il s'agit d'étudier les rapports entre les arts et les media, le danger est en effet de s'en tenir aux notions établies, voire aux stéréotypes qui ont cours dans le grand public. Même pour les gens avertis, les informations restent lacunaires. De surcroît, à l'instar des experts ou de ceux qui passent pour tels, on constate qu'il leur est difficile d'échapper à une conception personnelle, implicite ou avouée, qui ne manque pas d'influer sur leur jugement. C'est presque toujours le cas lorsqu'on aborde la question de l'art, même quand on prend la précaution de mettre le terme au pluriel. Qu'on le veuille ou non, il n'est guère d'exemple que certaines préférences ne se fassent jour. S'il est aisément d'accorder sur les faits, il l'est moins de s'entendre sur leur interprétation, surtout quand les valeurs sont en cause. D'où la nécessité, s'agissant d'éclairer les rapports entre arts et media, de procéder par étapes et par éclairages différents.

Encore faut-il tenir compte d'un facteur propre à notre époque et qu'aucune autre n'a connu, du moins à un tel degré. La mouvance est partout. Les découvertes scientifiques ne cessent de se multiplier; les galaxies foisonnent dans un univers toujours plus vaste; atomes et molécules cèdent un à un leurs secrets aux appareils toujours plus sophistiqués qui les traquent. L'infiniment grand et l'infiniment petit se rejoignent dans une complexité que les savants s'acharnent à mettre au jour.

Mais c'est plus particulièrement dans la technologie que les manifestations de la mouvance sont le plus saisissantes. Il n'a

pas fallu plus d'un lustre pour que le magnétoscope envahisse nos foyers; déjà l'ordinateur personnel est en passe de le suivre; les avions tissent le ciel d'un réseau toujours plus dense; les premières colonies extraterrestres sont pour la prochaine décennie; les organes se négocient comme des pièces de rechange.

Ebranlés par les découvertes scientifiques, plus encore par les changements technologiques dont les effets se produisent au long de notre existence quotidienne, nos modes de sentir, de percevoir, de comprendre se transforment, le plus souvent à notre insu.

A preuve les mutations que subit l'instrument de communication qu'est la langue. Dictionnaires et encyclopédies se trouvent à court. Non sans surprise, on découvre que ces instruments du savoir ont une durée de vie limitée, même quand ils recourent à l'appoint de suppléments périodiques pour se tenir à jour. Consulte-t-on l'Encyclopaedia Britannica, l'un des instruments de référence parmi les plus prestigieux qui soient, on constate que les articles Art, Technology, ne correspondent déjà plus que partiellement à la situation que nous connaissons aujourd'hui. Ceci montre à l'évidence que le savoir se dérobe aux définitions que l'usage avait traditionnellement pour mission d'établir. Affecté par la mouvance de notre temps, l'usage lui-même est en devenir. La situation stable qui le légitimait naguère a fait place à une situation instable dont l'effet est une remise en question permanente, non seulement des contenus, non seulement de la terminologie, mais des modes de structuration des uns et des autres. Toute étude qui porte sur le présent, davantage encore sur l'avenir, ne peut donc se présenter que dans une perspective problématique. Rien n'y est assuré. Il ne s'agit pourtant pas de céder au vague ou à l'approximatif. Le point décisif est de prendre en compte la mouvance qui est notre lot pour tenter d'esquisser, à partir des conditions que nous connaissons, les possibles qui se dessinent.

A ce changement de perspective correspond un changement de méthode. Dans une situation stable, la connaissance tend à se découper en champs circonscrits: philosophie, science, art, qui ont chacun, sinon son autonomie, du moins des limites d'autant plus définies qu'elles deviennent l'apanage de spécialistes. C'est ainsi que l'étude a porté en priorité sur les changements qui se sont opérés dans chacun d'eux au cours des siècles; d'où la floraison des disciplines institutionnalisées par l'université, telles que l'histoire de la philosophie, l'histoire des sciences, l'histoire des arts et des lettres. L'historien a donc passé pendant longtemps pour le détenteur du savoir qu'il explorait en fonction d'une méthode diachronique.

En revanche, la situation mouvante qui est la nôtre, en maintenant la notion de limite, appelle une méthode différente qu'on peut schématiquement désigner du terme systémique/énergétique. Tout système est en effet composé d'éléments dotés de propriétés qui participent simultanément des propriétés du système auquel par ailleurs il contribue. La conséquence est qu'il convient, plutôt que d'étudier les éléments ou le système en eux-mêmes, de prendre en compte leurs interactions en fonction de la situation complexe dans laquelle elles se produisent.

Pour m'en tenir à l'art, il est évident que l'approche historique traditionnelle se révèle insuffisante. Ce que nous désignons aujourd'hui par le terme art, ainsi que les notions qui y sont associées -oeuvre, artiste, esthétique- est le produit des interactions d'un système en mouvement dans lequel entrent en ligne de compte des éléments ou des agents aussi différents que les artistes, les galeries, les marchands, les amateurs, les collectionneurs, les critiques, les institutions (musées, fondations, maisons de la culture), les expositions nationales et/ou internationales (biennales, triennales, festivals), les jurys, les media (press, radio, TV, video, video-disques), le Marché de l'art

(foires, ventes aux enchères, les historiens de l'art, les experts, les assureurs, les transporteurs, les reproducteurs, les industries culturelles (éditeurs, agents de tourisme), les pouvoirs publics, le public etc.<sup>1</sup>

Chaque agent y joue un rôle d'autant plus complexe qu'il entre en interaction avec tous les autres. De surcroît, chacun d'eux dispose de pouvoirs -d'où le terme énergétique- qui donnent au système des physionomies différentes selon les aires dans lesquelles il fonctionne. Toute œuvre d'art (mais aussi bien tout "événement") résulte d'un processus multidimensionnel -politique, social, économique, technique, culturel- dans lequel les media jouent un rôle sans cesse accru. Cette méthode systémique/énergétique brièvement esquissée, peut-on l'utiliser comme grille d'approche pour entrevoir ce qu'il en est des arts d'aujourd'hui.

Une première ligne de force nous conduit à distinguer les activités traditionnellement définies par ce que l'on appelait naguère les Beaux-Arts; architecture, peinture, sculpture, littérature, musique, théâtre, danse, etc., dont chacun était tenu pour spécifique et relevait d'une connaissance elle-même spécifique. Le corpus des œuvres qui constituaient chacun d'eux faisait l'objet d'un consensus dont on s'avise aujourd'hui qu'il est moins celui de tous que celui de la classe cultivée dominante. C'est en effet à elle qu'il appartenait de décider des choix, des critères, des valeurs et de les propager par les media qu'elle contrôlait, en particulier le livre, ainsi que par les institutions qu'elle avait fondées, l'université, plus largement l'enseignement.

Depuis un certain nombre de décennies, la situation a

---

1. J'ai étudié ce problème en détail dans L'Effet des Changements technologiques. En mutation l'art, la Ville, l'Image, la Culture, NOUS! Editions Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1983. Chap. Art(s) et Pouvoir(s), p.17-56.

considérablement changé. Même si les activités traditionnelles se maintiennent, encore que le terme de beaux-arts soit désormais caduc, c'est à l'émergence, puis à l'invasion de nouvelles expressions que les media nous font assister et auxquelles les Américains ont donné le nom de "Public Arts".<sup>1</sup> Si le cinéma et la photographie sont actuellement acceptés en tant qu'arts, il n'en va pas de même, tout au moins encore, de la bande dessinée, du roman-photo, de la télévision, de la chanson, des disques, sans parler de la publicité, des jeux video, de tout ce que les sociologues européens tendent à grouper sous le terme "d'arts de masse". Cette appellation, que d'aucuns jugent péjorative, marque bien la rupture qui s'est produite avec la culture élitaire. Sans préjuger de leurs valeurs respectives, il importe de conserver à l'esprit que celle-ci n'est plus le fait que d'une minorité. Il ne s'agit pas pourtant d'une simple dichotomie: les esprits les plus subtils confessent volontiers le plaisir qu'ils prennent à voir un western, à écouter, sinon un Johnny Halliday, du moins un Georges Brassens, ou même à feuilleter des comics... La "dimension de masse" enveloppe les formes de culture traditionnelles, même si pour beaucoup elle ne les réduit pas. En tout état de cause, il est clair que la notion d'art subit une extension qu'il n'est plus possible d'ignorer et qui constitue, pour une bonne partie de l'humanité, la culture "parallèle", parfois la seule, à laquelle elle s'alimente, et qui relève de la seule production industrielle.<sup>2</sup> Une telle production obéit à la loi du marché avec tous les impératifs qu'implique celle-ci: investissement, innovation technologique, concurrence, marketing, distribution, merchandizing, etc. Dans cette perspective, les arts de masse ne se distinguent pas des autres produits de masse. La notion

---

1. C'est le titre de l'ouvrage publié en 1956 dans sa version originale par Gilbert Seldes, Simon & Schuster, New York.

2. En 1980, sur 4,3 milliards de publications, 28% concernaient les bandes dessinées.

d'auteur s'efface: Goldorak, Superman, les jeux video sont les produits d'équipes spécialisées. Les coproductions deviennent la règle pour les émissions de télévision.<sup>1</sup>

Cet aperçu, même succinct, met au jour un paradoxe qui requiert la réflexion. D'une part, ces nouveaux arts font l'objet d'études approfondies de la part des sociologues et des psychologues, tout comme ils font l'objet des rapports et des colloques combien nourris des institutions internationales (UNESCO, Conseil de l'Europe, etc.); d'autre part, ils constituent l'activité d'importantes industries dont la fin n'est nullement la connaissance, mais uniquement la rentabilité.

C'est ainsi que se produit dans notre civilisation moderne une division significative et encore mal aperçue entre, d'un côté la logique de la connaissance, qui se fonde sur le discours historique et critique, de l'autre la logique du marché, qui s'embarrasse moins de connaître que d'assurer la vente des produits par une distribution sans cesse élargie et accélérée.

Ces deux logiques ont des conséquences radicales. Pour l'essentiel, on peut dire que les discours d'experts qui s'exercent sur les arts de masse, plus largement sur la culture de masse, quelque subtils qu'ils soient, sont sans effet sur les producteurs à qui seuls appartiennent l'initiative et la décision. Ce sont eux qui configurent l'environnement de masse dans lequel nous sommes immersés. La logique de la connaissance traditionnelle n'est pas inutile; simplement, elle est devenue inopérante

---

1. Cf. Au sixième marché international de Monte-Carlo. Un maître mot: coproduire. Le Monde, 7 février 1984, p.17.

dans les conditions de production des industries culturelles.<sup>1</sup>

Un autre ensemble d'expressions artistiques est lié au développement de la technologie. C'est le cas de l'art video, du computer art, de l'art du laser, du mail art, du copy art ou reprographie, de l'art sociologique qui utilise, tel un Fred Forest, les media comme matériaux d'expression (journaux, radio, télévision, téléphone).<sup>2</sup>

Ces nouveaux arts, qu'on peut appeler technologiques, se caractérisent tous par l'utilisation qu'ils font des technologies en cours ou en devenir. Certes, les beaux-arts, ou ce qu'on

---

1. Tout au plus peut-on espérer qu'elle ait quelque effet sur la volonté politique qui prétend encore contrôler, dans une certaine mesure tout au moins, la logique du marché. Tel est en tout cas le postulat des institutions internationales dont les recommandations, parfois les résolutions, sont censées éclairer les gouvernements pour les aider à prendre les mesures nécessaires. Ce qui ne va pas sans heurts ni vicissitudes...

A noter encore la délectation propre aux intellectuels à démontrer les mécanismes de ce sur quoi ils n'ont pas de prise. Ainsi les foucades de Jean Baudrillard contre le monde moderne dans lequel il ne voit qu'"obscénité": "L'obscénité est une tentative désespérée de séduction. Sa seule erreur est qu'elle prétend séduire par l'évidence grossière de la vérité, et non par l'usage subtil des signes disponibles." What are you doing after the orgy? in Revue Traverses/29, p.11. Dans le même numéro de Traverses (No 20, octobre 1983) c'est l'occasion pour Olivier Kaeppelin de se complaire aux entrelacs d'un peep-show qu'il intitule Egorgement discret et chasse violente, p.114. On peut s'étonner que tant d'esprits prennent plaisir à dénoncer ce qu'ils consomment avec l'alibi d'échapper à la consommation par la réflexion. Je vois bien que je n'échappe pas moi-même à la critique! Tout le problème consiste donc, à mes yeux, à savoir si l'on fait porter l'accent sur une volonté de dénonciation ou sur une volonté d'élucidation. En l'état actuel des choses, c'est la seconde qui me paraît préférable.

2. Voir ART PRESS, Art et Technologie, No.76, décembre 1983 qui donne un aperçu général, quoique succinct, de ces nouvelles

appelait tels et à quoi s'est substituée l'expression d'arts plastiques, ont toujours recouru à des techniques pour la raison évidente qu'il n'est pas d'art sans technique. Mais de l'Impressionnisme au Néo-expressionnisme d'aujourd'hui, pour prendre l'exemple de la peinture, c'est surtout l'iconographie qui a changé, soit les modes de représentation (peinture abstraite, surréaliste, informelle, etc.). Même le recours à l'acrylique, à l'aérographe ou aux techniques mixtes (combine-paintings de Rauschenberg), n'a pas modifié fondamentalement les supports qui sont restés stables tout comme les matériaux. En revanche, les arts technologiques font résolument appel à la représentation immatérielle que fournissent l'électricité et l'électronique. La rupture est donc avérée sur le plan technique, avec les arts traditionnels. Mais elle ne l'est pas, tout au contraire, sur le plan esthétique. Les artistes technologiques se distancent résolument des produits de masse fabriqués par les industries

---

expressions. Ainsi que des renseignements sur les projets du futur Musée de La Villette qui leur fera une place notable. Pour l'art au moyen de l'ordinateur ainsi que l'art video on consultera utilement, entre autres: Abraham Moles, Art et Ordinateur, Paris, Casterman 1981, coll. Synthèses contemporaines; ainsi que Joseph Dekker, Computer Images, State of the Art, Thames and Hudson Ltd., London 1983; pour l'art video: René Berger, L'Effet des Changements Technologiques. En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS! Editions Pierre-Marcel Favre, Lausanne 1983. Chap. III. Aux aguets de la communication.

A noter encore l'exposition ELECTRA organisée fin décembre 1983, début 1984 par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et dont le volumineux catalogue, dirigé par Frank Popper, est un instrument de travail inappréciable quant aux nouvelles expressions artistiques liées à l'évolution de l'électricité et de l'électronique.

culturelles. A la manière des artistes traditionnels ils prétendent, non seulement échapper à l'anonymat des équipes de production, mais mettre leur empreinte sur ce qu'ils font, en un mot, signer de leur nom. Ce faisant ils s'inscrivent dans la continuité de l'artiste traditionnel dont la vocation est de mettre en forme une inspiration qui prenne sens et valeur dans une œuvre tenue pour artistique. Ce faisant encore, ils entendent interroger en nous, non pas tant le consommateur qui relève de la dimension de masse, que le sujet qui relève de notre interrogation originelle sur le sens et la valeur de notre existence.

Ce tableau est à la fois schématique et incomplet. Les différences ne sont sans doute pas aussi nettes. Il devrait en outre tenir compte des tendances qui s'expriment aux deux extrêmes que sont d'une part le land art (Walter di Maria, Richard Long, Robert Smithson), de l'autre les happenings, actions, performances, bref, le body art (Gina Pane, Nitsch, etc.).

Le tableau devrait également tenir compte de certaines expressions encore en chantier, telles qu'on les réunit sous le terme général de "nouvelles images" et "images interactives", productions semi-industrielles, semi-artistiques liées à l'évolution des ordinateurs.<sup>1</sup> Il est néanmoins suffisant pour mettre au jour l'hypothèse qui sous-tend ce qui précède et qui sert de fil conducteur à ce qui suit: dans la situation de changement accéléré qui est devenue celle de notre société, le rapport des arts et des media n'est plus celui que nous avons connu antérieurement. Leur imbrication est devenue telle qu'il n'est plus possible de les considérer séparément.

Ce n'est pas ici le lieu de procéder à une analyse des media comme j'ai tenté de le faire à propos des arts. Aussi m'en

---

1. La Recherche, numéro spécial, La révolution des images. No 144, mai 1983.

tiendrai-je, dans la perspective choisie, à trois observations susceptibles d'éclairer mon propos.

1. Le medium est généralement tenu pour le moyen de transmettre un message émis par une ou plusieurs personnes à destination d'un ou plusieurs destinataires. A côté de la langue, premier medium, le livre, plus généralement l'imprimé, ont été des siècles durant les media dominants. Depuis un siècle à peine, les media se sont multipliés. Après la presse, la radio, la télévision, la video, le video-disque, le satellite, l'ordinateur, autant de moyens de transmission, autant de "tuyaux" qui, sans doute variés dans leur conception, leurs matériaux et leur réalisation, ont pour fonction d'acheminer les messages. La neutralité des "tuyaux" paraît aller de soi; d'autant qu'elle est tenue pour un a priori par Shannon et Weaver qui l'ont "canonisée" dans leur célèbre Théorie mathématique de la Communication,<sup>1</sup> au point qu'administrateurs, techniciens, responsables politiques, fabricants ou stratèges y souscrivent les yeux fermés. Ainsi, dès qu'une nouvelle technique voit le jour, l'administration des PTT tient pour suffisante sa tâche de la mettre en place. Les contenus, affirme-t-elle, ne relèvent ni de l'instance technique, ni de l'instance administrative. D'où, en élargissant le propos, la phrase cliché qu'on ressasse: "la technique n'est ni bonne ni mauvaise; tout dépend de l'usage qu'on en fait".

Cette vue naïve, qui dissimule mal la bonne conscience de la niaiserie, a été mise en pièces par l'affirmation radicale de McLuhan: "The medium is the message". Sans doute est-il allé trop loin, mais le propos vaut mieux qu'une boutade. De façon évidente, tout medium étant un processus de médiatisation, irréductible à une simple transmission, il s'ensuit que doit être prise en compte dans toute communication la nature même du

---

1. Claude Shannon and Warren Weaver, Mathematical Theory of Communication. The University of Illinois Press, Urbana, 1964.

medium qui la met en oeuvre;<sup>1</sup> ce qui revient à dire, au sens le plus rigoureux du terme, que tout medium dispose d'un pouvoir de configuration qui intervient concrètement à partir de l'émission jusqu'à la réception, en créant un champ de possibilités auquel il paraît légitime d'associer le nom de créativité. Celle-ci est généralement définie comme l'aptitude de l'esprit humain à introduire des formes nouvelles dans notre environnement. Ainsi en va-t-il des paradigmes étudiés par Kuhn<sup>2</sup> qui montre clairement que "chaque révolution scientifique modifie la perspective historique du groupe qui la vit". Ainsi en va-t-il des révolutions artistiques: l'adoption de la perspective albertienne modifie le champ de la représentation qui s'impose à partir de la Renaissance et que l'Impressionnisme modifie à son tour à la fin du XIXe siècle en introduisant une nouvelle vision du monde. En bref, c'est quand changent les règles d'une pratique tenue pour "normale", c'est-à-dire reçue de tous, que se produit l'émergence d'un nouveau paradigme.

A partir de là on peut se demander -et pour moi la réponse à la question est affirmative- si les changements technologiques, en modifiant les conditions de notre existence, ne sont pas à l'origine de formes nouvelles à partir desquelles nous voyons et considérons les choses d'une manière différente.

C'est ce qu'a montré récemment, entre autres, un Robert Stéphane pour qui la grille de la TV n'est pas autre chose qu'un

- 
1. Abraham Moles relève qu'il faut distinguer entre le court terme et le long terme. Si j'appelle les pompiers au secours, seul importe le contenu du message, que celui-ci passe par la voix ou par le téléphone. Mais la pratique de la TV, bientôt celle de l'ordinateur, montrent bien qu'à long terme c'est à une réorganisation complète de notre champ de perception que nous avons affaire, donc à un changement de la dimension culturelle.
  2. Thomas S. Kuhn, La Structure des Révolutions scientifiques, Paris, Flammarion Ed., 1970, Coll. Nouvelle bibliothèque scientifique.

métaprogramme.<sup>1</sup> Comme le fait observer l'auteur, la télévision dispose d'un langage dont l'écran et la caméra assurent la syntaxe; elle a créé un "art de l'interstice" en introduisant des "formes nouvelles" qui, tels les logos, les jingles, le "studio design", les "masters of ceremony style" (présentateurs), les spots publicitaires, les video clips, s'incrustent dans le flot continu des journaux télévisés, des émissions sportives, des feuilletons.

A la lumière de cet exemple, trop brièvement rapporté, il est difficile de contester le fait que tout medium crée des formes qui lui appartiennent en propre, tant au plan de la communication qu'à celui de l'expression, compte tenu des possibilités et des contraintes qui sont les siennes (ainsi le facteur temps, prédominant à la radio et à la télévision). Ce faisant, les media marquent, d'un medium à l'autre, une différence qui assure à chacun d'eux, sinon une spécificité absolue, du moins une nature distincte. Il est clair par exemple que la radio n'est pas la presse plus le son de la voix, de même que la télévision n'est pas le son plus l'image. Les media ne procèdent pas par ajouts; ils se constituent en structures configurantes qui, on ne l'a pas assez remarqué, imprègnent le public ou les publics de structures configurées, à la fois d'attente, d'accueil et de demande. Ainsi chaque medium comporte une esthétique, une manière de sentir, à quoi je donne le nom de topique pour préciser le fait que l'ensemble des "lieux" mis en œuvre par le fonctionnement d'un medium finit par profiler culturellement ceux qui en font usage.

---

1. Robert Stéphane, TELEVISION AND ART - TELEVISION AS ART: International Conference of the Unity of Sciences, Chicago, novembre 1983 (inédit). L'auteur est directeur régional du Centre de Production de la RTB, Liège. Son intervention a eu lieu dans le cadre d'un séminaire que je présidais, sous le titre de ART AND TECHNOLOGY.

L'imprimé dresse une carte du réel dans laquelle, quelles que soient les variétés des approches et la diversité des contenus, ce sont les concepts et leur agencement qui servent d'intermédiaires configurants et configurés. Que j'allume mon poste de télévision, c'est une autre pratique qui m'attend et que j'attends: images en mouvement, son, musique, paroles, ces intermédiaires fonctionnent selon des modalités propres au medium TV et que nous avons faites nôtres par une intériorisation progressive.<sup>1</sup>

La deuxième observation a trait au caractère particulier des nouveaux media. A la différence de l'écriture et de l'imprimé qui existent depuis longtemps et qui n'ont guère changé depuis des siècles, les nouveaux media sont soumis à une évolution d'autant plus accélérée que la pression de l'innovation technologique s'y exerce sans répit. Notre langue elle-même s'essouffle. Les termes anglais, ou plutôt américains, ne cessent de l'envahir, échappant à l'effort de francisation que le gouvernement tente d'imposer. Débordement significatif: d'une part, il révèle l'insuffisance des langues établies et de leurs topiques respectives, d'autre part, il met au jour le fait que c'est eux qui détiennent le pouvoir technologique qui façonne de plus en plus, non seulement notre vocabulaire mais nos structures de pensée. Ainsi du jargon informatique qui, au moment où l'ordinateur envahit nos foyers, devient le mode de communication obligé de tous. La topique computer se fait universelle.

Mais ce n'est là qu'un aspect de l'évolution accélérée de la technologie moderne. Il en est un autre, paradoxal sinon ambigu. En effet, à l'un des extrêmes se situe la tendance à la globalisation dont témoigne la macro-télévision représentée en Europe par les stations d'Etat semi-officielles, aux Etats-Unis par le monopole de fait d'ABC, de NBC, de CBS. Cette tendance culmine avec

---

1. J'ai déjà fait état de cette notion de topique dans mon livre L'Effet des Changements Technologiques, op.cit., p.131-137.

l'avènement du satellite dont le premier de télévision directe vient d'être lancé par le Japon. Ainsi sont fabriqués et distribués des programmes qui visent à toucher le plus grand nombre de récepteurs en franchissant l'obstacle des frontières et des langues. A l'autre extrême se dessine la tendance à la privatisation telle que l'évoquent selon des modalités et à des degrés divers, le câble, le videotexte, le videotex, la video domestique, bref la télématicque et l'ordinateur personnel. Dans cette voie, l'accent est mis sur l'usage individuel des media dont le walkman apparaît comme le symbole. A chacun son choix.

De prime abord, les deux tendances semblent nettement différenciées, sinon opposées. Mais l'ambiguïté, qui prend figure de paradoxe, consiste en ceci que les techniques qui servent à l'un et à l'autre usages sont le fait des mêmes producteurs industriels. C'est dire le poids que représente le facteur économique dans l'évolution des media, qu'il s'agisse de globalisation ou de privatisation. A preuve l'invasion d'IBM qui, à peine entré dans le marché de la micro-informatique, vient d'en rafler la plus grosse part en quelque deux ans, reléguant les pionniers à la seconde place ou les acculant, tel Osborne, à la faillite. Lutte sans merci, c'est à qui éliminera ses concurrents pour accaparer les débouchés; c'est à qui établira les circuits de distribution les plus efficaces. En 1975, Sony occupait la totalité du marché des magnétoscopes; aujourd'hui, le Betamax n'en a plus que le quart au profit de Matsushita dont le VHS, apparu deux ans plus tard, couvre aujourd'hui les trois quarts du marché mondial. Dans la guerre techno-économique qui régit la production industrielle, l'innovation technologique est devenue, à côté du capital, l'arme offensive qui emporte la décision. Il serait donc vain d'ignorer qu'elle constitue aussi le facteur dynamique dans l'évolution de notre culture moderne.

Jusqu'ici, le terme de media a surtout été utilisé pour

désigner la grande presse, la radio, la télévision, bref les moyens dits de grande information. Ce serait pourtant une erreur de le réduire à ceux-ci. A mes yeux, le terme doit être étendu aux nouvelles techniques: video, video-disque, péri-télévision, câble, télématique, satellites.

Une autre extension, elle aussi mal aperçue jusqu'ici, touche à ce que j'appelle les media de transport: train, auto, avion. Tous les véhicules modernes sont en effet, non seulement des moyens de transport ou de déplacement, mais des agents qui influent sur nos conduites et qui métamorphosent notre environnement. C'est à l'évidence ce qui s'est produit avec l'automobile depuis près d'un siècle; c'est ce qui est en train de se produire avec l'avion qui quadrille la terre d'aéroports et transforme le ciel en autoroutes.<sup>1</sup>

L'extension doit même aller plus loin et comprendre le nouveau medium de traitement qu'est l'ordinateur. En effet, celui-ci est plus qu'une machine à communiquer; il est devenu et ne cesse de devenir toujours plus une machine à simuler les processus de la pensée. Ce qu'annonçait prophétiquement la couverture de Time Magazine à l'aube de l'année 1983; "L'homme de l'année" était remplacé par la machine sous le titre: The Computer Moves In.

En tout état de cause, tenir les media d'information pour un simple instrument d'amplification me paraît une vue à la fois courte et partielle. La tentation est en effet grande, à partir de là, de les réduire à des instruments de vulgarisation contre lesquels les esprits délicats ne manquent pas de s'élever. C'est mal

---

1. Je crois -postulat de ma part- à l'émergence, au cours de notre évolution technique accélérée, d'une "race" ou d'un sous-genre (ou sur-genre) dont le propre est d'être doté de moyens (ou d'organes) que les autres n'ont pas, du moins dans la même mesure, en l'occurrence le pouvoir de se mouvoir à grande vitesse, régulièrement, dans tous les sens. Cette surmobilité correspond à une dimension qui n'a jamais existé auparavant et à laquelle je donne le nom de télématique (à ne pas confondre avec télématique). Par quoi j'entends cet espace nouveau ou super-espace dont le propre est d'être parcouru par des avions et qu'"habite", dans ses déplacements incessants, cette population que j'ai désignée du terme de télanthrope. Op. cit. p.178.

aborder le problème. Quoiqu'on pense de la démocratisation,<sup>1</sup> et quelqu'ambiguë qu'apparaisse cette notion, il est erroné de la confondre avec la vulgarisation. De fait, les media apportent aux masses des informations que, sans eux, elles n'auraient jamais l'occasion de recevoir. Qu'elles donnent souvent lieu à des malentendus, à des interprétations primaires ou fallacieuses n'enlève rien au fait que l'extension du public doit être tenue pour un apport positif. Même si l'analogie n'est pas rigoureuse, il est difficile de contester que l'avènement des media correspond à l'avènement de l'école publique qui a ouvert les voies du savoir à tous, au moins en principe et qui a propagé l'esprit démocratique que favorisent aujourd'hui à leur tour la radio, la TV, la vidéo, la télématique, etc.<sup>2</sup> Les publics qu'ils atteignent constituent en effet des formes nouvelles qui restructurent la société, à tout le moins l'environnement culturel.

Mais il est un autre aspect, plus secret, de la créativité des media. Dans la perspective fonctionnelle que nous adoptons à leur égard, ils nous apparaissent d'autant plus efficaces qu'ils sont "transparents", bref, qu'ils nous font oublier leur existence. La télévision nous donne du plaisir aussi longtemps que l'image est nette et que l'écran s'efface au seul profit du spectacle. Qu'une interruption survienne ou que l'image se brouille, nous voilà brutalement requis par l'existence de la machine. A quoi remédie le technicien qui, au sens propre, remet les choses en ordre, c'est-à-dire ramène la machine à l'usage qu'on en fait.

- 
1. "Le mariage du micro-ordinateur et de l'écran de télévision, la multiplication des réseaux de distribution (premier aspect de la démocratisation de la télécommunication), observe Jacques Mousseau, l'interactivité entre l'émetteur et le récepteur (autre aspect de cette démocratisation) relancent les discussions des scrutateurs de l'avenir." Le Carnet de Notes de Jacques Mousseau, in *Communication et Langages*, No. 58, 4e trimestre 1983, p.2.
  2. On peut s'étonner que la plupart des études privilégient le côté négatif des media; ainsi de tant de rapports consacrés à l'effet de la violence à la télévision. Ne serait-il pas souhaitable de se pencher, avec non moins d'attention, sur les effets de la démocratisation qu'ils dispensent?

Mais dès qu'on abandonne l'usage établi, qui réduit les media à la "transparence" fonctionnelle, on découvre que chacun d'eux est gros d'une opacité existentielle. C'est ce dont se sont avisés les artistes video tels Paik et Vostell qui ont très tôt provoqué sur l'écran des perturbations, soit, comme le premier, en produisant des distorsions de l'image au moyen d'aimants, soit, comme le second, en "branchant" au poste de télévision des objets hétéroclites.<sup>1</sup> De prime abord, on dirait de simples détournements. Ce qui est le cas: les deux artistes s'emparent de la TV pour la dévier de son usage "normal". Mais c'est précisément l'intérêt de leur intervention: d'une part, ils mettent en évidence le fait que notre participation à la TV est en quelque sorte contractuelle, en tout cas conventionnelle; d'autre part, ils révèlent que, le contrat levé, la convention dissoute, le medium est prêt à ouvrir la voie à des formes nouvelles. L'invention de la photographie, celle du cinéma, pour citer deux ancêtres, ne laissaient guère présager à leurs débuts le parti que tirerait l'art de l'une et de l'autre. Ainsi encore, pour prendre un exemple récent, le cas de la reprographie ou copy art dans lequel des artistes, telle Pati Hill,<sup>2</sup> utilisent la machine Xerox, non plus seulement pour reproduire des documents, usage fonctionnel auquel on l'asservit, mais pour inventer des formes dotées

1. Ainsi Wolf Vostell: "Lorsque je relie un appareil télé à une fauille ou à un tas de chaussures, il n'est pas question d'obéir à un principe formaliste pour créer un objet plastique mouvant s'appropriant à l'espace, mais d'atteindre à une vérité psychologique, celle-ci étant conditionnée par le fait que la fauille ou le tas de chaussures ne prennent leur véritable signification que dans la mesure où ils sont situés dans le contexte d'un programme de télévision. Il en résulte la naissance à la fois d'une réalité plastique (d'une sculpture-événement) et d'un dévoilement psychologique lié au programme télévisé".

2. Cf. F. de Meredieu, PATI HILL ou le catalogue des objets magiques. in ART PRESS, No. 76, déc. 1983, p.25.

d'un pouvoir artistique; ainsi de l'ordinateur qu'un John Cage ou un Pierre Boulez traitent parfois en musicien à part entière.<sup>1</sup>

Lorsque nous parlons d'art, force est de constater que nous n'avons guère quitté le schéma aristotélicien des quatre causes: l'airain, (cause matérielle), s'achemine vers l'idée de la nature (cause formelle), que l'action du sculpteur (cause motrice) achemine à son tour de l'être en puissance à l'être en acte qu'est la statue (cause finale).

De nos jours, il n'est aucun exemple de création artistique qui, tout en participant de ce schéma, s'y réduise. Les media, tous les media, constituent une cinquième cause, que je suis tenté d'appeler méta-cause, en ce sens que, d'une part, elle enveloppe les quatre causes invoquées traditionnellement, de l'autre, elle pénètre chacune d'elles jusqu'à la racine. Dans une société médiatisée comme la nôtre, c'est de plus en plus le mégasystème qui compte et qu'on a tort de réduire à un instrument de transmission et de diffusion. En fait, il est à l'origine de la méta-réalité qui est de plus en plus, sans jouer sur les mots, une média-réalité. La cause médiatique n'est donc pas simple ajout; elle restructure les schémas que nous avons tendance à maintenir au nom d'une culture humaniste dépassée. Elle correspond aux changements de notre expérience, à ce qu'il faut bien appeler la techno-culture, qui est devenue notre nouveau cadre de référence.

On en vient ainsi à se demander si notre époque ne fait pas

---

1. Voir aussi Daniel Caux, Machines complexes et complexité de l'émotion: "Les uns visent à l'enrichissement d'une conception musicale déjà existante. C'est le cas de Pierre Boulez qui utilise le processeur numérique de sons 4 X pour obtenir en temps réel une démultiplication de timbres tout à la fois magique et quasi-naturelle: réussite de Répons, qui dans le sillage des plus grandes œuvres du compositeur, allie fermeté conceptuelle et densité émotionnelle." in ART PRESS, op.cit. p.26.

obscurément retour à d'autres modèles qu'à ceux qui ont prévalu si longtemps, en particulier ceux de Platon et d'Aristote. Les théories sur l'essence et la nature de la réalité qui sont issues pendant des siècles de l'un et de l'autre semblent appartenir à un type de société qui tenait la stabilité pour son fondement naturel. En revanche, ce qu'on appelle aujourd'hui la société d'information se caractérise précisément par l'accent qu'elle met, sinon sur l'instabilité, du moins sur le non stable, sur le mouvant. Aussi comprend-on que les théories sur la substance se déplacent progressivement pour interroger la communication, notamment les media qui ne cessent de se multiplier et deviennent omniprésents. Si la substance n'a pas disparu (comment pourrait-on parler de quelque chose qui n'ait préalablement pris forme?), c'est pourtant moins de "quiddité" qu'il s'agit que d'une certaine durée des configurations à l'intérieur du fonctionnement des media.

Notre société, du moins dans l'action qu'elle mène et le spectacle qu'elle se donne, a de moins en moins besoin de l'Etre; la Technologie, qui est devenue à la fois son objectif prioritaire et son moteur, s'en passe fort bien: ne suffit-il pas qu'elle fonctionne pour exister?

Aussi bien est-on tenté de se retourner vers les pré-socratiques, notamment vers Démocrite dont on sait qu'il a laissé, même s'il ne subsiste que peu de chose, une œuvre pour le moins aussi importante que celle de ses deux illustres successeurs.

Mais l'intérêt du "modèle" Démocrite me paraît résider ailleurs dans le fait que l'Abdéritan est le premier à avoir postulé que les choses sont faites d'atomes qui s'agrègent grâce au mouvement

---

1. Ce qui n'implique pas que la technique, comme l'a montré Heidegger, n'a pas d'"essence"; ce qui est un tout autre problème.

dans le vide. Ce n'est pourtant pas la prescience, fondée ou non, de l'atomisme comme apport à la connaissance physique que j'entends signaler. Ce qui me frappe, c'est à quel point une telle conception se prête aux configurations telles que les pratiquent les media actuels et dans lesquels les messages sont faits d'une multitude de pixels, c'est-à-dire de petites surfaces homogènes, ou de bits, c'est-à-dire d'unités minimales d'information.

Il s'agit donc moins de saluer Démocrite comme précurseur de l'atomisme moderne que de rendre hommage à celui, qui, épistémo-logue des media avant la lettre, a saisi la correspondance déconcertante entre les tourbillons d'électrons et ce qui prend fugitivement forme sur nos écrans, l'Actualité, la Culture, le Divertissement ou, avec l'Ordinateur, la palpitation omnigénératrice d'un Curseur. Deux pensées de Démocrite en guise d'interrogation finale. La première: "La parole est l'ombre de l'action". La seconde: "Le rien existe aussi bien que le "quelque chose". Telles semblent bien être les voies (ou les voix?) dans lesquelles s'est engagée la problématique de notre temps et qu'illustre exemplairement l'évolution des arts et des media. Il n'est plus de système qui ne fasse la part belle au changement. L'essence n'est pas supplantée de butte en blanc par l'existence; elle se débite en messages. Le système de Platon et d'Aristote sonne désormais creux. La communication ne crétipe-t-elle pas de pixels et de bits sous l'oeil amusé de Démocrite d'Abdère?

Malvina BOMPART  
Section française  
APELLE DE CONSTANTIN THEOTOKIS ET  
LA NOTION DE MIMESIS DANS L'ART ACTUEL

Cette nouvelle de Constantin Théotokis qui date de 1904, fonde la fonction symbolique de la peinture sur l'aventure mortifère de la mimésis, en cristallisant à travers l'aquité poétique du texte, la physionomie profonde de l'art actuel.

Apelle, le fameux peintre d'Ephèse du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-Chr. et portraitiste attitré d'Alexandre le Grand, n'a pas hésité de livrer au martyre de Prométhée l'esclave Dionysodoros pour pouvoir rendre par les moyens de la peinture l'expression la plus fidèle de la vraie douleur. L'œuvre terminée, l'esclave délivré par sa soeur Kabaspie, la bien-aimée d'Apelle, meurt avec elle, en nous laissant, ainsi que le peintre, aux prises avec l'éénigme de l'art et de la vie, de l'amour et de la mort.

Le nec plus ultra de la vérité du naturalisme qui caractérise la peinture hellénistique, surgit à travers l'illusionnisme de la mimésis picturale. Les anecdotes relatives aux raisins de Zeuxis, à la perdrix de Protogène et au Bucéfale d'Apelle, qui nous sont parvenus à travers les écrits de Pline l'Ancien, de Strabon et de Pausanias, en sont la preuve.

La représentation est la réalité. Apelle copie furieusement les symptômes de la douleur physique réelle, qui s'imprime sur le visage de l'esclave en identifiant l'expérience de la vie avec le processus de la création artistique. La figure symbolique du Titan devient l'argument philosophique de la nouvelle de Théotokis.

Le mythe prométhéen, le complexe d'Oedipe de la vie intellectuelle selon la formulation de Gaston Bachelard tirée de la Psychanalyse du feu, signifie l'évolution créatrice de l'être

humain et ouvre le champ de la réflexion devant une série de clivages sémasiologiques qui visent la notion du double et la recherche de l'unité primordiale.

L'image du feu éternel, gardien et garant de la civilisation, exprime la double vocation de la nature humaine, qui oscille entre la lumière du Paradis et les flammes de l'Enfer. Le feu introduit la thématique de l'amour, puisque c'est le résultat de l'union de deux corps. D'autre part, Prométhée, avec l'aide d'Athéna, est le créateur des premiers hommes. La symbolique du feu liée à la création, se trouve aussi liée avec le processus de la création artistique. Dans cet esprit Théotokis écrit "...le foyer cause de tout art, compagnon et ami fidèle de l'homme" et rejoint Guillaume Apollinaire quand il écrit en 1912, dans Les peintres cubistes que, "j'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu."

Dans le mythe de la création, l'origine commune du couple hétérophile très souvent se sert de la dynamique signifiante de la relation frère/soeur. Les exemples de Zeus et Héra, d'Isis et d'Osiris, de Ptolémée II le Philadelphe et d'Arsinoé et du couple allégorique Christ/Eglise, tel qu'il apparaît dans le Cantique des Cantiques, traversent la Mythologie, l'Histoire et les Ecritures. Dans ce même ordre d'idées, Pausanias présente une autre version du mythe de Narcisse, selon laquelle, Narcisse amoureux de sa soeur défunte, la cherche à travers les reflets de son propre visage et la rejoints dans la mort, à travers le miroir de l'eau.

Dans le récit de Théotokis, Kabaspie, au début esclave et maîtresse d'Alexandre et par la suite d'Apelle, meurt avec son frère, choix qui scelle son identité profonde. La relation frère/soeur ignore la passion incestueuse au profit du pur sentiment; elle s'inscrit dans la quête absurde et vaine de la

perfection, au nom de l'origine commune, de l'oeuf androgyne initial, tel qu'il est décrit dans le Banquet de Platon, au nom de l'identification du Je dans l'image de l'Autre, tout comme la mimésis picturale, qui dans sa tragique démesure s'identifie avec son objet dans l'écho aride du reflet.

Apelle oublie son ancien art idéaliste, lequel en accord avec les idées de Socrate qui s'expriment aussi à travers l'exemple de Zeuxis, recherchait la beauté au moyen de la synthèse de plusieurs corps imparfaits et se laisse entraîner par le jeu illusionniste de la représentation de la vérité et de la vraisemblance de la représentation, attitude que le contexte réaliste de l'art de l'époque facilitait grandement.

La peinture qui représente Prométhée enchaîné est le miroir du véritable martyrdome de Dionysodoros en tant que trace visuelle de l'expérience mortelle. La mort, tout comme l'absence, est le substrat signifiant de toute image, l'éthique profonde de la mimésis qui passe outre l'orbite vital du temps. Alexandre, conscient de l'incompatibilité ontologique de la vie et de ses représentations, préfère garder l'image qu'Apelle a peint de Kabaspie à la place d'elle-même, en cédant cette dernière en tant que récompense vivante au peintre.

La mimésis est à l'origine de la manifestation picturale tout comme à celle de l'écriture et de tout processus d'apprentissage et d'adaptation à une structure culturelle.

La symbolique du miroir exprime la théorie platonicienne de la connaissance et devient dans le dialogue du Phèdre la clé de la relation amoureuse, tandis que la peinture et la poésie dramatique, arts de la mimésis par excellence, sont dévalorisées dans la République en tant que génératrices non pas des choses vraies mais des choses imaginaires (*phantasmata*). L'attitude : critique de Platon face à la peinture, obéit à l'acception gnoseologique de la fonction de l'image. Mais l'art transcende ja-

connaissance. Elle est l'expression sensible qui produit non pas des reflets du monde réel mais des objets esthétiques autonomes qui entretiennent une relation de symbole avec la réalité, qui existent en tant qu'êtres ayant leur propre sens. Néan moins, des artistes immenses de la taille d'un Leonardo da Vinci ou d'un Picasso, avaient reconnu la dimension mimétique et artificielle de l'image. Leonardo, dans son Traité, écrit que "par dessus tout être d'esprit pareil à la superficie du miroir" et Picasso en 1923 déclarait à Marius de Zayas que "l'art est un mensonge qui nous permet d'approcher la réalité."

Le caractère mimétique de la peinture d'aujourd'hui devient plus que jamais manifeste à travers la relation symbolique du miroir et de l'objet qui s'y reflète: les années '80 et l'idéologie esthétique de la fin du 20e siècle sont scellées par la figure de Cronos se nourrissant de ses propres enfants. Le fait que la 41e Biennale de Venise fut placée sous le titre L'Art face au miroir, d'après la proposition de Maurizio Calvesi, dénote l'attitude de l'art actuel, lequel utilisant les motifs picturaux en tant que mémoire et référence, opère une relecture de son propre passé.

L'art puise ses stimuli du Musée de son histoire, les formes picturales du passé dépourvues de leur authentique dimension historique et signifiante sont traitées comme signes visuels qui évoquent leur identité première, mais appartiennent désormais à un contexte culturel nouveau, dans lequel les citations évitent l'identification avec les modèles lointains, comme écrit Achille Bonito Oliva dans le No 2 de la revue Babylone. Le langage artistique d'aujourd'hui exprime la tension idéologique de notre temps à travers une attitude d'introspection et de méditation: non plus n é o mais p o s t. Et ce n'est pas par hasard que l'iconographie du Post choisit des formes classiques,

volontairement théâtrales, rhétoriques et expressionnistes pour devenir sensible. La peinture et l'architecture imitent les images de leur histoire qui est aussi celle de la civilisation occidentale, et cette imitation, à la fois Narcisse pour l'image et Echo pour le verbe, trouve dans l'image du miroir le fondement premier des rapports de l'art à la réalité. Le jeu des miroirs se poursuit dans une mise en abîme perpétuelle.

Le récit de Constantin Théotokis révèle par delà les limites temporelles l'actualité classique de la pensée antique. Vingt siècles de civilisation se mirent dans la réflexion d'aujourd'hui qui essaie à travers la somme de connaissances extrêmement fragmentées d'opérer leur unification selon un vaste mouvement de synthèse qui respecterait l'ambivalence de la nature humaine partagée qu'elle est entre Narcisse et Prométhée.

-----

Barbu BREZIANU  
Section roumaine  
BRANCUSI, UN CLASSIQUE ABSOLU

Je vais vous rappeler un fait: Au cours du 19ème siècle -et même au début du 20ème- un décalage, un décalage évident, existe entre la sculpture et la peinture:

Ce sont les peintres qui révolutionnent l'art -cependant que la sculpture demeura dans son confortable sillon traditionnel. Pour la plupart, les sculpteurs se maintiennent dans leur chemin battu et rebattu -s'émant dans les places publiques, squares et cimetières- des fôrêts et bustes d'anges ou des massifs monuments avec des personnages solennels, en redingote ou bien déguisés en braves militaires, flanqués d'aigles, sabres et canons, symbolisant avec gradiloquence les vertues morales ou civiques.

Quelques statuaires se sont détachés quand même de cette monomanie artistique toute petite bourgeoise, pour chercher des voies nouvelles. Leur nombre est assez restreint: Rodin, Bourdelle, Maillol, Mestrovitz et, enfin vint ce "petit Socrate de la sculpture" comme l'appelait Erik Satie: Constantin Brancusi -celui qui, comme le disait cette fois-ci avec une juste intuition Douanier Rousseau, "a réussi à transformer l'antique en moderne".

C'était à Paris dans l'année de grâce 1907, donc bien avant Archipenko, Arp, Barlach, Calder, Giacometti, Gonzalez, Barbara Hepworth etc. qui ont pour leur bonheur posthume, plus de notoriété que notre modeste et raffiné paysan du Danube qui a su démarrer la sculpture de son confortable impasse, la secouer de sa douce callophilie et embêtante stéréotypie.

Mais comment Brancusi a-t-il arrivé à cela?

Ce fut le fruit d'une lutte acharnée que l'ancien praticien de Rodin nous a raconté lui-même: "Je n'ai plus pu vivre à ses côtés, alors qu'il m'aimait. Je faisais comme lui. Je pastichais

sans le vouloir. J'étais malheureux. Ce furent des années de recherche, des années de la découverte d'une voie propre".

Se rendant parfaitement compte du danger qui le menaçait, il s'évade du cône d'ombre de l'auguste Rodin "parce que rien ne pousse sous les grands arbres" -comme il avait su dire ses adieux, avec une noble astuce, à son ancien grand maître.

Il s'était détourné de même des masques africaines ou des fétiches océaniques dont le caractère magique lui inspirait une véritable aversion dûe à la structure même de l'esprit de Brancusi, fait de sagesse, d'équilibre et d'une haute sérénité -traits qui vont se refléter dans presque toutes ses œuvres.

Par contre, il avait découvert au Musée du Louvre et ailleurs le génie et la splendeur de l'art archaïque, tout cela en contraste non seulement avec le kitsch officiel environnant, mais aussi avec la lente décadence séculaire allant de Rodin et remontant jusqu'à Michel-Ange: "...qui donc aurait le moindre plaisir à avoir dans sa chambre à coucher le Moïse de Michel-Ange?" Tous, disait-il encore, ont fait "des bifteks" et Brancusi ne voulait point transformer, comme les autres, les montagnes et les arbres en des "cadavres" -cadavres de pierre, de bois et de bronze.

Et, à propos de cadavres, puisque justement en 1907 il avait à exécuter une commande funéraire pour un cimetière roumain, Brancusi conceva ce monument dans un esprit byzantin d'une simplicité austère: une femme toute nue, agenouillée et dont l'unique main (bien sûr la droite), esquisse un signe de croix.

Depuis lors, Brancusi ne regarda plus tout autour.

Se détournant du présent, il va se rappeler son terroir; en puisant là, aux sources profondément enracinées dans la culture trace ancestrale.

Ce qu'il forgera dorénavant sera comme le fruit d'une plante qui pousse ayant ses racines dans la propre terre de ses aieux.

De cette manière il va trouver son acheminement vers une vision toute nouvelle.

Henry Moore (qu'on ne doit pas soupçonner de jalousie) a défini comme nul autre le rôle essentiel joué par Brancusi dans cette aventure artistique: "Depuis le gothique, la sculpture européenne a été recouverte de mousse, de mauvais herbes, de toute sorte d'excroissances qui ont complètement caché et étouffé le caractère de la forme. Ce fut la mission de Brancusi de débarrasser la sculpture de tout ce superflu et de nous rendre la conscience de la forme pure..."

"L'œuvre de Brancusi, en dehors de sa valeur individuelle -précise le grand artiste britannique- a une importance historique pour le développement de la sculpture moderne". "Parce que, Brancusi, voyez-vous, n'est pas un disciple, mais un maître. L'idéal qui l'habitait est en lui exclusivement. Regardez: "La sagesse de la terre" et le "Baiser", tous deux, en taille directe, réalisés en 1907, la même année que Picasso achevait "Les demoiselles d'Avignon".

Les critiques d'art de jadis seront déconcertés, n'ayant en vue et ignorant le lointain point de repère valaque. Ils feront donc des parallèles, puisque c'est leur métier de comparaison et de faire des approches. Donc ils ont comparé l'œuvre de Brancusi à l'art cycladique ou à l'art archaïque, et peut-être ils n'ont pas tout à fait tort parce que dans la sculpture de Brancusi ils retrouveront les qualités de mesure, de sérénité et d'équilibre et surtout de préférence accordées à l'essentiel, à l'ensemble par rapport au détail que le sculpteur a su éliminer et épurer au maximum.

En fait Brancusi s'était créé son propre univers et sa propre mythologie. Il fut certainement fasciné depuis sa jeunesse par les mythes, par les légendes, par les récits bibliques (il fréquentait d'ailleurs l'église et au commencement du siècle il

avait été même sacristain). Dans sa petite bibliothèque d'étudiant à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, j'ai eu la providence de trouver un livre joliment relié (parce que broché, il l'avait mis probablement en loques), un livre précieux avec ses initiaux et annotations: c'était une mythologie roumaine.

Plus tard, à Paris, dans l'impasse atteinte et ses longues années de solitude et de méditation, il s'était forgé sa propre mythologie.

Celui que Thomas Mann appelait "le Adam de la sculpture" a conçu et a récréé de ses mains son "Adam" et après, pour ne pas le laisser seul, une "Eve" toute fertile et proliférante.

Il a fait revivre tour à tour à sa manière: des Caryatides, le mythe des Danaïdes, de Danaë, de Prométhée, mais sans vautour. Mais par contre il a créé un oiseau calme et sentimental: La "Léda".

Brancusi n'avait guère l'habitude d'expliquer ses œuvres. Mais voilà pour cette métamorphose, une exception à la règle: "Rappelez-vous ce conte mythologique d'après lequel une divinité se transforme en cygne et la Léda s'éprit de cet oiseau. Eh, bien, je n'y ai jamais pu m'imaginer un mâle transformé, tandis que, pour une femme, oui, c'était très possible, c'est même facile. La reconnaîtrez-vous dans ce cygne? Elle s'agenouille, le corps penché un peu en arrière.

Ces lumières intenses marquent l'endroit des seins et de la tête qui ont pris la forme de cet oiseau. Et en tournant elle se transforme à jamais, acquérant une vie nouvelle, un rythme nouveau. Le saisissez-vous? Le lumineux oiseau mythologique tournant toujours, sa forme abstraite réfléchissant dans son mouvement silencieux et continu les images du caléidoscope sur la surface limpide du miroir métallique posé en dessous."

Je vous demande pardon pour ce long commentaire de Brancusi,

qui, dois-je vous rappeler?— est le père inconnu de l'art cinéti-  
que où ses œuvres, posées sur des disques mus par des invisibles  
moteurs, tournaient lentement à la réverbération puissante des  
réflecteurs, la matière devenant elle-même lumière incandescente.

Mais, outre cette "Léda", outre le cycle de la "Maiastra" et  
des nombreux oiseaux qui volent dans un espace imaginaire bran-  
cusienn, il y a encore une volatile qui, pour nous, en ce moment,  
acquiert une importance spéciale, étant donné que le "Coq" de  
Brancusi c'est la seule création du maître qui a visité la Grèce;  
c'était juste au mois de septembre 1965, à l'occasion des Pana-  
thinéa de la sculpture mondiale. Le Coq était en très bonne  
compagnie, car il avait comme voisins non seulement le grand  
sculpteur grec Gérassimos Sklavos, mais Honoré Daumier, Degas,  
Rodin, Bourdelle, Marino Marini, Matisse, "L'Orphée" de Zadkine,  
"La Venus au tiroir" de Salvador Dali et bien d'autres. Eh bien,  
de toutes ces œuvres et chefs-d'œuvre, seul "Le Coq" de Bran-  
cusi qui brillait audacieux comme une scie aux pieds de l'Acropo-  
le, saluant chaque matin avec son "coucouricou" le réveil  
du soleil (Hélios), avec sa magique force d'incandescence, eh  
bien, seul ce bronze illuminé a suscité le commentaire que je  
vais vous lire: "Aux Panathénées de la sculpture d'Athènes,  
"Le Coq" de Brancusi proclame devant les marbres de l'Acropole  
la communauté d'esprit de l'art moderne le plus pur avec le clas-  
sicisme d'il y a vingt-cinq siècles". J'ose demander à l'oracle  
de Delphes et à vous-mêmes si vous êtes d'accord, de proclamer  
nous aussi Brancusi comme le classique absolu de la sculpture  
contemporaine.

Esther EMILIO CARLOS  
Section brésilienne  
NELLA GOLANDA

Née à Athènes d'origine thessalienne, Nella Golanda commence sa vie artistique faisant des gravures et de mosaïques en 1959 jusqu'à 1966. Elle gagne le second prix avec ses gravures à la 9ème Biennale d'Alexandrie et elle envoie à la XIIème Biennale de São Paulo ses sculptures: des propositions pour des monuments en plein air, en trois dimensions, composition de ciment et pierre. Des feuilles incrustées se détachent du ciment blanc par le plâtre et d'autres œuvres sont de ciment pur. L'impression qu'on a c'est des immenses monuments de ciment traité par le plâtre blanc comme des maisons de construction traditionnelle des villes grecques.

Les plafonds qu'on trouve déjà à l'Acropole reviennent de nos jours d'une forme moderne, nouvelle, avec la racine grecque renouvelée dans les profondeurs de la race endormie.

Architecte, sculpteur, Nella Golanda donne à son œuvre une grandeur de recherche avec les matériaux divers qu'elle emploie usant les propositions déjà montrées dans ses gravures dans l'expansion et les espaces dont elle a besoin vitalement.

Golanda commence alors à trouver de nouveaux matériaux pour pouvoir démontrer ce qu'elle cherche. Ses gravures, il y a 17 ans, abandonnent les cadres des murs et viennent d'abord comme des objets pendus dans les murs ou alors dans le plafond tenant déjà une liberté de s'exprimer par soi-même comme des pulsations et des respirations humaines.

Ses œuvres murales sont construites par des feuilles de plexiglass blanchies après, d'une façon spéciale comme si c'était de l'email, mélangé dans quelques endroits, avec des feuilles d'or (comme dans ses gravures). Cela rappelle Mycènes,

la Grèce ancienne et l'art byzantin. C'est une artiste forte, sérieuse, qui a comme les grands artistes le besoin de se donner, en communiquant son art. J'ai choisi de dire quelques mots sur l'art grec dans la sculpture contemporaine, parce que la sculpture grecque n'a jamais cessé d'influencer l'art de nos jours. Oui, les artistes sculpteurs grecs continuent à apparaître avec force dans le monde d'art, sortant de leur patrie et vivant en dehors comme Takis, Arnou, Sklavos, Cosmas Xénakis, Aperghis, Vlavianos, etc., ou restant ici, en Grèce, comme Golanda, prenant part à l'évolution artistique, s'imposant par leur originalité créatrice, sérieuse et révolutionnant la conception du mot sculpture, donnant un nouveau sens, une nouvelle proportion: c'est la sculpture vivante. Elle n'est plus un objet comme objet, elle fait partie du total, elle pénètre dans la vie urbaine comme un tout, elle fait partie du quotidien.

Quand on regarde la Place du Paléon Faliron, créé par Golanda, on peut comprendre cette conception nouvelle de la sculpture. Dans des carrés de terre les arbres poussent. Le vert prend sa dimension entre les dalles blanches grises du marbre de Tinos et, tout d'un coup, de grandes dalles en trompe l'œil donnent au passant la vision des raies en triangles avec des pavés séparant l'autre groupe de raie avec d'autres dessins dans un grand carreau concret. On a l'impression vivante que ces deux carrés qui sont au centre de la place ont trois dimensions et pas du tout plat comme le reste du sol. Cette place est contournée par plusieurs rectangles où les pierres mélangées au marbre font un dessin architectural, toujours en trompe l'œil, donnant cette impression de l'espace tridimensionnel où le vide n'est plus le vide mais fait partie du tout.

Les bancs -huit en tout-, sont des sculptures, chacune différente l'une de l'autre, font une composition de bois et de différents éléments de pierres montées sur une base mélangée de concret

et de pierre. On peut s'asseoir de tous les côtés et établir plus facilement la communication entre une personne et l'autre. On peut profiter du vert des arbres de quelque façon qu'on soit assis. Les enfants s'asseyent sur ces sculptures sans s'apercevoir que ce sont des objets d'art. L'art s'intègre dans la vie d'une manière totale et vivante. Elle fait partie de l'individu. C'est la nouvelle forme de culture que peut donner aux enfants de nos jours l'intégration avec l'art. C'est un art pas du tout individuel mais ouvert à toute personne qui utilise cet espace, tantôt pour se reposer, tantôt pour la traverser ou pour jouer.

Il y a aussi une fontaine, pas du tout comme des anciennes. C'est une fontaine où l'eau sort des trous ronds faits de marbre blanc dans la position horizontale comme si c'étaient des sources naturelles qui remplissent une piscine de marbre. En dehors elle est faite de ciment incrusté de marbre et de pierre. Elle est faite aussi pour que les enfants puissent l'utiliser pour glisser et jouir de l'eau tout près de cette sculpture, que dans leur âge ils en profitent pour jouer, sans comprendre que c'est là une œuvre d'art.

C'est cela le point important de la nouvelle conception de Golanda. C'est un pas au-delà du conventionnel, au-delà du déjà vu, du déjà connu.

Golanda atteint avec cette œuvre l'art total. La peinture, le vert des arbres, le bleu ou le gris du ciel conformément au temps qu'il fait, la sculpture avec les bancs et la fontaine, et tout ce qui est vivant avec la mobilité des feuilles, mobilité en trompe l'œil du pavé et des visiteurs qui traversent continuellement d'un coin à l'autre cet espace, et même le vide quand la nuit tombe et que tout est endormi constitue la partie vitale de cette œuvre. Le chant est représenté par la vibration des feuilles des arbres, par le chant des oiseaux, par les voix et

des cris des enfants et par le bruit de l'eau qui coule de la fontaine et du bruit de la mer devant la place intégrant cette composition architecturale.

Comme on voit, dès le début de ses gravures, toute cette conception de l'espace était déjà prévue. La solution est arrivée quand elle a passé de la gravure aux objets des murs et de là pour la troisième dimension qui est l'art total.

Comment ne pas parler de ses murs-sculptures? Des formes gigantesques faites de ciment moulé dans le bois: des rectangles, des triangles dans des différentes positions forment un tout néo-concret solide et d'une extrême beauté.

Golanda construit ses sculptures habitables depuis 1973. On voit par là sa maison à Voula (Athènes), d'autres à Kalamos, Attique, et un groupe de six maisons dans un espace en Thessalie. Comme j'ai déjà dit au commencement, les œuvres sculptures que Golanda a présentées à la XIIème Biennale de São Paulo deviennent intégrées dans la vie urbaine. Je me demande: sont-elles des temples? Sont-elles des sanctuaires? On sent qu'elles donnent la paix comme des endroits sacrés. On vit dans l'intérieur de ses œuvres d'art. On profite de tout espace, de l'extérieur comme de l'intérieur.

L'œuvre d'art n'est plus isolé. Elle appartient à tout le monde qui passe dans la rue. Elle ne se garde plus dans les musées, ni est la propriété d'un individu. Elle appartient à tous les passants. Elle fait partie de la vie urbaine. Elle atteint son but.

La racine grecque de Golanda est dans toute son œuvre: les feuilles d'arbres qu'on voit au Musée de Delphes ou sur l'Acropole peints en or comme les rubans que les Grecs usaient sur le front sont les feuilles de laurier peint en or que Golanda incruste dans ses objets. Les grands volumes de plexiglass peint en blanc pur sont le blanc des maisons grecques qui revient. Les

PATNOMATA sont les plafonds carrés construits dans les temples grecs. Le nom que Golanda emploie pour ses gravures il y a dix-sept ans avant avaient le nom d'"Espace Hellénique". Son origine est là. L'art grec devient de nouveau universel et peut être compris par tout le monde. On voit la répercussion de l'art de Golanda traverser les limites de son pays. La revue BAUMEISTER d'août 1983 publie trois pages sur la Place de Paléon Faliron. Sept années avant, déjà la revue bien connue architecturale "Bau-meister-Allemagne 1978" publiait sept pages sur les maisons de Golanda de Voula et Kalamos avec aussi ses projets. A la même année 1978, la bien connue revue architecturale japonaise "KENCHIKU BUNKA" (ça veut dire Culture Architecturale) de juin, vol. 33, n° 380, présente l'œuvre de Golanda dans la section spéciale de "Nouvelles étrangères" parmi trois autres sérieuses constructions architecturales du monde: une le Musée de Téhéran, l'autre à Toronto, Canada, et l'autre à Chelsea en Angleterre.

Le professeur d'Urbanisme de la Oxford Polytechnic, l'anglais Brian Goodey, a présenté Golanda au Conseil de l'Europe à Strasbourg -dans la Revue du Conseil pour la coopération culturelle de 1983: "Urban Cultural Life in the 1980s" dans le projet n° 5: "Your Town, your life your future", page 200 à 209 -neuf pages sur la Place Paléon Faliron" que j'ai parlé avant, analysant l'effet de son usage par les personnes en de différentes parties du jour. Brian Goodey est resté pendant différentes heures du jour en analysant l'usage de cet espace sculptural pour les passants. La revue "Détail" de l'Institut pour la Documentation d'Architecture Internationale" de 31 juillet de cette années 84 écrit une lettre à M. Orestes Doumanis, directeur de la Revue architecturale "Design in Greece" qui a publié cette année la Place de Paléon Faliron en lui demandant l'adresse du sculpteur Nella Golanda pour avoir son autorisation de pouvoir publier les détails de la Place Paléon Faliron.

Comme j'ai tenté d'expliquer, cette grande artiste, sans sortir de son pays, projette son art dans les différents coins du monde avec la force puissante de sa personnalité, ouvrant de nouvelles perspectives pour la sculpture, dans cette évolution des nouveaux chemins dont le monde de nos jours a besoin: un art qui peut s'intégrer à la trépidation de la vie moderne, dans un embrasement subtil, comblant l'individu sans qu'il s'aperçoive qu'il vit et respire l'art.

Barbara CAVALIERE  
U.S.A. Section  
THE GREEK CONNECTION IN ABSTRACT EXPRESSIONISM

When asked what in his ancestry, nationality and background he saw as relevant to an understanding of his art, William Baziotes said:

"I think beside the natural influence of this country (America), the fact that my parents were Greek and lived in a neighborhood of Greeks from the Near East may have had effect on my work. This influence, I believe, was mostly feeling and watching the attitudes these Easterners had towards life, and their music and dancing. I would sometimes go to a wedding that lasted two or three days. In their music that has no beginning or end, the slow, indolent rhythms of the dance and the cat-like singing would leave me in a pleasant state. This was a feeling of everyday things dropping away, of leaving you in a dream state, of being half hypnotized, of time standing still, of life becoming magical."

During a period when World War II loomed as the most overwhelming and pervasive tragic event in modern history, Barnett Newman equated the human state with the position of the ancient Greeks:

"After more than two thousand years, we have finally arrived at the tragic position of the Greeks and we have achieved this Greek state of tragedy because we have at last ourselves invented a new sense of all pervading fate, a fate that is for the first time for modern man as real and as intimate as the Greeks' fate was to them. And it is not without significance that, like the Greeks' fate, which was the projection of a social image -the only valid symbol for a people proud of their sense of civilization- our fate is likewise the product of civilisation. Our tragedy is again a tragedy of action in the chaos that is

society, and no matter how heroic or innocent or moral our individual lives may be, this new fate hangs over us. We are living then through a Greek drama and each of us now stands like Oedipus and can by his acts or lack of action, in innocence, kill his father and desecrate his mother."

These two statements demonstrate the diverse starting points out of which the Greek connection entered into the sphere of influence for the first generation Abstract Expressionists. For Baziotes and Theodoros Stamos, Greek is personal identity. They are the genetic inheritors of an ancestry whose beliefs and customs were a central element in their upbringing as first generation Americans of Greek immigrant parentage. For Newman, as for Mark Rothko, Adolph Gottlieb and Tony Smith, Greek ideas and ideals were an intellectually rooted interest and preference, discovered through various, overlapping sources which invariably led them to the ancient seedbed of Western culture.

The first and most well known evidence of the Abstract Expressionists' affiliation with the Greek is the use made of Greek tragedy and mythology in the paintings of Gottlieb and Rothko beginning around 1939-1940. It was a choice of subject matter arrived at through intense investigation of the appropriate possibilities available to them as artists and men of culture whose goal was the creation of paintings which could get beyond the particulars of time and place to communicate in purely visual form the nature of the universal human condition. In their statements of the period, Gottlieb and Rothko made it eminently clear that the subject of myth provided them with the spirit and meaning most suitable to communicate the current state of the world at war. By cutting through the levels of cultural niceties which had intervened between ancient and contemporary times, they felt they could reach the mystical communion with elemental truth and

feeling which they so deeply desired. Like the few other artists around them who were following parallel routes, theirs was an ethical, humanist pursuit which sought correspondences that reconciled the individual and the universal, both through links of microcosm with macrocosm and through the chain of cultural events and achievements in Western history whose roots lie in Greek accomplishments.

They formulated their idea with the help of a multiplicity of sources, including analysis of advanced modern art as well as studies of great thinkers and poets in other disciplines, especially philosophy, psychology, literature and the sciences. Along with their friends, Barnett Newman and Stamos, Gottlieb and Rothko saw the Greek connection through their readings of Nietzsche, whose Birth of Tragedy passionately discusses the synthesis of the two spirits of Greek tragedy, the Apollonian and the Dionysian, as the route to genius in art. They also identified with the writings of Sir James Frazer, who, in The Golden Bough, called forth ancient rites and rituals with magical tones expressive of the ancients' communion with the forces of nature beyond the level of metaphor.

During the decade of the 1940s, the pictures of Gottlieb and Rothko unabashedly portrayed their alliance with specific Greek tragedies. Rothko made a number of works titled after characters from Aeschylus, while Gottlieb concentrated on the Oedipus myth as dramatized by Sophocles. The two artists, working in close concert at the time, chose tragic, heroic, human figures whose sagas of wisdom and suffering, love and war, innocence and punishment, they perceived as exemplary of man's continuous fate. They embraced the Greek notion of man at the center of things, man who like his gods heroically struggles with the powers of the unknown, facing destiny with the will to power. In Nietzsche's words:

"(Man) feels himself to be godlike and strides with the same elation and ecstasy as the gods he sees in his dreams. No longer the artist, he has himself become a work of art: the productive power of the whole universe is now manifest in his transport, to the glorious satisfaction of the primordial ONE. The finest clay, the most precious marble -man- is here kneaded and hewn, and the chisel blows of the Dionysiac world artist are accompanied by the cry of the Eleusinian mystagogues: 'Do you fall on your knees, multitudes, do you divine your Creator?'"

As Gottlieb reiterated often, the Abstract Expressionists' incorporation of mythic content had nothing to do with Bullfinch. Neither was it, as so many writers on the subject have called it, a "mythic phase." From the outset, it was a route toward creation of a new myth, invented for the present, using contemporary form symbolic of values, linked with our Greek heritage on the level of the idea. Once they had gained access to the archetypal rhythms through a labyrinthian route of interconnecting sources, Gottlieb and Rothko, along with a few others, could push farther into what they called "the simple expression of the complex thought." Echoes of Oedipus remain in Gottlieb's later works. His Frozen Sounds, for example, alludes to the Pythagorean "music of the spheres" when it has reached the temperature of outer space. And Rothko's veiled geometries cross known boundaries to recollect the Greek word "aer" whose three possible meanings are: dark mist as a veil to make a hero invisible, shining sky and bright air , and the vital spirit or breath.

More than any other painters who matured during the 1940s, it is Stamos who calls up associations most closely allied with those of Gottlieb and Rothko. Beyond these similarities, however, is a very different personality and feeling which gives Stamos' art a singular look and feeling, and a special affinity with the

mysterious forces personified in ancient Greek tales of the Minotaur or the Titans, for example.

Stamos was still a teenager when he began to paint. His earliest works, from around 1937-1939, include a number of primitively painted imaginary Greek scenes. They exemplify his childhood experiences in the poor Greek immigrant household on the Lower East Side in Manhattan where he was raised. Stamos was only twenty-one years old when he had his first one-man show at Betty Parsons' Manhattan based Wakefield Gallery and Bookstore. Around this time he met Gottlieb and Newman, both of whom were nearly twenty years his seniors. They recognized in Stamos a self-taught painter whose primitivizing approach and mythic subjects came from a naturally felt and personally experienced identification with the archaic and contemporary Greek, the same connection they had been developing from a more consciously thought out viewpoint. By the time of his meeting with Gottlieb and Newman, Stamos had already been looking to the works of vanguard American painters, particularly Milton Avery and Arthur Dove, two artists who were also of prime import to Gottlieb, Newman, and Rothko as well. Over subsequent years, Stamos' friendship with these artists was of great mutual benefit. All three found a special kind of reinforcement in Stamos' pictures. Stamos' work of the 1940s showed extraordinary natural painterly talent combined with a magical self-identification with ancient mysteries. His visualizations in pictures such as Ancestral World, Impulse of Remembrance, The Sacrifice of Cronos, and Vale of Sparta fused personal experience and familial beliefs with understanding of the pertinence of the idea underlying it all for the present context -synthesized with the seer's eye.

It is interesting that Stamos, the most Greek of the group, was drawn to American art and also to the art and ideas of the

Orient more pervasively than any of his contemporaries. His early-felt, pantheistic view was reinforced by these two connections which helped him see fertile correspondences including the likeness between ancient Greece and the third world Greece of the present which is his personal heritage. These channels of connecting points of view were reinforced when Stamos made his first trip to Greece in 1948. Over the next two decades he continued to reinvent and perfect his pictorial language in various series which both interrelate with past work and openly explore new possibilities with a breadth far wider than the later work of his older friends. Since his second visit to Greece in 1970, Stamos has been spending half of every year in New York City and half on the island of Lefkada where his closest friend is his cousin Theodossis Stamatelos, lifelong resident of the isle and olive farmer, who paints true primitive landscapes and portraits with a striking magic unaffected by modern concept or polemic. Stamos' pictures of the last fifteen years are revitalized by his dual experiences in New York and in modern/primitive Greece. The Infinity Fields, Lefkada Series and more recently Jerusalem Series are no more specifically American or Greek than they are any nationality. They are the personally realized visions in paint of a first generation Abstract Expressionist who, as the only one of our six artists still alive and working, continues to make contact with the world mystery, as alive today on a global scale as it was for his ancestors.

It was the most intellectually bent and theoretically minded of his contemporaries, Barnett Newman, who, during the 1940s, wrote most passionately about Stamos' art. Newman clearly realized Stamos' more innately intuitive and painterly approach to the idea they held in common. From 1939 until around 1945-46, Newman stopped painting altogether, feeling an urgent need to rethink his future direction.

Like Stamos, Newman was a native New Yorker, but he grew up in the Jewish intellectual circles which met at City College where Newman attended classes during the 1920s. Newman thought of himself as a kind of Renaissance man, a thinker in a variety of disciplines. From early on, he aligned himself with anarchist politics and became a great admirer of Spinoza, whose scientific/mathematical approach to reaching the highest levels of knowledge remained that of Newman himself throughout his life. By the 1940s, in concert with Gottlieb and Rothko, Newman had developed a deep appreciation for Nietzsche, one which was reinforced by Nietzsche's pointed regard for Spinoza. Newman's writings of the early to mid 1940s were specifically aimed at clarifying his position as an artist with regard to geometric abstraction. His elliptical prose was filled with negatives, becoming most vehement with regard to his arch-rival Mondrian and to geometry as form. Through these sources, along with a number of others, prominently including the ideas of Herbert Read, Newman began to single out his challenge and his approach through a cultural line of thought which invariably brought him to the Greek connection.

During this period, Newman's small pictures were suggestive of the Orphic myth of creation. Two drawings of 1946, for example, come across as visual counterparts of the Orphic glittering sphere the world egg floating on a boundless sea which had been limitless chaos. In his painting, Pagan Void, a black circular shape bursts with microscopic life. During the same period, Newman was writing: "The artist's function (should be) on its rightful plane of philosopher and pure scientist who is exploring the world of the idea, not the world of the senses. Just as we get a vision of the cosmos through the symbols of a mathematical equation, just as we get a vision of truth in terms of abstract metaphysical concepts, so the artist is today giving us a vision of the world

analysis of the various aspects of biological form and growth in physico-mathematical terms. His study begins and ends with an enthusiastic avowal of the origins of his ideas in the ancient Greeks. This knowledge of the relationships of these proportions with the natural sciences along with the visual constructions of the mystical, irrational shapes in the works of Hamgidge constituted the final clues for Newman.

He was naturally uncomfortable with the more intuitively based, organic routes of Gottlieb, Rothko and Stamos, and his philosopher's mind preferred the more intellectually oriented route. Golden section geometry placed Newman in the line of longtime cultural heritage with which he identified, and it provided the visual composition to express in abstract form his idea of tragic, heroic, sublime man as temple and cathedral. By simplifying from Mondrian's uses of this geometrical language and isolating the vertical, Newman could reverse Mondrian's objective metaphysic of equilibrium in favor of his more strictly Western, Greek idea of man's relationship with the absolute.

Like his contemporaries, especially Rothko, Newman saw his art as an act of Creation which fused man/artist/creator/nature. This idea of fusion achieved through the painterly process, pertinently allied with Pollock's statement "I am Nature", is the mind and heart of first generation Abstract Expressionism. Newman's visual expression of this idea necessarily differs entirely from that of Pollock, even as the personalities of these two artists do.

Spinoza, Nietzsche, Einstein, Herbert Read, Mondrian, Hambridge, Thompson, Tony Smith: these and more of Newman's mentors all led him to Platonic ideas about the levels of Becoming and Being, about the spheres of the Different and the Same, about the Creator as a constructor who, in the words of the Timaeus, "duly

analysis of the various aspects of biological form and growth in physico-mathematical terms. His study begins and ends with an enthusiastic avowal of the origins of his ideas in the ancient Greeks. This knowledge of the relationships of these proportions with the natural sciences along with the visual constructions of the mystical, irrational shapes in the works of Hamgidge constituted the final clues for Newman.

He was naturally uncomfortable with the more intuitively based, organic routes of Gottlieb, Rothko and Stamos, and his philosopher's mind preferred the more intellectually oriented route. Golden section geometry placed Newman in the line of longtime cultural heritage with which he identified, and it provided the visual composition to express in abstract form his idea of tragic, heroic, sublime man as temple and cathedral. By simplifying from Mondrian's uses of this geometrical language and isolating the vertical, Newman could reverse Mondrian's objective metaphysic of equilibrium in favor of his more strictly Western, Greek idea of man's relationship with the absolute.

Like his contemporaries, especially Rothko, Newman saw his art as an act of Creation which fused man/artist/creator/nature. This idea of fusion achieved through the painterly process, pertinently allied with Pollock's statement "I am Nature", is the mind and heart of first generation Abstract Expressionism. Newman's visual expression of this idea necessarily differs entirely from that of Pollock, even as the personalities of these two artists do.

Spinoza, Nietzsche, Einstein, Herbert Read, Mondrian, Hambidge, Thompson, Tony Smith: these and more of Newman's mentors all led him to Platonic ideas about the levels of Becoming and Being, about the spheres of the Different and the Same, about the Creator as a constructor who, in the words of the Timaeus, "duly

adjusted the proportions between their numbers, their movements, and other qualities." The geometrically based inference of the infinite growth according to the one governing pattern inherent in golden section ideas fit perfectly with Newman's desire for conjunction of the finite and the infinite. His role as artist/creator organizing the actions of the elements expresses Newman's desire to create entelechies, in fulfillment of his teleological goal for painting.

It was not until the 1960s that Tony Smith began building his monumental sculptural presences. Yet it is evident from his relationships with the Abstract Expressionist painters, in particular from his strong influence on Barnett Newman, that he was attuned from early on to the idea of these contemporaries. Smith's basic forms are the tetrahedron and the octahedron. He uses these two of Plato's five regular solids to build looming, twisting shapes which are more the visualizations of dark monsters of unknown origins than they are strictly geometrical abstractions. Smith came to his knowledge of geometry and its origins in Greek ideas through his relationship with architecture. His uses of geometry are more like James Joyce than they are like Mondrian. And they are certainly even less like Newman's uses of the geometrical form.

Smith works with small models of his chosen solids which he combines and recombines intuitively. He himself identified his process with Surrealist automatism. "My own personal feeling," he said, "is that all my sculpture is on the edge of dreams. They come close to the unconscious in spite of their geometry. On one level my work has clarity. On another, it is chaotic and imagined." In his individually achieved role or artist/creator/constructor, Smith opens up possibilities for endless differences within samenesses. All his works are interrelated by uses of the same

basic forms, and he carries this idea into the literal realm by using spare parts from previous works in the creation of subsequent ones. His is an original invention of the Abstract Expressionist idea of fusion on all levels, from form/value/content to individual/universal/timeless. Smith thinks of his sculpture as "seeds or germs that could spread growth or disease." He vehemently expressed his love of the Hellenistic, and surely his multi-referential presences are anything but classical. They refer to the present, the post World War II state of man/society seen through the vision of a futuristic Stonehenge or Parthenon, and well into the Hellenistic period.

Although William Baziotes was the only one among this group of artists to share his Greek heritage with Stamos, their views of the shared idea take quite different directions. In his early work, Baziotes showed little if any usage of Greek mythology. Although he did paint a Cyclops, it was correspondences seen through Symbolist art and poetry which were his closest interests. There is in Baziotes, however, a feeling for the grotesque, the monstrous, which gives his Cyclops, for instance, the flavor of the archaic evil eye which is both tragic and comic.

In his later work, Baziotes drew closer to ancient marble sculpture, his pictures radiating with the hypnotic quality of stone in which a sinuous, erotic shape has been caught suspended. Baziotes led a hermetic life, finding his greatest adventures in his imagination. He was an avid reader and observer of the everyday sights in his life, a life which did not take him far beyond the small geographical area between Reading Pennsylvania where he was born and New York City where he spent his adult life.

One of his favorite places was the Metropolitan Museum where he spent hours at a time looking at the fragments of Roman walls and ancient sculpture. He closely identified with Greco-Roman

works such as a marble torso of Eros, Roman copy of a Praxitelian work of the second century B.C. In late pictures such as Serpentine, Baziotes evokes the ancients' view of the nude as symbol of purity and of the longing for metaphysical rebirth. The painting captures the magic of marble made flesh, gleaming and subtly shifting in an incredibly refined painterly surface of opalescent haze. Baziotes and Tony Smith, two such different personalities, yet both suggesting the Hellenistic decadence of the present and both locating a tense balance where oppositions of body/spirit, male/female meet as elements of the universal unity.

---

Human values, man's dignity and individual responsibility, problems raised by the existence of evil, conflicts of endurance and duty under stress.

Ariadne's thread, the labyrinth, the great dramas of Sophocles and Aeschylus, the Pythagoreans' concept of "eidos" in which form goes beyond look to value, Plato's triangular ordering of the levels from Becoming to Being.

Baziotes, Gottlieb, Rothko, Newman, Smith and Stamos all found correspondences between these ideas originating in Greece and carried on through the past two thousand plus years.

Have we outgrown the gods or have they simply changed their form?

Chrysanthos CHRISTOU

Greek Section

CONTEMPORARY ART - MORE SPECIFICALLY

CONTEMPORARY GREEK ART - AND THE GREEK WORLD

Dear friends and colleagues,

ladies and gentlemen,

I do not intend to tire you with a speech. I planned a short introduction to the theme and the problematic of the Congress, as seen through the eyes of a Greek art historian and art critic. Purely subjective reasons and changes in the program transferred my speech to the last day. These changes obliged me to widen my initial speech and transform its structure, composition and aims. My talk does not attempt to cover completely the problematic of modern art, especially modern Greek art, neither does it attempt to clarify the thematic of "Greek world". More specifically, it is not the intention of this speech to resolve the problem of the relation between contemporary art and the ancient Greek world, nor the interrelationship between their esthetic theories, philosophical positions, scientific acquisitions, mythological types of the ancient Greek world in contemporary artistic creation. Neither does it try to resolve the problem of the formal representation of Greek art and its positive or negative extensions, the transformation and migration of its types into our times. I will try to delimit some of the basic characteristics of modern -and more specifically contemporary art and to refer shortly to the content of the ancient Greek world. I will put more emphasis on the understanding of contemporary Greek art in its general trends, the character of its growth, its interests and conquests, its orientation and aims.

I will not examine the problem of the identity and origins of modern art today and all the discussions about it. But in

order to have a common point of reference I chose to talk about the art of the twentieth century instead of contemporary art. For it is in the beginning of the twentieth century that through sciences art also changed the notion of man and the world which dominated the 19th century. I will try to remind you of some of the historical changes that occurred during that period. The publication of Freud's "Interpretations of Dreams" in 1900, the theory of Quanta by Max Plank, in 1901, the theory of atomic energy by Bakerer, in 1903, the theory of Relativity by Einstein in 1905, Bergson's "Evolution créatrice" of 1907, the fourth dimension of Minkowski in 1909. Artistic endeavour at the same time was characterised by an attack against the so-called objective reality. With the establishment of anti-realistic colour in 1905 first by Fauvism, the concentration of objectivity with an emphasis on psychic reality, the transformation and the antirealistic form of expressionism in 1905, the fragmentation, the trend towards the structural characteristic, the multi-focal representation of the object in Cubism, 1907, the apotheosis of movement in futurism and the musical character of the painted surface given by the movement of Orphism in 1910, we have a similar shift of forms in a direction which through different experimentations in different countries obtained a different character with abstraction, expressionistic and geometrical, and is completed by Kandinsky and Mondrian at the same period. This is the beginning of a different art with new faces, elements, and characteristics which continued up to our days. In this art besides the fragmentation, abstraction, the problem of space, the rise of the public to an expressive value, the prevalence of purely subjective types, we have the transformation of the means of artistic creation into its aims.

The art of the twentieth century, our contemporary art, despite its new orientations has still the same interests with the art of the past. In today's outstanding attempts of the artists, art is still aimed at making conscious, at explaining and representing our world by transforming it into forms. Attempts which are connected with a clearly existential need, art aims in all its forms optic, acoustic, haptic, kinetic, and composite to give shape to our worries and fears, our contact with the known and our relation with the unknown. With André Malraux's words, it is art which "refuses everything that refuses man". We all know the basic characteristics of contemporary art which are determinant for its achievements. They are its complexity and contradiction, its significance and its multi-faceted content, its freedom of research and the richness of its expressions, its everlasting experiments and its continuous metamorphosis. In a period when the truth of Lucien Febris' phrase of "historical acceleration" is evident, it would be strange to have art motionless and restricted in a glass tower; it is of course well-known that a number of critics propose that all this pluralism of contemporary art must be viewed as a lack of style and, moreover, as an indication of the crisis of contemporary art. This is a view which originates in other fields of knowledge for it is connected with the generally accepted crisis of the contemporary world. It is undoubtedly true that since the beginning of our century we have not had one but many crises, a crisis of values, a crisis of institutions, a crisis of political formations and sociological orientations, a crisis in the cosmological systems and in religious beliefs and, finally, a crisis in metaphysical concepts. We all know, of course, that there is a gap between our concepts and our institutions. But

despite of all that, it is not self-evident that this should be accompanied by a crisis in art or in the artistic creation. For, if we look back into history we will see that there are plenty of examples where the general crisis of an epoch is accompanied by an outstanding blossoming of the arts. In the 13th and 14th century, with the creation of the Gothic cathedrals and the spread of Gothic style. In the 15th, with the pureness and the contradictions in the Low Countries and Italy and the fantastic creations of early Renaissance; in the 16th century in Italy with the crisis present in all its most important areas: political, sociological, cosmological, theological and so on. Can we really talk about a crisis in the arts in those epochs? This could be possible only if we consider art only a mirror of historical life or a window to the world. Is that really what art means or is it something deeper and more meaningful?

Is art a fight for the overcoming of the crisis in its positive or negative formulation? Is it an attempt of making conscious its origins and the translation of its characteristics? Is it a bridge of mankind for mankind and proof for its limitless possibilities?

In no way are the complexities and the problems as well as the continuous search and the changes in orientation, the metamorphosis and the experimentations connected with the crisis of contemporary art.

They are healthy signs to the contrary and depend on the very character of our times. Even today art is trying to formalize and express the antithetical character of the relations of today's mankind with its world. More specifically art is presenting contemporary man as a magician who brought into the world forces which today control it with difficulty only

and may be tomorrow will not be able to control it at all. It is within this same climate that contemporary Greek art occurs. This is natural if one considers that besides the universality of economy, the control through the mass-media and the circulation of ideas etc, Greek art has to confront the same problems, to express the same preoccupations, to formalise the same relations as it is with the meeting of its creators with history. Besides all that, contemporary Greek art has to confront one more determinant problem: that of its past, the past of the Greek world. As all peoples in the world have a past their artists should relate to this past, be it long or short. But the Greek artistic creation of the twentieth century, contemporary artistic creation, has to confront a past, which has not only historical development but also contains marginal spiritual and artistic developments so that all its attempts should reflect these individual differences. For the Greek world, beginning with the 19th century and going back to the third pre-christian millenium, appears to contemporary Greek art as a challenge and as fate.

At this point I would like to concentrate on the idea of the Greek world in its long historical development. And this because there are misinterpretations both in and outside Greece, some of which are easy to explain, others not. In most cases the historical boundaries of the Greek world coincide with those of the classical period, that is to say the fifth and fourth century B.C. with some extensions towards the archaic and the hellenistic period. This interpretation does not include the stages of its development and the periods of confrontation of its frontiers from those of the first settlements to the agglomeration and the creation of the city-states and, later on, the transportation of its centre out of Greece with the

diaspora that follows. It is impossible to understand the "Greek world" without reference to the centuries of its spiritual formation which begin before the classical period. In this way the "Greek world" should include the Egean-Cycladic civilizations, the Minoic and Mycenean period as well as the geometric and archaic ones with their orientalization. How can we forget the Hellenistic period and the Roman which follow it, and, moreover, the Byzantine period which contained for millenia a multi-racial and multi-national society and which achieved the perfect synthesis of the Greek spirit, the Roman political will and the Jewish transcendentalism. The Byzantine period which was also distinguished for the belief in a universal spirit, the relative religious freedom, and the fruitful confrontation between state and church. But even the period of Turkish occupation cannot be overlooked. It is then that the new popular elements, orientations and relations which led to the revolution of 1821 were developed.

This is a development which is characterised by unity and peculiarity which is easy to prove. The unity of the Greek world from the Egean civilisations to our days, is expressed through a series of common elements. Of determinant importance is what Herodotus called the "*ομογλωσσου*" (continuity of the same language) which has characterised the Greek world for 40 centuries. With some transformations which are natural the same language has been used by the Greek world for more than four thousand years. To this undoubtedly unshakable proof should be added others peculiar to the Greek world as the worship of freedom, the love of research, the perpetual curiosity, the affirmation of human dignity. Moreover, there should be emphasized the astonishing force of annexation and absorption of elements, types and characteristics of different origins

and their transformation into new entities. To this determinant characteristic of the development of the Greek world we should include the elevation of the human being from means into goal. It is well known that other civilizations viewed the human being as a means of the Holy, of Power, of Authority etc. while in Greece the human being is transformed into the goal of the creation itself. This will bring anthropocentrism anthropomorphism, and anthropotheism which will determine the civilisations that follow.

The Greek world with its language, its everlasting curiosity for the world and its researching predisposition, the deep spirit of doubting, its love for adventure and its faith in the human capacities, which it never lost; the Greek world is also characterised by an attempt to achieve a balance between the synchronic and the diachronic. Therefore, any reference to the Greek world should be an attempt to relate in all its complexity of meaning, its duration and its depth, its ethos and its character. For, the Greek world should be dealt with -both in the Greek and the global context- in its historical presence, its projection of universal values, its educational basis, its morphogenetic imagination, its philosophical research, its political theory, its mythical dimension, its social peculiarity, its emphasis of freedom and, above all, its faith in the human being. More specifically should be considered the way in which the Greek world posed questions about the world and the human being, the beginning and the end, the matter and the spirit. Questions which have been answered by civilisations since and which require an answer from us too. Even more specifically, the extension of contradictions and the multiplicity of forms of the Greek world, the affirmation of the human substance, the power and variety of meaning of its expressions, remain even for today a continuous challenge.

As far as the morphogenesis of the Greek world, the theme which is at the centre of our attention, is concerned, we can easily give credit to the freedom and flexibility with which the Greek world approached it. It always acted with consequence without prejudices, always open to everything, and always ready to accept and to use forms, types, stimuli, in order to complete an expressive language of its own. Its main aim was always the absorption and use of the foreign elements after they have been exposed to a process of interpretation, universally accepted, concerning man and the world. Under this point of view the will of the Greek world for the creation of universally accepted language for the arts, as a means of communication between human beings coincides with the will of modern art. We can mention selectively the formalisation of the Egean art, especially the Cycladic, and the emphasis on the joy of life, movement and the natural world of the Minoan art. The new elements of the Mycenean art with their laconism and monumental character and with the very evident role of the war and the fear of death. The imposition of the severe and logical organisation and the geometrical vocabulary of art of the so-called geometric period as well as the progressive annexation and absorption of the oriental mythopoesis. And of course the transformation of all these forms of the imaginary art of eastern civilisations into new expressive elements, within different contexts and its decorative extensions. As well as the gradual imposition of the purely techtonic types and a new morphogenetic will of the mature and late archaic years, which will be superceded by the purely organic of the classical period. The imposition of the proto-baroque types with their emphasis on volume, externality and theatrical movement of the Hellenistic period and the suggestion even of Rococo elements during

the years of the early Roman period. Moreover the transition towards realism and the crude verism of the years of Roman democracy which were reversed with the imposition of symbolism, allegory and abstraction of the early Christian years. An abstraction which will tend during the first Byzantine years towards immaterialization and spiritualisation, which will be prominent throughout the period of Turkish domination. A development which together with the determinant character of the transcendental in Christian art, provides us with a return to man of the pre-Christian Greek world.

The above excursion into the character and especially into the morphogenetic conquests of the Greek world, undoubtedly brief and schematic, is in my opinion sufficient to show the problems that contemporary Greek art has to confront. An attempt which in no case should ignore the past or the present in all its searches, so that it can have a message for the future. It is well known that artistic creation appears in the world together with the human being. It starts as an attempt of communication, an opening of a dialogue between beings. Soon, however, it becomes a dialogue of today with yesterday, of present and past. It appears as an attempt to create forms, pictures, persons, the problems, the worries, the hopes and fears of today. It does not always answer, but at least it provides suggestions or allusions of an everchanging world, with new relations, different values, other beliefs, social conditions and institutions. Its aim is always the saving of the human being from all the forces of alienation and the affirmation of human dignity.

Such is the direction in which contemporary Greek art, as well as universal art, is moving. But in order to understand better its characteristics and to approach in a better way its

achievements perhaps we should remain for a while in the history of the 19th century. Neohellenic art begins after the 1821 Revolution and liberation. The first Greek artists were born in the first twenty years of the century (1800-1821) and were educated in different European art centres. Having as their main dream the great past of the Greek world and setting as their main aim their absolute identity with its spirit, they use fruitfully the European types of the morphogenetic movements. Classicism and romanticism help them to express themes of the past as well as the spirit of the war of liberation which they experienced in their youth. Their themes are limited to portraits, historical subjects -especially those of the Greek revolution- and mythology. A second generation of artists who were born between 1822-1843, i.e. the years of the revolution, the period of Kapodistria and the first years of the Bavarians and king Otto, adopted the academism of the School of Munich. A relation which can be easily explained if one considers the role of the Bavarians in Greece and the change of direction of young people who wanted to study art in Munich. Besides the negative elements of this relation, we should not ignore its positive characteristics. Serious education, absolute possession of techniques, absorption of types from different periods and knowledge of new directions, all these belong to the positive characteristics. Yet, at the same time it is worth noticing a delay in the achievements of Greek art in comparison to what is happening in Europe. Despite the influence of academism, the range of artistic themes is widened due to the personal searches of the artists: Lytras introduced to Greek art the description of customs, Volanakis introduced seascapes, Gyzis idealistic and symbolic types. With the third generation of New-hellenic art 1844-1862, that

is the period of constitutional monarchy of Otto, we have artists who are connected with more centres of art. But despite the personal initiatives and the multiplication of thematic sources, Greek art is still behind compared to the European context. With only a few exceptions like those of Symeon Savidis, Pericles Pantazis and John Altamoura, who, simultaneously with European artists introduce impressionism and provide prototypes for Greek artists. Another very important artist, sculptor, of the same period is Yianoulis Halepas who, although he is a very important figure in the Greek art world, is virtually unknown outside Greece.

The next generation of Greek artists, 1863-1881, a period of time which coincides with the arrival of King George I in Greece and the inclusion of Thessaly to the Greek territory, will complete the detachment from the academism of the Munich School which had already begun in the previous period. For Greek art this period is important because, for the first time, we have two of the "fathers" of 20th century Greek art, Konstantinos Parthenis and Konstantinos Maleas. The characteristics of their work which distanced them from European trends include their detachment from the slavery of the theme, emphasis on the morphogenetic freedom, combination of idealistic types with symbolic character, a new use of colour, as well as formalisation and insistence on the essential. The attempts of the two artists were followed by the artists of the next generation, 1882-1897, a time which opens with the creativity of Trikoupis and ends with the destruction of 1897. This period is characterised mainly by the work of George Bouzianis who is the third "father" of Neo-hellenic art. However, besides him there are a number of new artists who relating to Paris and no longer to Munich, live its atmosphere and transmit it

to Greece. With those artists the distance between art in Greece and Europe disappears. Besides Bouzianis with his personal expressionism, George Gounaropoulos imposes his personal poetic language, Spyros Papaloukas produces painting based on an idiomatic use of colours, Kontoglou combines the Byzantine types with popular elements and contemporary trends.

With the next generation of artists, 1898-1922, there is no distance between European or global art and Greek art. The artists of this period not only absorb the most modern of the avant-garde but also propose new personal ways of expression and search. With this generation of artists the romantic belief that saw the return to the ancient Greek world, through the use of idealistic and classical types, is for ever gone. They created new horizons using ancient, Byzantine and popular art in Greece in order to produce new, more essential compositions. A composition which will not sacrifice the contemporary searches for superficial, accepted typologies, nor with themes merely taken from the Greek tradition; instead the Greek artistic creation moves, with absolute assurance, in a world within which exist all the stylistic trends of the period. The relative unity which characterised Greek art of previous periods is now substituted by a multiplicity and a daring search for new horizons of artistic expression. The main teacher for some of the Greek artists of that period is Cezanne, who inspires in them the emphasis on the essential, the need of structure and the imposition of interiority and tectonics.

On a parallel level move the trends which have their sources in the movements of Fauvism and Expressionism, as well as Cubism and metaphysical painting or Surrealism and abstraction. The most important fact of this period is not that Greek art, whether painting or sculpture, synchronizes its pace with

world art, but the determinant role that the clearly personal searches play in the formulation of an expressive language of its creators. That is to say the way in which the absorption of themes, types and elements of the foreign examples are used in the completion of the particular expressive language of the creator. The very important fact about the Greek artists of this period is the way in which they use artistic expressions of the avant-guard in order to represent the present which in their case is loaded with the memories of the past. A past which is not only a continuation but all kinds of quests, conquests, metamorphosis and expressions which influence contemporary artists. The artists of this period are not interested in reproducing external elements -thematic, morphogenetic vocabulary, expressive trends- of our past which is the Greek world, but its internal values and its diachronic expressions. And this is true for almost all the artists, famous or not, of this period. It is not necessary to refer to names. Any close look at works of art of this period will show that even when we deal with cubist or surrealist painters, there is a tendency to relate their past to the new trends of the present.

The artists of the inter-war period, 1922-1940, from the catastrophe in Asia Minor to the second World War not only "synchronized" themselves with the avant-guard but in some cases they become the avant-guard. It is the first time that Greek art gave thematic, morphogenetic, stylistic directions to the world from which it used to absorb during the 19th century. Greek artists working in Greece and outside it, appear in the avant-guard and express in their personal way the worries, hopes and fears of the contemporary world. One could refer to many names of artists who are not only present in all the

museums of the world but who open new directions for the expression of the problematic of our times. Besides the specific role they play with their fruitful presence in the world centres of art, in our country they become originators of always more advanced attempts of expressions. From the figurative and neo-figurative trends, as well as the abstraction -expressionistic, and lyric- from the neo-dadaists to the surrealists, Greek artistic movements can be easily compared to any foreign movements. To these we should add the artists who are still moving in a climate of neo-academism, as well as those who are expressing themselves in a manner similar to post-war subject realism, abstraction, environmental art and multimedia art. In the artistic creation of this generation is included an always increasing tendency towards a closer relation between art and life, a point where the artist and history meet in the work of art. We should not misinterpret the fact that the art of this generation has clear characteristics of embodiment which are based on our history. It is the generation, of which some artists more and some less, grew through the difficult years of the war and civil war, experiences which are embodied and which can never be abstracted. Maybe this is the reason why we have outstanding morphogenetic trends which do not only impose Greek art outside Greece but enrich the world's art. I should mention, without names again, that to the same group belong artists who succeed in expressing the character of our times, of today's human being who tries to save its human quality. Artists who present life as art and others who personify the mass character and inhuman qualities of our life; that relate their personal sensitivity to today's technological development, that arrive at compositions imitating Japanese calligraphy and contemporary advertisement as well as those who are moving in other directions.

Together with the generation of inter-war artists, a predominant role is played by the artists who were born during the war and the years that follow it, 1940-1960, the early representatives of which have traumatic experiences of the war and the civil war. It is the generation of artists who are creating in our days and who are present for the future. This generation of artists, many of whom come from Athens, Thessaloniki or from different parts of the world, unites its voice with those of the past periods. For this generation, it is necessary to make some general remarks. With artists who continue their search and others who are still promising, this generation continues along the road begun by the teachers of the previous period. They are also characterised by their search in all possible directions, relations to all the world's centres of art, attempts to formalise their relations with the world and express the worries of our days. Besides the attempts of individuals, one could classify them in six groups. These are:

- a) That which is moving in the context of figuration or neo-figuration.
- b) That which is mainly concerned with the conquest of abstraction.
- c) That which is adopting the realistic movement of all categories with special emphasis on critical realism.
- d) That which is using and enriching the morphogenetic vocabulary of fauvism and expressionism.
- e) That which provides new dimensions and characteristics to surrealism.
- f) That which turns to experimentations per se which ranges from the neo-dadaistic negation in the use of the object to the emphasis in the multiplicity of stylistic types and expressive or material categories.

Although it is not possible to examine each of these tendencies separately, some more words should be added on the surrealistic trends. It is very interesting to notice that a great number of artists (around 100) of both the 1922-1940 and 1941-1961 generations, are especially interested in surrealism, use its typology and impose personal idioms. If we remember that surrealism is connected to a specific historical period and its problematic, one has the right to pose the question of the meaning of surrealism for Greece. But this is not something that could interest a foreign researcher, but without doubt should interest us.

Besides painting which took most of the space of this paper, we would like to refer briefly to sculpture and etching. A first observation to make is that during the course of the 19th century, sculpture followed a different line of development from painting. Contrary to painting which, after Greece's independence uses the School of Munich as its source of inspiration, sculpture from its very beginning was inspired by three sources: ancient Greek sculpture which the artists knew because it was evident in their everyday existence; folkloristic wood carving, and stone carving at the islands and their knowledge of European classicism of Carora and Thorwaldsen. With these sources, Greek sculpture moved more freely and independently. However, we should not forget that sculpture and plasticity has played a very important role in Greece since antiquity. This fact has its influence both in ancient and contemporary Greek painting, because in both periods the purely plastic values have the same validity as the chromatic, the language of painting depends to a great degree on the possibility of the artist to reach a balance of these two architectural values. There is no better introduction to Greek sculpture

of the 19th century than the 1st cemetery of Athens where we can see works of the "teachers" of Greek sculpture. Outstanding examples of classicism, academism, realism or symbolism, these examples convince us of their plasticity and their expressive truth.

We could provide a historical analysis of sculpture in the same manner as we did with painting; but we thought it would be better to examine only the last three generations: 1898-1922, 1922-1940 and 1940-1960.

In direct connection with the trends of the European sculpture of the time, the generation of 1898-1922 gave us some of the best artists. Their work embodies all their contemporary stylistic accomplishments; but their most important role as "teachers" is expressed in the way in which they include it in their personal morphogenetic will. In this way, next to the typical academic attempts, or realistic works, an outstanding position is taken by those works of art which are distinguished by their expressionism or their abstraction. These works whether in stone, metal, ceramic or wood, are outstanding examples of structural and expressive clearness of the plastic language, internal power and the richness of its expression.

The inter-war generation is more varied, with greater antithesis. There are more weaknesses to be noticed, although the important attempts and the personal accomplishments are not missing either. What is impressive is the distance which exists between the personalities of the artists and the projection of these personalities in their work - a distance which provides a few "peaks" and more "valleys". It should be added that some of the artists of this generation are still in search of their personal expressive language, i.e. their maturity.

If we now turn to the post-war generation of sculptors,

we have a much better picture; although some of their attempts are not yet completed, in the artists of this generation we can recognize trends which are convincing for their completeness and their technical and expressive power. Their work is moving in all directions from traditionalism to experimentalism but there is no doubt about their possibilities. We have seen in personal or group exhibitions very valid examples of realistic subjectivism, severe constructivism, surrealism, figuration and other personal attempts. All these works of art promise more than they give at the moment and we are all expecting their fulfilment.

Some words are due to the Greek wood-carving, copper engraving, lithography of the 20th century. It is an area of artistic creation that in our day can present us with most successful examples. For, besides the painters and sculptors who are occasionally doing some engravings, we have artists in all three generations of our century who are exclusively occupied with engraving. Thus it would be appropriate to attempt a characterisation of the three generations and the main trends of their work.

In the first period, 1898-1922, there is an evident attempt at monumentality and a relation with Byzantine and folkloristic art. In the second period, 1923-1940, there is a clear attempt to establish personal languages within the frame of contemporary artistic achievements, without any stylistic constraints. Analogous elements we have in the engravings of the third generation of our days, the majority of which are still searching for their personal idiom.

A paper like mine which did not aim at resolving the problems of modern Greek art but at underlining some points in its development, would have been more interesting if it had

been done with slides and with specific references to works of artists. This was impossible within the time and space limits I had.

Summarising a few of the most important issues I referred to, I would like to add a few more words. Every artist or art theoretician believes that art is one of the most important missions of human life. It is a mission because of the clearly existential need of human beings to communicate and to transcend their internal loneliness, as an affirmation of human freedom, as a questioning of any category of obligation. This is the reason why art cannot be and has never been annihilated during the long years of its history. There have been in history many attempts to annihilate art or restrict its role and doubt its internal truth. And, furthermore, the persecution of artists, the disdain of their work, their punishment, their derision and their internal pressure. The result was always the same; art did not die but present itself during the same period renewed, richer, full of pressures and truth. Art, as has been always the belief of its scholars, contains a clear Protean basis which helps it to change continuously but never to be destroyed. We can very easily refer to an example of our times. The attack that Dadaism made on art which, although it was rightly done in some respect, did not restrain its role nor did it destroy art. On the contrary there are many examples of movements which absorb its elements and use the object itself as an expressive value. Instead of destruction therefore there is an enrichment of the language of art.

As it is for all of us, artists also feel that art has a power to resist authority, violence, hypocrisy and to doubt its own position in life. It has been and still is the activity which poses questions to the world and itself even when it is

known that there are no answers. Its power lies in the fact that it cannot be replaced by anything else, given that it is connected with the internal need of the human being to express its relations to other human beings and the world known or unknown. And the more it is rooted in the present the better chances art has to conquer in the future, not only as a historical fact but even as a proof of the human will for freedom and affirmation of human dignity.

Two more words on the Greek world and contemporary Greek art. It is known that the ancient Greek world initiated the culture of the human body and this is the reason for the role of architecture and sculpture. Byzantium initiated the culture of the soul and this is the reason for the emphasis on painting and the exclusion of sculpture. The first attempt of a synthesis, a combination of the two, is made in all movements since the war of independence, 1821. A careful analysis could discover the role of plasticity in painting as well as the painterly elements in sculpture. And this is exactly the point in which contemporary Greek art is trying to unite the typologies of its past with the worries, the hopes and fears of its present. And this is the contribution of contemporary Greek art to the world's art. Even if Greece is a small country and has a comparatively restricted number of artists, they offer the spiritual dimension of their existence. Whoever studies Greek art should be proud of its achievements and optimistic for its future.

Peter H. FEIST

German Democratic Republic Section  
THE SENSE OF GREEK MYTHS IN CONTEMPORARY  
REALISTIC ART. - Examples from the art in  
the German Democratic Republic

Our colleagues should be praised who made the proposal to talk about the heritage of Greek myths just here, at one of the most glorious places in the history of mythical practices. Today, sympathy for myths is widely spread among artists. Motivations for this interest are as different as the results of the various encounters with a form of thinking which for a rather long time seems to have been outdated by rationalism and the scientific approach to reality. It may be surprising to meet this phenomenon also within the realistic art of painters and sculptors in a socialist society whose understanding of the world is strictly materialistic. What we were used to call realistic art did not match with the use of mythological motives, nor with an interpretation of reality through the prism of mythical thinking. Realism, in order to gain its particular power as an artistic method to appropriate the real world to our aesthetic understanding or to criticize a society's faults had to start with a strict rejection of all those mythological themes that had been so dear to Neoclassical artists of the nineteenth century as to the aestheticians of the fin de siècle or to the heralds of an extremely irrational and barbarian "myth of the twentieth century" that was part of the ideology of German nazism. To Marxists it was also impossible to accept Roger Garaudy's view that the creation of myths should be the only task of artistic creation in our time.

But during the last years we met a growing number of paintings, prints and sculptures with mythological themes in the art of the German Democratic Republic -and, by the way, in other

socialist countries too, and these works do not belong to any subcultural current but are important examples of the recent developments of a socialist realistic art. Consequently the selection of artistic creations which the GDR sent to the Biennale of Venice this summer was put under the heading "The Actuality of Myths". This exhibition was conceived by our colleague Hermann Raum, well known to the participants of some of our last congresses.

A dominant role in the new iconography is played by traces of Christian mythology, but figures from Greek mythology are hardly less important. To find Greek myths as a living heritage in the contemporary art from GDR will not surprise us too much when we are considering the glorious tradition of close relations between German culture and ancient Greece since the days of Winckelmann and Goethe, Mengs and Schadow, Schinkel and Klenze, and the excavators of Troy, Mycene and Olympia, Schliemann and Curtius. The young Goethe's poem "Prometheus" is known to every schoolboy in our country, and the most visited museum in our capital Berlin is the museum with the great altar of Zeus from Pergamon, whose marvelous representations of the battle between gods and giants are a late counterpart to the frieze from the treasure-house of the Siphnians here at Delphi and became the starting-point to Peter Weiss' "Aesthetics of Resistance", this landmark in the recent history of Marxist aesthetics. Last but not least, in our country whoever is concerned with the arts will know the remarks of Karl Marx (in the introduction to "Outlines of the Critic of Political Economy", 1857-58) about the connections of Greek art with mythology, the "eternal charm of Greek art", and the discrepancies between modern reality and a mythological approach to it -rapidly written preliminary but profound remarks that will remain a permanent challenge to art theory and art history.

But all these are not sufficient reasons for the newly gained actuality of myths. I can only try to give some hints to possible reasons.

Before doing so, I have to say more precisely what it is that artists today take out of the treasure-house of traditions and how and to which aims they are doing so. When we meet Prometheus and Ikaros, Oedipus and Kassandra, Sisyphos, Ares, Nike, Aphrodite and other figures from Greek myths on the canvases of modern painters, these gods and heroes and their adventures and sufferings are topoi to represent fundamental types or situations of human existence in a strict relation to problems and experiences of our own days. Elements from Greek myths are of course only used to express a view on our own world. Notwithstanding the great differences between Greek life and modern life they can be used, of course in a modified way, because of the deep insight into some structures of human existence that were shaped in the wisdom of certain Greek myths. That is the cause why many poets, novelists, and dramatists too are following the same lines in rediscovering the fruitfulness of mythological subjects. In our country some of the most creative authors like Franz Fühmann, Peter Hacks, Heiner Müller, Christa Wolf can be mentioned as examples. But it is unnecessary to say that Greek myths are not normal and genuine ways of our artists and viewers to understand the world. They do only exist in an aesthetic form, i.e. in the various shapes of already famous artistic and literary creations -out of Antiquity itself as well as out of a long European tradition which was in many ways nourished by the heritage of Hellas.

Now for the reasons. At first: The full development of a socialist society which is characterizing the situation in the GDR since the turn of the seventies is not only a matter of political or economic changes but means a change in all sphere of life.

life. It touches people entirely, and cannot succeed without everybody's personal engagement, involving all his ideas and emotions. Therefore the fundamental problems of ethics as well as everyman's daily life are gaining an ever greater social importance. That resulted in a corresponding shift of the subjects with which realistic artists were concerned. To use mythological topoi became one method for artists to express their view that the so-called private subjects were in no way little ones but have a universal dimension and are deeply rooted in the whole history of man's culture.

A second aspect joined with the first, and this one concerns not only our own country. Today mankind as a whole and every single man are in front of existential problems with global dimensions. The first and gravest of these problems is the danger of a nuclear war that would lead for the first and last time in history to the total destruction of the human race. More than art alone will be necessary to defend the threatened and fragile peace but art shall not fail to join in this struggle. So, among others we meet works of art which are putting new questions to such old themes like "the hero" or "Nike" that were so popular with times when one could hope to win a battle. Gloomy and shocking images of warning are put up. The call of Cassandra resounds through the exhibition rooms.

Returning emphatically to the remainders of humanistic and classical traditions the artists want to stress their values, to plead for their maintenance. It is to demonstrate that there is an international responsibility for the preservation of peace, and that there is a common property to protect, that many artists from my country like to express their views through artistic symbols which they do share with all the other European peoples who together took them over from ancient Greece and have spread them already over nearly the whole world.

The third reason for the new wave of mythological motives in the contemporary art is to be found in a general growth of historical consciousness which includes the issue I have just mentioned. If the first steps of a revolution always will have to stress the break with the past, the further developments of society, culture, and the way of life will fully bring out the dialectical connections between innovation and tradition, the forces of long lasting cultural processes like those which had been elucidated by George Kubler in "The Shape of Time" or by Fernand Braudel, and the strong emotional needs of people for deep roots in history. Socialist artists are quite in correspondence with a marxist understanding of history and with the entire cultural politics of our socialist state when they, while producing quite new things, at the same time are also showing a high esteem for the rich traditions of German and of European art of which they are proud and conscious followers. There is no need for a futuristic denouncement of the cultural patrimony. Art critics who are only mocking at second-hand art, iconographic or stylistic quotations, and fashionable nostalgia which of course do also exist, are too quickly misjudging the artistic and cultural values which can also be existent in these particular new forms of "traditionalism".

The last reason I want to mention is a purely aesthetic one. Mythological motives are very efficient pictorial signs. They offer a rich means to visualize certain contents that cannot be taken from contemporary reality by immediate transcription. To use them is part of a general tendency in modern realistic art, the tendency to metaphorical or parabolic representation. The particular ability of certain motives especially from Greek myths, results from their high degree of dialectical truth. They let us grasp the interior contradictions of reality in very lively and sensuous images. Of course they get modified,

questioned, reinterpreted in many and often very personal ways, as it has always been in the course of art history. Today in the art of GDR travesties are remarkably rare. The contents of myths as results of long and primeval human experiences are seriously considered, and that may lead to their vehement rejection too. Among the most remarkable cases are those of Ikaros (e.g. in various paintings of Bernhard Heisig) and of Prometheus (an album of prints has been produced by 27 artists in 1982 as a commission of the Kulturbund). There is a wide range of interpretations. Ikaros had been the daring explorer for a long time. Prometheus always had been the rebel and he who gave men the heavenly fire. But now we are compelled to ask what men are doing with the forces of nature and with their ability to explore.

The artists' answers to the questions of the actual meanings of ancient myths tend to be unconclusive. The viewers shall find their own answers. That may lead to a certain vagueness of the statements. Sometimes we also may notice that a mythological *topos*, coming from a more simple world, does not cover all the contradictions and implications of a phenomenon that we have to consider, living in a much more complicated reality. We were reminded of Marx' questions like "What will be the future of Fama by the side of Printinghouse square?"

Let us sum up. The use of mythological motives is an often successful endeavour to interpret problems of our time in a realistic manner and also to destroy those false myths that had the function to veil the real interests and intentions of the rulers in class-societies. While being traditional *topoi*, mythological motives can make the art better understandable also on an international level. But they are requiring sophisticated viewers. The public in our country has become more educated and pretentious, and artists are right in offering

serious and intricate works to the viewers. But certainly ancient mythology today is less known than in former times. Therefore the use of mythological motives can make works of art more difficult to understand, and may increase the already existing frictions between works of art and viewers. The art-theory and the cultural politics in the GDR which aim at a general outline of the relations between artists and public and the society's entire intercourse with the art are well aware of those frictions. They reckon them among the interior contradictions that, as dialectics tell us, are always the moving forces in historical developments.

Literature:

Hermann Raum: Prometheus 1982 - Revolutionärer Menschenfreund oder entsetzter Zauberlehrling? In: Bildende Kunst, Berlin, 31 (1983) no. 4, p.197-202.

La Biennale di Venezia 1984, Repubblica Democratica Tedesca: L'Attualità del mite (Exhibition catalogue, ed. by Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Ministerium für Kultur der DDR, preface by Hermann Raum).

Giuseppe GATT  
Italian Section  
THE VITALITY OF THE GREEK MYTHS  
IN CONTEMPORARY CREATIVE THOUGHT  
- "THE NEW ITALIAN MANNER"

The theme of myth, in the terms proposed by this meeting, would have been considered before 1982 a fruitless subject for debate other than in purely abstract terms. Before, that is to say, the events that have received official sanction in the 41st Venice Biennale and which, although still in an embryonic form, have now crossed the Italian frontier to spread to the rest of Europe.

The entire period of the seventies was, in fact, dominated by the logic of the avant-garde, whose exclusive, obstinate commitment was to the destruction of myth: a programme carried through by the reduction to zero of all systems of thought that, in one way or another, might influence the birth or development of a theory of myth.

The mentality of the historical avant-garde movements prevailed up to the experiments of the '70's. Behind every methodology (Conceptualism, Behaviourism, Performance) lurked the command: debunk, destroy the myth.

Paradoxically, this undermining of myth and the sacrosanct came about schizophrenically in the name of the most primitive of all myths - Creativity. At the heart of the avant-garde thus came to be lodged an insidious, fatal contradiction: destroy everything to do with myth, in the name of myth.

The presence of this gap between subject and object, ego and the outer world (identifiable as the great evil of modern existence) has triggered the desire for its elimination. The analysis is justified by the variety and diversity of the symptoms.

Time is the non-conducting flux in which at this century's

end, the survivors are struggling to keep their heads above water in an effort to bridge the gap, and try for a possible reconciliation with the world.

Once the barrier of mundane appearance, the empirical space patterns had been broken, painting was able to venture into the dark tunnel of time. And there, fumbling uneasily in search of a kind of movement that is not rectilinear, progressive, it discovers that the essential nature of time is cyclical. In this direction, painting rediscovered memory, history and the story of art, and doggedly keeping on along the same road finally came back to myth.

The real function of myth in relation to reality is revelation. A mysterious function, without a doubt, but one which not even illuminism has ever been able to clarify.

Among those myths produced in the course of human history (the Sumerians, Hyperboreans, Egyptians, Indians), the Mediterranean myths have left the deepest sense of the primordial in Italian thought, and continue to be a major source of inspiration in contemporary European culture.

Romanticism found its source of inspiration in an imagination tinged with vague premonition of immortality and the divine. Nietzsche unloosed Crete and its Minoic-Mycenaean world against contemporary sensibility, burying the here-and-now under the terrifying Dionysian awareness which founded its cult in Crete.

The painters called Anachronistics or Hypermannerists or New Manner make use of myth, both as an archetypal key to interpret the world, and in a more personal approach to a private Universe, seen through a lucid imagination. These painters allude frequently to myths: the Italian countryside as an Arcadia, not contaminated by progress, and still inhabited by

nymphs (Bartolini), Classicism as a solar myth of proportion and beauty (Mariani); the Dionysian possession of the Word (D'Arcevia) giving power to the hand; the visionary prodigies of the Chthonian divinities, emerging darkly from the sea (Galliani); the religious sentiment of catholic obscurantism taking the form of sacrifice, martyrdom, revelation and transmutation (Di Stasio); heroes and art as eternal return and interminable superimposition of the iconographies of art history (Pulini); the myth of the hero in history associated with the theme of the winged horse (Bellerophon, hippocriphen) in Le Brun; the references to the myth of art and artists in Giorda and Alberola; the Pan canticle everywhere evident in the works of Garouste.

In all these, painting becomes the means of revealing a new feeling for nature, both in its primordial acceptation (when man felt a part of it, not apart from it), as well as in its more evolved form, as means to the promotion of intellect and imagination, transforming the existing into the thinking man, capable of escaping from the quotidian (*homo ludens*): The narrative training in all this neo-mannerism has no direct relation to mundane facts, nor is it based on a new type of naturalist iconography; it is connected indirectly to the subjects and aspects of the representation of the world that uses the myth by filtering it through the patterns of art history.

The use of myth to mediate the history of art is a double-edged tool which can extract ritualistic effects from nature while relying on interior reminiscence and visionary power.

Bartolini's tree, for example, far from being a straight presentation of landscape, is philologically inspired, involving Lorrain or Dughet, and recalls something of the religious atmosphere evoked by Quintilian in its majesty, venerable age

and especially in the sacred association of the oak, in the same way that many of the backgrounds of D'Arcevia's unquiet and dazzling paintings return to a vital spirit pervading the world. All Galliani's painting expresses a primordial emotional human joy in natural surroundings involving surface and depth.

Throughout the pattern (which seems to become the most radical and decisive swing from modernism) is woven the assertion of a symbolic event which is the culminating and liberalizing moment of every authentic ritual; radically denying the essence of our spectacularized society which, having dropped scripture and forgotten history, now crazily imitates itself in easily reproducible shams and appearances.

This symbolic fact does not come through myth as mere "stories" (i.e. as content) frozen in history, but rather as an active principle of our mind and culture, hence as emotive image supercharged by the great mystery of art's origin.

Naturally, this radical anti-modernist stand has not failed and is not failing to disconcert the conformists who are comfortably installed on the certainties of modernist modes, tried and tested by decades of the avant-garde.

On the other hand, not a few of them have experienced a sort of reflex action of rejection in the presence of the symptoms of change which are emerging in current art trends. In the last analysis, they are the same as those who, at different times, were scandalized by the modes of the Informal, Programmed Art, Pop Art, Behaviourist Art, Conceptual Art etc.

To the more radical manifestations of Italian art in the eighties these critics make a triple series of prejudicial objections.

On one side are the upholders of the theory of the 'ontological' existence of the avant-garde (those that is to say, who have an inner drive towards continual experimentalism):

these maintain that the new movement is nothing but a flat regression towards outdated and outworn forms and types.

On the other side are the moralists of the here-and-now (who basically are the victims of the creative myth erected by the avant-garde): these urge a presentation of the situation in the ephemeral terms of fashion, the remake, and the revival, identifying phenomenologically -from a post-modernist point of view- various tendencies which are scarcely comparable and, in any case, non-homogeneous in size, weight and historical importance.

Finally, there is a third objection which tries to see in present attitudes nothing more but an antique-loving variant of tendencies which recently invaded the great teaching of the avant-garde. This objection, in fact, does not appear to have substantial theoretical background and is therefore mentioned here only for reasons of completeness.

The scandalous bone of contention is that tangled and varied pattern of theoretical, ethical and aesthetical motivations clustered around the apparently 'reactionary' but basically profoundly anti-modern attitudes, which have led to the coining of various critical classifications such as cultured painting, anachronism, hypermannerism, and that I personally would rather see grouped under the definition of the New Italian Art Manner.

The complexity of the problems raised from the movement described shows how the most distant mythologies and figurative conceptions of the past are still deeply and -if you like- mysteriously entrenched in the mind of today's man.

If, on the one hand, this leads us to distrust still more the general principles induced from the logic of 'fashion', which clearly is incapable of dealing with the richness of experience at various critical, theoretical and cultural levels,

on the other hand it points out the need for further deep enquiry just because these recent events may be the signs of a transformation and radical change in the accepted modern pattern, with consequent changes in the mentality and historic role of the intellectual, the critic, and finally of the institutions.

Faced with such interior changes in the development of art, it seems that we have to recognize that the modernist chapter is closed and that we are now moving from a uniform mass culture (which has enslaved the mind of the modern and post-modern) to an increasingly more individualized and more personalized culture, saving -obviously- the undeniable historical values which have been provided in the process of our growth by the avant-garde.

This is not the right place for further examination of the concrete terms in which these new tendencies express themselves (although some examples have been given here) or of the critical items that support them; especially because that subject matter, though apparently homogeneous, is going really to develop many different specific levels inevitably determined by individualities and personalities that are difficult to compare.

Further, it should be said at once, that though in many cases reference to certain starting points is still valid and enduring, the brief but intense development of events has already led to the suspicion that certain artistic productions apparently introducing the New Italian Manner, are really merely the final phases of Conceptualism, instead of the new terms of an approach which phenomenologically is radically "other": a fact which perhaps is already making itself felt in positive terms through a second wave of artists, still more radically opposed to modernism.

One thing, however, is certain, that the new situation

beyond all consideration of labels and names, concentrates interest not so much on its capacity to create a "movement" as, on the contrary, on the shifting of critical interest towards such vital components as individuality, quality, painting, memory, and time. Here another point should be made: when the value of the work of art was discounted and the spread of art was a way —perhaps the only one— of negating its "aura" and ensuring its immersion into the collectivity, the suppression of painting in itself was a natural condition of artistic work.

After the return of Art to the search for the "value" of positive and purposive affirmation, after the magnificent and unrepeatable semiotic adventure of the avant-garde, art must recover its own "specific", not as absolute value, but as a working condition for the return to itself: hence, to painting.

Now, in the wake of these arguments, let us come to the direction that discussion is likely to take after the collapse of modernism and described in the analysis of the symptoms examined at all levels here. One thing is now certain: it has become impossible to indicate a line or supply what was once called a "panorama".

Reversing the order of the "drives" that once more intensify for consumer purposes the practice of a game based on novelty and "jumping the queue", it will be necessary to examine the various components of the subjects and create opportunities for discussion and meditation in a theoretical effort which though stimulating the widest possible references and exchanges between various branches of knowledge should never be confused with eclecticism.

If the new epistemology operates through disciplined comparison, art will make a principal contribution, not as abstract key to the interpretation of reality (as though to seize an opportunity for the exercise of the generalizing and totalizing

faculty), but as an instrument for penetrating to the core of otherness, no longer in the mystifying direction of sociology but with the deeper aim of an intimate, specific knowledge. Hence, in this sense, the statement of art as the rediscovered means of "value" and sign of the stratification of time, marks the definite removal of the power factor and heralds the time when the debate will be carried on in the silence of the artistic object at the core of its intimacy and close to the craftsmanship of its specific individuality. Everything, then, converges: theme, the subject's space, rather than thesis.

Ahead of other realms of creativity, art suggests that it is still possible to take this road. In fact, the type of painting created today marks the crucial turning point of a social-historical conception of art or, more simply, of the history of art.

By keeping its distance from the conditioning influence of theories, poetry, ideologies, systems of art, it insists on the individual's work, in this way laying a claim to the rights of the subject to exist and to be. The individual story related by each artist constitutes the body which sets up resistance to the influence of homogeneous regulation at a level and frequency imposed by contemporary society.

The artist as a subject provides the supply of theoretical irreducible resistance to the ideological pressures of the system. In this way, the progressist, panoramic, horizontal conception of art gives the way to the space-moment which restates through the problem of the subject the themes of the value, of the "aura", of sociality, of myth and origin. It is not so much a question of recognizing the existence of parameters as of recognizing the value of the theoretical and figurative culture, beyond the several negations of it by the avant-garde.

The individuality of art as vehicle of the idea of value defeats at one blow the political moment, making it possible to reestablish, through its loneliness, a centrality not conditioned by contemporary forms of alienation (dream, distance, madness, materialism) that the classical marxist, structuralist and anti-ethnocentric had provoked in the body of the historical avant-garde.

Elisabeth HAGLUND  
Swedish Section  
NARCISSISM IN NEOEXPRESSIONISM

For the last three years a group of female artists and art critics has been meeting occasionally. The discussion turns around what is going on in the arts and about the possibilities for female artists to work and exhibit. After many years of a rather positive climate for women artists, we lately started to notice that there is a return of evident masculine depreciation of women's activity and creativity. Female art students could tell about disdainful attitudes from young male professors speaking about women's art and more mature artists could give information about several galleries in Berlin and some in New York not willing to expose the works of female artists. We also discussed the fact, that in the new tendencies of art, transavantgardism or neoexpressionism, only men are among the most famous ones. Last year I wanted to enter more deeply into the subject and I made an iconographical study of our contemporary art (transavantgardism, neoexpressionism) and my conclusions were published in the Swedish art review Paletten (Nr 1, 1984).

In relation to the main themes of this congress, I will sustain the fact, that we in Europe and partly in America still live in the tradition of what the Greek antique world gave us of social structures and ideas. The Greek myths still actively live in us. New myths are created and old myths slowly change into other contexts.

The version of the myth of Narcissus as we know it today was first written down by Ovidius and then by Plotin in the first centuries after Christ. In the version of Ovidius,

Narcissus is condemned by his own words, answering Echo, who wanted his love: "I prefer to die before I will be possessed by you". When he then gets in love with his own image, his terrible fate comes over him. Now he really cannot be possessed. He throws his own body into the image, into the water.

In the theory of Sigmund Freud's psychoanalysis the old Greek myths and stories are used as examples to explain the psychology of man. Freud calls "primary narcissism" the necessary stage in the development of the little child, when it still cannot distinguish its own body from that of its mother's. But narcissism is also the term to explain a neurosis, an enlargement of the ego, which because of disturbances in the emotional life cannot find a real relation to the Other. A contemporary view of the occidental culture maintains that we live in a crisis where narcissism in the secondary sense of Freud can easily develop.

I think neoexpressionism or transavantgardism is an art in the time of this crisis. I also think that those movements of art in some way represent the crisis. For the youth and for many others there is no hope to change the social life, neither from left nor from right wing ideologies: consequently they distrust society. They just live there, they do not take an active part to fight against it and to change it. Now, I think, people also distrust themselves. These states of mind find expressions in ambivalence and insecurity, which forces the threatened individual to find very egocentrical life positions.

Achille Bonito Oliva writes in his book The International Transavantgarde, that the new art stands outside ideologies and systems of symbol. Art is born out of art. The artist is the free individual. The artist picks up what he needs where

the streams of the ego emerge. He collects pieces from his multiform and amorphous existence and from certain artists of this century. "To work with fragments", Bonito Oliva says, means that the artist prefers the vibrations of motions, instead of a monolithic ideological content.

A. Bonito Oliva describes the artist as "the consuming nihilist". If one should interpret this description by Oliva, it is easy to see the artist of transavantgardism as an individual of the occidental welfare state; he draws away in his egocentrism, at the same time he takes advantage of the society without any distance and criticism. This male artist seldom or never seems to consider his own ego-position in relation to the circumstances and the roles society gives him. And in the commercial world he becomes also a victim of his own art-production, which in itself is worked out in this nihilism.

In paintings by Rainer Fettig, Volker Tannert, Walter Dahn and Mimmo Paladino we can see the human face and the human body as redoubled or manifold. "The double" has in art been interpreted as a reinforcement of the ego in a threatening situation. But the existence of a doubled ego becomes a threat to the ego itself. The psychoanalyst Otto Rank gives us an example of this with the novel of Oscar Wilde, where Dorian Grey makes an alliance with his own image in the mirror to receive eternal youth. But he becomes so self-occupied that he cannot love another person. In this selfish existence is the encounter with the Other exchanged to an encounter with death. In the art of neoexpressionism or transvantgardism you often see the men alone, and when they are not, their bodies are often doubled. I find in this examples of typical narcissistic encounter.

It is very seldom that one finds bodies of women depicted in this art. When A.P. Penck sprayed out or painted the

strich-figures, these figures seemed to move very impersonally over the white background. Most of them also seemed to be bodies of men, because between the legs of those figures there is hanging a little penis. Sometimes more female bodies turn up, often pregnant or with vulgar and very unhappy faces. In his paintings he has transformed the ego into this stick-figure, which he calls standard. His pictorial simplification is consciously made out to be his strategy. But I only see these canvases as an empty description or an abstraction of very conventional social roles, with active men and pregnant and vulgar women.

There are few paintings with women. A painting by Dieter Hacke is called The Night, 1981. The night, the female body looks as if it were made of stones and rocks. She is a mountain landscape. She is inaccessible. She is the enigmatic dark night, but in contrast to the old female image of romanticism, a very negative image.

In this figurative painting you never see men and women meet. Naked lonely men move around in paintings by Rainer Fettig, Salomé and Longobardi. They seldom seem to be in a recognizable sphere. Sometimes you could have the feeling that the figures are dancing a wild unhappy dance in a dark discotheque. You can see naked male bodies who lightly touch each other or are rushing by and never meet. Monumental muscular male bodies we see in paintings by Salomé and Longobardi.

A more poetical narcissism can be found in drawings and paintings by Mimmo Paladino. If I earlier expressed that the double could be related to death, in the art of Paladino we are really placed outside all frontiers. Here the lonely man (you don't meet any woman) lives sometimes with a very fragmented and disintegrated body. Sometimes the body or the face enter

or take a place in animals and in the earth: in some sort of way they enter into nature.

Paladino's art gives us the sensation of a world, where the ego not only is doubled, but also dissolved into fragments and where differences between life and death don't exist. As in all good art here we have the feeling (in spite of the male world) of entering a very personal world where symbols and myths are created.

As neoexpressionism or transavantgardism often is a figurative art, I think there exist the possibilities to make this iconographical analysis of the content. Here I could only give some examples of this type of analysis, which also derives its conclusions out of a cultural criticism -made in the perspective of sexual politics. This criticism you must see in the perspective of the cultural tradition, also existing since the antique Greek world, where men detained women from social life with a ferocious power. Since last century we can notice that this situation is changing considerably and twenty years ago we passed through a "female revolution". Today we can still notice that something is going on, but we are surely in a period where this evolution is in stagnation. I think also modern art gives reflections of more general life-situations and can tell us also about collective states of mind. And a collective neurosis in the developed western society could be what we here meet as "narcissism".

Eleftherios IKONOMOU

Greek Section

THE PHENOMENON OF PRE-PERSPECTIVE  
AND PERSPECTIVE SPACE

Our notion of space is culturally determined. This implies that any changes in culture will also affect our understanding of the categories in which we comprehend and represent reality. Any changes of our understanding of space will in turn involve our ways of representing it. Representation is used by Ricoeur as a process of rendering present -presentifying. To this meaning of the word should be added the identification with cosmology as the cultural ordering of everything that exists, the cosmos.

Representation in terms of space depends first of all on the way in which man as a cultural being has come to "re-present" whatever is meaningful within the fullness of culture (cosmos), and in which he, at the same time, identifies himself existentially with it. It is in such a manner that he both embodies his culture and participates in it.

The Renaissance discovery of perspective has determined our present notion of space, and this common origin of perspective and space has to be regarded as the key phenomenon in the development of our modern notion of space. The distinction of the historical development into pre-perspective, perspective and late-perspective notions of space raises a very important question, namely whether Renaissance perspective was a discovery or a rediscovery. Art historians are divided into two camps: those who believe that "perspective" had existed before and thus was only re-discovered by Renaissance artists and others who believe that "perspective" was a fundamentally new discovery by 15th century Italian artists.

In what follows I shall mainly refer to the philosophy of Heidegger who, using as his starting point perspective as a

representation of space, developed the notion of "world picture"<sup>1</sup> and related it to the rise of modern culture.

Heidegger suggests that whenever we talk about the modern age, we refer to "the picture of the modern age" or the "age of the world picture". The latter characterises the transition from the Middle Ages to the Renaissance. Absent from the Medieval theocentric world, in the Renaissance "whatever is" comes into being, in and through that which is represented, the world becomes a picture. That is possible only through the process of representation (from "vor-stellen"), which presupposes that man is at the centre of the world, with "what is" being positioned or being set out before him or in relation to him.

Heidegger writes:

"Man sets himself up as the setting in which whatever is must henceforth set itself forth, must present itself (sich...präsentieren), i.e. be a picture. Man becomes the representative (der Repräsentant) of that which is, in the sense of that which has the character of object".<sup>2</sup>

The phenomenon of perspective is closely connected to the notion of a "Weltbild" (world picture). "World" serves here as a term for "what is" in its "entirety". This includes history and the Da-sein (openness for being). The word "picture" implies a "copy of something" but not in the sense of *uluncāc*. It rather suggests to "get the picture" in the colloquial sense, with an intentional aim, which could be described as a picture "concerning something".

"To get into the picture...with respect to something...to set whatever is, itself, in place before oneself just in the way that it stands with it, and to have it fixedly before oneself as set up in this way...that 'what is' is set before us - in all that belongs to it and all that stands together in it - as a system".<sup>3</sup>

This definition implies that a "world picture" can only exist in relation to a definite historical epoch: according

to Heidegger there can be no "world picture" in antiquity or the Middle Ages. The essence of antiquity is summarized in Parmenides' "τό γα αὐτό νοεῖ τοτί τε καὶ εἴναι"<sup>4</sup> "the apprehending of 'whatever is' belongs to Being because it is demanded and determined by Being".<sup>5</sup> Man cannot "face" the world because he is an inseparable and self-enclosed part of it. He is included and maintained within its openness and in that way is "borne...by it...".<sup>6</sup> Man understands his existence in the world by being in the world and experiencing it in the fullness of its meaning. There can be no "picture" of the ancient world, no representation of the world (in the sense of "Vorstellung").

An indication of this is found in the fact that there is no Greek equivalent to the word "spatium" -space. Ancient Greek texts describe "space" with the following terms:

κενόν	which is equivalent to "void"
τόπος	which describes location as the space occupied by an object
διάστημα	which describes the interval between two points or objects in space
χώρος	which is the space circumscribed to a specific object.

Heidegger's ideas are confirmed by the remaining treatises on ὀπτικὴ τέχνη which render the Greek idea of perspective.<sup>7</sup> The Greek treatises of ὀπτικὴ έργατήν from Euclid, Geminus, Tolomeus, Damianus and Proclus have an overall geometrical-mathematical character. They analyse the phenomena of vision, translate them into laws and deduce geometrical theorems. In spite of all their divergence, all visual theories are based on two presuppositions: first: vision is originated and operates by means of rays which connect the eye and the object along

the shortest possible path; second: the relative position of these visual rays to each other determines the process in which the point of the object establishes a greater or lesser correspondence in the visual field. The Euclidean theorems describe those phenomena of vision which today one could call "foreshortening", "ordering depth", "convergence of depth lines", "rising of horizontal lines". Euclid's descriptions are all fairly correct, but they fail, however, to develop a full understanding of the picture plane itself. The object of all the research of Euclid is the visual pyramid, that is the cone of rays. The apex of the cone of rays lies in the centre of the eye and its base is determined by the external points of the visible surfaces of an object. However, Euclid was not predisposed to observe that the picture plane was a two-dimensional section of the visual pyramid. Such observation could only derive from certain ontological pre-conditions which did not exist in and could not be part of Euclid's world. Perspective becomes meaningful only in terms of such pre-conditions, and they were evidently unknown to Euclid and the ancient geometers.

There is a similar "metaphysical disinterest" with respect to the significance of the picture plane in the Middle Ages. Man conceives of himself and the world around him as parts of divine creation: "that which is, is the *ens creatum*".<sup>8</sup> The demiourgos-God in the Middle Ages is the centre of creation (theocentric order), and the essence of any perception of order. Medieval treatises on "perspective" from Ibn al-Alhazan and Alkindi to Bacon, Peckham or Witello, and Grossatesta deal mainly with the physical and physiological phenomena of vision.

None of the ancient or medieval treatises deal with perspective in relation to artistic representation. The only surviving description that comes close to evidence of such an

artistic representation is found in Vitruvius. He talks about Scenographia which he defines as the art of theatrical stage design.

"Scenography (perspective) also is the shading of the front and the retreating sides, and the correspondence of all lines to the vanishing point, which is the centre of a circle".<sup>9</sup>

The difficulty in understanding Vitruvius' definition lies in correlating "centre" and "circle", particularly if compared to the actual evidence of wall frescoes. Similarly, in his introduction to book VII, he writes that the ancient scenographers, referring to Agatharho, Anaxagoras and Democritos- taught

"...if a fixed centre is taken for the outward glance of the eyes and the projection of the radii, we must follow these lines in accordance with a natural law, such that from an uncertain object, uncertain images may give the appearance of buildings in the scenery of the stage, and how what is figured upon vertical and plane surfaces can seem to recede in one part and project in another".<sup>10</sup>

G.J. Kern<sup>11</sup> interpreted Vitruvius' text to mean that the circle is that on which perspective representation develops, i.e. the circle that links the equivalent surfaces in depth.

It is evident that the crucial distinction to be made between a preperspective and a perspectival conception of "space" is that in the preperspectival formulations objects cannot be separated from the world in which they have their place. As a result, the thematic basis of preperspective imagery places an emphasis upon subject-matter which is assumed to have no "difficulty" sustaining itself in the continuity of the world. When it became necessary to identify a condition a priori to all observations of things in their places -and this happened as a consequence of the progressive displacement of

the perceiving subject from the phenomenal realm of culture as a self-sufficient "reality" — the metaphysical preconditions prevailed for a fairly "perspectival" conception of the world. It should also be taken into account that within this development categories like "self-sufficiency" and "reality" were experienced and reproduced on the basis of a geometry of perspective that was derived from the classical sources mentioned above. The picture-plane itself is simply one manifestation, appropriate to paintings, of a more fundamental interest in re-presented realities. Once theatres, palaces, villas, cities, etc. were introduced into what constitutes "the representational", the essential attribute of a perspectival attitude begins to emerge. The re-presented "reality" now becomes susceptible to human manipulation and perfection; and it is the perception of one's "realm of existence" (cosmos) in terms of this secondary reality that Heidegger identifies as the phenomenon of "the world picture".

Essential to this process is that man becomes subject. The word "subject", "subjectum" should be understood as a translation of the Greek οὐσιέμενο which denotes "that-which-lies-before, which, as ground, gathers everything onto itself".<sup>12</sup>

Consequently "man becomes that being upon which all that is, is grounded as regards the manner of its Being and its truth. Man becomes the relational centre of that which is as such. But this is possible only when the comprehension of what is as a whole changes".<sup>13</sup>

This change manifests itself in the modern world picture (*Weltbild*).

"Hence world picture, when understood essentially, does not mean a picture of the world, but the world conceived and grasped as picture. What is, in its entirety, is now taken in such

a way, that it first is in being and only is in being to the extent that it is set up by man, who represents and sets forth".<sup>14</sup>

It is obvious that "whatever" is comes into being through representation. However, in the conception of man as "the representative of that which is, in the sense of that which has the character of object",<sup>15</sup> modern man -in contrast to man in antiquity- maintains and ensures this position as taken by himself. Thus it is only in the "age of the world picture" that we speak of the "position" of man. The term, applied to perspectival vision, extends to cover the whole realm of man's being.

#### Footnotes

1. The term *Weltbild* (world picture) was invented and used for the first time by Heidegger in a lecture delivered in Freiburg on June 9th, 1938 with the title "Die Zeit des Weltbildes" and published in Holzwege, Frankfurt a.M. by Vittorio Klostermann, 1952. The essay was translated into English by William Lovitt with the title "The Age of the World Picture" and published together with other essays in: The Question Concerning Technology and Other Essays, Harper and Row, New York, London 1977, pp.115-155.
2. Op. cit., p.132.
3. Op.cit., p.129.
4. Op, cit., p.130.
5. Op. cit., p.130.
6. Op.cit., p.131.
7. This is the way in which the Roman philosopher Boethius (AD 524d) translated the term used by the Greeks: ὀπτική téxvn equivalent to a r s p e r s p e c t i v a which derives from p e r s p i c e r e meaning "to see clearly".

8. M. Heidegger, op.cit., p.130.
9. A translation into English of the Latin text is provided by F. Granger in the English ed. of Vitruvius on Architecture, London 1931; Book I, chap. II, p.27.
10. Op. cit., Preface Book VII. p.71.
11. G.J. Kern: Die Grundzüge der perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, Leipzig 1904.

Wladyslawa JAWORSKA

Section polonaise

NOTION - DEFINITION - EVOLUTION

Plutarque de Chéronée (45-50 , 120-25) dans un de ses écrits raconte une histoire étonnante sur les soldats et les navigateurs athéniens qui ont été pris en captivité après la défaite de leur expédition en Sicile en 413 a.J.-C. Sept mille prisonniers de guerre ont été transportés et abandonnés dans les carrières de Syracuse pour y mourir. Pourtant, il y en avait plusieurs, le nombre n'étant pas connu, qui ont récupéré leur liberté et notamment ceux qui savaient réciter par cœur les strophes de tragédies d'Euripide. Parmi les Hellènes vivant à l'extérieur de la Grèce -explique Plutarque - les Siciliens étaient plus passionnés pour la poésie grecque que les autres. Il ne trouve pas nécessaire d'ajouter d'autres commentaires.

Pour nous, lecteurs contemporains de ce petit texte, une question se poserait immédiatement: pourquoi les Siciliens, qui ne pouvaient pas résister aux charmes de la poésie, n'avaient pas cherché parmi les sept mille Athéniens d'autres personnes qui auraient pu travailler, p.ex. dans la sculpture ou la peinture et par suite laisser leurs œuvres d'art en Sicile, ce qui serait une conquête de guerre plus durable que le plaisir éphémère et fugitif de la récitation de vers.

Etudiant l'évolution de la notion ART dans l'antiquité, nous supposons d'être capables de donner la réponse: les vainqueurs siciliens cherchaient les récitateurs de la poésie, car la poésie était la faculté la plus sublime de l'homme, la seule semblable à la créativité divine. Ils ne s'intéressaient pas autant aux prisonniers qui étaient capables d'exécuter les sculptures ou peintures parce qu'ils n'étaient que les produits de main et ces auteurs n'étaient que les artisans, comme les hébénistes, les menuisiers ou les maçons.

Se servant ici du terme postérieur -ils cherchaient les ARTISTES. La poésie était l'ART, la sculpture et la peinture ne l'étaient pas. Avec la profonde admiration que les Grecs avaient pour les créateurs comme Phidias ou Praxiteles, ces artistes de génie ne pouvaient jamais être posés au même niveau et dans la même "classe" que les grands poètes -tels Euripide ou Aeschyle. "Seule la langue est inspirée par le dieu -jamais la main". Le poète "invente" -le peintre ou le sculpteur "imite" ce qui existe. "Est-ce qu'on peut dire d'un peintre qu'il fait quelque chose? -demandait rhétoriquement Platon. Et il répondait: Jamais - il imite seulement (Resp. 597D).

Dans le contexte de récitateurs athéniens sachant par cœur les textes d'Euripide le mot, la langue, est très exacte. Bien que la majorité de Grecs étaient des littérateurs, leur culture était orale jusqu'à un degré surprenant. Le symbole architectural de ce medium de diffusion était la stoa, colonnade couverte d'un toit qui devait protéger contre le soleil et la pluie celui qui parlait et ceux qui l'écoutaient. L'Ecole important de la philosophie grecque qui s'appelle stoïcisme vient de la stoa, couverte de peintures, où Zénon qui arrivait à Athènes en 313 av. J.-C. commençait à enseigner. Cent ans plus tôt Socrate enseignait d'une façon pareille dans l'Agora athénienne, celui qui n'a jamais écrit une ligne.

Et nous passons à la terminologie. Dans l'antiquité grecque le mot ART aussi bien que l'ARTISTE n'existaient pas dans le sens que nous nous en servons aujourd'hui. Le terme "TECHNE" existait, mais sa signification était alors différente, beaucoup plus vaste. Elle comprenait toute production de l'homme exigeant un certain savoir. Y appartenait p.ex. la construction de navires, de bâtiments, donc ce que nous appelons aujourd'hui technique. Mais la sculpture et la peinture que nous appelons arts, y comprenaient aussi. Même la géométrie, les mathématiques, la grammaire

-donc la science. Cela veut dire que la notion grecque de "techne" couvrait les trois domaines, techniques, art et sciences, que les anciens les traitaient comme une seule activité humaine.

Certes, les Grecs divisaient l'ensemble de la production humaine, mais ils la divisaient autrement. Ils opposaient la "techne", comprenant aussi bien la technique que l'art et la science, à la "physis", c'est-à-dire à la nature: d'un côté ils mettaient ce que l'homme avait produit lui-même, et de l'autre -ce qui lui était donné. Autrement dit: ils opposaient ce que l'homme a inventé à ce qui répondait aux lois invariables du cosmos, c'est-à-dire à la nature. Ils étaient convaincus que la meilleure chose que l'homme puisse faire est de se soumettre aux lois éternelles de la nature. Avec le temps on opposait: imitation de la nature, de ce qui existe, à l'autre activité d'inventer et créer quelque chose qui n'existe pas. Ces deux courants théoriques différaient l'art imitateur -réaliste, naturaliste- de l'art non figuratif, appelé aussi l'art abstrait. Je pense que la majorité des artistes d'aujourd'hui seraient d'accord avec le penseur florentin du XVème siècle, Girolamo Savonarola, qui disait "qu'en réalité, à l'art appartient tout ce qui n'imiter pas la nature". "Ea sunt propriae artis, quae non vero naturam imitantur". (De simplicitate vitae christiana, 1638, III, 1.87). Mais la conviction antique s'était maintenue très longtemps. Même le Romantisme restait fidèle au principe de ce dualisme: physis-techne. Un de ses représentants, Wackenroder, écrivait: "Il n'y a que deux langages capables d'exprimer l'univers: l'un d'eux est parlé par Dieu, l'autre par l'homme -ce sont la nature et l'art".

L'histoire de la notion ART en Europe dure plus de 20 siècles et se divise grossso modo en trois périodes: la première, antique, -la plus longue- durait depuis le Ve siècle av. J.-C. jusqu'au XVIème siècle de notre ère. Pendant ces siècles, l'art était considéré comme production d'après les règles. Ainsi s'exprimaient

Platon et Aristote, Thomas d'Aquin et Léonard da Vinci. Les années 1500-1750 présentent une époque passagère où la notion ancienne fonctionnait à côté des idées nouvelles. A partir de 1750 l'art signifiait la production du "beau". Cette notion a été acceptée d'une façon presque générale et embrassait, d'après Batteux, sept domaines de l'art. Cela durait un siècle et demi jusqu'à un changement radical qui, d'un côté était le résultat de l'approfondissement même de la notion, d'autre part de l'évolution révolutionnaire de l'art même. Tout était mis en doute. L'art n'entrant plus ni dans les cadres de la notion ni la définition.

Tout d'abord la notion de la production du "beau" commençait à être douteuse, car le "beau" n'était plus une expression synonyme. Le "BEAU" identifié avec l'harmonie correspondait à l'art appelé classique, mais cette définition était déjà problématique pour l'art gothique, maniériste, baroque.

L'art du XXe siècle, par sa praxis, a fait sauter toute définition. Pourquoi? Parce qu'il ne voulait plus être ni dirigé, ni limité, ni défini. Et pourtant on n'a jamais autant discuté la théorie de l'activité artistique qu'au XXe siècle. Les premiers à exprimer leurs opinions radicales sur l'art étaient les Anglais -Clive Bell et Roger Fry, ainsi que le Polonais Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Ce dernier disait en 1919 dans son oeuvre "Nouvelles Formes en Peinture": La notion de la créativité artistique est synonyme avec la construction des formes. Cette définition qui semblait être la plus séduisante pour l'artiste contemporain, lui donnant la liberté sans bornes, s'était montrée une définition prospective.

Finalement l'art s'était trouvé parmi les notions dites ouvertes, comme le beau ou la valeur esthétique. Le porte-parole de cette idée était l'esthéticien américain M. WEITZ qui, dans son oeuvre "The Role of Theory in Aesthetics", 1957, a écrit: "L'art

est la créativité, les artistes peuvent toujours créer les choses qu'on n'a jamais vu auparavant et c'est pour cela que les conditions de l'art ne peuvent pas être énumérées d'une façon ample. La thèse que l'art peut être embrassé dans une définition réelle ou quelconque autre est fausse. Un esthéticien, W.E. KENNIG, prétendait dans son œuvre "Does traditional Aesthetic rest on the Mistake?" que l'erreur principale de l'esthétique était qu'elle voulait définir l'art.

Où sommes-nous en face d'une telle constatation presque récente sinon dans l'antiquité où les Grecs, se passant de définitions, faisaient l'art, discutaient les problèmes esthétiques, vivaient entourés des œuvres d'art sans les appeler ni œuvres ni d'art. Et rappelons en plus que cognitio aesthetica, l'esthétique a été employée pour la première fois au XVIII<sup>e</sup> siècle par Alexandre Baumgarten dans son œuvre "Aesthetica" publiée en 1750.

Après avoir fait un mini tour d'horizon historique, pour comprendre la situation de l'art d'aujourd'hui, il serait utile de la comparer avec celle du XIX<sup>e</sup> siècle. L'art du siècle précédent avait des traits caractéristiques diamétralement différents de celui d'aujourd'hui. Il était programmé en tant que l'expression conventionnelle soumise au goût général. L'art récent est programmé d'être négation et opposition. Cette négation de l'art en tant qu'expression historique se présente de plus en plus aiguë. On a déifiée le refus culturel, on a déclaré inutile l'existence de l'artiste et surtout de l'œuvre d'art.

Cette légion des artistes révoltés, appelés d'un terme éphémère 'avant-garde' se laisse diviser, grossso modo, en trois étapes: avant garde "maudite", enracinée encore à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle —embrassait les révoltés individuels tels Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont. Dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, les oppositionnistes n'étaient pas seulement plus nombreux, mais ils commençaient à s'associer dans des groupes —comme école

impressionniste, symboliste, expressionniste. Cette avant-garde, -appelons-la "luttante"- n'était acceptée que par un parti de la société. Par contre, l'avant-garde au plein XXe siècle était devenue courant non seulement admiré, accepté, mais indispensable. Les grands groupements d'avant-garde comme Surréalisme, Futurisme, Cubisme et enfin l'art non figuratif ont abouti à abolir toutes les limites de la création artistique. Après la première, mais surtout après la deuxième guerre mondiale, l'avant-garde était victorieuse. Maintenant, comme dit le professeur TATARKEWICZ, il n'y a plus avant-garde car il n'y a que l'avant-garde.

Quel est son programme, s'il existe? Oui, c'est une nouveauté permanente. La nouveauté l'a emmené au sommet et ce n'est que la nouveauté qui peut la soutenir sur cette position. Le changement de formes, programmes, conceptions, mots-d'ordre, théories, termes, notions se suivent avec une accélération pas comme jusqu'à maintenant. Le théoricien français A. MOLES ("Science de l'Art, III, s.23) écrit: "L'art de révolte est devenu profession". En le paraphrasant, on pourrait dire qu'en art la révolte est devenue profession.

Dubuffet dit (*Prospectus*, I,25): "L'art dans son essence n'est qu'une constante nouveauté. Les opinions sur l'art doivent, elles aussi, se transformer sans cesse". Et il ajoute: "Un seul régime favorable pour l'art est révolution en permanence".

Avec le radicalisme pareil s'expriment plusieurs artistes de l'avant-garde victorieuse, mais leurs motivations sont différentes et perplexes. L'activité artistique s'était fondue dans la triade de "techne" antique. L'art veut-il être technique ou métaphysique? L'un et l'autre. L'artiste contemporain a des aspirations divergentes -il s'engage aux plusieurs mécanismes mobiles et statiques fabriqués, il s'exprime par les mass media profitant de la technologie la plus moderne, mais il ne veut pas renoncer à être le seul récepteur des forces mystères d'un monde

inconnu, d'un au-delà. Ma conviction profonde est -dit le peintre de l'avant-garde américain, Ben NICHOLSON- que la peinture dans sa substance est synonyme avec l'expérience religieuse". Un autre artiste, moins récent, Giorgio de Chirico, appelait sa peinture "pittura metafisica". L'art veut être aussi sophistique.

Dans la notion des anciens Grecs l'art était un savoir, l'artiste un professionnel qui possédait ce savoir. Malgré tous les changements pendant plus de deux mille ans qu'on a introduit dans la notion ART, ce motif ne s'était pas perdu; l'art est un savoir de la production de choses soit belles, soit bouleversantes, soit choquantes ou rebelles, ou consciemment laides.

Le mot d'ordre d'aujourd'hui, "l'art est mort" concerne, bien sûr, l'art "savant" professionnel dans le sens traditionnel. C'est une nouvelle mutation: "l'art est dans la rue", "tout est l'art". Il y a de théoriciens qui prétendent que l'art n'était qu'un phénomène passager dans l'histoire de l'humanité et que maintenant nous vivons dans son étape final où il (l'art) s'identifie avec la vie même. Peut-être. Mais il ne faut pas oublier que l'art existe non seulement quand il porte le nom, quand il possède définition, notion et sa théorie. Il n'était pas certainement accompagné de définitions théoriques quand on a créé les chefs-d'œuvre dans les Grottes de Lascaux. Et c'est pourquoi, malgré toutes les spéculations plus ou moins sophistiquées sur la fin de l'art, on peut supposer que les gens ne cesseront pas chanter, tailler dans le bois ou la pierre pour présenter ce qu'ils voient, de construire des formes qui leur plaisent et par les signes quoi qu'ils soient donner l'expression de leurs sentiments. C'est la Grèce qui nous l'a appris.

Ionel JIANOU

Section française

LA METAMORPHOSE DE L'ANTIQUE EN MODERNE  
CHEZ LES SCULPTEURS GRECS CONTEMPORAINS  
AYANT TRAVAILLÉ EN FRANCE DEPUIS 1945

Il y a un lien étroit entre la philosophie et l'art de l'ancienne Hellade, qui ont constitué les fondements de la civilisation méditerranéenne. Nous retrouvons ce lien dans l'évolution de la philosophie et de l'art du monde occidental à travers les millénaires, jusqu'à nos jours.

La philosophie grecque de l'Antiquité était une philosophie de l'être, celle de l'Occident actuel est une philosophie de l'esprit et du devenir. L'une cherchait ce qui est, l'autre cherche comment est possible ce qui est. L'idéal de l'une était la contemplation, l'idéal de l'autre est le devenir. L'une aboutit à la substance et au transcendant, l'autre à la fonction et au transcendental. (Voir C. Noica, Trois Introductions au devenir vers l'être).

La loi constitutive de l'art était pour Platon et Aristote la "mimésis" (l'imitation). Le principe du classicisme grec était la reproduction de la nature telle qu'on la voit, mais en la corrigeant et en l'améliorant selon les normes de la pensée. Selon Xénocrate de Sicyone, l'art consistait avant tout dans l'habileté à rendre les apparences visibles (Voir René Huyghe: L'art et l'Homme, vol. I, p. 238-240).

L'art moderne est un dialogue avec l'invisible, une invitation au voyage au pays de l'imaginaire.

Brancusi disait: "Ce n'est pas la forme extérieure des choses qui est réelle, mais l'essence des choses. Partant de cette vérité, il est impossible à quiconque d'exprimer quelque chose de réel en imitant la surface extérieure des choses".

Cette évolution du visible à l'invisible, de l'apparence à la quête de l'essence des choses peut être constatée aussi chez

les sculpteurs grecs contemporains qui ont travaillé en France depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Nous avons pris cinq exemples pour illustrer notre thème, la métamorphose de l'antique en moderne: Frossos Eftimiadi, Constantin Andréou, Costas Coulentianos, Constantin Karahalios et Yérassimos Sklavos.

Chez tous ces cinq sculpteurs nous retrouvons quelques éléments en commun: le refus de la représentation figurative de la réalité, la forme en devenir, la dynamique d'ascension, qui donne l'impression que la sculpture s'élève du socle au lieu de reposer sur lui, le volume d'espace, la pratique de la sculpture en métal, le mouvement en spirale, le rythme et la suggestion comme moyens d'expression, la revendication de l'espace, l'esprit odysséen, l'affirmation d'une identité nationale et, bien entendu, la métamorphose de l'antique en moderne.

Chacun de ces artistes manifeste ces caractéristiques sous des formes différentes, qui leur sont propres et définissent leur personnalité artistique.

Tous sont arrivés en France avant 1960: Andréou, Eftimiadi et Coulentianos en 1945, comme boursiers du Gouvernement Français, Sklavos et Karahalios douze ans plus tard, en 1957. Andréou et Eftimiadi ont travaillé à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts dans l'atelier de Marcel Gimond, Coulentianos a suivi les conseils de Henri Laurens, Karahalios a étudié à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts et à l'Ecole Estienne et Sklavos à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts et à la Grande-Chaumière avec Zadkine. Tous ont exposé au Salon de la Jeune Sculpture et à d'autres expositions organisées en France.

Tous les cinq ont contribué au renouvellement et à l'enrichissement du vocabulaire plastique, soit en mettant au point, comme Andréou, un procédé original pour la soudure des plaques de laiton, soit en inventant, comme Sklavos, un nouvel instrument

pour attaquer la pierre avec un chalumeau d'oxygène et d'acétylène pourvu d'une série de becs spéciaux, permettant de creuser et de pénétrer dans les blocs les plus durs.

Si L'Oiseau est un thème de prédilection pour Andréou, Eftimiadi, Coulentianos et Karahalios, avec l'aspiration à la liberté et le dynamisme ascensionnel qu'il implique, il y a chez Sklavos le même besoin d'exprimer le mystère des formes en devenir dans Evasion de la matière, Les Yeux du Ciel, Métamorphose ou La Lumière Delphique.

Nous retrouvons les Hiboux, "oiseaux cycladiques bien-aimés d'Athéna", dans l'œuvre de Frossos Eftimiadi et d'Andréou. En laiton, en cuivre ou en fer martelé, ils sont plus stylisés, plus ouvrageés, plus mystérieux dans leur volume clos chez Frossos Eftimiadi, plus libres et plus ouverts dans leur revendication de l'espace chez Andréou.

Ce qui définit l'art de Constantin Andréou c'est la recherche passionnée de la vie intérieure des formes. Il veut vaincre le poids et la masse compacte de la matière, créer des formes légères, aériennes, des sculptures transparentes, des carcasses intégrant les vides et les volumes d'espace dans leur structure. Il remplace, à l'intérieur d'un cercle, les plaques de laiton par des fils et des tiges, qui constituent une sorte de trame, un tissu transparent laissant la lumière et le regard pénétrer à l'intérieur de ses compositions. Le cycle de L'Oeil et surtout la sculpture L'Oeil du XXème siècle ou bien celle intitulée La Vie intérieure des formes témoignent de cette volonté d'atteindre à l'esprit et à l'essence des choses, au-delà des limites de la matière.

En quoi consiste l'identité grecque de l'art d'Andréou et comment se manifeste chez lui la métamorphose de l'antique en moderne?

Le cercle était, pour les Grecs de l'Antiquité, la forme

caractéristique et la condition formelle de la connaissance philosophique par laquelle l'ordre était institué. La sphère était, à son tour, la forme qui se suffisait à elle-même.

Andréou fait évoluer le cercle en spirales et évide la sphère à la recherche de son mystère.

Or, la spirale, qui évoque le mouvement ondulatoire des vagues, est l'une des caractéristiques de l'art grec. On la retrouve comme ornement sur les cruches Kamarés de l'époque minoenne et même à l'époque classique dans la construction du corps humain, dont la grâce et l'élégance sont dues au mouvement ondulatoire des quatre plans qui se contrarient alternativement à travers le corps tout entier.

L'utilisation fréquente de la spirale provient de l'attachement des Grecs, peuple de marins, à tout ce qui est lié à la mer.

Dans sa sculpture Amour des vagues, qui comporte plusieurs variantes, Andréou exprime son lyrisme et son identité grecque en évoquant par des spirales la fluidité de la mer, la fuite du temps, la métamorphose qui est la loi de la vie. Les vagues, par leur mouvement ondulatoire, suggèrent cette part de rêve, ce voyage dans l'imaginaire, cette promesse d'infini qui définissent l'œuvre de Constantin Andréou.

Chez Frosso Eftimiadi, l'identité grecque et la métamorphose de l'ancien en moderne sont encore plus évidentes. Comme l'observait à juste titre Spiros Melas, "elle transforme la réalité en mythe et le mythe en réalité."

Prenons trois exemples pour illustrer cette constatation:  
Les Bergers grecs, Les Suppliantes et La Femme de Loth.

Les Bergers grecs, issus de la réalité, sont des archétypes, aux dimensions mythiques. Implantés au sol, ces trois figures cubiques en tôles assemblées et soudées, ayant une ouverture au centre qui accentue leur mystère, semblent

sortir de la nuit des âges. Ils sont l'image d'un peuple de pâtres qui, sur les hauts pâturages, mènent une vie âpre et dure. Ces Bergers ne sont ni d'hier ni d'aujourd'hui. Viennent-ils de l'époque pélasgiques ou bien du temps des Cyclades? Sans visages, hauts et altiers, ils semblent être là depuis toujours, image caractéristique d'un aspect fondamental de l'âme grecque.

Dans ces sculptures, nous trouvons une nouvelle conception de la draperie. Dans la statuaire antique, la draperie n'était qu'un accessoire, un élément qui épousait la forme du corps humain et contribuait, par le rythme et la répétition des plis, à l'harmonie et à la force expressive de l'ensemble. Chez Frossos Eftimiadi, la draperie se substitue au volume et à la masse et devient elle-même sculpture. Les assemblages de tôles soudées, qui prennent la forme de longs manteaux portés par les bergers, sont vides à l'intérieur. Ainsi, la draperie remplace-t-elle le corps, tout en suggérant sa forme simplifiée, décantée et stylisée.

Avec Les Suppliants, Frossos Eftimiadi aborde la mythologie antique. De fière allure, monumentales, ces deux formes elliptiques verticales qui s'ouvrent dans leur registre supérieur sur un arc profond, dont les extrémités se lèvent, comme des bras suppliants, vers le ciel, sont des Antigones tragiques qui invoquent le Destin et savent affronter la mort. Toutes les lignes de force sont ascendantes. Elles ont la grandeur des tragédies antiques. Leur espace spirituel dépasse largement leur mesure. Un rythme noble, lent et grave, accusé par les courbes des plis qui se rejoignent au bout de l'arc, monte, comme une prière fervente pour infléchir la décision des Dieux. Anonymes, ces figures altières, en fer martelé, n'ont pas de visages. Ce sont des structures abstraites qui suggèrent une charge humaine. Mais par la force du sentiment, elles ont une portée universelle, traduisant dans un langage moderne des figures de la mythologie antique.

Dans La Femme de Loth, cette substitution du corps par la draperie atteint à sa plus haute expression. La sculpture n'est qu'une ample et vaste spirale qui monte lentement vers le sommet, dans un rythme noble et harmonieux, pour être ensuite brutalement coupée dans sa descente. C'est le parcours de la vie arrêté par la mort. Tout est sérénité et beauté dans ce marbre qui, sous la lumière de la lune qui devient caresse, prend des résonances plus subtiles, plus nuancées, plus secrètes. Ainsi, la sculpture semble-t-elle l'apparition d'une vie autre.

La Femme de Loth symbolise le refus de l'oubli, qui prend, de nos jours, une bouleversante actualité, après le génocide de la Deuxième Guerre mondiale. Le mythe devient réalité et trouve son expression dans un langage moderne d'une émouvante charge humaine.

Les deux versions de la Niké, l'une modelée en plâtre, l'autre découpée en tiges de laiton martelé, nous offrent la meilleure illustration de la métamorphose de l'antique en moderne. La première n'est qu'une draperie à l'antique qui se substitue à la figure dont elle suggère seulement la présence. Elle est faite de deux lignes de force ascendante d'orientation différente: l'une monte vers la gauche en une poussée oblique, l'autre s'épanouit dans une torsade d'une superbe envolée vers la droite. La Niké en laiton est plus libre, plus légère, plus aérienne. Elle capte l'espace et l'enfantine dans sa course exaltante. Elle s'élance, libérée de son poids, ivre de sa jeunesse frémissante. Toutes ses spirales cernent des vides, s'enroulent autour d'eux, les emportent et leur communiquent leur animation. Cette Niké en laiton ne comporte pas de pleins: rien que des vides et des tiges. Son volume est fait de l'air qui la traverse, qui l'environne, qui l'éclaire avec la fluidité de sa lumière. Et néanmoins, elle a une présence, une identité, un rythme, un élan et un mouvement d'une incontestable réalité. C'est de l'antique exprimé en moderne.

Les sculptures de Costa Coulentianos sont animées par un dynamisme d'ascension, par un besoin de libération de la forme et de revendication de l'espace. Dans la lignée de Brancusi, mais sans atteindre à la sérénité et à la quête d'absolu du créateur de la Maiastra, Coulentianos trouve sa propre voie dans des compositions abstraites qui s'enlèvent du socle et prennent leur essor dans l'espace. Leur structure est légère, délivrée de la pesanteur. Alliant le bronze et le fer, manipulant avec maîtrise les métaux, il a acquis une place prestigieuse dans la sculpture contemporaine.

L'œuvre de Kosta Karahalios a deux visages: d'une part les sculptures au volume clos qui forment un bloc et occupent l'espace avec leur masse et leur corporalité et d'autre part les sculptures en métal qui cernent les volumes d'espace et se déroulent en cercles et en spirales, comme, par exemple Le Discostèle.

Le Discostèle est composé de quatre disques évidés qui se superposent formant deux spirales au rythme souple et harmonieux. Il repose sur les deux extrémités en arc d'un cinquième demi-disque plaqué au sol. L'alternance des vides, leur répétition, le déroulement des spirales, qui montent en serpentine créent un mouvement lent d'une certaine élégance. Le disque et le cercle, la spirale et les volumes d'espace en sont les éléments constitutifs.

Le Nid d'Abeilles est une forme elliptique, compacte, un volume clos, dont les surfaces sont pourvues de lignes obliques qui accentuent le mouvement ascendant de la composition abstraite.

Cette tendance à couvrir les plans d'un tissu de lignes obliques se retrouve aussi dans d'autres sculptures de Karahalios comme, par exemple, L'Oiseau ou bien Menhir aux formes géométriques et aux volumes clos.

La conscience de la forme pure définit la composition en marbre blanc Le Couple, qui forme un bloc d'une parfaite unité et d'une noble allure, dans la grande tradition de l'art grec.

Yérassimos Sklavos est un sculpteur qui a eu une fin tragique. Il est mort jeune, à 40 ans, écrasé dans son atelier par sa dernière sculpture, un bloc de granit intitulé L'Amie qui ne revient pas. Mais son œuvre témoigne de ses dons exceptionnels et de son instinct de la grandeur. Sklavos savait maîtriser la matière, en lui imposant son rythme et sa vision, tout en respectant sa structure et ses lois naturelles. Il aimait à creuser, à percer, à morceler les plans pour pénétrer au fond de la matière et saisir son esprit, sans pour autant renoncer à la solidité du bloc. Il engageait avec la matière une confrontation passionnée, un combat acharné. Tout était action et passion, élan et poussée intérieure, force et fermeté dans son œuvre. La Lumière Delphique, en marbre pentélique, témoigne de ces qualités avec la fougue qui entraîne ses lignes de force dans un irrésistible élan. Il y a une vitalité, un dynamisme, une force propulsive qui s'allient, dans l'œuvre de Sklavos, aux exigences d'un rythme et d'une harmonie de proportions dignes des œuvres de l'antique Hellade.

Les sculpteurs grecs contemporains, qui ont travaillé en France depuis la Deuxième Guerre mondiale ont participé à la grande aventure de l'art de notre temps et ont apporté une contribution précieuse à la sculpture actuelle de l'Occident, tout en gardant leur identité nationale et en affirmant leur vocation d'universalité.

Haris KAMBOURIDIS  
Greek Section  
ART IN OPEN SOCIETIES  
COMMON FEATURES OF TRANSITION IN  
GREEK-ROMAN AND MODERN WESTERN ART

1.0. General

This paper (which is an outline of a broader study)<sup>1</sup> surveys the visual arts of two historical periods, a) from 4th century B.C. to 4th century A.D. (Hellenistic era up to the Late Antiquity) and b) the 17th and 18th centuries of western European countries. The societies whose art is being compared are on the one hand, the Greek and the Roman, as well as those which were influenced directly by them, and on the other hand the modern societies of western Europe, such as those of Holland, Germany or Italy.

The scope of this approach is to identify the common characteristics between these two historical periods, specifically concerning the social conditions of production in the visual arts and the respective differentiations at the syntactic and semantic levels of their communicative function. Our utmost aim is to show that the process of ethnic cultures to unification under the Graeco-Roman cultural characteristics, is analogous to a similar process of modern western cultures and possibly all modern cultures.

Although the macroscopic consideration of the subject yields interpretative solutions to important marginal problems, it creates at the same time, as the careful reader will detect, a certain lack of rigour. In addition to employing principles and methods from such disciplines as Cultural Anthropology, Sociosemiotics and Systems Theory, which do not always lend themselves to exact use, the time-scale as well as the bibliography of the subject are obviously very broad. The author's technical in-detail elaboration is in process.

### 1.1. Open-Closed Societies

There are several problems that arise from the above theoretical objectives. The first one for example is how valid the comparative analogies of two historical periods are, when each one has its peculiarities in spite of the similarities they might have. The second one is, whether the similarities are sufficient -and under which criterion- for a justified comparison. Other general problems arise from the definition of a society as open or closed, or the establishment of the concept of transition. At this stage we shall consider a set of concepts and criteria as self evident, as axioms, since agreement on their content is not possible for the time being. With such precautions we define as closed societies (or social groups) those which communicate with the (physical, social etc.) environment on a small or relatively small scale. For example the communication of a primitive society with nature or with another similar society is small or minimally possible. Also its communication is small in theoretical relation with that of a modern industrial society.

Open societies (or social groups) are those, which communicate with the environment on an increased or increasing scale. For example, a society which increases the utilisation of natural resources, or looks for them elsewhere depriving another society of them or attempts more complex operations, is an open society. Societies which are subject to increased communication with open societies are also by necessity open societies. Without serious problems we may consider the bipole closed-open societies as identical to that one of traditional societies-developmental societies.<sup>2</sup>

### 1.2. Transition and/as Narration

Open societies experience transformations in at least one of their functions. They also have their own mechanisms for

recording these transformations and interpreting them. Such mechanisms are myths, ethnic narrations, arts and historiography. History, however, is necessarily a form of narration too, since it depicts a certain sequence of facts, each of which contributes in the emergence of the subsequents.<sup>3</sup> Transition, conceived as a permanent change, from one condition or set of circumstances to another, is the second common characteristic between historiography and narration.

At this point we must postulate a major axiom; the tendency of historians to interpret a sequence of events as a historic entity, that is to assign to them certain qualities such as cause-and-effect relationships, directions-in-time etc. is nothing but a projection of each historian's (and culture's) narrative models. Cultural anthropologists have argued, and justifiably so, that the narrative models which are developed within a culture's ideological context through interaction with popular traditions, narrations and myths, consequently function productively and define the manner in which external events are conceived, such as those concerning personal life, life of others and life of the community; hence they define historical events. Since then in any narration each sequence of events is considered as a series of purposeful activities which tend to restore the initially disturbed order, we presume that this characteristic underlines all attempts to record and interpret history. Thus we seek to unify a series of events into historic entities, considering it as a purposeful system. Because of the above, we also consider that each open social group tends towards unification with all other with which it communicates into a larger organic framework. Respectively the arts of such transitional societies may be considered as depictions of these historical processes and part of narration within

given historical periods that is to say that the art of a transitional period is also conceived according to our subjective models of narration. This criterion is widely used in this work.

#### 2.1. Transition and Stabilisation in the historical periods examined.

The outward opening of Greek and Roman societies to Asia, North Africa and to the rest of western Europe determined the large geographical frame within which phenomena of transition were gradually increased. The improvement of means of transportation and communication within this world accelerated the rythms of transformations of respective cultural characteristics. Thus the changes in the way of life which can be perceived in a time scale of one generation were increased or even multiplied and the ideological differentiations—as recorded in art—were analogous to social and political ones. The end of antiquity is also the end of these transformations; after this point we consider that features of transition of communicating cultures are decelerated or disappeared, as they were embodied organically into a broader cultural superstructure.

In modern times western European societies exhibit a similar outward mobility, especially after the 16th century. This increase of communication is seen in all levels of social organisation and gradually affects the national cultures of all other societies. The formation of a World Society with common characteristics is considered as the end of this transitional period, here however we selectively examine the art and its conditions of communication of the 16th, 17th and 18th century when the phenomena of transition were already obvious even to speculators of that time. The art then of early modern times will be compared with that of the Hellenistic and early Roman

era, and the end of the latter period will be used as comparative model for asking some questions about the future of contemporary culture.

## 2.2. Social conditions of production of art in the two periods

In both periods, the changes in social conditions which affect artistic creation are very similar. Specifically:

- a. the artist is not regarded as a craftsman only and he gains professional autonomy.
- b. Painting and sculpture are used in many other contexts besides places of worship (churches) and places of authority (palaces etc.), as the potential patrons of the arts become more numerous. The rise of urbanisation of new social groups, common in both periods, brings the laws of supply and demand of art into action. The creations of the artists are now estimated as 'works of art', obtain rarity, assume values which can be exchanged commercially and they ascertain social status.
- c. Works of painting and sculpture are produced en masse, and not only for a specific buyer, following an empirical market test.
- d. The art of previous periods obtains greater value as the practice of collecting art is established and Museums are built. In both periods archeological excavations have begun and workshops for copying older works of art operate.

## 2.3. Ideological differentiations in art appreciation

In closed societies art is conceived as a common ideological function and the artist is considered as a craftsman who expresses this common ideology. The individualisation of ideology is inconceivable, the old and familiar is positive value, deviation is an insult.

In the Hellenistic period, as well as in the baroque, common

ideology breaks up definitively, to be replaced by ideologies of social classes, groups and individuals. Artists become the regulators of the ideological content of their work. Competition amongst artists, many of whom now operate a shop, brings specialisation in subject and form-production techniques. It is now imperative for an artist to sign his work, not only as a means of 'registering his trade mark' but also to ensure authorship of his technical and artistic solutions.

The well-being of Hellenistic and Roman urban classes and their corresponding 17th century Dutch ones desires to exhibit itself; visual arts offer not only the depiction of employers' and customers' ideology, but also the prestige of exclusive ownership of works of art. For similar reasons, works of art which originate in cultures controlled by more powerful countries are collected and exhibited, while in the past they were considered as unimportant barbaric elements.

#### 2.4. Stylistic differentiations and analogies

Out of the visual arts of the Hellenistic and the Roman era, sculpture is relatively better known to us than painting, as the latter has been recovered only partially. We derive the basic data for the period in question from the copies of Pompei and its neighbouring towns -pictures which, we are certain, reproduce paintings from Pergamon. We also derive such data from descriptions of authors like Plinius, the elder.<sup>4</sup>

Artistic creations of the baroque period have been recovered almost intact. The art of both periods is characterised by similarities in thematic and morphological points of departure, similarities in their transformations and also in the spread of techniques, subjects and trends.

The depicted subjects offer an example. From describing common mythological scenes, they turn to the description of either specific persons (portraits) or idyllic scenes of

everyday life and welfare. Pictures of scenery and still-life are established as art forms in both periods, and present the new relations between man and nature. Regarding the points of departure (classical art -art of the late Renaissance)<sup>5</sup> trends develop to express the exception rather than the rule, the personal rather than the social element, the impressive rather than the measured. Artistic talent does not submit to the commonly accepted goals and it often shows off by substituting simplicity with complexity, dramatic with melodramatic elements. In baroque art, man returns to some of his medieval fears, tends to the super-individualistic or, conversely, finds shelter in the strongly realistic forms. In Hellenistic art, correspondingly, we have the appearance of depiction of beasts, outer worlds, the fear of death.

Perspective techniques in the first period test the limits of technical solutions, without ever finding them, just as it happens in the second period in question. There is nevertheless an analogy in the tendency to broaden the horizons, and to show the space occupied.

Finally particular ethnic characteristics are projected in art and interact with its other features. Whether they are embodied organically or give a sense of disorder, they contribute to the enrichment of thematic content.

#### 2.5. The loss of an aesthetic measure and the search for it - a common characteristic in both periods.

The rationalism of the classical era is gradually replaced in the Hellenistic period and thereafter by philosophies of ethics and science. Socrates' spirit of free philosophical thought gives way to a philosophy in search of rules for a personal happiness or to a philosophy seeking to apply rules in art and science in a paternalistic manner. The sense of

ideological insecurity of the individual is obvious, since everyone lives in broader open societies, with increased social mobility, with considerable flexibility in personal and social values and without the security provided by the traditional closed society with its unity of theory and praxis. Rules for personal behaviour have an individualistic basis. At the same time knowledge is applied to the search of technical solutions, it becomes applied technology. The break-up of the unity of traditional aesthetic values establishes the literary scholars, the various specialists who seek to define the rules of aesthetics. Museums collect works of art for a methodic and scientific study of the features and laws underlying their aesthetic value.

The similarity with trends of modern times is impressive; on the one hand the need for a philosophy of praxis -as Kant defines ethics- and on the other hand a parallel development of science, experimentation and technology. Empiricism places the source of knowledge in the individual and his world, while at the same time we witness the appearance of Aesthetics, History of Art and Philosophy of Taste.<sup>6</sup> Furthermore it is not insignificant that Semiotics appear, in Greek-Roman times with the studies on sceptic logic of the stoics and in modern times which Locke and Leibniz, as an attempt to invent a super-science, which will integrate under the control of its logic all of man's theoretical and cultural sciences.

All the above are very similar with respective tendencies in art and aesthetics of both periods, since they are characterised by the same trend to measures and criteria rationalizing aesthetic values and by attempts at the theoretical level to inhibit the break-up of the uniformity of taste and all other aesthetic preferences.

### 3. The end of Transition; toward a universal language in art.

The transition of the first period ended during the final

stages of antiquity and in the early middle ages, more specifically in the early Byzantine period and the fall of the Roman Empire. Up to that time developments in art were almost similar throughout the Roman Empire. This can be derived readily from a comparison of eastern religious art of Constantinople and the art seen in St. Vitale of Ravenna. From then on we regard Byzantine art as uniform, at least throughout the parts making up Byzantium.

The comparison of the two periods should therefore end in the first years after Christ and with the French revolution respectively. In the first instance that is, we stop at the time of arrival at the historic scene of a new major factor, Christianity, which may be the ideological realisation of many others as well, and in the name of which an internal reorganisation of a supernational society is sought. In the second instance, we stop when the new urban class and its ideology of individual initiative and freedom express themselves at the political level.

However, and in spite of all these, there are several factors allowing a further theoretical consideration, especially of modern European art, for periods after the 18th century, even of the limits of its continuing transition, so that the comparison attempted above may become a source of potentially fruitful speculation.<sup>7</sup>

As mentioned in chapter 1.2. we subconsciously tend to interpret historical phenomena as a narrative series, that is, as a series of data successive in time, which have a start, a period of transition and an inevitable end of decline. Concerning our time, this is to say, that we are looking towards a future which will have no changes in life and ideology or which will have such rhythms of changes that will not be directly perceived within the time period of a human life, as in closed

societies. This tendency is perhaps an interpretative tool for explaining the anxiety of today's art patrons who do not accept new artistic forms, arising in accelerating rythms in our century, and who, by projecting artistic idiolects of the past, show their desire for a forthcoming universal art language. The end, however, of the present transition is not that very difficult to be estimated theoretically; advanced western societies are already being planned with development programmes adaptable to foreseen future conditions rather than with the intention of perpetuating older structures. Consequently we may examine the social conditions under which present art will be evolved up to the marginal historical point of the end of transition. The art of the future, according to the axiom deriving from art history's analogy with a narration, should be an art which shall express not the individual but the community or the individual ideology that will be common to all, that is to say aesthetic codes of the same origin and function. But such a condition presupposes a common ideology between the creators and the receivers, as well as a means of communication providing easy coding and decoding. Translated into other words, these conditions imply a mass and international society, a mass culture, as well as technical means of distribution of art which are common and available to all. It is not difficult to identify such conditions today, especially in the most advanced industrial states. The social classes which have the necessary economic, political and ideological abilities have been widening for at least one hundred years now and not only within western societies. Personal ideology depends less on individual and peculiar criteria (special place, society and cosmological beliefs) and more on stimuli of common origin (common desires for possession of similar goods and ways of

life which are mass-produced and consumed beyond social and national boundaries). The art of the western world, for example, quickly becomes known to many artists, aestheticians and art patrons of other countries, influences them and combines with ethnic arts into a new organic whole of artistic expression. The converse is also true, since the beginning of the century, as we know from the influence of African art on cubists and the influence of Islamic art on abstraction (e.g. Klee, Albers, Rothko, etc.). It is a fact, therefore, that the arts of almost all of the world's cultures are already in communication with each other and that seemingly unique and peculiar form-production techniques are easily transplanted in different social and cultural environments or meet similar techniques and forms which may have developed there independently.

Finally, if we consider that the open societies of today are in ever-increasing communication with each other at all levels —we should not forget the additional role of technology in communications— together with the fact that the finiteness of the world prohibits an escape from these conditions, McLuhans' aphorism that we are coming quickly towards the new Middle Age should not seem exaggerated.

And perhaps our realisation of this inevitability is one of the main reasons why our estimation of the Middle Ages has begun to change, thus losing the negative connotation it had acquired in the post-Renaissance period.

#### Notes

1. Some parts of the broader study have already been published in final (Kambouridis: 1984) or temporary (Kambouridis: 1983) version. A study of kitsch in both periods is now in press.
2. For the above concepts, the ideas of Buckley: 1967, Sztompka: 1974 and Eco: 1976, are selectively used.

3. The relation of Semiotics with History has been investigated recently by Haidu: 1982 (see also Kambouridis: 1984). Narrativity theory used here follows Propps' basic study and subsequent elaboration by Bremond (1964) and others.
4. Besides the work of Plinius, the elder, information and judgments of Brilliant (1974), Elsen (1981), Flemming (1980) and Gombrich (1972) are widely used here.
5. For the comparison of Renaissance art to baroque, see Wölfflin: 1932. Comparative survey of relative aspects in Christou: 1973.
6. Aesthetics starts as an autonomous discipline with A.G. Baumgartner, History of Art, with A. Winckelman and Philosophy of Taste, with Hume, Fr. Hucheson and A.E. Shaftesbury.
7. Interesting comparisons of the art of the eras examined above have recently appeared with Gordons' as well as with Onians' studies on Late Antiquity. The authors' speculation on the possible impact of the end of transition of present societies on modern art was the subject of a lecture at the Sao Paolo Bienale of 1983 and was published recently (1983).

#### ACKNOWLEDGMENT

The author wishes to express his gratitude to Mr. Michael Sidiropoulos for a careful review of the English version of this paper and his valuable suggestions.

#### BIBLIOGRAPHY

- Brémond, Cl., 1964: Le message narratif, COMMUNICATIONS, 4.
- Buckley, W., 1967: Sociology and Modern Systems Theory. Engl. Cliffs: Prentice Hall.
- Brilliant, G., 1974: Roman Art from the Republic to Constantine. London: Thames and Hudson.
- Eco, U., 1976: A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Elsen, Alb., 1981: Purposes of Art. N. York: Holt-Rinehart-Wilson.
- Flemming, W., 1980: Arts and Ideas, N. York: Holt-Rinehart-Wilson.
- Gombrich, E., 1972: The Story of Art. London: Phaidon Press.
- Gordon, R., 1979: The Real and the Imagery: Production and Religion in the Graeco-Roman World, ART HISTORY, 2, I.
- Haidu, P., 1982: Semiotics and History, SEMIOTICA, 40, 3-4.
- CHRISTOU, Hr., 1973: Baroque (in Greek). Thessaloniki: Nea Poreia.
- Kambouridis, H., 1983: Towards a New Language in World Art. (in Greek), ZYGOS, 61.
- Kambouridis, H., 1984: Aesthetic Code in History. (in Greek), SPEIRA, 2-3.
- Kambouridis, H., (in press): Semiotic Approaches to Kitsch. In ART IN CULTURE (coll. volume). Dordrecht: Reidel Publ. Company.
- Onian, J., 1980: Abstraction and Imagination in Late Antiquity. ART HISTORY, 3, I.
- Propp, Vl., (1929): Morphologie du Conte. Paris: Seuil.
- Sztompka, P., 1974: System and Function, Toward a Theory of Society. N. York: Academic Press.
- Woelflin, H., (1932): Principles of Art History (trans. by M. Hottinger). N. York: Dover.

Vassia KARKAYANNIS-KARABELIAS  
Section grecque  
L'ART CONTEMPORAIN GREC  
ENTRE "TRADITIONS" ET MODERNITÉ:  
QUELQUES PROBLÈMES

Dans la lettre que Dan Haulica, président de l'A.I.C.A., adressait à ceux qui allaient participer au Congrès d'Athènes/Delphes, se référail, entre autres, au "respect de l'identité culturelle" de chaque pays que l'Association essaye d'imposer, "sans intolérance d'aucune sorte" mais "en s'attachant, au contraire, à cette simple (...) définition que Thomas Mann donnait de l'humanisme: (...) "ce qui s'oppose au fanatisme".

Respect de l'identité culturelle. Au-delà des mots, se dressent les problèmes: Quels sont les éléments qui déterminent, aujourd'hui, la particularité des communautés humaines? Quelle est la possibilité de continuité des lieux qui les rattachent à une tradition culturelle, c'est-à-dire à une unité historique à peu près ininterrompue et cohérente, si nous prenons en considération d'une part le développement actuel des moyens de communication internationaux, et de l'autre la diffusion (quand il ne s'agit pas d'une imposition violente) des faits artistiques, littéraires et techniques, imposés par les pays industrialisés en particulier, jusqu'aux confins les plus reculés du globe et au sein de communautés d'une toute autre structure sociale? Comment, en d'autres termes, peuvent encore subsister, dans les conditions contemporaines de nivellation et d'aliénation des consciences, des entités culturelles autonomes? Ou bien tout cela ne constitue encore une mystification des problèmes réels d'existence, de développement et d'expression auxquels nous sommes confrontés aujourd'hui?

Est-ce que les problèmes ne seraient pas simplement ailleurs et d'une autre nature?

De telles questions préoccupent grand nombre de pays du monde actuel. Elles se trouvent néanmoins davantage à l'épicentre de la problématique idéologique des pays économiquement dépendants, "sous développés" ou "en voie de développement" — comme on les appelle, en les comparant avec les pays industrialisés... A ces pays appartient aussi la Grèce.

Depuis le début du 19e s., après la guerre pour l'indépendance nationale et la fondation de l'Etat grec moderne, notre pays a connu d'énormes changements et des bouleversements violents. Vivant jusqu'alors dans des conditions quelque peu analogues au Moyen Age occidental, il a reçu, avec l'indépendance, les "cadeaux" imposés de ses protecteurs européens, qui eurent la tendance d'imposer leur propre logique: à savoir, occuper tout l'espace traditionnel et de longue durée, en abolissant des moyens d'intervention sur la nature, des habitudes, des métiers et arts; en modifiant les mentalités et en créant des besoins; en changeant les rapports humains...

Il est hors de mon propos de parler davantage de cette époque. Je voulais simplement dire que depuis, (sur un rythme toujours plus accéléré et grâce en partie aux régimes corrompus et autoritaires qui ont prévalu — excepté quelques rares intervalles de réelle démocratie), les oppositions et conflits au sein de la société néohellénique se sont multipliés; et les écarts culturels entre les diverses classes sociales se sont creusés et diversifiés: D'un côté la Grèce des quelques privilégiés, bourgeois et grands bourgeois, qui pouvaient jouir à volonté des richesses matérielles et spirituelles (autochtones et étrangères) et qui décidaient de l'avenir du pays. Et de l'autre des couches populaires qui conservaient certainement encore vivantes des parcelles de leur culture locale multiforme (poésie et chants démotiques, musique, moeurs et coutumes...)

mais qu'on maintenait dans l'illétrisme et l'on nourrissait de sous-produits obscurantistes de tout genre et provenance, par le biais de la religion, de la propagande politique et de l'instruction officielle.

Les idées contemporaines -et la lutte des idées comme des classes-, de même que la littérature, la musique, les arts, grecs ou étrangers, n'arrivaient que par exception jusqu'aux classes sociales les moins favorisées et encore moins devenaient-ils compréhensibles. (Etat de choses qui, ne nous y trompons pas, se poursuit en partie jusqu'à nos jours).

Néanmoins, le développement des villes, des luttes sociales ainsi que d'une idéologie socio-politique progressiste autour des années 1910-1930 grosso modo, ont pour la première fois permis à des couches humaines plus larges de se mettre en contact avec les arts et les lettres, tout en laissant poindre l'espoir d'une renaissance culturelle véritable.

Cela ne devait pas durer longtemps. La dictature de Metaxas tout d'abord. L'occupation allemande ensuite. La résistance au fascisme après, et les espoirs grandioses de libération totale qu'elle mit en mouvement. Les guerres civiles enfin et l'immense tragédie nationale qui suivit pour aboutir, non pas à la démocratie qu'avait souhaitée la majorité du peuple grec, mais à la rude oppression et au fascisme intérieur, ont été déterminants pour la Grèce contemporaine. Si l'on excepte le bref gouvernement de G. Papandréou, vite anéanti par les intérêts étrangers associés à l'extrême droite et les colonnels indigènes, le peuple de la Grèce a vécu sans trève jusqu'en 1974 dans un climat de scission nationale dramatique et de passions politiques exacerbées où, non seulement les valeurs culturelles mais l'existence humaine tant bien ont risqué l'anéantissement. Prisons, exils, exécutions; "listes noires" de livres et autres œuvres (depuis les Politiques d'Aristote, en passant

par Sartre, Malraux, la Guernica de Picasso et j'en passe...); la presse muselée; l'éducation avilie; l'état policier omniprésent. Et de l'autre côté, sans bruit ni violence apparente mais massive et torrentielle, l'introduction de technologies et de moyens d'action, de communication et d'expression (le fléau-télévision joua ici un rôle décisif) d'origine européenne et d'Amérique, sans, la plupart des fois, le moindre rapport avec les besoins matériels ou les demandes "culturelles" du pays mais indispensables à l'éternisation -à travers ces moyens "imperceptibles"- de la domination étrangère et de la tyrannie locale.

Dans ces conditions, que malheureusement l'intelligentsia européenne mais très souvent grecque aussi bien mésestime ou veut ignorer, toute approche objectiv e des multiples problèmes du pays était jusqu'à une époque récente de facto impossible.

Antiquité, Byzance, occupation ottomane; civilisation savante ou populaire; langue puriste ou démotique; classicisme ou renouvellement, modernité, originalité; grécité ou internationalisme; ont préoccupé et opposé plusieurs générations d'intellectuels et artistes en Grèce, et ont fait couler beaucoup d'encre. Il serait absurde d'en esquisser même le résumé ou de s'y référer rapidement... Nous pouvons seulement dire, en schématisant forcément, que dans sa grande majorité la problématique existante a évité de reconnaître ce qui frappe immédiatement le chercheur en histoire de civilisation néohellénique: à savoir que la culture grecque moderne officielle, à cause exactement des péripéties historiques concrètes, est une culture dominée par des modèles étrangers; et que tous les retours au passé national, comme toutes les nostalgies, sont eux même déterminés par ces dominations. Quant aux désirs de certains

intellectuels (de tous les horizons politiques mais pour des raisons avouées différentes) de rechercher, rassembler, faire revivre les seules caractéristiques grecques de notre culture en la débarrassant de tout élément étranger pour qu'elle reste absolument pure: ils peuvent être analysés, compris, explicables. Il n'empêche qu'ils constituent des propositions irréalistes, du genre "autruche" dirais-je, qui ne font que déplacer la solution des graves problèmes actuels vers le passé, vers un monde faussement idéalisé, et en tout cas définitivement révolu. Bien davantage, ils persistent à poser les problèmes de la création (spirituelle, artistique) d'une façon erronée: un vrai créateur ne crée pas "à la grecque", "à l'italienne", "à l'africaine" et cetera. Il crée tout simplement, en ayant évidemment assimilé auparavant tout ce que milieu et éducation lui ont fait connaître dans l'espace où il est né et grandi; en ayant par ailleurs choisi ces éléments (autochtones ou étrangers) que son propre tempérament/sensibilité et ses préoccupations particulières ont davantage attirés; il propose ainsi des solutions plus ou moins inédites, quelquefois révolutionnant le déjà existant. À ce propos, je crois que toute œuvre qui vaille la peine d'être ainsi nommée est unique, (loin de toute notion ou connotation d'"avant garde" et quels que soient les héritages, les parentés ou les emprunts dont elle est chargée). Comme est unique tout organisme vivant, tout individu...

(Je suis tentée de faire part ici d'une représentation que j'imaginais à partir de certains articles de F. Jacob sur les recherches biologiques contemporaines: l'évolution historique, serait une sorte de "programme génétique" inscrit dans les chromosomes des individus qui composent les corps sociaux; programme qui, à travers les rapports, échanges et interactions incessants avec les environnements tant proches que lointains,

produit des corps toujours nouveaux, d'une structure toujours différente, par conséquent uniques. Comme c'est le cas, paraît-il, avec les organismes humains. Suivant cette représentation, le passé (l'histoire d'un pays, ses traditions etc.) déterminerait certainement les individus et les groupes sociaux, sans pour autant nullement empêcher leur évolution, voire leur différenciation complète: le passé n'empêcherait point le renouvellement, il lui servirait de base<sup>1</sup>/.

Permettez-moi, pour terminer<sup>2</sup>, de soutenir que (dans les conditions mondiales actuelles) je ne vois pas d'opposition entre hellénicité -ou autre particularité nationale- et internationalisme, entre tradition et modernité: pourvu qu'on puisse se servir de tous les facteurs et de toutes les possibilités existantes en pleine liberté, et de les transformer d'apparemment inconciliables, en conditions préalables à tout changement social, à tout épanouissement individuel, à la création.

Création artistique, en ce qui nous concerne, mais avant tout création de personnes libres.

Notre rôle, en tant que critiques d'art dans ce pays de Grèce -comme par le monde- serait essentiellement là: contribuer au changement des consciences, lutter pour que disparaissent les frontières noématiques et les complexes du type "hellénicité" qui emprisonnent et appauvrisse la pensée et création contemporaines; se mettre au service de l'éducation, de l'information (totale), de la diffusion très large d'un savoir pluridisciplinaire, libérateur, humaniste...

Savoir, éducation, arts, ce sont nos seules armes contre le nivellation culturel dont les nouveaux impérialismes nous menacent. Nos seules armes contre le barbarisme envahissant.

Notes

1. Lorsque je parle de renouvellement, je ne veux point parler des maniérismes modernistes ni des mouvements pseudo-avant-gardiastes ou transavantgardistes et autres semblables qui pululent dans la production artistique actuelle et submergent récemment aussi la Grèce.
2. Permettez-moi d'insister sur la mauvaise organisation de ce Congrès (dont la partie grecque n'était pas seule responsable) et notamment en ce qui concerne le temps consacré aux communications: ceci obligea plusieurs participants, dont moi-même, à abréger in extremis leurs textes ou bien, dans certains cas, à ne pas prendre la parole.
3. Ce qui n'est pas évident dans une grande partie des pays du monde actuel. Mais cela est un autre, très vaste, sujet...

Liam KELLY  
Irish Section  
HANGING AROUND THE TEMPLE - LOITERING  
WITH INTENT

At present contemporary art and design activity is eclectic in nature, drawing formal and spiritual guidance and direction from many diverse sources. These sources may vary in the international arena from Zen inspired performance and ritual through to Celtic land forms and tumuli. Much work makes use of the new media/technology in video and sound and painting as gesture and expression has had something of a revival.

This multivarious nature of contemporary art may well be part of the crisis of the avant-garde but at least it has allowed us the opportunity to examine afresh the relationships between art and design, and central to this issue has been questions of language and syntax within Post-Modern Classicism.

With this background in mind it is my intention in this paper to examine the relationship of art and literary ideas in relation to contemporary art but particularly with reference to sculpture and architecture; to acknowledge the continuing relevance of Greek aesthetics to contemporary practice and also to strike some parallels between Irish contemporary art and the Greek heritage.

Someone once said, I think it was Lawrence Durrell, that Greece was like Ireland, cut loose and towed into the Mediterranean. He was thinking I believe, of the people, the landscape of the Irish western seaboard and of course the light.

Irish contemporary art has been both praised and criticized for having a literary bias. The world wide reputation of Irish literature headed by Joyce and that splendid itinerary of his 'Ulysses' has been a great source of inspiration for Irish artists. And there still exists a close relationship between poet and painter particularly in the North of Ireland. The word

'Rosc' used for our international exhibition held in Dublin every four years means 'poetry of vision' in Gaelic and testifies to the literary thinking of the organizers.

Now while younger Irish artists have responded to international styles and movements there has been a group of artists who have responded in a poetic way to that constant Irish theme, landscape. The Irish have always, whether at home or abroad, had an enduring sense of place. The indigenous stylistic source is, of course, the work of Jack B. Yeats, and his romantic expressionism while the subject matter is a hybrid of myth and fact. John Berger, writing about Yeats, the artist has said:

"...and it may well be that this kind of romantic but outward-facing expressionism is the natural style of art for previously exploited nations fighting for independence -modern classicism requires an industrial society."<sup>1</sup>

A few generations removed from Yeats artists like T.P. Flanagan and Colin Middleton, both Ulster painters, have continued this literary engagement with landscape but have checked and tempered their romantic inclinations with classical structuring and use of composition and line. The subject may be unruly but it is ordered and disciplined by a classical grammar and phrasing.

Examples of this are Flanagan's 'Gortahork Series' and Middleton's 'Cloud Drumrush'. The use of the diptych in a 3:2 ratio, the informal feeling for the Golden Mean and the deployment of line as a means of orchestration within the composition to control and offset mass -all this declares a debt going back to ancient Greek example. This is not to deny other influences at work with these artists but there is an easy facility for a formal vocabulary of proportion and harmony muted but as indelible as a watermark.

By contrast it is noticeable that another Ulster artist, Roy Johnson, who has worked under the banner of Systems Art for some time, now finds the need to break out of the straight jacket of geometrical and mathematical permutation and break this formal idealistic purity for more overt gesture: Compare his 'Square and quadrant series' (1979) with his more recent 'Circa struct' series.

Harold Osborne writing of Greek aesthetics has drawn our attention to the literary nature of the Greek experience.

"The aesthetic terminology of the ancients was evolved primarily in the context of their theory of public speaking or rhetoric and then applied in the first place to poetics and secondarily to art. As will be seen, their conception of art was primarily a literary one. Ut pictura poesis: a painting is like a poem."<sup>2</sup>

This conception of art we share with the Greeks. Something else we share is the concept of light as dramatic protagonist. The light in Greece emphasizes form, the Irish light dissipates form and is forever changing. To quote Seamus Heaney, the poet writing of T.P. Flanagan,

"...What invites the eye back again and again is the fetch of water and air, their constant flirtation, their eternal triangle with a moody light."<sup>3</sup>

Light in the work of Patrick Scott at times retreats to its geometric purity and source in the sun; at other times it is subtly 'raised' off the raw canvas as pattern and directional line. Scott trained as an architect and while he responds to Celtic tracery and use of gold, his debt to Greek tradition and Irish literature is underlined by Dorothy Walker.

"His open-ended linear or circular forms, with no beginning and no end also appear in traditional Irish music, but have had their most revolutionary expression in the work

of the great Irish writers of this century, Joyce, Beckett and Flann O'Brien. What is remarkable in Patrick Scott's work is that he re-finds the old formal elegance as part of the modern epiphany. He seizes the passing form as an epiphany of the permanent, expressing the Irish love of paradox, e.g. the permanent significance of the transient. His open-ended formalism combines a kite-like flying geometry, a portable aesthetic, with classical Greco-Roman formal values and architectonic structures."<sup>4</sup>

Works such as "Goldpainting 38" (1966) and "Goldpainting 33" (1965) illustrate that art, design and taste are inextricably compounded in the work of P. Scott.

Paradox, wit, superb craftsmanship and taste also mark the work of the Northern Irish Sculptor and draughtsman Clifford Rainey. While formal aspects of Greek aesthetics have only indirectly affected the work of those Irish artists discussed so far, Rainey responds directly to Greek example by way of archaeological remains.

The summer of 1974 was spent travelling around Greece and its islands. The Greek light he has described as 'White light' -its attraction understandable in an artist whose principle material has been glass. 'Waiting for the Morrow with the knowledge that Yesterday's gone' illustrates this time-traveller's response to a past of a different place and climate but one that is universally imprinted on our collective sub-conscious. In the 'Bristol Column' the column in silver-plated bronze and glass becomes a potent symbol shot through with a poignant Surrealism.

His themes are decay and time; his materials glass, bronze and marble, their inherent characteristics juxtaposed with care and irony. Rainey has said:

"I don't think I've ever made a piece of work that is actually complete."

He clearly expects the spectator to extend and complete the experience. Clifford Rainey's work in the spirit of ancient Greek precedent is about ideas rather than superficial appearances.

Among his visits to antique sites has been Ephesus reminding him of Shelly's poem 'Ozymandias', the fragment and infinity:

.. 'My name is Ozymandias, king of kings:  
Look on my works, ye Mighty, and despair!'  
Nothing beside remains. Round the decay  
Of that colossal wreck, boundless and bare  
The lone and level sands stretch far away."

Shelley, Poetical Works, ed. by T. Hutchinson,  
Oxford Univ. Press.

He has also incorporated into his work references to the failure of conservation on the Acropolis sanctuary. The conservationists replaced the original bronze ties, coated in lead to prevent rusting, with iron rods which have since rusted causing damage. Rainey was quick to see the sculptural possibilities of this destructive and weathering process in his own work. Rusting metal pins break the purity of his glass 'objects' and as on the Acropolis

"...the metal is cracking the glass which is actually there to hold it up in the first place."<sup>6</sup>

This oxidization of metal and the development over time of a patina of verdigris on surface underlines the concept of metamorphosis that is at the essence of his art making. The column becomes 'St. Sebastian' or 'Belfast after Pallainclo' broken like a rock rift -a sacred icon which then is replaced by an icon of contemporary international currency- the coke bottle. The drums of this 'coke' column, pierced by rusting arrows, eventually fall and disintegrate and we are back to the fragment and the sands of time -glass as material and idea.

If Clifford Rainey worships at the temple that iconoclastic architectural group in America S.I.T.E. loiter with intent. They have taken the concept of the well serviced shed, the rectangular 'temple' box and used the façade to carry the language of an incisive rhetoric and the art of public speaking so beloved by the Greeks to the suburban supermarket place. S.I.T.E. see architecture not as design but as art -a vehicle for expressing ideas not merely providing for functional need.

In works such as 'Indeterminate Façade', 'Peeling Building' and 'Notch Project' they pun with the idea of 'BEST' through conceptual ambiguity and inversion and with reference to romantic ruin. The French critic Pierre Schneider has seen it as the 'New American pessimism'; I see it simply as a clever, humorous but serious attempt to avoid architecture as style and decoration and to encode the façade once again with meaning. The 'Notch Project' also responds to the instability of the Californian Coast subject as it is to earthquakes. The naturalism of its 'fragment' is justified environmentally and becomes a piece of urban sculpture with an integral and meaningful relationship to the parent building. Unlike so much architectural sculpture it is not conceived as an afterthought.

As Charles Jencks has pointed out:

"Mass culture has opened classicism to the masses as well as the classes (just as it has debased the canons)".<sup>8</sup>

The Best buildings I believe are a particular illustration of this.

I have tried in this paper to examine the relationship between art, design and literature and linguistic concepts.

I have also looked at cultural parallels between Greece and Ireland. I hope I have made it clear that we continue to look over our shoulders for reassurance to our Greek Godparents.

References:

1. John Berger, 'Selected Essays and Articles, The Look of Things' Penguin Books, 1972, p.59.
2. Harold Osborne, 'Aesthetics and Art Theory, An Historical Introduction', Longmans, p.5.
3. Roderick Knowles, 'Contemporary Irish Art', Wolfhound Press, 1982. Entry p.74 on T.P. Flanagan by Seamus Heaney.
4. Dorothy Walker, 'Patrick Scott', The Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin.
5. T. Hutchinson ed. by: Shelley Poetical Works, Oxford Univ - ersity Press.
6. Sunday Independent, March 7, 1982 - Clifford Rainey as quoted by Cairan Carty.
7. S.I.T.E. Architecture as Art, Academy Editions, P. Schneider as quoted on p.25.
8. Charles Jencks, 'Post Modern Classicism', Academy Editions, 1980, p.5.

Antonis KOTIDIS

Greek Section

THE INFLUENCE OF HELLENIC ART  
ON THE WORK OF C. PARTHENIS

Like their predecessors, 20th century artists kept up the research and introduction into their work of forms and aesthetic conceptions of the art of the Hellenic world. Directly or through the influence of older masters, the dialogue with forms of cycladic, creto-mycenean, classical or byzantine art is easily discernible as part of the progression in the work of Picasso, Derain, de Chirico, Delaunay, Modigliani, Giacometti, Klee and others. These artists converse with the art of the Hellenic world trying to "understand" its forms, incorporate them in their work and extend them or give them an entirely new function. This is always done via the point of view of a rich tradition of national art that each of them has as a background.

The attitude of the early 20th century Greek artists is somewhat different. No rich tradition of national art backs them up. Nevertheless they feel that modern Greek art must reestablish contact with the great tradition of their ancestral peers. Whether they are conscious of it or not, they feel themselves to be heirs to the art of the Hellenic world. For them, therefore, this art is not merely an interesting area of research and study for the artist to draw upon but a field in which they must prove themselves worthy and a tradition which they have to carry on. This is evident even when their work lacks obvious form or technique from that tradition. It is seen in the landscapes of the two early decades of the century. In the work of artists such as Parthenis, Maleas, Nicos Lytras, Phocas, Michalis Oeconomou and others, one perceives a solemn atmosphere, sometimes religious, heavy with a variety of suggestions, almost always pregnant with meaning.

It is not surprising, therefore, that in the work of pioneer masters of 20th century Greek art, Impressionism had relatively less influence than the various idealist-symbolist movements, from the circle of Puvis de Chavannes up to the Group of Pont Aven and from Boecklin up to the Wiener Secession. It is significant that in countries with a much wealthier tradition of national painting than that in provincial Greece —such as in England,<sup>1</sup> Germany,<sup>2</sup> and Italy<sup>3</sup>— in the late 19th and early 20th century Impressionism still plays a major part in visual arts.

The two artists through whose work the expressive potential of 20th century Greek painting was renewed as well as linked with the developments of Modern Art were C. Parthenis and C. Maleas. Both were born outside Greece, the former in Alexandria in 1878 and the latter in Constantinople in 1879. Neither studied at the Athens School of Fine Arts. Parthenis studied in Vienna (1897-1903) within the milieu of the Secession there and Maleas studied in Paris (1901-1907) at the atelier of Henri Martin who was Puvis de Chavannes' most favoured pupil. Furthermore the relation is known of Parthenis with Gustave Kahn, Charles Morice and the Symbolists around the art review "Voile d'Isis" in Paris. From this it is clear that these two Greek artists mixed, studied and conversed with movements and masters who, however indirectly, are linked to the tradition of art of the Hellenic world.

Undoubtedly both were acquainted with and investigated the forms and problems of Impressionism; part of their artistic evolution can be referred to as an "Impressionist phase": but Impressionism, a movement which has been termed as "painting of the senses" and the expression in art of the rapid rate of change after the industrial revolution<sup>4</sup> was the first movement in the history of art to derive its imagery from simple and

everyday issues such as plain landscapes, common street scenes, squares, lovers strolling along them, railway stations, boats, bridges over the Seine -this art could not provide Parthenis and Maleas with a language to express their relation to the great tradition. Their undeniable scholarship -not only in the visual arts- made them seek an art that educates and poses questions, an art that teaches and which inspires a passion for the historic age in which it is produced. This art is not meant to simply satisfy the onlookers' good taste. So the language which could best express those views could not be other than one which would have the Idea rather than the Senses as its ideological background. It would have to be an art that expressed man's need to escape the materialistic invasion of his life.

The art which more than any other derived its imagery and subject matter from museums, mythological figures, allegories, ancient religions and the Muses was Symbolism. This was an area they had been acquainted with since their studies and whose forms and ideology they were familiar with. Through this milieu they introduced elements into their work which compel the spectator to go beyond the mechanical reaction. "I like it - I don't like it" towards interpretation. This means the deciphering of a language which is always deliberately easy to read and, at any rate, is never esoteric. On the basis of what has been discussed above it can be seen that the forms which comprise the art of the Hellenic world lent themselves ideally to such a cause, the spectator being quite familiar with them not only with regard to subject matter but also to expression.

The legend of Orpheus and Euridice with its well known metaphysical significance appears very early in their work. The motif of the Lyre is reiterated in Maleas' work in a variety

of forms as well as in several ways from 1910 until the end of his life in 1928. The theme of the hero who is deified in his self sacrifice for the ideal of freedom, from Hercules to Athanassios Diakos,<sup>5</sup> covers almost twenty years of work by Parthenis. Though neither artist belongs to the milieu whose work comes under the questionable term "Greekness", one is tempted to suggest that not only Parthenis but Maleas as well—the latter more through his publications and general activities— are from one point of view precursors of this movement.

From the moment they turned to Symbolism, the development of the two masters' work took different routes. A critical study of this parallel progression should one day be made but within our limited space we shall follow Parthenis' development.

Parthenis' artistic activity extends over a period of approximately seventy years (1895-1965) and is marked by a persistent absorption in an ideal world, a world purified of any kind of brutality, a world that soars loftily in the heights of Ideas. The words of Villiers de l'Isle Adam may be said to reflect the essence of Parthenis' teachings in much the same way as Symbolism was a way of life and not merely artistic expression for Parthenis: "When an object is created without faith, it can never be a work of art because it lacks the vital flame which rouses, lifts, grows, warms and fortifies; instead it carries that odour of putrefaction which results from the frivolity of its creation".<sup>6</sup> In an article of his, dating from 1932, Parthenis himself wrote: "The artist's work is the ripe fruit that comes out of deep faith and a fiery conviction that whoever has no faith has nothing to give".<sup>7</sup>

After the Hydra<sup>8</sup> landscapes round the mid-twenties, Parthenis almost completely abandoned landscape painting. Portraiture and Still Life took up another decade of his work. Finally from 1940 onwards he concentrated his efforts exclusively on

an allegorical imagery as well as religious and mythological subjects. It must be mentioned that these subjects had been painted by him with considerable frequency almost throughout his earlier work -some of them dating as far back as the beginning of the century.

In his religious paintings he introduced forms from Byzantine iconography as well as characteristics that reflect its means of expression: among those are the peculiar, two dimensional perspective, the out-of-scale rendering of figures (size according to importance) and the austerity and saintliness of those depicted. He enriched those characteristics with angular outlines which he derived not only from Byzantine art but also from Cubism; indeed Cubism seems to have been the movement of the avant-garde in the early 20th century that made the greatest impression of all on Parthenis. One can discern the same characteristics in the rendering of the allegories that kept him busy for the best part of the thirties and are entitled The Apotheosis\* of Athanassios Diakos.

The theme of Diakos with its significance of self-sacrifice for the freedom of one's country seems to the artist worthy of being transformed into something legendary. He rendered it in numerous drawings and studies; he made two large panels of it, one in 1932-33 (117 cm x 117 cm) and a later one in 1934-36 (4 m x 4 m). He also modelled, or rather started to model it, in clay. Indeed in the mid-thirties he made a clay mould of a figure which, after Parthenis' death, his pupil Elias Fertis cast in plaster. The figure of the statue can be identified with the first figure on the left in the fore-ground of the larger Apotheosis. This sculpture, 83 cm tall, can be considered an adequate example of the co-existence in the artist's work of elements from Classical, Byzantine and Modern art. It

\* deification

is a female figure dressed in a simple tunic. Its frontality, its quiet spirituality and its evident transformation into geometric stylisation recall characteristics of the ancient Kouros (despite its being a female figure). The head, oval beyond all realistic rendering, and the circular outline of the hair are discreet yet clear references to the Kouros from Dipylon at the Athens Archaeological Museum. The figure emerges from a vertical oblong structure -taller than itself; the relation between the axis of the figure and this structure -highly unorthodox in Western sculpture- is a direct loan from Byzantine frescoes. Finally the unrealistically long neck and the geometrical interplay between shoulder and arm reflect an influence by Cycladic statuettes of human figures and, at the same time, 20th century forms often encountered in the work of Modigliani and Giacometti.

After the Apotheosis, in 1940-41, Parthenis was commissioned to decorate the NW council hall of the Athens Town Hall. The work consists of 12 panels depicting religious or allegorical scenes or figures. The central panel is 1,25 m tall by 5,5 m wide, showing The Breastfeeding of the Holy Infant amongst the Angels, the Crucifixion and the Resurrection. To the right there are four allegorical figures -Harmony, Beauty, Affluence and Labour. We can now identify two copies of these (not of the same dimensions) made by the artist at that time -between 1941-1944. The copies can now be seen in the C. and S. Parthenis room at the Athens National Gallery. They are part of the donation, to the National Gallery, of almost all her father's works in her possession, by the late S. Parthenis, the artist's daughter. The copies are entitled Angel and Gazing at Peace (the male figure). They are copies of Beauty

and Labour, respectively\*. Based on these we can date in the 40s more works from the S. Parthenis' donation\*\*: they have characteristics of the above mentioned works and can be seen in the Nat. Gallery: Gazing at Peace (the female figure), The Virgin Mary, Saint Cecilia and Horses and Guards. In all these paintings the colour plays a diminishing role whereas the drawing and volume play a definitely more important part. The drawing is "stressed": the artist not only leaves it at its initial stage but he also gives it highlights inside as well as outside the line, thus stressing its qualitative part in the composition. He uses colour for the background more than for the figure depicted. In all these works one can discern an exquisite interlocution of circular, straight and angular lines —a practice he adopts in the Still Lives of approximately the same period. Later the straight and angular lines recede until, towards the end of the decade (1940-50), they are entirely replaced by works made up only of circular motifs. Such works are The Vision, The Virgin in Glory, Figure and Composition, all four in the Parthenis room at the Athens National Gallery. In these paintings, apart from the dominant part played by the circular lines, it is easy to observe that the part played by colour is even more drastically diminished.

---

\* Works for the Athens Townhall      Works from the S.P. donation  
to the N.G.

Beauty  
50 x 125 cm

Angel  
66 x 125 cm

Labour  
50 x 125 cm

Gazing at Peace  
50 x 190 cm

All the works of P. for the Athens Townhall are up to this moment inaccessible to the public.

\*\*It must be pointed out that until 1983 when some of these works were permanently placed on display in the N.G., only a tiny fraction of Parthenis' work was accessible to the public.

For almost twenty years from the early 50s until his death in 1967, Parthenis lived in total seclusion in his studio beneath the Acropolis. During all this time he was cut off from any contact with developments in art. Up to 1965 the elderly master -then 87- had nothing but his ideas and memories to draw upon for stimulation towards any artistic activity. It is, therefore, particularly interesting to see what he painted: until his death his subjects remained the same as when his seclusion began -allegories, religious scenes and idealistic single figures. They all have an atmosphere of idealisation, spirituality and aetheriality in light. All his works of seclusion show that the period which provided Parthenis with the most persistent visual and aesthetic stimuli were the 20s and 30s when, alone or with his pupils, he spent hours on end in the Athens Archaeological Museum studying the Kouros, the sepulchral pots and stelai\* -studying and at the same time explaining their significance to his pupils.

He tried to pass on to his pupils his fiery conviction by producing the Grande Peinture that would perpetuate the great Hellenic tradition. Towards this end he made them familiar with Hellenic art forms taking them to the Museum and the Daphni Monastery\*\* or sending them to Mt Athos. This proved somewhat of a Quixotic dream since it never actually materialised. However he remained committed to his vision until the end. This is why, more than any of his contemporaries, he let his ideas speak for him in the form of nymphs, horsemen, heroes, Muses and angels, all bathed with a purifying light which he hoped would last forever.

I should like in finishing to show two more slides: one is

---

\* Gravestones

\*\* Famous Byzantine monument

a drawing made by Parthenis in 1963 when he was 85 and presented by him to one of his most favoured pupils\*\*\* who kept in contact with him until four years before his death. The other is a photograph from a performance of the Persians by Aeschylus by a Greek Company last year. It is more than obvious that Parthenis' aesthetics still greatly impress artists in various fields.

#### Notes

1. Herbert Read, Contemporary British Art, Pelican 1964, p.20.
2. Chryssanthos Christou, From Realism to Cézanne-European Painting in the 19th and 20th century, p.174 and 131.
3. George Heard Hamilton, Painting and Sculpture in Europe 1880-1940, Penguin 1967, p.p. 280-81.
4. Arnold Hauser, Kinoniki Istorya tis technis, D. Athens 1970, 216-218.
5. Hero of the 1821 Greek Revolution against the Ottoman Empire.
6. From an article in Revue Wagnérienne, quoted by Philippe Jullian, The Symbolists, Milan 1973, p.14.
7. Beauty and Art, article by C. Parthenis, Dimitrakos Calendar, 1932, p.p. 94-96 (reprinted in Zygos, issue n°3, Jan. 1956, p.4).
8. Aegean island to the South of Athens.

---

\*\*\* The painter Rea Leontaritou

Efthymia GEORGIADOU-KOUNTOURA  
Section grecque  
LES MYTHES GRECS ANCIENS AUX OEUVRES  
DE LA XLI BIENNALE DE VENISE

"A la Biennale de Venise on a la possibilité d' avoir une idée complète sur l' art contemporain. La période que nous vivons peut être caractériser comme celle de post-avantgarde qui ne vise plus à la recherche de la vérité "nue" ou du "nouveau" mais plutôt à la conception profonde et complexe du problème de la création artistique.

La pluralité des langages indiquée par les œuvres de Biennale souligne en plus la psychologie de l' homme contemporain qui a compris que la recherche des valeurs nouvelles ne s' effectue pas par le rejet des valeurs anciennes mais par leur confrontation critique et leur élargissement.<sup>1</sup>

L' exposition des œuvres à la section spéciale "l'art et son reflet" (arte allo specchio) correspond exactement à cette conception dialectique du problème. Ainsi un répertoire basé sur les mythes devient principal.

Les mythes expriment la mémoire commune des expériences avant-scientifiques de l' humanité. À travers les mythes et sous la forme de ce qu'on appelle art, on peut apercevoir les tendances analytiques de la pensée humaine, les efforts de contrôler les puissances physiques et observer les relations sociales.

Des artistes comme Picasso, De Chirico, Moore et beaucoup d' autres ont été inspirés par les mythes et la mythologie pendant des périodes de crise, souvent aux intentions diverses et aux buts opposés.

Les dernières années l' usage des mythes anciens et une nouvelle mythologie apparaissent non seulement au domaine des arts plastiques mais plutôt à la littérature, au cinéma et au théâtre.<sup>2</sup>

Etant donné que les relations de l'homme contemporain aux conceptions avant-scientifiques et religieuses ont été relâchées, les mythes prennent une nouvelle signification plus ample et plus importante. D'autre part, selon Eliade, certains aspects de la pensée mythique sont innés à l'homme, p.e. les "mythologies" de la vie quotidienne et des masse-média; on y voit clairement la nécessité et le désir de l'homme de sortir du temps historique pour entrer dans un autre temps que celui dans lequel il vit et travaille. Le refuge aux mythes constitue la lutte de l'homme contre le temps et l'<sup>3</sup> espoir pour sa libération du temps limité qui l'opprime et le détruit.

Les mythes furent l'objet de profondes et diverses recherches à notre époque de la part d'ethnologues, psychologues, linguistes, religieux. On n'y citera que certains aspects pour la meilleure compréhension de la pluralité et de la vitalité des mythes anciens à l'art contemporain.

Selon les données de la sémiologie, Roland Barthes note que les mythes constituent un système de correspondance, un message. Au mythe le signifiant est double: contenu et forme à même temps; la forme s'enracine dans le continu et s'alimente de lui, mais elle peut aussi se cacher dans celui-ci. Le signifié est la notion du mythe, la raison pour laquelle le mythe doit être dit. Cette notion n'est pas fixe et elle a la possibilité d'être adaptée, modifiée, transformée. Le signifiant et le signifié sont liés par le signe ou la signification qui est le mythe. Le mythe exploite le rapport du contenu à la forme et son rôle est de changer, de transformer une histoire à un fait naturel.<sup>4</sup>

Selon Mircea Eliade, les mythes se lient étroitement à la

religion; ils racontent des histoires sacrées des Dieux ou des êtres Surnaturels. La fonction essentielle des mythes est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives. Les mythes relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est - à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre et travaillant selon certaines règles.<sup>6</sup>

Enfin Bronislav Malinowski a montré que dans les civilisations primitives les mythes remplissent des fonctions indispensables: ils expriment, rehaussent et codifient les croyances; ils sauvegardent les principes moraux et les imposent; ils garantissent l'efficacité des cérémonies rituelles et offrent des règles pratiques pour la vie des hommes. Les mythes sont donc des éléments essentiels de la civilisation humaine; il s'agit d'une réalité vivante dans laquelle on vivait et à laquelle on ne cessait pas de recourir; non point des déploiements d'images mais une véritable codification de la religion primitive et de la sagesse pratique.<sup>6</sup> Les mythes grecs qui ont été racontés et modifiés par Hésiode, Homère, les rhapsodes et les mythographes ont inspiré pendant l'antiquité les poètes, les écrivains et les artistes. Plus spécialement aux arts plastiques les mythes grecs étaient toujours un lieu de référence particulièrement favorisé par les artistes de tous les temps qui chaque fois ont proposé de nouvelles interprétations selon l'idéologie de l'époque.

En examinant les œuvres de la Biennale aux sujets mythologiques,

j'essayerai d'indiquer la vitalité des mythes grecs et d'analyser leur signification à notre époque.

À la section "L'art et son reflet" est exposée la sculpture de Salvator Dali "Venus giraffe" (1973). Venus, un des sujets préférés de Dali ("Venus aux tiroirs", "Tête otorhinologique de Venus" etc) se transforme ici en giraffe. Il est bien connu que certains animaux et plantes jouent un rôle particulier dans l'œuvre de Dali. Pour comprendre la signification de cette œuvre je cite les paroles de l'artiste même: "la significatoion (de mes œuvres) est tellement profonde, complexe, cohérente, involontaire, qu'elle échappe à la simple analyse de l'intuition logique".<sup>7</sup>

À la même section on voit aussi le tableau de Franco Piruca, "Dédale" (1977).

Dédale appartient au groupe des mythes favorisés de notre époque: Minos, Dédale, Icare, Minotaure. Si le personnage de Minos indique la sagesse, celui de Dédale révèle l'esprit d'invention et de malice. Dédale et Icare sont deux personnages à qui on a attribué des significations symboliques toujours importantes. Dédale est l'architecte du labyrinthe transformé à sa propre prison et pour s'en fuir il fallait s'envoler. De ce point de vue, il est le précurseur d'évolution technologique et à même temps le victime de ses propres inventions; il s'évante dans l'impassé du labyrinthe et par le moyen des ailes artificielles tend à s'échapper de sa prison. Son fils Icare n'obéit pas aux conseils de son père, il ne prend aucune précaution; dominé par une vaine exaltation, il s'envole vers le soleil-esprit et subit le châtiment: ses ailes en cire se montrent insuffisantes et se fondent. Icare tombe dans la mer, proie de Neptune.<sup>8</sup>

Quant au Minotaure, le monstre mythique provenu de l'union de Pasifaé, femme de Minos et du taureau de Neptune, c'est la figure qui a par excellence ému les surréalistes. Minotaure est devenu le symbole de l'inconscient et de la puissance obscure des instincts. Sa signification profonde est peut-être la lutte entre le conscient et l'inconscient, entre l'homme et l'animal, entre les instincts brutaux et leur sublimation par l'initiation et le sacrifice.<sup>9</sup>

À cette famille mythologique appartient le tableau "Icare" (1976) de Michael Buthe.

La multiplicité des significations rend le mythe d'Icare très répandu à nos jours et très fréquent parmi les œuvres de Biennale. Picasso déjà en 1958 a exécuté "La chute d'Icare" pour le bâtiment d'Unesco, à Paris.

Parmi les œuvres des pavillons nationaux on a encore le thème d'Icare à versions différentes. "Les mémoires d'Icare" (1978) est un tableau du danois Anders Kirkegaard qui porte en plus l'inscription explicative: ou les racontes de mon père sur les victoires de Pyrrhe et le péché originel. Cette inscription même est très indicative et se rapporte aux significations multiples de ce sujet. On y peut distinguer des couples opposés: père-fils, ordonance-désobéissance, sagesse-imprudence, bien-mal, victoire-défaite dont le résultat est toujours la mort qui se présente ici sous la forme d'un squelette.

Le mythe d'Icare se répète aux œuvres des artistes de l'Allemagne d'Est, Bernard Heisig, "Icare ou la difficulté à la recherche de la vérité" (1973) et "La mort d'Icare" (1978) et Klaus Schwabe, "Icaro 86" (1982). Les tableaux de ces deux artistes sont orientés vers le fait que Icare malgré sa défaite, son imprudence, ses aventures, la contestation sur l'autorité

paternelle, grâce même à ces défauts Icare devient l'idole des revoltés et le symbole de leur sacrifice.

Il faut souligner que la plupart des artistes de l'Allemagne d'Est traitent des sujets mythologiques. Trois œuvres de Wolfgang Mattheuer sont inspirées par le Sisyphe: "La fuite de Sisyphe" (1972) "Sisype roule la pierre" (1974), "Sisyphe délie ses liens" (1975). Cet héros mythique condamné à faire perpétuellement rouler un roc sans jamais atteindre son but, est considéré comme symbole de l'imquiétude de l'homme et de ses efforts qui n'aboutissent nulle part.

Les sculptures de Baltur Schönfelder traitent le sujet de Victoire-Nike, "Nike I" (1981), "Nike II", "Le retour et la fin d'un mythe" (1981), et "Le retour de Niké" (1981).

Dans le rapport du catalogue officiel on souligne que les mythes anciens vivent et continueront à vivre dans les arts, à travers des transformations énergiques et ne cesseront à faire produire de nouvelles images; les mythes provoqueront toujours le renouvellement de l'Art".<sup>10</sup>

Niké est un des thèmes dominants parmi les œuvres du sculpteur grec Georgios Georgiadis: "Epinikio" 5/1979, "Epinikio" 6/1981 "Epinikio" 8/1983, "Epinikio" 9/1984. Il s'agit des figures féminines sans tête, aux membres mutilés, aux ailes coupées ou ornées d'une aile atrophique et une lyre au sein. Les membres mutilés, la chair crevée, les vêtements serrés autour du corps sont l'expression de la corruption, de la manque de communication; les figures monumentales deviennent des signes d'une atmosphère extrêmement dramatique.

Les reliefs impressionnantes du japonais Kuoji Takubo donnent la réponse de l'Orient à l'interprétation artistique des mythes adaptée par l'Occident.

Les œuvres de Takubo se trouvent au prolongement de l'art minimal; elles se caractérisent par la dominance des formes géométriques pour l'organisation de l'espace afin de provoquer de nouvelles réactions psychologiques à l'égard de l'univers. Takubo se sert absolument du bois à l'addition de feuille d'or à ses reliefs et il leur donne des titres tirés de la mythologie grecque: "Hespérides" 83-3/1983, 83-4/1983, 83-5/1983, "Le palais de Minotaure" 83-0/1983, 83-1/1983, 83-2/1983, "Geras", 1983, "Argo" 1983, "Choeur" 84-1/1984.

À l'exception des titres, les reliefs de Takubo ne peuvent pas être attachés à la mythologie grecque. C'est peut-être la floraison des études classiques au Japon (études archéologiques, théâtre) et la résistance des mythes grecs, grâce à leurs messages, qui ont poussé Takubo à une interprétation personnelle du code de la mythologie grecque.

Les rapports des artistes contemporains avec la mythologie grecque ancienne constituent un dialogue avec l'histoire mais à même temps un dialogue aussi de l'art avec son histoire.

Notes

1. Mauricio Calvesi, Arte e Arti. Attualità e storia.XLI Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia. Catalogo generale, Venezia 1984, p.13.
2. La Biennale di Venezia. Catalogo generale, o.c., p.159.
3. Mircea Eliade, Aspects du mythe, Idées / Gallimard, Paris 1963, p.220.
4. Roland Barthes (traduction en grec K.Hatzidimou-I.Ralli), Mythologies, Athènes 1973,pp.212-213.
5. Mircea Eliade, o.c.,pp.15-18.
6. o.c., p.32.
7. Dali, De Draeger, Paris 1968 (sans numéro des pages).
8. Paul Diel (traduction en grec I.Ralli-K.Hatzidimou), Le symbolisme à la mythologie grecque, Athènes 1980, p.44.
9. Niki Loizidi, Le surréalisme à l'art néohellénique (en grec), Athènes 1984, p p. 152, 158.  
Picasso et le Méditeranée , Catalogue de la Pinacothèque Nationale d'Athènes, Athènes 1983, p.29.
10. La Biennale di Venezia, Catalogo generale, o.c., p.160.

Erik KRUSKOPF  
Finnish Section  
SOME REMARKS CONCERNING THE GOALS  
AND PROGRAMME OF AICA

As a member of the AICA since the beginning of the 1960s, I would like to take up here a question which seems to me to concern all members and even our association as a whole: namely the question of the mission of this organization, its function and the role it can play in the profession we practice.

When a critic joins the organization, he obviously does so because he expects to get something in exchange for his membership.

I do not wish in any way to deny that during the past two decades that I have been a member of the AICA, I have both enjoyed my membership and reaped benefits from it.

As far as the advantages are concerned, I should first state, however, that these have occurred mainly through the activities conducted at the national level, that is to say within Finland's section of the AICA. It is here that the AICA has brought me together with my colleagues, offered me the opportunity to discuss professional problems, notified me of courses, scholarships, events, and it is through this national section that the status of critics in Finland has gradually been improved. This has, of course, been due partly to the stimulus the section has received from the central organization and, thanks to its existence, to a large extent also through cooperation with our closest neighbours. As examples of this exchange with our neighbours over national borders I would particularly like to point out here the extensive network of cultural contacts within the Nordic bloc, where collaboration has been institutionalized throughout the whole field of culture, and also the highly organized and far-reaching cultural exchange, both at the practical and the general level, with our eastern neighbours, the USSR.

If the needs for professional contacts, both national and with our neighbours, are so well provided in this way, is membership in a large, unwieldy international organization, where individual requests are seldom given much heed, justified?

In discussions which sometimes arise on this question among critics in Finland, I have consistently maintained that it is justified. It is important for professional bodies in all countries to unite with their colleagues throughout the world, and it is important to maintain international contacts even at the organizational level, since they improve international understanding and thus constitute a contribution towards general international concord, a contribution which we, as professionals working with the written word, really have no reason to underrate. It is especially important that small countries participate in international cooperation, since it gives them a unique opportunity to make themselves heard, and their peripheral position vis-à-vis the major multinational currents may give them views and experiences which have often proved to be of benefit even in major international contexts.

Our association has also played an important role in providing bodies of experts within the broader general cultural exchange which takes place under the auspices of UNESCO. This contribution of experts should not be underrated either, though at times one gets the feeling that, to far too great an extent, it takes place over the heads of the individual members.

But sometimes, at weak moments, I too, wonder whether our association really benefits the art critics and the art critic of the world in the way it was supposed to do, when once founded.

Discussion of such issues should be supported by the wording of the Articles of the Association. Let us therefore take a look how the purpose of our organization is defined. According to these Rules, the purpose of the AICA is "to group all art

critics who wish to develop international cooperation in the field of artistic culture".

To this end, six tasks are listed:

- "a) to promote the work of criticism in the field of art and to help in ensuring its methodological bases;
- b) to protect the moral and professional interests of art critics and collectively to uphold the rights of all its members;
- c) to forge permanent links between its members by fostering international meetings;
- d) to encourage and spread information and international exchanges in the field of plastic arts;
- e) to contribute to the rapprochement and mutual understanding of different cultures;
- f) to bring its collaboration to developing countries."

Without exaggeration, it can be stated that point c) is the one which has taken prominence on the list of activities. And it is indeed here that as an individual member you may reckon with the principal return. Our annual meetings do indeed offer opportunity for contacts at the personal level. We get to know one another, we listen to presentations by experts on various issues in the field of the visual arts and, above all, we are given a chance to get to know different cultures and their artistic expression under the most expert guidance.

But if this is the only tangible return the organization gives us, is it sufficient justification for maintaining a complex organizational bureaucracy? In the present-day world we have no difficulty in making international contacts at the professional level in other ways, too. Travel is no longer a rare phenomenon or a luxury, as it was, perhaps, when the organization was set up in the years immediately following the Second

World War. On the other hand, one could say that travelling to the AICA congresses is today a luxury. It is a considerably more expensive way of getting to know a country than many other opportunities that are offered those with a thirst for culture by today's charter services. And even professional contacts can, perhaps, be better achieved through private trips, private meetings, private visits to museums than at these collective meetings where, for obvious reasons, a certain amount of grouping on the basis of old acquaintanceships always occurs. Looking at the participants at congresses which I have either attended personally or have heard reports of from colleagues, I can say that more than half of the attendance is usually made up of what we call the 'old guard', who already know one another and stick together, forming cliques or groups which more casual delegates have difficulty in penetrating. This is, in fact, almost the rule with this type of function, and there is nothing wrong with it; it is indeed one of the strongest arguments for continuing activities along the same well-trodden and assured lines as far as satisfied members of this circle are concerned. What I want to criticize is that we overlook what should be, when all is said and done, the main task of the organization: professional issues -the role and task of the critic in today's society. These questions are discussed far too superficially and only in passing at our congresses, questions which usually revolve around a theme so philosophically vague that exchange of concrete ideas is extremely modest. And, above all, professional issues are seriously neglected in the current activities, which should after all be the most important task of an organization such as ours.

Critics constitute an important and significant part of that group of experts whose task it is to inform, take stands,

administer and conduct the activities which revolve around the visual arts in all their forms. The role of individual critics in the important developmental stages of the history of art is well known and generally acknowledged. But do we, as an organization, help our members in their endeavours? Do we, as an organization, participate in any way towards the availability of contemporary art, for example through the large international exhibitions? Do we, as an organization, influence the mechanisms which steer the dissemination of knowledge about art, or about individual artists? Do we take a stand over the obvious incongruities whose existence we all acknowledge, for instance in the multinational promotion of new names in art, and sometimes, even of whole trends in art? Do we even give our members across national borders any form of information about events, about the role that critics can and should play in this context? To all these questions I have to answer no, we do not. All our efforts to put out a general publication of our own have led to nothing. The proposals put forward for cooperation between our organization and other institutions have led nowhere, either, as far as I know. All requests for a regular bulletin to members have remained unheeded. And if anything does happen, it happens without the members' knowledge. For example a joint project with 'C.A.M.E.R.A.', the "Art de l'image/Images de l'art" in Paris last spring, so utterly local but in itself worthwhile, was first known to the Finnish section and its members when they received an invitation to the opening and the President's speech at the opening. As a member, I may say even as chairman of a section -which I have been for more than ten years- the only information one receives comprises summons to meetings and congresses and requests to see that membership fees are paid. Distribution of reports on meetings held is the exception

rather than the rule. There are no lists of members that are even partially up-to-date. There is a membership card, the distribution of which is handled by the national sections, but what is worse is that the effect of this card is extremely modest. My own experiences around the world are, that on the contrary, a national card produced by an individual publication or institution has considerably more effect than the AICA's card, which in many places is totally rejected. This is certainly not entirely due to the card being of unusually pitiful graphic design. It is undoubtedly quite simply that the AICA no longer has the significance it had during the '50s and the '60s. In the artistic world, the AICA carries no weight.

And this, ladies and gentlemen, is a catastrophe. Why should I be a member of an organization that no longer counts? That is clearly how many of the most influential members of our profession reason. Why, for example, is not Achille Bonito Oliva a member? Or Pontus Hultén, or Rudi Fuchs, Hilton Kramer, Robert Hughes or Maurizio Calvesi? Or John Roberts, the young British critic who was curator of the Aperto section of this summer's Biennale in Venice? Where are all the young people? And where are the Americans? Many well-known critics from the USA are indeed listed as members -but we never see them at our congresses. And where are the architecture critics and design critics? Do they have organizations of their own? Not to my knowledge. But they do not consider it worthwhile belonging to ours. And yet their field is also the visual arts. Should we not cover the whole area? Is not all this a sign that something has gone wrong?

But it is not too late to change. As I see it our organization needs a new image. I do not wish to underestimate or disparage what our Board has done up to now. But times are changing -and everybody should acknowledge that the two points

listed first as the tasks of our organization should receive a bit more attention than they have during recent years. Nor should we always blame finances: financial solutions can be found for projects in which the majority of our members really believe. I would therefore like to propose that the board which we are going to elect should take it upon themselves to thoroughly look into the prospects for wider forms of activity, which in my opinion should emphasize the purely professional level where close contact between members -not only within the sections, where they may sometimes be insecure links- constitute a framework for activities. It is my firm belief that an organization like ours is needed and has a task to fulfil; and this task does not merely consist of meeting and making art tours in various parts of the world, no matter how enjoyable that may be.

Marina LAMBRAKI-PLAKA

Section grecque

UN TABLEAU D'APELLE ET DE PROTOGENES,  
LA PREMIERE "OEUVRE OUVERTE" D'ART MODERNE?

Parmi les anecdotes artistiques que nous devons à la curiosité encyclopédique de Pline l'Ancien (23-79 de notre ère) celle qui fera l'objet de cette étude est sans doute une des plus énigmatiques, des plus paradoxales. Et c'est là une des raisons de son succès aussi bien auprès d'artistes que de théoriciens de tous les temps. Une étude récente<sup>1</sup> retrace la fortune critique pleine de détours inattendus et même cocasses, de cette "histoire" à travers les siècles. Mais donnons la parole à Pline:

"Un incident intelligent est arrivé à Apelle et à Protogénès. Protogénès vivait à Rhodes et Apelle effectua le voyage en l'île pour connaître l'œuvre de son émule qu'il connaissait seulement par sa légende. Il visita tout de suite son atelier. L'artiste était absent. Mais un grand panneau préparé (en bois) était posé sur le chevalet; une vieille servante s'en occupait. A la question de celle-ci, qui voulait savoir qui demandait son maître pour l'informer, Apelle répondit: Dites-lui que je suis celui-ci; et trempant un pinceau dans une couleur il traça une ligne d'une extrême finesse (subtilité) sur le panneau (*lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam*). De retour, Protogénès a appris l'incident par la servante. L'histoire dit que l'artiste, après avoir étudié attentivement la finesse de l'exploit (*artificem subtilitatem*) a déclaré que le visiteur inconnu n'aurait pu être qu'Apelle car nul autre n'aurait pu atteindre à une œuvre si absolue (*tam absolutum opus*). Alors, en utilisant une autre couleur il traça lui-même une autre ligne, encore plus fine, au-dessus de la première (*alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse*) et en sortant de la chambre il conseilla à la vieille servante de la montrer au visiteur quand celui-ci

reviendrait, en lui désignant que celui qu'il cherchait était là. Et ainsi se passa la chose. Lorsque Apelle revint, tout honteux d'être vaincu, il coupa les lignes avec une troisième d'une autre couleur ne laissant aucune possibilité pour une plus grande finesse. Après quoi, Protogénès, en acceptant sa défaite, descendit au port pour chercher son visiteur. Il a même décidé de conserver le tableau pour les générations à venir pour que celui-ci soit admiré comme un chef-d'œuvre par le monde entier et tout particulièrement par les artistes. J'ai appris que l'œuvre fut détruite lors du premier incendie qui détruisit le palais du César sur le Palatin. Nous avons eu auparavant la chance d'admirer énormément cette grande toile blanche qui ne portait sur elle que des lignes presque invisibles (*lineas visum effugientes*), de sorte que parmi les autres œuvres importantes de beaucoup d'artistes elle semblait comme une surface vide et de par ce même fait, elle attirait l'attention et était appréciée plus que tout autre chef-d'œuvre".<sup>2</sup>

Le modèle de ce concours artistique qui est le prétexte de notre "histoire" n'est guère inconnu ni même rare dans l'histoire de l'art occidental. Il s'agit d'un motif typique qu'on rencontre dans toutes les périodes de l'art grec —qu'on se rappelle le fameux concours<sup>3</sup> entre Zeuxis et Parrhasius— et qui est assez fréquent également dans les légendes artistiques d'autres civilisations. Cependant ce n'est pas le concours en tant que tel qui nous étonne ici, mais la manière que les deux peintres ont choisie pour démontrer leur maîtrise et leur style. N'oublions pas que les deux artistes vivent dans la deuxième moitié du 4<sup>e</sup> siècle av. J.-C., c'est-à-dire à une époque où l'idéal artistique s'identifie avec l'imitation fidèle de la nature, la "mimésis"; l'œuvre parfaite est celle qui peut donner l'illusion du vrai,

qui peut tromper le spectateur. Tous deux sont considérés comme maîtres du genre<sup>4</sup>. Par conséquent, leur concours à travers trois lignes "d'une extrême finesse", "presque invisibles", qui sont peintes avec trois couleurs différentes sur une surface très large, est une information imprévisible, à peine croyable. Notre surprise augmente lorsque "l'histoire" nous apprend que Protogénès a jugé l'œuvre digne d'être "conservée pour être admirée par les générations à venir". Encore plus surprenant est le renseignement selon lequel le tableau énigmatique a pu exciter l'intérêt des Romains qui l'ont intégré à leur butin artistique et transporté à Rome. La place spectaculaire qu'il occuperait parmi les collections du César serait une preuve de l'aura qui entourait cette œuvre unique. Pline lui-même l'aurait admirée sur place avant qu'un incendie la détruise, peut-être en 64 après J.-C.

Cette ekfrasis (*ἐκφραστική* = description d'une œuvre perdue) suffirait par elle-même à nourrir toute une problématique autour de ce tableau-fantôme du 4e siècle av. J.-C. Nous allons porter notre analyse sur trois questions: 1) Quelle chance a cette anecdote d'être vérifiable d'après les données de la tradition littéraire de Pline et les données historiques de l'époque? 2) Quelle était la réception de l'œuvre ou sa fortune critique, et 3) Quelle est l'attitude envers cette œuvre paradoxale, d'un historien contemporain qui a vécu l'expérience visuelle et esthétique de l'art moderne?

1. La source de cette anecdote remonte, d'après la critique littéraire du texte de Pline l'Ancien, à Douris de Samos (340-260 av. J.-C.), contemporain des deux peintres<sup>5</sup>. À l'encontre du caractère impersonnel et systématique de la tradition littéraire de Xénocrate, Douris porte son attention sur les éléments anecdotiques des biographies d'artistes. Ce fait n'est pas sans rapport avec l'aura qui entoure désormais aussi bien l'artiste que l'œuvre

d'art au 4e siècle et la montée de celui-ci dans la hiérarchie sociale<sup>6</sup>. Le style collectif dominant commence alors à faire place à la notion de style individuel<sup>7</sup>. L'identité stylistique de l'artiste peut être vérifiée, ne serait-ce qu'à travers une ligne. Une des preuves indiscutables est le fait qu'on commence alors à apprécier les œuvres inachevées (le "non finito") et les dessins d'artistes. Plinius, qui semble puiser cette sorte de renseignements dans l'histoire de Passitélès (Des œuvres admirables), nous parle d'une seconde "Vénus sortant des vagues" ('Αναδυομένη) qui, bien qu'inachevée, était admirée plus que l'œuvre accomplie du même sujet<sup>8</sup>.

Toutefois l'investissement des valeurs stylistiques et sociales (de prestige) n'épuisent pas la signification d'une œuvre qui peut être considérée comme un des premiers spécimens d'écriture artistique absolue. Cette œuvre abstraite à l'extrême presuppose une participation active du spectateur, ce qui peut être affirmé par la littérature artistique concernant cette époque. En effet dans la deuxième moitié du 4e siècle, dans la société ouverte, issue de l'explosion des frontières des cités-états et des conquêtes d'Alexandre le Grand, l'art fait preuve d'un individualisme de plus en plus accentué exprimant une attitude subjective envers le monde. L'axe d'intérêt se déplace de l'œuvre d'art au spectateur, de l'être au paraître<sup>9</sup>. Les qualités mesurables de l'œuvre classique, telles la proportion, la symétrie, etc. font place à des notions esthétiques subjectives et non mesurables comme l'inspiration, l'imagination, la grâce, l'intuition<sup>10</sup>. Dans ce contexte social et esthétique l'anecdote de Pline me paraît probable, je dirais même vérifique.

2. Le temps limité d'une communication ne nous permet pas de suivre exhaustivement la riche fortune critique de cette œuvre perdue, à travers les siècles. Il s'agit d'une aventure qui ne cesse de nous surprendre par ses détours inattendus.

Une catégorie de commentaires, qui ne saurait pas nous concerner ici, traite de l'anecdote comme d'un exemple moral d'estime mutuelle et de comportement chevaleresque dans les rapports des deux artistes. Toutefois, la plupart des commentateurs, attirés par la description elliptique de ce tableau, magnétisés par l'écran blanc de cette première œuvre ouverte, projettent sur lui chacun sa propre image qui exprime la problématique esthétique aussi bien d'un moment historique que celle d'une personnalité précise.

Ainsi Alberti dans son traité sur la peinture (De Pictura, 1435) propose<sup>11</sup> de considérer ces trois lignes successivement peintes par les deux artistes comme des contours (circumscriptions) qui représentent quelque chose. Ces lignes de contour devaient être, selon Alberti, "si subtiles qu'elles étaient à peine visibles"<sup>12</sup>.

L'interprétation des trois lignes proposée<sup>13</sup> par Ghiberti dans ses Commentaires (Commentarii, c.1450), encore plus inattendue, nous place au cœur des préoccupations des artistes vers le milieu du Quattrocento. Après avoir raconté l'anecdote de Pline, Ghiberti remarque qu'un peintre qui devait sa renommée à "la profondeur de sa science de l'art" et qui était auteur de livres théoriques sur l'art, ne saurait pas se contenter d'une démonstration limitée à une simple ligne. Désirant démontrer la noblesse de la peinture, Apelle aurait "pris le pinceau et dessiné la solution à un problème de perspective". Son rival en aurait fait autant, pour être finalement vaincu par Apelle qui traça une troisième solution de perspective, "si parfaite et si magnifique du point de vue artistique" que personne n'aurait pu le surpasser.

Pour comprendre cette interprétation extraordinaire il faut remonter au temps où ces lignes sont tracées, dans le milieu effervescent de la vie intellectuelle et artistique de Florence. C'est le temps des génies comme Paolo Uccello (1397-1475) et Piero della

Francesca (c.1410-1492), artistes qui méritent le titre de "prospettivisti" par leur dévouement à cette nouvelle science. La perspective redécouverte au début du siècle par Filippo Brunelleschi, systématisée par Alberti et mise en pratique par les artistes, n'était pas seulement un moyen mathématiquement contrôlé pour représenter l'espace; elle servait surtout d'arme idéologique aux artistes dans la polémique ouverte dès le début du siècle autour du statut des arts.

Les arts visuels, conformément à une tradition qui remonte à l'antiquité, sont encore classés parmi les arts mécaniques et sont exclus du panthéon des nobles arts libéraux<sup>14</sup>. Par conséquent, l'artiste est encore considéré comme un humble praticien qui travaille manuellement, un *Bâvaooq*. Cette appréciation comportait, comme on peut s'en douter, de graves conséquences sur le statut social de l'artiste, sur les conditions de son travail et sur ses rémunérations. Aussi les textes théoriques du Quattrocento réservent-ils une place privilégiée aux arguments qui visent à soutenir la noblesse des arts et la dignité des artistes qui doivent posséder de hautes qualités intellectuelles. Parmi celles-ci la connaissance des mathématiques qui faisaient partie traditionnellement du quadrivium des arts libéraux sur lesquelles était fondée la perspective, fournissait aux artistes l'argument le plus fort à l'appui de leur thèse. Ainsi s'explique la relecture singulière du tableau d'Apelle et de Protogénès, proposée par Ghiberti. Par ailleurs, l'auteur de la Porte du Paradis ne manque pas de nous dévoiler le raisonnement qui l'a conduit à cette conclusion inattendue. La phrase-clé de son texte est plus que suggestive: "Apelle, auteur de livres théoriques (comme Ghiberti), ... voulait confirmer la noblesse de la peinture et démontrer combien il était savant dans le domaine de cet art" ("e quando egli era egregio in essa").

Le commentaire original de Michel-Ange, si au moins nous

faisons foi au dialogue de Francesco de Hollanda, est en contradiction avec la plupart des auteurs qui rivalisent à proposer des reconstitutions et des interprétations imaginaires du fameux tableau perdu: "Lorsque un grand peintre, remarque Michel-Ange, dessine un profil facile, on peut reconnaître Apelle s'il est sorti de la main d'Apelle . Et pour preuve nous n'avons qu'à nous rappeler qu'Apelle fut reconnu par Protogénès à l'aide d'une seule ligne droite" ("que só numa dereita linha foi conhecido Apelles de Protogenes")<sup>15</sup>.

Si deux protagonistes éminents de la polémique appelée Querelle des anciens et des modernes acceptent littéralement le texte de Pline, ce n'est que pour y chercher appui à leurs thèses, d'ailleurs opposées. Junius "l'utilise pour démontrer l'imprécision de l'art contemporain, alors que Perrault, qui accepte aussi le passage littéralement, s'y réfère pour démontrer combien l'art antique était rétrograde"<sup>16</sup>.

Un siècle plus tard la fameuse anecdote de Pline continue d'être à la mode et à servir d'appui aux opinions esthétiques du moment. Ainsi Hogarth dans son Analysis of Beauty<sup>17</sup> prétend avoir résolu le problème des trois lignes mystérieuses en affirmant qu'elles ne sauraient être que des lignes serpentines; car "la vraie beauté réside dans ces lignes onduleuses", les seules expressives.

En 1817 Quatremere de Quincy, l'apologiste principal du Classicisme, consacre une longue étude de 60 pages à l'anecdote de Pline. Sa conclusion est qu'il faut faire foi à la véracité de Pline, mais à condition qu'on entende par le mot ligne le dessin. Il s'agissait donc de trois dessins faits de lignes d'une extrême subtilité qui représentaient trois figures humaines, de grandeur nature. C'est l'amplitude de la surface du tableau qui suggéra cette dimension supposée des figures. Pour se faire une idée de ce que ces trois dessins de figures représentaient nous n'avons,

selon le théoricien, qu'à regarder les plus beaux vases grecs. "C'est aux figures du style le plus élégant, ou le plus élevé, que l'on remarque aussi la plus grande légèreté de trait, et l'extrême finesse du pinceau"<sup>19</sup>.

Ernst Kris et Otto Kurz<sup>20</sup>, dans leur livre bien connu où les anecdotes artistiques sont classées en catégories qui dépassent le temps, les frontières et les cultures, reconnaissent dans le tableau en question une démonstration de virtuosité. C'est la raison pour laquelle ils rapprochent le passage de Pline de celui où Vasari<sup>21</sup> raconte l'histoire du fameux tondo de Giotto: le cercle parfait dessiné à main levée fut envoyé au Pape qui y reconnut le génie et surtout la virtuosité de l'artiste. Ce n'était pas la première fois qu'on mettait en parallèle les deux "histoires". Cependant, à mon avis, les deux épisodes ont peu de rapport. Dans le cas de Giotto il s'agissait effectivement d'une démonstration de virtuosité. L'artiste sortait du Moyen-Age chargé encore du préjugé qui pesait sur l'art et le créateur, était considéré comme un simple praticien qui avait à prouver ses qualités d'adresse et de virtuosité. C'est tout le contraire avec les artistes du 4e siècle av. J.-C., où s'achève une longue tradition picturale. La "linea summae tenuitatis" est plutôt une signature stylistique, l'affirmation d'une "écriture" personnelle, la définition d'un style qui presuppose peut-être mais subordonne la virtuosité. A ce "dégré zéro" de l'écriture stylistique le commentaire de Pline qui parle d'une œuvre absolue "tam absolutum opus" acquiert un autre sens.

Le tableau énigmatique d'Apelle et de Protogénès, la première peut-être œuvre ouverte (*opera aperta*) de l'histoire de l'art occidental n'a pas cessé d'exercer un magnétisme irrésistible sur les artistes et les théoriciens de tous les siècles. Docile à des reconstitutions et interprétations de toute sorte, cette "Ekfrasis" a servi d'instrument à "la rhétorique des démonstrations" qui, selon E. Gombrich, "imprègne les notions de l'art à partir de la Renaissance"<sup>22</sup>.

3. Le commentaire d'Apollinaire, écrit en 1912, nous fait entrer dans la problématique du 20e siècle. En parlant de la nouvelle peinture, "la peinture pure", "où il n'y a pas de sujet véritable", le poète moderne se rappelle de l'anecdote de Pline et propose le fameux tableau d'Apelle et de Protogénès comme la première œuvre de "peinture pure".

Laissant de côté tout effort de reconstitution et d'interprétation, on peut effectivement partager l'opinion d'Apollinaire que le tableau légendaire est un véritable précurseur de l'art moderne à plusieurs titres:

(i) Il s'agit par définition d'une "œuvre ouverte", d'une "opera aperta" pour recourir au terme probant d'Umberto Eco. A partir de sa création, mais encore plus après sa disparition, ce tableau de par son indétermination et son ambiguité est devenu une "œuvre en mouvement" qui se transforme sans cesse et s'adapte à la prédisposition interprétative du "spectateur". Selon la définition d'Umberto Eco, "les œuvres ouvertes en mouvement se caractérisent par une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur"<sup>24</sup>. Les exemples que nous avons cités et qui n'épuisent nullement le répertoire d'interprétations soulevées par le passage de Pline, en font preuve; chaque époque reconnut dans ce tableau perdu le phantasme obsessionnel de ses préoccupations.

(ii) L'ekfrasis de Pline l'Ancien nous propose en outre le premier tableau d'art abstrait, la première peinture qui, étant dénuée d'objet référenciel, est ouverte à toute sorte de polysémie. Les signifiants, les lignes "summae tenuitatis", en l'occurrence, ne renvoient pas à un système clos de signifiés (sujets, mythes, allégories). Encore plus, l'ambiguité et le laconisme de la description (de l'ekfrasis) nous met devant une "structure ouverte à toute possibilité combinatoire" et non devant "un fait artistique organisé"<sup>25</sup>.

(iii) La fortune critique ou la réception du tableau, si riche

et si divers en propositions, nous suggère l'idée d'une œuvre conceptuelle où le discours vient compléter le fait proprement pictural, "l'écriture" elliptique, les réticences.

(iv) Le tableau d'Apelle et de Protogénès peut être également considéré comme une des premières œuvres d'art minimal à une différence près; l'art minimal s'abstient dans la plupart des cas du style personnel et accentue le caractère sériel des éléments structuraux. Par contre, les deux peintres antiques se livrent à une démonstration frénétique de style personnel à travers une ligne subtile, à peine visible, qui tient lieu de paraphe stylistique.

(v) Le caractère collectif du travail des deux artistes annonce une pratique artistique adoptée par bien des peintres de notre époque. Mais dans le cas du tableau antique, les artistes au lieu d'effacer leur personnalité s'approprient le champ pictural pour mettre encore plus en valeur leur style en le juxtaposant.

(vi) Le sort du tableau pourrait aussi être mis en rapport avec le mécenat artistique et le "collectionnisme" de notre temps. Apelle et Protogénès sont deux vedettes de l'époque. L'auréole qui entoure leur nom est analogue -toute proportion gardée- à la renommée des grands artistes d'aujourd'hui. Un simple geste inscrit sur une surface, une simple signature, une ligne "summae tenuitatis" peut investir style, prestige, argent. Peut-être les collectionneurs romains n'avaient-ils pas des habitudes si éloignées de celles des Crésus amateurs d'art de notre époque.

L'anecdote de Pline l'Ancien nous a amenés à l'esthétique et aux pratiques de l'avant-garde contemporaine. Cette avant-garde qui a prôné comme point de départ de la nouvelle création la λήπη, une "volonté d'amnésie"<sup>26</sup> absolue. Néanmoins, l'histoire, la mémoire, semble parfois se moquer de notre orgueil, de notre foi en l'originalité.

NOTES

1. H. van de Waal."The linea summae tenuitatis of Apelles; Pliny's phrase and its interpreters". Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft, 12, 1967, p.5-32.
2. Plinius, Naturalis Historia, XXXV, 81. L'incendie qui a détruit l'oeuvre selon Pline doit être celui de 64 apr. J.-C., puisque l'auteur a eu le temps auparavant de voir le tableau. Selon d'autres il s'agit de l'incendie de 4.apr. J.-C. Cf. van Waal, op.cit., p.12, n.15.
3. Plinius, Nat. Hist., XXXV, 65.
4. Op.cit., XXXV, 79-106. Cf. aussi J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei Griechen, Leipzig, 1868, nos 1827-1906 et nos 1907-1936.
5. J.J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art, Criticism, History and Terminology, Yale University Press, New Haven and London, 1974, p.170 sq.
6. Ernst Kris and Otto Kurz, Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. Yale University Press, New Haven and London, 1979, p.40 sq.
7. Sur ce sujet cf. Meyer Schapiro, "La notion de style" in Style, Artiste et Société, Gallimard, Paris 1982, p.77.
8. Plinius, N.H., XXXV, 92 et 145 "in maiore admiratione esse quam perfectam".
9. Cf. Platon, Sophiste, 235E.
10. Ces deux dernières qualités, la grâce et l'intuition qui permet au peintre d'arrêter à temps son travail pour ne pas "fatiguer" son oeuvre sont liées par la littérature artistique avec Apelle. (Quintilianus, Inst. 12, 10,6). Cf. Pollitt, op.cit., p.215.C'est ce qu'Apelle blâmait chez son rival Protogénès qui travaillait

trop ses œuvres par souci de perfection. En effet, "cura" et "diligentia" étaient deux qualités liées à la création du peintre de Rhodes. Cf. Aelian, VH, 12, 41. Cité chez Pollitt, op. cit., p.132 et 208.

11. Leon Battista Alberti, On Painting and on Sculpture, Edited and Translated by Cecil Grayson, Phaidon, London 1972, § 31.
12. Les paroles d'Alberti reprennent mot à mot celles de Pline auquel le premier ne fait aucune allusion: "che fuggano essere vedute" correspond au "lineas visum effugientes" de Pline (Nat. Hist., XXXV, 83). Cf. H. van de Waal, op.cit., p.7 n.7.
13. Cf. Ghiberti, I Commentarii, ed. J.von Schlosser, Berlin 1912, I, p.24. Lomazzo suit l'exemple de Ghiberti et en considérant qu'"Apelle avec un dernier coup de main a pu atteindre la perfection avec l'aide de la Géométrie et de l'Arithmétique; car le maître d'Apelle, Pamphile disait qu'à défaut de ces sciences personne ne pouvait être peintre". Cf. G.T. Lomazzo, Trattato dell'arte de la pittura, Milano 1585, p.11, cité in H. van de Waal, op.cit., p.17 n 28.
14. Cf. R. Wittkower, The Artist and the Liberal Arts, An Inaugural Lecture Delivered at University College, London 1950. Voir aussi E. Panofsky, Idea, University of South Carolina Press, Columbia 1968, p.51.
15. Cité par H. van de Waal, op.cit., p.14 qui fait inscrire ce commentaire dans le cadre de la discussion autour du primat de la ligne ou de la couleur. Cf. Francisco de Hollanda, Vier Gespräche Über die Malerei geführt zu Rom 1538, ed. J. de Vasconcellos, Wien 1899, p.119. H. de Waal, qui distingue les commentateurs du fameux passage en philologues et en gens de métier (artistes etc.) remarque que, très curieusement, ce sont les premiers qui ont insisté sur la différence entre une ligne géométrique et une ligne fine tracée avec le pinceau (op.cit., p.17).

16. Cf. H. van de Waal, op.cit., p.22. Voir aussi p.18-19. Franciscus Junius, De pictura veterum, Amsterdam 1637 et Perrault, Parallèle des anciens et des modernes, 1688. Cf. éd. H.R.Jauss, München 1964 et B. Teyssèdre, Roger de Piles et les débats sur le coloris, au siècle de Louis XIV, Paris 1957.
17. Cité in H. van de Waal, op.cit., p.22. W. Hogarth, Analysis of Beauty, ed. J. Burke, Oxford 1955, p.XXXIV et 16-17.
18. Quatremère de Quincy, Dissertation sur le défi d'Apelles et de Protogénès ou éclaircissements sur le passage dans lequel Pline rend compte du combat de dessin qui eut lieu entre ces deux peintres, Paris 1817 et 1838. Voir Recueil de dissertations archéologiques, Paris 1836. Cf. R. Schneider, Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts 1788-1830, Paris 1910, p.209. Voir H. van de Waal, op.cit., 27-29.
19. Cité par H. van de Waal, op.cit., p.29.
20. Ernst Kris and Otto Kurz, Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist, op.cit., p.96-97. H. van de Waal insiste aussi sur l'aspect de la virtuosité et la dextérité manuelle. op.cit., p.13 et 31.
21. G. Vasari, The Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Everyman's Library, London, New York 1963, I, p.71-72. Les deux anecdotes, celle de Pline et celle de Vasari sur Giotto sont souvent citées parallèlement. Cf. H. van de Waal, op.cit., p.12 n° 16 et p.19,20,21.
22. E.H. Gombrich, "The Renaissance concept of artistic progress and its consequences", Actes du XVIIème congrès international d'histoire de l'art, Amsterdam 1952, La Haye 1955, p.300. Cité in H. van de Waal, p.31.
23. G. Apollinaire, Les peintres cubistes, Méditations esthétiques, Pierre Cailler éditeur, Genève 1950, p.14-15. Ce texte fut

publié pour la première fois dans la revue Soirées de Paris, I no 1, février 1912. Voir H. van de Waal, op.cit., p.9.

24. U. Eco, L'œuvre ouverte, Seuil, Paris 1965, p.34-35.

25. Ibid.

26. J. Clair, Considérations sur l'état des beaux-arts, Critique de la modernité, Gallimard, Paris 1981.

Jacques LEENHARDT  
Section française  
CONTRASTES TEMPORELS, DIALECTIQUE DES CULTURES.  
LA PENSEE ARCHAÏSANTE ET LES CONDITIONS D'UNE  
MYTHOLOGIE MODERNE

L'archaïsme est probablement aussi ancien que la culture elle-même. Toute création culturelle par nécessité s'appuie et dialogue avec des formes déjà matérialisées. Il y a toujours du déjà là lorsque l'homme se met à symboliser.

Pour nous, civilisations occidentales, l'archaïsme commence dans notre conscience esthétique avec la redécouverte de l'Antiquité à la Renaissance. L'archaïsme qui se manifeste par un appel aux modèles antiques est alors à la fois un changement de paramètres qui ébranle la pensée médiévale s'émancipant de la scholastique chrétienne, et une ressource philosophique et artistique qui met l'Europe sur les voies du progrès. Le retour en arrière sur le fond culturel antique est un bond en avant qui se prépare, un point d'appui autant qu'une source.

On ne saurait toutefois faire comme si la notion d'archaïsme n'était pas tout imprégnée de connotations négatives, comme si elle n'avait pas été marquée par un rejet violent tout au long de l'époque rationaliste du progrès. Pour notre culture, l'archaïsme est devenu tabou lorsque se fut terminée la querelle des Anciens et des Modernes. Soulignons simplement dans cette introduction qu'il ne l'avait pas été à la Renaissance et qu'il ne le sera pas davantage au XXème siècle.

\* \* \*

Si l'archaïsme a souvent été illustré par un retour à des formes ou à des thèmes artistiques anciens, particulièrement à ceux de l'Antiquité ou du Moyen Age, c'est dans la structure de

la pensée archaïque, et non dans ses contenus, que réside sa signification culturelle. On le voit très clairement au moment où, dans l'œuvre de Viollet-le-Duc, l'historicisme sociologique du XIX<sup>e</sup> siècle bascule dans un éclectisme archaïsant où certains verront les prodromes du post-modernisme. Si on examine en effet contradictoirement le Dictionnaire raisonné de l'architecture française (1854-1868) et les Entretiens sur l'architecture (1836-1872), on s'aperçoit que le Dictionnaire est entièrement consacré à l'analyse des conditions sociales, économiques, politiques ou techniques de l'architecture dans une perspective d'évolution permanente, tandis que les Entretiens réduisent l'acte architectural à l'usage des formes quasi intertemporelles. L'architecte ne saurait innover, clame alors Viollet-le-Duc, car

"on ne peut que soumettre à l'analyse les éléments connus, les combiner, se les approprier, mais non créer." (1)

Ainsi la structure profonde de l'archaïsme tient-elle à un rejet de l'historicisme au bénéfice d'une mise à plat temporelle qui fait retrouver à l'artiste ou à l'architecte, en dehors de tout contexte et de toute fonction, l'éternité des formes dans la contemporanéité du catalogue. Le renoncement à l'espace en profondeur de l'histoire perspectiviste du Progrès donne à l'archaïsme une radicale lucidité à l'égard des éléments qu'il ordonne et provoque une dé-spécification des articulations logiques entre phénomènes.

La manipulation du temps dont l'archaïsme fait sa spécialité vise donc la relève des conséquences causales et historiques par un mode de liaison plus dégagé de la chrono-logique et des logiques qui, dans le discours, lui sont rattachées. Toutefois on ne saurait parler de l'archaïsme au singulier. Par commodité, et sans exclure qu'un examen plus poussé en révèle d'autres

---

1. Cité par H. Damisch, article "Historicisme". Encyclopaedia Universalis, p.450.

espèces, nous en décrirons quatre, en les ordonnant à la fonction qu'y remplit l'arché.

### 1. L'archaïsme réactionnel.

Toute forme d'archaïsme, nous l'avons dit, se présente comme une manipulation du temps de la culture. L'archaïsme ne peut se développer qu'à partir du moment où une culture prend conscience de son inscription dans la temporalité. Cette prise de conscience peut nourrir une confiance accrue dans le temps vécu, valorisation historiciste de celui-ci. C'est ce que les idéologies rationalistes du progrès formuleront en posant un terminus a quo, l'origine d'où, par développement, elles éclaireront le déroulement historique jusqu'au présent, voire jusqu'à une image anticipatrice de l'avenir.

Dans ces discours marqués par l'optimisme prométhéen, la temporalité sera pensée sur le mode du progrès irréversible. Ce n'est que lorsque ce mouvement dynamique se sera heurté à une série d'impasses dans l'organisation du monde et de la pensée, dans la structure même de son savoir, que pourra naître ce que nous appelons l'archaïsme réactionnel. C'est par réaction contre un certain développement socio-culturel, contre ses normes et ses valeurs, que certains en viendront à la laudatio temporis acti.

Le statut épistémologique de cet archaïsme est le plus instable de tous. Ayant principalement une fonction réactionnelle, il est mal fondé, et susceptible de basculer dans les autres formes plus conséquentes. Cet archaïsme offre un large aspect fonctionnel de caractère psychologique. Il se présente dans sa forme typique comme une inversion du modèle progressif, et retrouve, pour s'en nourrir, l'ancienne matrice catastrophiste des âges d'or, d'argent, de bronze et de fer.

L'archaïsme réactionnel se fonde par conséquent sur une inversion axiologique du secteur chronologique, le progrès étant conçu comme régression.

## 2. L'archaïsme essentialiste

Version plus réfléchie et conséquente, l'archaïsme essentialiste ne se limite pas à inverser la valeur du déroulement chronologique. Il ne s'agit plus pour lui de louer le passé en pleurant sur la dégradation actuelle, mais de remonter du présent à son origine, à son essence. L'arché est ici la source même du présent, sa Vérité, comme dans le mythe de l'Atlantide et, à certains égards, dans la Renaissance de l'antiquité aux XVème et XVIème siècles. On retrouve cette version à l'œuvre aussi bien chez Rousseau que, sous d'autres paradigmes, chez Nietzsche ou Heidegger. Il s'agit chaque fois, invoquant un passé essentiel, de remonter à la vérité originelle par un travail sur le temps culturel. C'est donc particulièrement l'archaïsme essentialiste qui constitue l'évolutionnisme du savoir et des sociétés en problème, qui les met en question dans leur euphorie au soi de la poussée rationaliste. Par là, l'archaïsme essentialiste se présente comme une ontologie, une quête du fondement, et prend la forme de la révélation ou du dévoilement *dʌnðeðəlv* = être-découvert).

En montrant de quelle manière le passé est quelque chose qui subsiste "maintenant",<sup>1</sup> démonstration typique de l'archaïsme, Heidegger souligne que l'Histoire ne désigne pas tant la réalité passée entendue comme état-passé, que le fait de provenir de ce passé. L'avoir été (Gewesenheit) fonde l'avenir, ce que Heidegger nomme l'unité ekstatique des extases de la temporalité. Ainsi l'archaïsme essentialiste n'est pas autre chose qu'une nécessaire mémoire de l'Etre, lorsque l'Etre-au-monde (Dasein) est à la recherche de son propre fondement comme être-là. La temporalité linéaire se courbe ainsi, sous cette exigence, affirmant contemporanéité des temps.

---

1. "Toutefois le passé [...] peut être une chose qui subsiste encore maintenant! Les ruines d'un temple grec par exemple". in M. Heidegger, Sein und Zeit, 2e section, publiée dans Qu'est-ce que la métaphysique? Paris, Gallimard, 1961, pp.178-179.

### 3. L'archaïsme éclectique

L'archaïsme éclectique entretient avec l'archaïsme réactionnel un réseau assez étroit de rapports. En revanche il n'est pas constitué en système comme l'archaïsme essentialiste. Bien au contraire, sa structure même est un vivant reproche contre l'idée même de système. L'hétéroclite est son domaine, mais "comme par hasard". En cela il s'oppose à ce que nous décrirons comme l'archaïsme moderniste. Il s'agit donc essentiellement dans cette version de tours formels, d'un bricolage que n'aurait pas "pensé" Lévi-Strauss, de jeux d'anachronismes plutôt que d'une pensée archaïsante conséquente. Au temps où l'esprit classique codifiait les convenances, Marmontel après Boileau pouvait stigmatiser ces manquements à la cohérence: l'archaïsme était anachronisme. L'archaïsme éclectique est un trouble bénin, et souvent ludique, de la dure loi du Temps. Il ne vise qu'à des effets, et on y chercherait en vain une ontologie. C'est une esthétique sans ambitions.

### 4. L'archaïsme moderniste: une esthétique post-moderne

L'archaïsme se manifeste toujours, dans l'histoire des arts, comme un recours symptomatique en période de transition.

Si l'histoire comme procès bégaye toujours plus ou moins, celle du XXème siècle peut apparaître comme un cas privilégié de ce begaiement, de cette difficulté à passer d'un système à un autre. C'est que la culture qui était, dès 1910, massivement engagée dans ce processus de mutation, fut anéantie, ou transformée, par la guerre, comme à nouveau elle le fut en 1939, et pour les mêmes raisons. Nous en sommes donc aujourd'hui, en 1984, à la troisième tentative de reprise radicale des fondements de notre culture depuis moins d'un siècle. Peut-être sera-ce la bonne, dans la mesure où des transformations d'ordre strictement technique viennent aujourd'hui renforcer les modèles culturels nouveaux qui tentent depuis 80 ans de s'imposer. Il faut sans doute voir

dans le fait qu'un peu partout (cette semaine même) des rencontres et des colloques portent sur le thème de l'archaïsme, le signe d'une rupture plus décisive. Gaston Baissalitte, dans un numéro spécial des Cahiers du Sud consacré au "Retour aux Mythes Grecs" s'interrogeait en 1939 sur la signification de ce recours au mythe. Contre le mythe raciste aryen alors dominant, il invoquait la vocation du mythe à faire œuvre de savoir. Dans une époque qui succombait aux plus obscures mythologies, il levait l'étendard de la raison et de l'expérience. Non pas toutefois pour disqualifier le mythe et l'archaïsme dans lequel il dissimule, pour un temps, le savoir dont il est porteur, mais seulement pour montrer de quoi le mythe est symptôme et comment, tout archaïque qu'il est, on peut en extraire une valeur de nouveauté.

Nous voudrions montrer comment s'est constitué au XXème siècle un type spécifique d'archaïsme, comment il s'est lui-même lié, en particulier chez G. de Chirico, à une réflexion mythologique, et comment cette dernière constitue l'une des sources les plus profondes de notre modernité.

\* \*

L'archaïsme depuis toujours met en présence des temporalités hétérogènes. Le moment culturel et historique en détermine la signification. Avec le XXème siècle, cette mise en présence a cessé d'être un jeu de nostalgie, c'est devenu une technique de dévoilement, une quête de la vérité moderne.

Il serait aisément, mais hors de propos, de montrer comment la physique moderne a, avec ce siècle, transformé radicalement ses notions du temps et de la substance. Cela éclairerait d'un jour vif l'entreprise des artistes qui travaillèrent à renouveler notre appareil conceptuel et perceptif, nous ne nous appuierons donc ici que sur quelques œuvres.

Chez de Chirico, l'archaïsme prend des formes différentes qu'il convient de distinguer. D'une part nous sommes mis en

présence des divers thèmes des mythologies de la Grèce antique: les Centaures, Hector et Andromaque, Ariane, les Tritons ou les Argonautes, et jusqu'à cet Hebdomeros qui n'est autre qu'un Zarathoustra hellénique. On multiplierait à l'infini les allusions.

Il y a l'archaïsme architectural que l'on rencontre ici ou là dans la présence d'un motif comme le fronton ou la colonne, l'arche romane, un élément de statue grecque, ou un "temple du soleil".

On distinguera enfin une manifestation d'archaïsme plus récente dans l'œuvre de Chirico qui prend sa source non plus dans la Grèce antique, mais dans l'Italie romaine ou renaissante, avec ses figures de Gladiateurs, de Condottieri ou de Cavales hellénico-latines.

Mais toutes ces formes extérieures, ces stratégies de l'archaïsme concourent, comme nous l'avons dit dès le début, à un seul effet: le choc contrastif des images et des mythes qui visent à provoquer l'énigme. Ce maître-mot de la titulologie chiriquienne de la première période (Enigme d'une journée -1914; Enigme de la fatalité -1914; Enigme de l'arrivée -1912), qu'on retrouve tout au long de l'œuvre sous la forme symbolique du noeud que de Chirico peint sur le visage de ses personnages pour en souligner le mystère, est certainement le fil d'Ariane de ce labyrinthe imagé. Comprendre ce que signifie l'énigme, ou plus exactement l'énigmatique chez de Chirico, c'est en même temps comprendre l'archaïsme dont il use, et inversement.

L'énigmatique pourrait se définir, le 2 en 1, la conflagration des contraires comme essence de l'Etre. Or cette conflagration repose essentiellement sur la confluence de temporalités, de nature culturelle, différentes, hétérogènes. L'inquiétante étrangeté dont on a tant parlé à propos des tableaux dits "métaphysiques" de de Chirico tient à cette présence, en eux, de deux univers étrangers l'un à l'autre et que pourtant l'œuvre

tient ensemble. Conjonction-disjonction au cœur même de l'image, tel est le principe formel de la métaphysique chiriquienne, telle est aussi la forme originelle de l'archaïsme.

Nous prendrons rapidement quelques exemples. Le plus connu peut-être est le motif architectural. Chacun a en mémoire les arcades immensément hautes que termine au sommet un arc en plein cintre de tradition antique. Or le plein cintre de l'architecture romaine antique s'inscrit dans une volumétrie basse et compacte dont notre architecture romane a gardé le souvenir des proportions. Dans les arcades de Chirico, ce plein cintre est jusqu'au sommet d'immenses pilastres, lesquels appartiennent aux proportions des cathédrales gothiques, toutes d'élanement spirituel vers le ciel. Ainsi de Chirico, en combinant des motifs nordiques et modernes avec des motifs romains du sud latin antique, construit-il un modèle parfait d'archaïsme en ceci que la conjonction architecturale est bâtie sur la disjonction des modèles culturels, autrement dit que l'Etre y apparaît énigmatique d'être habité par des temps éloignés et hétérogènes. Le peintre reprendra cette même combinaison en 1970, en posant des frontons antiques sur des bêquilles immenses: Thermopyles (1967 et 1971).

L'énigme aujourd'hui ne réside plus dans l'interrogation sur les champs de pouvoir respectifs des hommes et des dieux, même plus, comme le veut une thèse rebattue, dans leur version sécularisée où s'affrontent individu et collectivité, homme et société. L'énigme moderne dont Hölderlin a tiré le pressentiment de la tragédie sophoclienne, naît de la disparition de la limite même. Chez Eschyle, et tout au long de la tradition judéo-chrétienne, le tragique naît du franchissement par les hommes de la limite de ce qui leur est imparti. C'est l'hybris, c'est la faute. L'action tragique, le mythe, est alors l'histoire du retour à l'ordre que nécessite la violation de la limite, le retour de l'enfant prodigue. Mais, comme dit Jean Beaufret,

"Avec Sophocle au contraire, c'est la limite qui se dérobe, et le héros s'avance dangereusement dans la béance d'un entre-deux d'où finalement lui vient sa perte".<sup>1</sup>

De même avec Chirico, est-ce l'évanouissement de la limite qui produit l'inquiétante étrangeté. La forme moderne de l'archaïsme c'est le suspens de la différenciation des ordres, c'est-à-dire des temporalités, l'intérieurisation (faut-il dire "abusive" comme lorsque Antigone dit "mon Zeus") de la loi du temps, c'est-à-dire sa levée au seul bénéfice de l'acteur, bénéfice susceptible de tourner lui-même à la tragédie, ou du moins à l'angoisse.

Une phrase tirée du Paysan de Paris illustrera cette nouvelle dimension de la temporalité. Aragon décrit les passages

"aquariums humains déjà morts à leur vie primitive et qui méritent pourtant d'être regardés comme les receleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère..."(p.21)

La mythologie moderne se nourrit de la présence aujourd'hui de ces objets archaïques ("déjà morts à leur vie primitive"), et elle ne peut les ressaisir comme poétiques que du fait de leur désuétude.

Cette mythologie post-moderne se fonde sur l'élation de la limite temporelle de l'avant/après, ce qu'Aragon appelle l'éphémère et Hölderlin l'oubli:

"A cette limite l'homme s'oublie, lui, parce qu'il est tout entier à l'intérieur du moment; le dieu parce qu'il n'est plus rien que temps".<sup>2</sup>

Notre archaïsme moderne, notre regard sur l'antique se fonde aujourd'hui sur la transcendance de la pure temporalité, c'est-à-dire

1. Jean Beaufret, Préface à Hölderlin, Remarques sur Oedipe, Remarques sur Antigone, UGE 10/18, 1965, p.12

2. Friedrich Wilmans, cité par J. Beaufret, op.cit., p.18

le fait que toute substance n'apparaît à la conscience que sous l'angle de son être-dans-le-temps, lui-même hors de toute possibilité de se voir attribuer une position déterminée. C'est ce que dira dans son domaine la loi des incertitudes de Heisenberg. L'éternité de l'instant, autrement nommé éphémère, dé-lie les moments, place les hommes et les choses hors espace et hors temps, ce dont l'archaïsme moderne est symbole. La déliaison laisse donc radicalement énigmatique le rapport des choses du monde entre elles, et c'est ce dont de Chirico l'archaïque voudra se faire le peintre

"Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est".

Niki LOIZIDI

Section Grecque

LE MYTHE DU MINOTAURE

CHEZ PICASSO ET LES

SURREALISTES

Ma propre intervention se canalisera dans l'examen d'un problème qui touche le domaine des mythes et qui m'a toujours paru à la fois complexe et fascinant: la survivance dans l'art contemporain d'un ancien mythe, qui sans appartenir aux grandes catégories des mythes cosmologiques dits "d'origine", présente pourtant un intérêt tout à fait particulier. L'histoire du minotaure appartient à la catégorie de ces ensembles légendaires dont la Grèce ancienne est plus riche que de mythes proprement dits. Etroitement liée à la légende de Dédale et de Thésée, elle a traversé plus de trois mille ans de civilisation<sup>(1)</sup> et survit jusqu'à nos jours, non pas comme une simple réminiscence de nos études classiques, mais comme une légende universelle ayant une valeur éthique fondamentalement régénérée. L'intérêt qu'a suscité ce mythe pendant toutes les périodes historiques et artistiques de l'occident s'explique bien probablement par le caractère énigmatique et complexe des récits qui le composent et dont la cohérence et le sens symbolique caché nous échappent. Car, même si nous constatons que les séquences du mythe s'enchaînent selon une logique indéniable, notre propre approche interprétative échapperait très difficilement à la projection des schémas de pensée purement modernes.

Le minotaure est le fruit de l'union de la reine Pasiphaë, épouse du roi Minos, avec un taureau blanc. La passion amoureuse de la reine pour le taureau est un acte de vengeance de Poséidon contre le roi Minos qui avait renoncé à lui offrir le bel animal comme sacrifice. L'union de la reine avec le taureau se réalisera par l'intervention d'une ingénueuse intrigue de Dédale qui avait mis

son habileté d'artisan au service de la passion amoureuse de la reine.<sup>2</sup> La progéniture de cette union monstrueuse habitera le centre d'un bâtiment construit par Dédaïe qui, depuis l'antiquité -si l'on suit les informations données surtout par Diodore et Apollodore- "apparaît comme l'expression spatiale de la notion d'aporie, de problème insoluble, de situation particulièrement périlleuse".<sup>3</sup> Toutefois, ce n'est sûrement pas l'interprétation de l'ancien mythe qui retiendra notre attention, mais les multiples métamorphoses que celui-ci a subi sous l'emprise de la pensée créatrice contemporaine. Thomas Mann avait bien raison quand il signalait -dans sa conférence "Freud et l'avenir", prononcée en 1936- que la source et le centre d'action de la conscience mythique doit être recherchée non pas du côté de l'objet observé, mais du côté de l'observateur.

Edgar Wind dans sa pénétrante étude intitulée Art and Anarchy, souligne -mais sans pour autant procéder à une analyse systématique de sa thèse- que parmi les figures du répertoire mythologique grec conjuguant la nature de l'homme avec celle de l'animal (sirènes, centaures, faunes, harpies), c'est le minotaure qui a tout particulièrement hanté l'imagination des créateurs modernes.<sup>4</sup> L'intérêt des artistes modernes pour la figure du monstre fabuleux -intérêt qui dans certains cas va jusqu'à l'obsession- constitue un phénomène artistique et culturel qui n'a pas encore été évalué à fond. Car il est particulièrement difficile de distinguer parmi les vieux mythes qui survivent ceux que l'on peut encore charger d'un contenu neuf, tout comme il est difficile d'analyser les causes qui sont à la base d'une pareille transformation ou d'une pareille régénération.

Ce n'est pas par une simple coïncidence des faits que la figure du minotaure est devenue le symbole du mouvement surréaliste et l'un des thèmes principaux de la mythographie picassienne, surtout pendant la période 1933-37. Si la figure du sage centaure

symbolisait, depuis la Renaissance, le rattachement au monde ancien et l'épanouissement ou la crise des valeurs humanistes, celle du minotaure semble inéluctablement liée à une tendance de rupture absolue avec ces valeurs. Pour l'artiste contemporain, le monstre fabuleux représente à la fois la partie voilée et opprimée de la nature humaine ainsi que la volonté de rompre avec les normes imposées par la raison et la morale du monde civilisé. Pour les surréalistes tout particulièrement, l'histoire du minotaure, analysée et interprétée par rapport à la légende de Thésée, prototype du héros "solaire", constituait, comme l'a très bien remarqué W. Rubin, "un schéma paradigmatic comparable tant à leur propre drame personnel qu'à la démarche de la théorie psychanalytique"<sup>6</sup>. Ce parallélisme entre l'aventure de la révolution surréaliste et la psychanalyse pourrait être admis comme une référence valable à ce qui a pu constituer le contexte culturel de la "version" moderne du mythe. Tant pour Picasso -qui voyait en la figure du minotaure une conjugaison idéale de la nature humaine avec celle de l'animal- que pour les surréalistes, le "moralisme" des interprétations classiques du mythe se met en marge, et au lieu de Thésée, c'est le minotaure jouant le rôle du catalyseur, qui devient le héros principal. Ce renversement des valeurs éthiques attribuées au mythe, cette réévaluation de la notion d'hybris, constitue un phénomène culturel que l'on pourrait associer à l'influence de la pensée de Nietzsche et de Freud, et à la crise des valeurs absolue qui marque l'entre-deux-guerres.

De la mythologie grecque ancienne les surréalistes ont choisi des récits légendaires ou des figures fabuleuses dans lesquels ils ont recherché non pas un idéal héroïque, mais une ressource intellectuelle et iconographique avec tout ce qu'elle contenait de signes ou de symboles touchant à leurs préoccupations et à leur démarche révolutionnaire. "La Grèce tragique", écrivait Masson -"mythes noirs et sombres mystères- était à notre ordre du jour".<sup>7</sup>

L'intérêt de Masson et d'autres artistes surréalistes pour les mythes, coïncide avec l'attention que Georges Bataille, Michel Leiris, R. Caillois et Pierre Mabille portaient, dans les années '30, aux travaux ethno-mythologiques. Il ne serait pas audacieux d'ajouter que les artistes surréalistes, sous l'influence de la pensée de Freud et de Nietzsche qui, selon Masson, "à coups de marteau démolissait allègrement ce qui restait du vieux concept de vérité",<sup>8</sup> ont recherché dans la terrible aventure que les Grecs prétaient au Minotaure, le modèle d'une nouvelle morale et d'une nouvelle religion qui puiserait ses ressources spirituelles et émotionnelles dans la magie, le rêve et la toute puissance du désir.

Dans le numéro 12-13 de la revue Le Minotaure (1933-1939), on trouve une référence assez précise au sens symbolique du titre, ainsi qu'à la dimension mythique et morale de son contenu, proposé par les surréalistes. Le taureau blanc, géniteur du monstre fabuleux, s'identifie au triomphe des forces régénérées de la nature et à Dionysos.<sup>9</sup> "...Sous la persistance du vieux mythe s'affirme, une fois de plus, l'esprit qui n'a cessé de nous animer.<sup>10</sup> Cet esprit s'incarne dans la saison où la sève fuse<sup>10</sup> et où tend à prédominer la loi de la TOUTE-PIUSSANCE DU DESIR".<sup>11</sup> L'article qui préface ce dernier numéro de la revue insiste sur le fait que le printemps de 1939 est une période vouée au triomphe du retour du minotaure, un retour qui ne peut que signifier la liberté et la joie de vivre; il ne fait pas de doute qu'on a affaire à un langage symbolique d'une résonance presque tragique surtout quand on pense que le texte a été écrit à la veille de la Deuxième Guerre et que la fameuse revue faisait déjà sa dernière livraison.

Mais la figure du minotaure qu'est-ce qu'elle représente finalement pour les artistes surréalistes? Tout comme chez Picasso, il serait particulièrement difficile d'en révéler des références iconographiques découlant d'une symbolique unitaire et cohérente.

André Masson lui-même ne cesse de lui attribuer plusieurs "vocations" ou rôles d'une valeur métaphorique extrêmement polyvalente sinon contradictoire. Dans une aquarelle de 1922-23, Grand Déflorateur<sup>12</sup> est rétrospectivement nommé par l'artiste non point Don Juan, mais le minotaure; ailleurs, le peintre surréaliste cite le minotaure parmi les "Dieux qui meurent", à savoir, Osiris, Orphée, Mithra, le Crucifié.<sup>13</sup> Très caractéristique est sa composition (à l'encre) intitulée "Mélancolie du Minotaure" (1938)<sup>14</sup> où l'on voit le monstre fabuleux au milieu d'un paysage désertique, abandonné comme un objet pétrifié. A part Mirò qui, dans sa remarquable série de dessins<sup>15</sup> décrit la figure du monstre d'une manière limpide et spontanée, l'iconographie surréaliste ayant comme sujet le monstre fabuleux dénonce un caractère eschatologique, violent, souvent macabre. Leurs compositions, dans plusieurs cas destinées à illustrer les couvertures de la revue Minotaure, détachent la figure du monstre, de la légende de Thésée, en faisant de lui l'unique héraut de leurs propres émotions et de leurs propres intérêts (voir les compositions exécutées par Dalí, Magritte). Il ne serait pas audacieux d'ajouter que la "version" surréaliste du mythe, riche et particulièrement intéressante sur le plan de l'approche interprétative,<sup>16</sup> dénonce pourtant l'absence d'un langage pictural apte à créer une transformation régénératrice de l'ancien mythe. La figure du monstre joue plutôt le rôle d'un symbole moral et intellectuel ou à mieux dire elle y fonctionne comme une sorte d'emblème destiné à illustrer l'approche mi-scientifique mi-animiste des mythes, pronée par l'esprit surréaliste. Le riche répertoire des figures zoomorphes ou monstrueuses faisant partie de l'iconographie surréaliste, dénonce une tendance assez claire, visant à imposer dans le domaine de l'esthétique de nouveaux symboles destinés à propager l'esprit de la terreur, la provocation et l'amour du mauvais goût. On pourrait citer comme exemple les figures mi-monstrueuses, mi-humaines de Max Ernst, de V. Brauner, de F. Labisse ou

l'intérêt presque obsessionnel de Dalí pour rhinocéros qui apparaît chez lui comme le symbole même de la nature irrationnelle. Il est tentant de dire que, chez Dalí, on retrouve l'influence de l'iconographie maniériste et tout particulièrement l'influence des études de Giacomo della Porta.

Si les surréalistes aimaient le minotaure pour tout ce qu'ils trouvaient en lui de cruel, blasphématoire et de contre-nature, Picasso l'admirait pour sa nature ambivalente, à la fois offensive et vulnérable. C'est surtout à Picasso que l'on doit reconnaître la grande capacité non pas d'une simple transcription de l'ancien mythe, mais de sa récréation à travers une synthèse d'éléments autant hétéroclites que contradictoires. L'iconographie picassienne constitue une vraie mythographie moderne "dont la dimension morale n'a pas encore été évaluée à fond".<sup>17</sup> Le minotaure chez Picasso n'est plus un emblème révolutionnaire et anti-idéaliste mais une figure passionnante et universelle qui s'intègre dans tout un amalgame de mythes, légendes et traditions diverses. Pour plusieurs théoriciens, le minotaure picassien semble étroitement lié au rituel de la corrida, pour d'autres, comme p.ex. J. Berger et R. Penrose, l'iconographie picassienne ayant comme sujet le thème du minotaure constitue une version enrichie du conte de "La belle et la bête". La figure du monstre éveilla le vif intérêt de l'artiste surtout pendant la période de sa collaboration avec les surréalistes, collaboration qui se révéla assez féconde car elle lui a permis de mieux développer sa capacité de vrai générateur des mythes. Comme l'a très bien remarqué lui-même, la figure du monstre mythique l'avait tellement fasciné qu'il se sentait identifié à lui.<sup>18</sup>

Si Masson l'a utilisé le premier comme symbole des forces obscures de la nature humaine, c'est Picasso qui en fera une image à la fois universelle et étroitement liée à sa légende personnelle. Sa remarquable capacité de transformation et de régénération du

mythe doit-on la chercher, au moins partiellement, dans son rapport avec le rituel de la corrida qui, dans son pays natal se déroulait –pendant des siècles– après les cérémonies liturgiques populaires. W. Rubin n'hésite pas de dresser une coexistence assez convaincante, surtout en ce qui concerne la série des "minotauromachies", de trois principaux éléments: de la chrétienté populaire, du rituel de la corrida et du mythe grec ancien.<sup>19</sup> Selon la thèse du même auteur, qui n'est pas le seul à l'avancer, ces éléments sont reconnaissables même dans une composition monumentale étroitement liée aux événements tragiques de l'histoire contemporaine, comme la "Guernica".

Sa première composition représentant le monstre mythique –l'artiste a tracé plus de cent cinquante figures faisant thématiquement partie du cycle de minotaure et des minotauromachies– date de 1928. Il s'agit d'un collage exécuté le jour du nouvel an; la même date porte une deuxième composition à l'huile représentant le "Minotaure qui court". Mais son travail systématique sur le thème du minotaure commence en 1933, l'année où il débute sa collaboration avec les surréalistes. Il convient de rappeler que la composition que Picasso a exécuté pour la couverture du premier numéro de la revue, représente le monstre portant lui-même une épée à courte lame. Cette composition constitue une nouvelle métaphore visuelle qui reconstitue arbitrairement la sémantique de l'ancien mythe. Animal à la fois combatif chargé de fureur destructrice et bête innocente vouée au sacrifice, le minotaure picassien devient le symbole antithétique de la violence et de l'innocence. Cette absence d'unité et de cohérence qui caractérise sa propre approche du mythe, prouve que les séries de "Minotaure" et des "minotauromachies" se trouvent être le miroir des nouvelles "métamorphoses" profondément liées à la pensée et au goût de l'imaginaire moderne. Il serait tentant de souligner à ce propos que l'illustration qu'il avait faite des "Métamorphoses

d'Ovide" -en 1931, à Paris- lui ont enrichi le sentiment d'appartenir à une culture qui était l'héritage de l'homme méditerranéen.

Picasso restructure totalement la personnalité de l'animal mythique lui créant un fond légendaire qui commence avec l'arrivée du minotaure dans l'atelier du sculpteur et se termine dans une série d'images de caractère "oedipien" où l'on voit l'animal marchant dans l'obscurité guidé par une petite fille. Entre la première et la dernière phase de cette éblouissante mythographie, la figure du minotaure revêt des significations symboliques extrêmement variées et contradictoires.

Figure à la fois moderne et archétypale, profondément humaine ou symbole de la bestialité la plus cruelle, le minotaure picassien est le protagoniste d'une série de mythographies où des éléments contrastés s'affrontent dans un climat de violence et de drame (taureau-cheval, lumière-ténèbres, fureur combative-sérénité apollinienne). Souvent, dans les compositions de Picasso -qui possède la sagesse "naïve" d'un vrai générateur des mythes- une source lumineuse (la lumière de la raison) épargne les ténèbres et semble menacer le minotaure, ce maître des puissances obscures de la vie instinctive (voir "Le Minotaure blessé par les rayons du Soleil", 1933). Dans une gravure de 1933 appartenant à la "Suite Vollard", le monstre figure coupe à la main, à côté d'une femme nue; ailleurs il participe à une scène bacchique dans l'atelier du sculpteur ou il s'apprête à caresser une belle dormeuse (Suite Vollard, 1933). Très caractéristiques sont les compositions où il meurt au milieu d'une arène mortellement blessé par un jeune athlète qui incarne, bien probablement, le héros solaire, Thésée (Suite Vollard, 1933); d'autres fois le monstre blessé mourant dans l'arène, devient le héros tragique qui inspire la pitié aux femmes qui l'observent (Suite Vollard, 1933).

Après 1933 et entre 1934 et 1936, les compositions que Picasso exécute sur le thème du minotaure, deviennent de plus en plus complexes et portent souvent la marque d'une forte élaboration

"littéraire". Dans la série intitulée "Le Minotaure aveugle" -technique mixte- la figure du minotaure semble étrangement identifiée à Oedipe roi; le monstre mythique, solitaire et aveugle, se laisse guider par "Antigone" portant fleurs et colombe (Suite Vollard 1934). On dirait que l'artiste, mêlant les mythes, trouve une punition pour Picasso-Minotaure en identifiant son double à Oedipe, héros tragique et victime d'un inéluctable destin. Mais quel est le sens profond de cette punition qui semble être le résultat de l'hybris contre la loi des dieux? Dans une composition de la série représentant le minotaure-Oedipe aveugle, le monstre marche guidé par la jeune fille, devant l'entrée d'une grande grotte; du côté gauche apparaît, accroché sur le mur, un tableau représentant une composition moderne. Ce qui nous paraît très significatif dans ce "tableau dans le tableau" c'est la présence d'un œil nimbé de rayons nettement dessinées qui traversent la surface. L'œil lumineux représente-t-il une symbolisation du "regard intérieur" du peintre qui cherche la vérité au-delà du monde visible? La tension dramatique qui caractérise cette composition nous incite à penser qu'une allusion au "Chef-d'Oeuvre Inconnu" de Balzac -illustré par l'artiste en 1931- ne doit pas être exclue. Picasso semble avoir bien saisi le sens profond de la démarche impossible et utopique du maître Frenhofer: "...c'est ça que je trouve merveilleux chez Frenhofer", disait-il en 1959 à Kahnweiler, "...à la fin on ne peut voir autre chose que soi-même. Grâce à cette perpétuelle recherche de la réalité qui est sans bornes, on finit dans l'obscurité".

La capacité de Picasso de mêler les mythes et de condenser plusieurs figures ou symboles dans un seul signe plastique, se lit également dans une composition de 1933 intitulée "Quatre enfants regardant un monstre" (1933). Dans la série des "minotauromachies" le mythe grec ancien et le rituel de la corrida se mêlent avec certaines figures ou épisodes faisant partie de la légende

personnelle de l'artiste; deux exemples assez caractéristiques sont la "Dépouille du minotaure en costume d'arlequin" (1936) et "Minotaure et jument morte devant une grotte" (1936). Dans cette deuxième composition "Picasso - Minotaure" tient de sa main gauche une jument morte tandis que de sa main droite fait un geste pour écarter une jeune fille couronnée de fleurs qui le regarde derrière un voile. Cette toile semble justifier l'hypothèse d'un certain rapprochement de la pensée artistique de Picasso avec Nietzsche —surtout Nietzsche de la "Naissance de la Tragédie"— qu'il connaît de longue date mais qu'il avait peut-être mieux approfondi grâce à ses rapports avec les artistes surréalistes. Le voile de Maya soustrait le déchaînement des forces dionysiaques (symbolisées par la présence de Picasso-Minotaure) au regard du monde apollinien représenté dans la scène par la jeune fille couronnée de fleurs.

Malgré leurs différences capitales, Picasso et les surréalistes ont interprété et transcrit le mythe du minotaure sous un aspect commun; à savoir, ils ont essayé une réinvention sinon une réévaluation de sa personnalité morale en la restituant dans un contexte culturel artistique ou idéologique profondément liés à la sensibilité moderne. Dans cette version moderne de l'ancien mythe nous découvrons, entre autres, une tendance pour le culte de l'irrationnel et de l'ambigu, l'amour du grotesque et de la démesure, caractéristiques qui —comme le dirait R. Hocke<sup>20</sup>— ont toujours marqué les périodes traversant une profonde crise idéologique et culturelle.

#### Notes

1. La plus ancienne représentation de la lutte de Thésée et du minotaure est une tablette d'or —environ 600 av. J.-C.— qui se trouve maintenant au musée de Berlin.
2. L'ancienne légende nous raconte que Dédaïle avait mis son habileté au service de la passion amoureuse de la reine Pasiphaë.

Il fabriqua à ce propos, une vache de bois revêtue de cuir et montée sur quatre roues. L'artisan a mis la "vache" dans le pâturage et aida la reine à prendre place à l'intérieur de cette machine à créer l'illusion. Pasiphaë s'étant unie au taureau blanc grâce à l'habileté de Dédales, mit au monde le Minotaure. Diodore (IV,77) et Apollodore (HI,1,4) nous donnent des descriptions de ce produit de l'ingéniosité technique de Dédales.

3. Françoise Frontisi-Ducroix, Dédales, Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne. Ouvrage publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique. Préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris 1975.
4. Edgar Wind, Art and Anarchy, Londres 1963, p.46-47.
5. Marina Lambraki-Plaka, Bourdelle et la Grèce. Les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle. Thèse présentée devant l'Université de Paris I (Sorbonne). Repr. Université de Lille III, 1974, pp. 158-262. Voir également Karl Kerényi, "Le sage Centaure", Image, n° 45, 1971, p.7-16.
6. W. Rubin, Dada and Surrealist Art, Londres 1978, p.295.
7. Françoise Will-Levaillant, André Masson, le rebelle du Surréalisme, Paris 1976, p.73. La "Grèce tragique" est le titre d'un dessin à l'encre d'André Masson exécuté en 1938.
8. op. cit., p.77.
9. Minotaure, le frère d'Ariane est plutôt connu comme une figure monstrueuse, produit de l'ingéniosité de Dédales. Le nom d'"Asterios" lui était également attribué car il était "une étoile" pour ses proches. Le surnom d'"Asterios" était aussi donné à Dionysos, enfant-protecteur des mystères. Voir K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen, 1ère édition 1959, trad. grecque par D. Stathopoulos, Ed. Galaxias, Athènes 1968, p.179.

10. C'est l'auteur qui précise la référence.
11. La dernière livraison de la revue Minotaure en mai 1939, numéro double (12-13). A.Béhar a précisé que Tériade et A. Masson se réunirent dans l'appartement de R. Vitrac (mars 1933) pour fonder la revue, mais le projet de Tériade, sinon le titre choisi en définitive, datait de quelque temps auparavant. Voir Fr. Will-Levaillant, op.cit. 100.
12. C'est A. Masson qui signale que sa première allusion au monstre se trouve dans l'un de ses érotiques de 1922-23; précisément, il s'agit d'une aquarelle où l'on voit le Grand Déflorateur fêté par ses victimes (Mythologie, p.38).
13. op.cit., p.74.
14. Dans cette composition le minotaure ne se présente plus comme un emblème anti-idéaliste révolutionnaire. Il est plutôt le symbole d'un mode vidé de sens et en pleine décadence.
15. Ces dessins ne sont pas reproduits dans Minotaure mais ils appartiennent à la même série que les neuf dessins publiés sous le titre Légende du Minotaure, dans Minotaure No3-4, 12 décembre 1933.
16. Michel Carrouges dans son livre intitulé Les Machines Célibataires, Paris, 1976, souligne que seul le surréalisme possède la plénitude du pouvoir d'intégration de toutes les plongées à vif dans les mythes et de toutes les méthodes d'interprétation. Cette capacité interprétative s'explique par le fait qu'il ne se contente pas d'études documentaires ou scientifiques, mais introduit directement à la participation la plus active, à la mentalité et au comportement mythique. Précisément il se réfère aux travaux de G. Bataille et J. Monnerot.
17. Paolo Santarcangeli, Le livre des Labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole, Paris 1974, p.379.
18. Brassai, Conversation avec Picasso, Paris 1964.
19. W. Rubin, op.cit., p.294.
20. Gustav René Hocke, Labyrinthe de l'Art fantastique, trad. française, paris 1967.

Boris PETKOVSKI

Section yougoslave

LA TRADITION ANTIQUE DANS L'ART CONTEMPORAIN

DE LA REPUBLIQUE SOCIALISTE DE MACEDOINE

"L'ingérence du passé dans le présent est une des marques les plus essentielles du développement historique; elle est le résultat du surpassement de ses stades précédents au profit de l'avenir. En tant que copule entre le passé, le présent et l'avenir, la tradition est l'instrument du surpassement du développement révolu et des acquisitions culturelles menacées d'être éteintes"

(Sociologie der Kunst, 1972)

Ces réflexions d'Arnold Hauser relèvent d'un des principes fondamentaux de l'attitude historique: c'est ainsi que Hauser mentionne aussi le fait que tout présent possède un passé, une tradition, c'est-à-dire que le passé, la tradition sont constamment réévalués de sorte qu'ils acquièrent des aspects et des valeurs encore inconnus à leur époque.

En acceptant le fondement théorique des attitudes relatées, j'accordais avant, comme je le fais aujourd'hui, qu'en considérant le développement de l'art plastique contemporain dans la République Socialiste de Macédoine, il faut réfléchir sur le rôle et sur l'ingérence de la tradition dans cet art: celle-ci doit être évaluée d'une manière critique, tout en ayant en vue les mouvements actuels de l'art plastique dans le monde. Tout cela me paraît inévitable dans le cas où l'on fait une tentative pour examiner d'une manière objective et historique nos propres résultats dans la culture et dans l'art; ainsi que dans le cas où l'on veut observer un aspect des mouvements de l'art plastique macédonien comme n'étant peut-être pas d'un intérêt uniquement "local". Et tout cela n'est pas en fonction d'une tentative forcée d'avoir (apparemment) une place plus "brillante" dans la théorie esthétique

et critique internationale, mais pour pouvoir constater à quel point un phénomène local, un phénomène ou une œuvre plastique "à nous" peuvent obtenir une signification plus large: de contribuer éventuellement à un réexamen des tendances ou des problèmes actuels dans un espace physique et spirituel beaucoup plus large.

C'est dans cette perspective qu'il faut étudier, définir et évaluer la signification et le rôle de toute tradition y compris la tradition artistique antique, par rapport à l'art plastique contemporain de la Macédoine.

La variété et la complexité des monuments et des vestiges de l'art antique et de l'art médiéval, le défi constant qu'ils présentent pour le climat spirituel de la République Socialiste de Macédoine, pour l'intérêt culturel général que le peuple macédonien montre envers le passé de la région de son existence séculaire, ce défi donc peut être remarqué aussi dans certains domaines de l'art plastique contemporain de la Macédoine (peinture, dessin, sculpture). On constate dans cet art tout d'abord un rapport envers l'héritage commun de l'art et culture antiques (grecque, romaine). Certains aspects de cet art sont ressentis comme faisant partie de l'être spirituel macédonien, parce que cet héritage s'est infiltré par sa présence matérielle dans la mentalité créatrice de certains artistes macédoniens. Il y a aussi d'autres éléments qui stimulent cette relation: la ressemblance de l'ambiance physico-géographique, la parenté du destin historique des peuples balcaniques, la similarité des cadres généraux de vie (particulièrement dans le passé) ainsi que les coutumes, les moeurs et les relations interhumaines y associées; enfin, à travers tout cela, un rapprochement des attitudes générales envers le monde et la vie.

C'est pourquoi ce retour de la mentalité créatrice actuelle vers les agents qui motivaient la création artistique de jadis, vers les couches profondes de la tradition, s'est réalisé dans

l'art plastique macédonien d'aujourd'hui comme une action plus vaste qui embrasse, par exemple, jusqu'à la mythologie grecque: on a cherché l'inspiration pour un emploi libre d'éléments ou de schémas iconographiques dans le répertoire mythologique grec (ou dans la littérature classique grecque); c'est la base symbolique et significative d'où l'on part pour exprimer dans un style pictural contemporain une ancienne attitude philosophique valable ou révalorisée de nos jours, une catégorie éthique, une valeur humaniste, une allusion historique ou socio-politique actuelle etc.

On peut trouver un exemple spécifique de cette relation avec "l'antique" dans quelques œuvres de l'après-guerre du peintre et dessinateur Nikola Martinoski (1903-1973). C'est ce qu'on peut constater d'abord dans certains de ses dessins des années cinquante. S'abandonnant à sa nature impulsive, Martinoski crée d'une ligne fine et dénudée des figures gracieuses, élégantes ou violemment déformées d'hommes, d'animaux ou de personnages fantastiques et mythologiques. Par un mélange de procédés: expressionnistes (Grosz), cubistes (Picasso) et surréalistes (Chagall avec beaucoup de fantaisie (contenant de lointaines suggestions mythologiques) et de hardiesse dans la composition, l'artiste crée des structures symboliques pathétiques, dramatiques, lyriques ou érotiques dont le découpage dans l'espace est libre et dynamique. Dans quelques tableaux des années soixante, Martinoski a exprimé d'une manière encore plus accentuée une "fantaisie mythologique" empreinte d'un érotisme violent. Des corps de femmes et des êtres mythologiques (satires, faunes), allongés, courbés et crispés, déformés jusqu'au grotesque, présentés dans le même style impulsif, mais d'un expressionnisme déjà maniétré, traduisant des scènes qui abondent en violence sexuelle. Cependant, on y trouve une tendance caricaturale qui "apaise" l'agressivité de "l'événement" ("des satires" qui attaquent et s'emparent

de corps nus et sans protection de femmes).

Les années cinquante ont été marquées par une apparition sporadique des rapports avec "l'antique" et chez de jeunes artistes macédoniens qui débutaient à ce moment-là.

Ainsi certains tableaux du peintre Petar Mazev (1927), datant des années 1959-1960, révèlent "des inspirations antiques" dans l'ambiance générale et dans la composition. Dans ces œuvres Mazev a peint des scènes symboliques d'un caractère légendaire et historique (Guerre 1958, Blessé 1959, Guerre 1960, Lion brisé 1960), ainsi que des scènes d'un dramatisme tragique (Mineurs 1960, Déploration 1959). Ces compositions qui contiennent à la fois des éléments post-cubistes et des éléments de la peinture métaphysique (une géométrisation "arrondie" des formes) dont la répartition en figures isolées ou en groupes fantasmagoriques est nette et claire, sont marquées d'une spécifique monumentalité et de dignité. Des détails tels qu'un torse brisé antique, une main, une tête, accentuent la présence de "l'antique" dans ces œuvres.

Après 1960, le défi que présente l'esprit antique s'est réalisé sous des aspects nouveaux dans l'art plastique macédonien. Le passé a été assez souvent vu comme "présent légendaire", comme un mélange du fantastique, du légendaire et du merveilleux qui s'infiltre dans l'existence historique réelle d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'on a pu assister à un processus d'unification de ces deux sphères peu conciliables. C'est là qu'il faut chercher l'origine d'une traduction "panthéiste" d'émotions dans une partie de la peinture macédonienne des années 60. Ce "panthéisme" se faisait surtout voir dans la manière dont on traitait le paysage et les figures: la sphère biologique (flore, insectes, hommes) passait pour un phénomène multiple et pluridimensionnel (comme faisant partie de cette couche de réalité objective qui est "transparente" pour l'invisible, le fantastique, le merveilleux),

et qui partage l'interdépendance et l'égalité des composants "physiques" et "métaphysiques" de l'existence. En effet, la formulation picturale de ces tendances est, au début, souvent, le résultat d'une exaltation de jeunesse, d'un souvenir de rêves et des fantaisies de l'enfance à peine passée; il s'agissait des jeunes artistes (les peintres Gligor Čemerski, 1940, et Simon Šemov, 1941), dont la fantaisie artistique unissait (de manières différentes), tout en gardant la naïveté et l'innocence de l'émotion, l'inspiration "antique" aux éléments du folklore macédonien: à sa manière de traduire le monde par des formes du récit fantastique, énigmatique et mystérieux.

Le peintre Gligor Čemerski exprime (d'une manière accentuée) cette ouverture engagée sur le plan intellectuel ainsi que sur le plan émotionnel vers la provocation de l'antique: c'est surtout son "transfert", sa multiple "transposition" dans l'art byzantin qui s'associe à l'impulsivité de la vision artistique du peintre. La mentalité créatrice de Čemerski est sans doute la mentalité la plus "méditerranéenne" dans la peinture macédonienne. Il conçoit le monde comme un infini mystère de la matière et des phénomènes spirituels. C'est pourquoi il a eu la tendance de condenser cette réalité dans des organisations visuelles de plus en plus complexes qui correspondraient à la complexité, à l'inquiétude et à la violence de son expérience vécue. Dans ses tableaux on peut découvrir des éléments de légendes (nationales ou étrangères), des situations mythiques. Au début (jusqu'au 1967/68) on y constatait des souvenirs lyriques de l'enfance, un amour pour la magie de la nature: "un retour euphorique en Arcadie" (Vlada Urošević). Par la suite on y pouvait découvrir s'imposer de plus en plus une attitude "d'angoisse existentielle", un intérêt actif (mais toujours symbolique, transposé, médiat) pour la condition anthropologique et sociale de l'homme. Les abîmes de l'éros y sont aussi présents et l'on peut dire que c'est une des

préoccupations actuelles les plus remarquables du peintre. Ce cauchemar intérieur se traduit par des procédés expressionnistes, par certains aspects de l'art brut, par des suggestions de la morphologie cubiste "à la" Picasso et Léger, par l'art byzantin etc. Tout cela fait partie de "la mythologie visuelle", dont les solutions picturales ont un caractère des fois baroque et surréel, des fois romantique et fantastique. (Commencement de la tempête 1968, Les ailes rouges d'Illinden, La ronde crépusculaire 1972-76, etc.).

Le rapport de Čemerski vers la tradition antique caractérise aussi certaines de ses œuvres monumentales. C'est le cas de la mosaïque "L'homme et la lumière" ( $5 \text{ m}^2$ , 1975/76). Exécutée dans une hydrocentrale près de Gostivar, la mosaïque présente la métaphore visuelle "d'une révolution en cours"; mais son contexte historique concret et sa signification font partie d'une composition qui synthétise des éléments réels, suggestifs, symboliques et mythiques sous la forme d'un mythe figuratif contemporain. La structure philosophique et éthique centrale de la mosaïque est le thème de "Prométhée-peintre" que suggère une main gigantesque étendue tenant un flambeau et une palette de peintre. Du point de vue de style, la mosaïque "L'homme et la lumière" tient son origine de plusieurs couches figuratives: la préhistoire (Altamira, Mexique), Byzance, le folklore macédonien, Fernand Léger, le pop-art, -tout cela associé dans une chaîne dynamique de segments sémantiques et plastiques.

Une série de tableaux de Simon Šemov (avant 1970) met en évidence d'une manière transposée, médiate, poétisée, les suggestions de l'"antique". Une structure figurative amorphe: mélange d'éléments psychodéliques, néofiguratifs ou pop-art réélaborés (et une technique mixte: huile, dessin, collage, etc.) traduit d'indéfinissables figures (d'une "inhabitabilité" enfantine) des "panthéistes" mis à côté d'arbustes, de bourdonnement d'abeilles ou d'autres insectes.

Quelques autres artistes macédoniens ont périodiquement utilisé des éléments de la tradition classique pour des fins artistiques particulières. Chez une partie de sculptures macédoniennes les inspirations de la sculpture grecque sont à peine visibles, médiates inexistantes. Mais chez Petar Hadži Boškov (1928) -il s'agit d'un groupe d'oeuvres de 1976-77 pour des occasions différentes (sculpture monumentale ou de musée) et dans un matériel différent- on constate une référence très caractéristique à des traits antiques. Hadži Boškov les transpose dans des compositions plastiques dont le traitement est moderne. Deux sculptures en béton fondu de 1977 à une et à deux figures assises, rend la possibilité d'une comparaison extérieure à une figure assise de la frise de Parthénon. La façon dont les formes sont organisées, le teutonique des masses, le caractère des lignes-plis de l'habit se rapprochent suggestivement de la morphologie de surface d'une figure sculpturale grecque, ou d'un élément plastique de temple grec. En infiltrant de procédés et d'effets post-cubistes (facette, découpage, géométrisation -expériences de Lipchitz, Zadkine, Picasso) dans la morphologie "ancienne", l'artiste arrive à créer une impression de lenteur, de dignité, de monumentalité. L'accent mis sur ces moments "archaïques" et "classiques" ne fait que souligner l'aspect moderne de ses sculptures. On peut remarquer ces traits dans deux sculptures monumentales de l'artiste de grandes dimensions: Kliment Ohridski (granit, Skopje 1972) et Monuments aux brigades de partisans de Koruška (acier, Ravne en Slovénie, 1977), ainsi que dans les postulats généraux et dans l'organisation des masses.

\* \* \*

C'est ainsi qu'on a essayé de démontrer certains aspects de l'influence plus concrète de l'esprit et de l'art antiques sur l'art figuratif contemporain en Macédoine. D'autre part, il est devenu clair aujourd'hui que l'art byzantin (face au dogme

idéologique dont il devait être l'expression) est l'héritier spécifique du concept artistique antique. Un grand nombre de fresques médiévales en Macédoine et en Serbie révèlent dans leur formation stylistique cette présence multiforme des attitudes classiques envers l'art. C'est ainsi qu'on peut supposer qu'une structure antique grecque, inclue (et "dérobée") dans le système esthétique de son héritière -l'art byzantin, puisse par là devenir l'inspiration de l'art figuratif contemporain de la Macédoine.

Mais ce rapport envers la tradition n'a toujours pas été qu'une tentative de faire une synthèse avec les mouvements modernes: les artistes yougoslaves d'aujourd'hui et la théorie qui était à leur suite ont adopté l'attitude que ce processus exige un rapport créateur, critique et non-apologétique vers sa propre tradition ainsi que vers toute autre influence spirituelle et artistique.

Vadim POLEVOI

Section russe

ART TODAY AND THE GRECIAN WORLD

(THE ARTIST'S PROFESSION IN TODAY'S WORLD)

It is only natural and fitting that the topic ART TODAY AND THE GRECIAN WORLD placed under discussion at this congress usually makes us look back on the arts in antique Hellas, on the fundamental role they have played in the history of the world's culture, and on their impact upon today's artistic creativity. And in doing so, we routinely concentrate upon old Grecian arte-facts, on the ideas they expressed and the forms they assumed. And we also want to look into the vicissitudes the legacy and interpretation of those artistic ideas and forms have undergone. There is no denying that this kind of exercise is crucially important by itself, and it also helps us pass judgement on the volatile and intricate phenomenon brought about by today's trends the art critics have dubbed the crisis of the avant-garde and post-Modernism. On the one hand, the phenomenon manifests itself in the artist's desire to revert back to the traditional ways of artistic creativity, or in the back-to-basic art trend, in a manner of speaking. On the other hand, the phenomenon makes us pause to think whether or not one spurious trend has emerged to take over from another spurious trend. In other words, all their faith in the progress of artistic creativity lost, the avant-gardemembers have dropped their claim that they own the absolute and ultimate truth, only to start preaching a return back to the long-gone Golden Age of art.

And I think it might be exciting to examine some neo-Classical and neo-Byzantine trends that prevail now in today's Greek arts since I am the author of a voluminous book on the

subject which it seems makes me the only non-Greek writer on the subject.

Now, however, I would like to look into ancient Greece and modern art from a somewhat different angle, and to draw your attention to a phenomenon that foreshadows art itself with all its trends, styles and the entire wealth of its manifestations. What I have in mind here is the artist's personality and professional activity. What is it that the artist is called upon to do? How and why is the artist to perform? The questions seem to me to have become exceedingly pressing, and even disturbing, now.

We have debated issues pertaining to our profession time and again. We conduct systematic studies on the modern state of the arts, and in doing so, we willy-nilly have to face what I presume to be the most acrimonious problem of the day, that of art versus non-art. If our line of reasoning runs within the confines of art proper, never leaving them, it often tends to follow the vicious circle pattern: it is either that an item is exhibited at an art exposition because it is a work of art, or it is recognized as a work of art because it is exhibited at an art exposition. And here out of sound and disputable views of art's nature, limits and forms emerges the basic idea of the *raison d'être* underlying the artist's professional work which is solely responsible for the creation of objects of art.

We can argue that we came to recognize the problem last year, when the AICA and AIAP meetings were held jointly in Finland, but at that time we were not ready yet to discuss it. This is precisely why we would like to start talking about it right now within the framework of the topic ART TODAY AND THE GRECIAN WORLD, the reason being that it was ancient Greece

that saw the world's original clearly shaped type of an artist with his socially specific features, still present today. The type is one of a creative individual vested with his or her very own role to play in societal life and activities, rather than one of a faceless artisan, a pharaoh's clerk or a high priest attending to their professional duties through the medium of art. He is involved with the life of society in his capacity of an artist generating ideas and art forms that reflect the style of his time coupled with his own personal touch. Later on, the type of an artist and his status in society underwent drastic change. But the great masters of classical antiquity have gone down in the history of culture for succeeding generations of artists to meet the challenge of matching their self-awareness one way or the other. In a word, the world of antiquity witnessed the artist's profession making shape as an independent and socially useful creative activity that nothing else can ever replace. And at the same time two basic guidelines of that creative work emerged to stay intact up until today.

What I refer to here is, firstly, an activity that produces artistic works proper designed to become phenomena of art and having a life of their own. Secondly, an activity which is involved with a vast range of objects and items that assume their aesthetic value in the hands of an artist, though originally they, by definition, are not created as works of art. It is only obvious that the two basic guidelines of artistic work undergo a change in the course of history, entering into new interrelationships with each passing era. But nowadays we witness artists' activities extend beyond art's traditional boundaries, and powerful forces and interests invade those activities on such a grand scale that the very nature of the

artist's work, let alone the change it undergoes, is affected. Occasionally things can go so wrong that the survival of independent spiritual endeavors as reflected in this kind of man's creativity, is put at stake.

It is evident that the fruits yielded by man's other fields of endeavor clearly force the ideas, emotions and forms art generates, out of man's everyday life and man's appreciation of art. For example, industrially manufactured items supply people with such an abundance of colors, plastic designs and textures and with such a diversity of compositional forms and shapes that they make pure art pale in comparison. And this is a phenomenon we cannot will away. It is only natural that a great amount of artistic talent, imaginativeness and creative energy should be drawn upon to design, stimulate and decorate industrially manufactured items and related production. This line of the artist's work is vitally needed and highly advisable, of course. There is no doubt about it in my mind. But it is also self-evident that in this case the artist is part of, or gets involved in, a much larger effort than it takes to manufacture an item of aesthetic value. It is not so easy to identify and assess that value, for the expressiveness and style of an industrially manufactured item in question is shaped both by artistic work that has gone into it, and by the production technology used, the supply and demand relation prevailing at the time and the never-ending fashion changes valuable in their own right, among other reasons. Those reasons combine to affect directly the artist's creative work, causing it to rise to production, commercial and other challenges and inducing the artist to think and act with a view to meeting the interests and rules that govern those extra-artistic aspects of his endeavor. Thus, there appears a very real threat that

the artist's personality might be deformed and that his profession might lose its *raison d'être* which is to add an aesthetic dimension to man's material environment, rendering it more beautiful. I think that in a situation like this it is crucially important to realize that the artist's profession striving to produce aesthetic values is indivisible and that the artist's personality is also indivisible, no matter whether his talent is used in the spiritual or applied domains. And here again this is exactly what the old Grecian artists were the first to realize. Let us recollect how proudly stand out the names signed by pottery makers and painters on those amphorae and craters that seem to convey the voice of their creators.

I think we can presume that the artist's profession used in the field of industrial production is a topic under discussion by our counterparts in designers' associations. However, the studies conducted on, or better still, the encouragement given to, the artist's profession which has a value of its own, are an ethical must in our profession. Otherwise what we will be left with is an ersatz art created by non-artists.

This is but one side of the coin. But the coin has the other side too, which is a part of another direction the artist's work takes in producing objects of art proper or primarily spiritual values. And it is this direction that makes the artist's profession, its aesthetic expediency and, lastly, art as opposed to non-art, assume their specific and distinctive characteristics. If I start looking into all those problems concerning the emergence of new ideas and art forms, art's impact and a search for new applications in the artist's endeavors, I will end up describing the world's entire history of art as it has evolved during the 20th century. Therefore

I will confine my comments to describing just one trend that directly affects the very essence of the artist's profession.

What I want to refer to here is a trend that has emerged out of the frustration generated by today's state of the arts, art forms and ideas and art's ability to influence man. The trend also stems from the feeling that progress in sciences and technology has now taken over the leading positions the art of the avant-garde occupied in producing brand new and impressive ideas earlier on. The view that under these circumstances art has lost its aesthetic expediency with its own artistic potential all dried up, renders it necessary for the artist to look for his or her profession of faith, fundamental expediency and convincing arguments outside the framework of aesthetics. The artist has to turn to man's other fields of endeavor, such as scholarly research, technical design and various public events. And the works that emerge as a result have no aesthetic impact of their own. Rather, their impact is physiological, entertaining, material and practical as produced by optical illusions, attractions, domestic articles or natural bodies. I do not deem it advisable to describe those kinds and types of objects in any detail, for they can hardly be called works of art, but at the same time they cannot be placed in any other category, since they are designed to enjoy an ideal existence in art's ideal world and they cannot serve any other purpose. Numerous manifestations of this paradoxical phenomenon that could be called para-art are to be found everywhere.

Let us find out what kind of profession the artist practises in a situation like this. Most likely, it represents a third field of the artist's endeavor midway between the manufacture of aesthetic values and the artist's involvement with society's

other activities. In a desire to become meaningful and expedient and to produce quality art, this activity of the artist seeks to imitate the way of thinking and work techniques prevalent in other professions. The traditional ways of practising art leaving the artist somewhat frustrated, he or she tries to work as a scientist, a typist, a craftsman manufacturing tangible and practical items, a light technician, a sound engineer and so on. Facing a situation like this, some artists rebel against this kind of heartless technicism, delving into the distant origins of their crafts in an effort to produce the likes of idols and fetishes. Some other artists, in turn, fall in love with this technicism and begin to compete with modern industrial production in creating articles so skillfully finished that they can make artisans and electronics industries alike look envious.

However, no matter how sophisticated the artist's skill becomes in manufacturing objects of para-art his or her profession becomes substantially distorted and loses its organic meaning. It evolves into a different trade: the artist becomes some sort of a toy manufacturer, attractions builder, flower arranger, amulet and tatoo maker and the like. This kind of activities stay with us since time immemorial, but I would like to stress again that it was antique Greece that saw the artist's profession emerge out of other professions as an aesthetically expedient activity practised in its own right and called upon to embody a humanistic and artistic approach to reality.

This is ancient Greece's one major legacy that continues to affect today's art in a large measure. However, the legacy is only partly responsible for its own destiny. And those who inherit it have a prominent role to play in interpreting it correctly. That is why it is substantially important to take

good care of the artist's profession that has a meaning of its own, a social mission to perform and an ethos to comply with. Otherwise we will be stuck with an ersatz profession as practised by an artist who deals in anything but art. If this is the case, we will have to work out an ersatz criticism to review this kind of ersatz art.

This is my view of a most urgent problem basic to the topic ART TODAY AND THE GRECIAN WORLD under discussion at this Congress. In concluding my remarks, I would like to express the hope that we will have yet another chance to deal with the artist's profession in our future work.  
Thank you.

Arnaud PUIG  
Section espagnole  
IDEE ET IDIOTEIA DANS L'ART ACTUEL

Il paraît impossible qu'on puisse exercer un art sans en posséder sa science. Et cela est bien ce qui arrive dans l'art moderne, tout à fait au contraire de ce qui succédait à la Renaissance. L'artiste de la Renaissance était, d'abord, en possession de la science qui guidait ses pas. Tandis que, Picasso, dans l'art contemporain a bien dit: je ne cherche pas, je trouve. L'artiste contemporain est un artiste en constante recherche; il ne sait jamais où il va; il est dans un présent continu et perpétuel. Il se trouve comme le voulait Socrate dans Ion: possédé, il ne s'y connaît pas à ce qu'il raconte. Lorsque nous sommes en présence d'un artiste qui raisonne a priori ce qu'il va faire, nous savons que son oeuvre sera mièvre, froide. Seul une oeuvre qui produit le dégoût une fois elle est faite est, dans l'art contemporain, une oeuvre intéressante. Les œuvres plaisantes n'ont aucun intérêt. Bien sûr, je parle du côté création et non pas du côté contemplation; c'est-à-dire, du côté pulsif et non pas du côté discursif ou raisonné, lorsqu'il s'agit de comprendre ce qui a été fait.

Je dis ceci parce que c'est bien la situation tragique de l'art contemporain; la solitude tragique du véritable artiste créateur actuel: son art est incompréhensible pour les autres, il ne peut pas communiquer, dans le sens actuel d'être en possession d'un code, une univocité significative. Et ceci oppose l'art contemporain à l'art classique, à l'art fait comme suite et développement d'une idée. L'art contemporain est un art idiot, solitaire, isolé, d'entourage hostile, négatif.

Socrates était dans le vrai lors qu'il niait à Ion les

connaissances dont il se faisait gloire de posséder parce qu'il récitaient Homère. Il ne savait rien de rien et, bien entendu, Homère non plus, puisque l'un et l'autre se limitaient à exprimer la science des dieux. C'est justement ce que fait l'artiste contemporain: il se limite à exprimer son intimité profonde; il ne peut ni l'expliquer ni la raisonner. S'il en était capable, il serait un psychologue, un penseur ou un politicien, mais pas un artiste. Et, il faut le dire tout de suite, s'il était un de ces personnages il ne s'exprimerait déjà "directement", il le ferait à travers un outillage préétabli que lui donnerait déjà le contenu, l'expressible et non pas le véritable contenu.

Les idées sont claires, précises, sont sans inquiétude, sont des connaissances. Et il faut avouer que lorsqu'on a besoin de l'art ce n'est pas parce qu'on est dans la paix de l'esprit mais plutôt le contraire: dans la confusion, dans l'incommunication, dans la solitude.

C'est pourquoi tous les essais d'art engagé réalisés dans notre temps ont, tous, échoué. Et l'art revient une et autre fois à cette recherche fondamentale de l'inexprimable. Et je dis tout cela pas par gaité de cœur mais par désolation d'esprit, puisque j'aimerais bien pouvoir me contenter d'un art paisible, tranquille, commode, comme cela arrive avec tous les autres produits de la technologie de notre temps. Mais, je le repète, cela n'est pas le cas de l'art de notre temps.

J'ai en face de moi la "Guernica". Ce tableau exprime mais n'explique pas. J'ai présent dans ma sensibilité un Mondrian: le tableau m'ébranle mais ne me raconte rien. Prenons un Tapies, c'est la solitude totale. Le triptyque de Miró connu comme "Peinture murale pour la cellule d'un solitaire", dont on connaît "l'argument" raconté a posteriori par son auteur même, une étrange émotion est la seule chose qui s'en

dégage aussitôt avant et après d'en connaître l'histoire. Et c'est cette même incompréhension et incommunication rationnelle que nous sentons dans le fond de nous-mêmes dans l'œuvre d'un Pollock, d'un Sam Francis, ou des artistes du "minimal" américain. L'idioteia en face de l'Idée.

Et bien sûr, je ne nie ni renie pas l'idée; j'en sens un besoin absolu pour organiser ma vie, pour me savoir moi-même, pour me connaître; mais tout cela bien après m'avoir senti, après le vécu. L'idée c'est l'échafaudage qu'on bâtit après le vécu pour essayer d'organiser notre projet de vie, pour échapper à la spontanéité, au pulsif, pour devenir des hommes structurés, des hommes rationnels. L'art se trouverait avant, serait la prise de possession face au monde. L'idée serait la construction du monde; d'un monde, le nôtre, celui de chacun et celui de tous.

Je crois fermement que l'art grec dit classique a eu son idioteia avant de devenir un art académique, un art de design, un modèle de patterns, l'Idée platonique. C'est le poème même d'Homère qui a établi, c'est une façon de dire, le contenu de l'idéologie grecque. Si vous le voulez, et j'en suis chaque fois plus convaincu, la praxis égyptienne se trouve aussi dans la structure des idées de Platon. C'est la techné -les procédés de la provocation artificielle des faits- qui devient l'idée. Cela nous le savons très bien maintenant, surtout à partir du moment que nous sommes conscients que ce sont les instruments ceux qui fournissent le contenu de nos connaissances.

Mais il ne faut pas oublier non plus que ce sont les idées qui déterminent le choix des instruments, c'est-à-dire la façon dont on arrivera à une connaissance. Apparemment nous sommes dans un cercle fermé.

Et c'est pour cela que seulement dans un monde totalement établi et fermé peut se dégager, même pour réussir à le

comprendre, l'idée de liberté, l'idée de l'insubornable solidité de l'homme, que, justement, c'est le principe de l'art actuel, ce principe de l'idioteia, fondement de l'art contemporain. Seulement dans un monde où l'on est conscient que l'habileté prime sur tout -l'habileté entendue comme un savoir faire- peut être proclamée comme force fondamentale et primaire celle qui exprime l'inhabileté comme source première. C'est ce qu'a essayé de nous montrer l'œuvre d'un Paul Klee qui, d'un savoir acquis, a voulu retrouver non pas le non-savoir, mais le pulsif initial, celui qui fait commencer l'art par l'enfance de l'humanité, lorsque l'art n'est pas encore art, mais qui permettra de retrouver un art autre.

La Grèce est devenue ce que nous pensons qu'elle fut parce qu'elle nous a donné une certaine lecture de nos actes primaires. C'est justement cela ce que nous essayons de faire actuellement à partir de et avec notre art contemporain. Néanmoins, nous sommes pris et nous ne pouvons pas échapper de cette polarisation grecque de l'idée et de l'idioteia, dynamique de notre art actuel.

Calliope RIGOPOULOU

Section grecque

KLEE ET LES GRECS

En 1903, Klee fait la première de ses trois séries de lithographies qui portent le même titre Der Komiker, (Le Comédien). Comme il note lui-même dans son Journal, cette oeuvre "accompagne les comédies d'Aristophane" qu'il est alors en train de lire, (Les Oiseaux, Les Acharniens et autres) et qu'il apprécie beaucoup.<sup>1</sup> Il manifeste même son désir d'écrire une bonne comédie.<sup>2</sup>

Dans les deux premières lithographies, le visage et le masque constituent un système de vases communicants avec un élément commun, le chapeau qui, dans la deuxième version, a des plumes. C'est Hermès qui est représenté avec des plumes à la tête et aux pieds dans l'iconographie grecque ancienne. Hermès, le dieu du passage et de la transition, le dieu de la mort qui constitue la transition verticale. Le rapport visage/masque, analogue à celui existant au niveau linguistique en grec (prosōpon-prosōpeion), garde certains éléments communs dans la troisième lithographie. L'élément qui se différencie c'est le chapeau qui cesse d'être commun, ainsi que les traits du masque, qui nous rappellent les représentations imagées de Socrate. Dans les Nuées, Socrate devient la cible de l'ironie d'Aristophane (qui avait lui-même joué dans les Chevaliers) et ce sera cette attaque qui va jouer un grand rôle dans sa condamnation. Klee exploite dans son interprétation l'ambivalence du visage et du masque ainsi que la possibilité de l'inversion des rôles à tout moment, tandis que le visage se présente derrière le masque, beaucoup plus terrible.

En 1905, Klee achève la lithographie de Persée qu'il annonce avec une joie particulière dans son Journal.<sup>3</sup> La tradition dominante veut Persée beau et jeune, en opposition à la laideur

effrayante de la Gorgo; il est représenté de profil, en essayant, à l'aide d'un miroir, d'éviter le regard qui pétrifie le spectateur. Klee intervient et modifie le mythe: la tête de Persée n'est plus belle, elle est assimilée à la laideur du monstre, tandis que leurs positions se renversent par rapport au spectateur. Ainsi Gorgo est représentée de profil tandis que Persée est représenté presque de face, "son acte se reflète sur sa physionomie, son visage fonctionne comme le miroir de la scène".<sup>3</sup> Le visage-miroir de Persée devient visage-masque (*prosōpon-prosōpeion*). Le masculin se confond avec le féminin, la laideur nous éloigne de l'image du héros. L'anti-héros apparaît dans l'œuvre de Klee bien avant qu'il soit apparu dans le Baal ou dans Les Tambours dans la nuit de Brecht. À la variante de la femme-terrible, Klee répond avec l'homme effrayé et/ou effrayant qui ne fait que suivre les lois qui émanent d'elle.

Tout de même, après ces premiers exemples essayons de voir quelles sont les voies par lesquelles le peintre et penseur se rapproche de l'antiquité grecque et quelle est cette antiquité. Klee connaît le grec ancien, comme j'ai été informée dans mon dernier voyage à Berne par son fils Félix. C'est la langue qu'il apprend à l'école à la place du latin et qui lui permet de communiquer, à l'insu des personnes adultes, avec ses camarades.

Dans son Journal, nous lisons certains mots grecs écrits avec des caractères latins et beaucoup d'autres germanisés (exemples: ethos, génésis, pathos, eros, gnōthi, seauton, etc.).<sup>4</sup>

Dans la liste de ses œuvres qui est composée par lui-même, les mots/titres grecs sont écrits en caractères grecs et une orthographe correcte mais sans accents. Ces titres se trouvent sur les œuvres mêmes du peintre et constituent des éléments lettristes indissolublement liés à l'ensemble: surface peinte - matériel du support - forme - couleur - cadre - signature - titre - date - numéro de la liste.

La lecture du Banquet de Xénophon le fait écrire dans son Journal (358): "Ainsi je pénètre toujours plus profondément dans le monde ancien". Par "monde ancien" Klee entend le monde grec, qui d'ailleurs il connaît par d'autres œuvres comme: Platon (Le Banquet (568), La République (488), L'Apologie de Socrate (411-12), Je drame ancien (Les Comédies d'Aristophane, L'Orestie d'Eschyle etc.). Dans une lettre qu'il adresse à W. Grohmann peu de temps avant sa mort (2 janvier 1940), il raconte qu'il avait lu trois versions différentes de l'Orestie, mot à mot, scène par scène, afin de trouver la meilleure. Ici on doit peut-être voir le milieu parmi lequel Klee a vécu pendant toute sa vie, en Allemagne et en Suisse germanophone. Quel est le rapport de ce monde avec le monde grec?

De Goethe jusqu'à Hegel et Nietzsche, l'art et la pensée allemands sont en dialogue avec la Grèce ancienne. Klee non seulement connaît à fond ces penseurs, mais il est marqué profondément dans sa problématique sur l'élément dionysiaque et apollinien par la pensée de Nietzsche.

Avec la fin du 19e s., le déclin du libéralisme et la recherche de solutions nouvelles, parfois révolutionnaires, qui aboutiront souvent à l'annulation de leurs propres objectifs, coïncident avec une réévaluation, souvent radicale, du monde ancien.<sup>5</sup>

Au théâtre, Max Reinhardt matérialise l'intuition Hitchéenne d'un fond barbare de la tragédie grecque en la transportant de la scène conventionnelle aux endroits comme le cirque, duquel il emprunte non seulement la forme mais aussi la fonction. Le cirque dénote l'élément féroce, la magie, la prestidigitation, le danger, éléments qui sont reconnus comme composantes d'une antiquité considérée jusqu'alors séreine.<sup>6</sup>

Après 1919, Bauhaus exprime une conception organisée en visant à un équilibre nouveau. Les forces qui animent cet

équilibre sont la machine et la technologie. Le laboratoire chimique où se forge la problématique qui va exercer une influence profonde sur la pensée et l'action du 20ème s. veut répondre globalement à la crise en s'appuyant à une particulière lecture/interprétation du platonisme.

Klee connaît et admire la pratique théâtrale de Reinhardt et il est parmi les fondateurs du Bauhaus: leurs recherches auront une influence féconde sur son œuvre.

Il faut peut-être noter que la recherche d'une image nouvelle de l'antiquité s'associe à la réévaluation du sauvage et du primitif par les anthropologues, les hommes politiques et des artistes.

De Morgan jusqu'à Lénine, Freud et Picasso, l'homme occidental s'ouvre à l'altérité et/ou à l'inconscient.

Le rapport de Klee avec l'antiquité ne passe pas seulement par les livres et par son entourage. Il s'exprime aussi par ses voyages, ses rêves et ses désirs. Il aurait voulu, nous dit-il, engendrer Athéna comme un autre Zeus; dans son sommeil il parle à Ganymède; il voyage en Italie et il visite les musées en tâtonnant les statues pour y lire le rapport entre l'art romain et l'art grec, en revivant à travers les œuvres de la Renaissance et Burckhardt l'art et la pensée qui sont interprétés tant de fois et si diversement.

"En Italie, j'ai conçu l'élément architectural de l'art figuratif, (aujourd'hui je l'appellerais constructiviste)".<sup>7</sup>

La facilité avec laquelle Klee lit la langue de l'art contemporain ne s'oppose pas à son amour pour les langues du passé. À travers le dialogue avec le classique, filtré par la Renaissance, Klee découvrira les valeurs de la géométrie pure. Une liste non exhaustive de ses œuvres -faites entre 1918-40- qui se réfèrent directement au monde grec, est caractéristique:

- Esquisse de l'Aphrodite Barbare, (1920)
- Hétaire (courtisane) couchée
- Comédie, 1921
- Comédie des Oiseaux, 1918
- Grec et Barbares, 1920
- L'image finale d'une tragi-comédie, 1923
- Enfants jouant la tragédie, 1939
- Tragédie, 1933
- D'une comédie ancienne, 1939
- La terreur des Ménades, 1920
- La boîte de Pandora
- Barbare - classique - solennel, 1926
- Adrasthéapolis, 1926
- Katharsis
- Idoles: série de 24 dessins au minimum de 1940, etc.

Adrasthéapolis est écrite dans la liste avec des caractères latins. Ce mot, autant que je sache, est formé par Klee lui-même. Il est constitué par les mots Adrasteia et polis. Adrasteia est une autre dénomination de Némésis et dénote encore une plante légendaire. Némésis, la fille de la Nuit constitue un couple avec Aidos et elle représente "la juste colère contre ceux qui ont violé l'ordre de la nature".<sup>8</sup> Adrasthéapolis est donc la cité de la justice de laquelle personne ne peut s'échapper. C'est-à-dire cité/rédemptrice et cité/châtiée à la fois. Dans l'image de Klee s'accentue l'impassé de la structure/labyrinthe de l'élément architectural qui occupe la partie inférieure du tableau, tandis que la menace de châtiment survole la ville comme une nuée noire.

Klee ne peint pas conventionnellement selon une optique généralement admise. A la création poétique du mot correspond l'originalité de l'expression plastique.

Dans le dessin Grec et Barbares (1920) la figure principale,

le grec, que les barbares avec des dents énormes tendent à écarter, rappelle l''Autoportrait de Klee —marionnette de la même époque. Les mêmes grands yeux gonflés, mais avec un équilibre qui n'est pas bouleversé par les inquiétantes présences —qui finalement malgré leurs éléments terribles, paraissent brusquement drôles. Le grec, un enfant entre deux adultes, le grec-centre de la synthèse.

Dans deux autres œuvres de 1918 et de 1921, respectivement, il y a un rapport au niveau du titre et de toute la synthèse en général avec Les Oiseaux d'Aristophane. Ainsi la synthèse devient interprétation-mise en scène de la comédie. La cité des oiseaux, cité de l'utopie, est construite entre le ciel et la terre en rompant la communication entre les dieux et les hommes.

Klee dans son œuvre Les Oiseaux organise la synthèse suivant un axe vertical, dans La Comédie il la saisit horizontalement par rapport à des bandes parallèles qui changent de couleur et donc de lumière.

En 1933, au moment où Hitler arrive au pouvoir, le peintre est obligé de quitter l'Allemagne. C'est l'année qu'il peint la Tragédie. Le titre est écrit en grec dans le Catalogue de ses œuvres. Il s'agit d'une œuvre où le premier rôle est tenu par un cercle noir —élément calme, et une flèche noire —élément agressif— qui le vise. Ce couple, on le rencontre souvent dans les œuvres de Klee. La tragédie c'est une chose simple, comme la confrontation de deux éléments. La tragédie est née de cette confrontation.

Dans la série Idoles, Klee se sert du mot grec, chose qui nous permet de penser qu'il joue avec sa polyvalence.

Idole veut dire le spectre, la forme immatérielle, l'image qui se reflète dans un miroir ou dans l'eau, l'image dans l'œil

ou dans notre tête, l'idée et le phantasme de l'esprit, l'image du dieu, la statue (des dieux païens pour les chrétiens).<sup>9</sup>

Le mot weiland cependant qui accompagne le titre nous oblige de réduire le terrain sémantique. Weiland signifie l'homme d'alors. Par conséquent, l'idole de Klee signifie l'ombre, le double, le spectre, c'est-à-dire le fantôme, mais aussi la vision.

Les mêmes figures faites d'un seul trait accentuent le côté fantomatique. Comme les ombres de la mémoire ou de la vie d'alors, qui sont soit mortes, soit encore vivantes, elles remuent doucement. Parfois, c'est Knauer (le mot est en grec dans l'esquisse), Klee joue avec le nom du musicien qu'il hellénise.

Cette brève analyse nous montre combien le rapport de Klee avec la Grèce ancienne a été profonde et originale à la fois. D'un côté la peinture communique avec le monde ancien, —et cette communication est claire dans son œuvre— car c'est un européen, un allemand héritier de la Renaissance. Mais d'un autre côté son rapport avec la Grèce s'inscrit dans l'espace de la diversité, c'est un rapport au-delà du classicisme, une ouverture à l'absurde, l'effroi, le noir, la mort, en opposition avec le courant de l'optimisme technologique et du positivisme qui est le courant dominant de Bauhaus. L'ensemble de l'œuvre de Klee, du dessin et de la couleur jusqu'à la matière du support et le cadre, reste polyvalent, se mouvant éternellement entre la vie et la mort.

Dans son œuvre La Machine à gazouiller, quelques oiseaux mécaniques se balancent sur une corde au-dessus de l'abîme. Soit que l'artiste le connaît ou qu'il ne le connaît pas, sa machine a la même signification que chez les tragiques: le miracle mais aussi la ruse des dieux, de la fatalité ou des hommes.

Au 20ème siècle, ère de l'optimisme, Klee met en scène le

noir, le vide du tableau, le rideau du théâtre, l'ambivalence du mot, la coexistence du tragique à côté du comique: c'est ainsi qu'il devient "abstrait avec des souvenirs".

#### N o t e s\*

1. V.P. Klee, Tagebücher, Cologne, 1957, n° 517. Au sujet des lectures aristophanesques de Klee, v. ibid., 343, 360 etc.
2. Ibid., n° 350.
3. Ibid., n° 582.
4. Ibid., n°<sup>os</sup> 765, 813a, 816, 323, 825.
5. Au tournant du 20ème siècle la scène allemande s'est émancipée de l'image, jusqu'alors dominante, d'une antiquité "de plâtre" telle que la concevait le classicisme; à ce sujet cf. Helmut Flashar, "Das griechische Drama auf der deutschsprachigen Bühne der Gegenwart", dans l'édition du Centre Culturel Européen de Delphes Le théâtre antique de nos jours, Athènes, 1984, pp. 175-195. Pour une approche intéressante de l'influence de l'esprit grec sur la création allemande, consulter Humphry Trevelyan, Goethe and the Greeks, Cambridge, 2ème édition, 1980.

Pour l'interprétation scénique du drame antique par Max Reinhardt cf. Walter Pouchner "Ο Θῶτος Πολίτης ἢς σκηνοθέτης δραμάτων τραγωδίας. Οι ἐπιδρόσεις του Μάξ Ράινχαρτ στό

---

\* Les éléments bibliographiques et autres qui sont contenus dans les notes concernent uniquement les points sur lesquels ma communication se différencie et complète ma thèse de doctorat: La scène chez P. Klee, Paris, 1983.

τὸλληνικό θέατρο τοῦ 20ού αἰώνα", Δρόμενα, n°2, Mai-Juin 1984, pp. 18-22. Dès 1901, quand il participe à l'interprétation de l'Orestie, jusqu'à 1903, quand il dirige l'Electre de Hoffmannstahl -d'après la pièce homonyme de Sophocle- et met en valeur les acquis de la psychanalyse, et encore la représentation, en 1910, de l'Oedipe Roi dans un cirque (dans le même lieu a été représenté en 1912 l'Orestie), Reinhardt est toujours à la recherche de nouvelles solutions expérimentales qui vont du choix du lieu jusqu'à l'interprétation. Je voudrais noter ici l'intéressante analogie avec les recherches de Klee, pour qui le monde du cirque joue un rôle capital.

7. V.P. Klee, ibid, n° 429.
8. V.K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen, trad. grecque, Athènes, 1968, p.117-118.
9. V. Iliade 5.451, Odyssée 11.476, θροῖν εἴδωλα, pour le spectre, Agamemnon 839, Ajax 126, pour la forme immatérielle et l'ombre, Sophiste 266b, pour l'image reflétée dans l'eau, Epicure 1 p.10 U, pour l'image dans l'oeil, la Bible pour l'image du dieu, statue ou autre.

Armando SILVA  
Colombian Section  
TOWARD A HISTORY OF ART  
AS A HISTORY OF VIEWING

Art produces non only a knowledge and an aesthetic pleasure, but also simultaneously conceives a form of organization of perception. It evolves as knowledge and as code; its history is also a journey through myths and their representational forms. If we propose, then, to register the History of Art as the history of the Representation of Forms, as certain current historians suggest, we could evince an order of attitudes toward the world according to historical periods and, equally, according to the culture which embodies it. Through such an exercise we could understand that art has as principal object to identify cultural communities through aesthetic symbols, which, inasmuch as symbols, cannot be reduced to linguistic signs. Rather, art and language constitute two paths, to a certain point autonomous and independant, which complement each other to express human reality.<sup>1</sup>

Considering this, what we propose in the present essay is to introduce into the study of iconography itself certain concepts handled preferably in the psychoanalytical field, such as the distinction between vision and looking; the first dominated by the exercise of seeing, and the second implying the desire and the fantasies it produces. The evolution of looking, then, is a slow but progressive advance in the history of the images of art toward subjectivity. Of course, the observation of each image, even those produced outside art, demands both exercises, but it is none the less true that, once placed in the history of art, there has been and has had to be for technical, objective and ideological reasons, a primacy of the one over the other. The domain of vision we shall call the

conquest of objectivity; and that of looking, the triumph of subjectivity over the objectual appearances of vision.

Within this framework, we can locate two culminating moments in the history of Western Art: the period of Greek Art —without doubt the starting point of man's capacity to dominate technique and convert it sufficiently to represent its object with an adequate pertinence of verisimilitude— and modern and contemporary art, at which point vision introjects itself to bring forth an image pretty much 'looked at' by the individual artist; and thus to engender a code of aesthetic communication of high interpretative tenor. These images, in principle not recognizable in real phenomena, come to optimize in the spectator a deciphering look, a task which culminates in its own, let us say internal, vision of the world.

Notwithstanding, between Greeks and contemporaries there is another notable difference. The Greeks, top conquistadores of phenomenic visioning, lived in a society ruled by mythology, involved more in cultural than in real images, dominated more by significances than by concrete realisms, as corresponds to mythic space, a space in which the real world and the world of fantasy were hardly distinguished. So it was that the artists and poets-priests notwithstanding: "maintained close links with the gods and deserved the respect of mortals".<sup>2</sup> Meanwhile, the contemporaries, absolute conquistadores of technology, and thus, of the capacity to trick the human eye with those images superimposed on the real ones, as is the case with cinema and other technologies which fabricate and duplicate three-dimensional icons, live in a society in which the certainty of reality displaces myth or instead this need engenders another mythology which is not properly deifying but scientific and technical. But it is precisely in this advance in "seeing", vision, where

art has broken the phenomenic tradition to enter into the informal and mysterious caverns of fantasy: imagined images more than seen visions.

There is, between Greeks and contemporaries, a discursion of two opposite ways, the Greeks making tangible that which was practically impossible for vision, and in that operation perfecting desire in body: and the contemporaries, who in dislocating the look do not intervene directly in the world of objectivity. The subject, as an analyst explains, through this attitude, "maintains itself in function of desire";<sup>3</sup> I would say that in the Greeks desire is the body, whereas for the contemporaries the body is desire, a plausible distinction for vision and looking; some images are made to be seen, others, as in dreams, nowadays becoming more comprehensible, are made to show themselves.

Panofsky, in his study of classical Greek iconography,<sup>4</sup> holds that in opposition to Egyptian Art, the Greeks developed the principle of organic differentiation. The identity between technique and the objective conditions to be expressed was broken when they introduced the conditions resulting from organic movement, registered by the process of vision. This is why in the code of Polycletus,<sup>5</sup> the bases of anthropometry are defined, with regard to the mathematical differences of the proportions of the human being: "Beauty comes little by little through numbers". We have thus a visually dominated experience.

But it is only recently, after Impressionism, that the need to 'read' through images begins, as another great historian, Gombrich, recognizes. In the mosaic of Impressionist strokes and smudges a recognizable figure is no longer indicated; the image, through the deductive effort of the spectator, gets animated as a shared suggestion. "Art gives the spectator 'evermore to do', it draws him into the magic circle of creation

and allows him to experience something of the thrill of "making" which had once been the privilege of the artist".<sup>6</sup> In this way we enter into the parade of images which, inspired by the gestures of Nietzsche and Freud, Ehrenzweig<sup>7</sup> studied, as coming from man's deep perception, the subjectivizing domain of contemporary figurations.

Finally, I wish to propose another difference in the continuum Greeks-contemporaries, from the study carried out some years ago by Jan Mukarovsky<sup>8</sup> on functions of the sign, i.e. semiological investigations, referring, among others, to those of Art. Among the functions of the sign, fundamentally two can be found: the symbolic and the aesthetic; when the first dominate, the object stands out in the foreground as a fact of communication, a fusion of the sign and what is represented by it; it is the fundamental and indispensable feature of the symbolic sign, not to be lost in pure allegory. In the aesthetic function it is instead the subject that stands out in the foreground; the aesthetic sign does not act upon any reality or particular object, as does the symbolic; instead it expresses reality as a whole. In our understanding, then, the Art of the Greeks is - fundamentally symbolic, constructed on the object that already represents a symbol, beauty, lore, the god or gods of all mythology.

But it is only for the contemporaries that the aesthetic function is privileged; it is not projected onto objects, except, through the subjectivity of the artist and the spectator, with their figurations, powerfully aesthetized, seeking to move the vision of the world of each and every one; alluding always to reality as a whole. Reality is unified precisely by the aesthetic sign (not only art). This contemporary iconography manifests, strictly speaking, an anguish before God and not the

god in fact; the beauty we desire rather than beauty itself. The Greek concept of Art is thus objective -symbolic; whereas the contemporary is subjective -aesthetic. Art has been transformed.

Subsequent to such considerations and in a further effort, we might inquire into the relations between Art and representation in newer continents. Latin America, for example, cultures in which, besides the Western tradition, there survives an archaic thought which establishes a number of perceptual, and symbolic symbioses. Our reality, subjugated par excellence, produces an Art mostly directed by international mandates. This, with more independent and natural expressions, makes up our iconographic 'point of view' such as it is. Surely our pursuit of identity is equally a quest after images which could represent us. Perhaps literature, inasmuch as it inherits the rich oral traditions of the continent, has managed to embody our being with greatest efficacy. Without in any way demeriting the images obtained by our most outstanding visual artists, my impression is that our most potent images have yet to appear, perhaps at the moment in which our cultural evolution grasps Art as a social necessity, in order to be able to corroborate that truth consigned in a recent essay, that the world of Art is the ultimate world of signs, which "being de-materialized find meaning in their ideal essence".<sup>9</sup>

Let us conclude recognizing a historical truth: that the object of Art, as equally that of psychoanalysis, "is not man, but what he lacks". Art and psychoanalysis meet in their object when a quest after images to stutute our broken unity gets established. The creative process manifests from its origin a dramatic character never to be lost while art remains a social necessity.

NOTES

1. This aspect of the communicative properties of art has been dealt with in depth, in the paper I presented to the 17th Congress of the AICA in Caracas. This paper was subsequently published in the Revista Colombiana de psiquiatria titled: "El Arte como obra del deseo" (Art as a Working of Desire), Vol. XII, No 3, Bogotá 1.983 p.318-333.
2. E. Hamilton. Mythology, 1940, New American Library, 1969, New York, p.18.
3. J. Lacan, Los Cuatro Conceptos Básicos del Psicoanálisis, 1973, Ed. Barral, 1977, Barcelona, p.94.
4. E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts, 1955, Doubleday Company, Inc. New York, Chapter II.
5. Cit. by Panofsky, ibid, Chapter II.
6. E. Gombrich, Art and Illusion, 1959, Phaidon press limited, Oxford, p.169.
7. A. Ehrenzweig, The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing, 1965, Sheldon press, London 1975.
8. J. Mukarosky, La Funzione, La norma e il valore estetico come fatti sociali, 1966, Giulio Einaudi, Torino, 1971.
9. G. Deleuze, Proust y los Signos, 1964, Ed. Anagrama, Barcelona, 1970, p.22.

Beatrice SPIILIADIS

Greek Section

ANTHROPOMORPHISM IN GREEK SCULPTURE  
AND CONTEMPORARY ART. THE SCULPTURAL  
WORK OF GEORGE NIKOLAIDIS

The representation of the human face does not constitute any longer a problem for the artists. One might suggest that the picture that one human being produces of another, or of their relation with the psychic and physical environment is subject to such a process of doubt that the artists are taking refuge in abstraction. On the other hand it would have been logical for anybody to let himself go, be swept away in directions which in our technological society allow him to satisfy more easily his need for experimentation.

The picture which is produced out of the influences of the social surrounding could be momentaneous: reality is the present. In this multifacous present there is a centre which -although our age is not humanistic- is the human being. Human dimensions take their position in artistic expression. The representation of the human being isolated but able to capture the influences of the social environment, with subjective exaggerations, an entity of ideas more than emotions, the conceptual picture of the human being, gives to the art of our days an anthropocentric character.

An anthropocentric trend can be traced throughout neo-hellenic art. In sculpture above all, this trend is particularly evident in the anthropocentric monuments, the sculptural compositions and the portraits which do not follow ancient Greek sculpture, but the classical prototypes which were developed in the European countries where most artists received their formative training in the 19th and 20th century.

It is characteristic that in the 1940ies the teaching of art in the School of Fine Arts continues to adopt the developments which were valid a century ago.

The Greek artists who come out of the German academic tradition work in a classical style. 19th century sculpture is characterised by its idealistic and romantic elements which continue in the 20th century, assuming, however, a realistic tendency. Rhetoric was emphasized by the political facts of the beginning of the century, the Balkan wars, the disaster of Asia Minor. The academic teachers begin to escape the German tradition, although maintaining, up to the Second World War, an echo of 19th century sculpture, the German influences and Rodin's romanticism.

In the meantime Europe is shaken by the revolutions in art, Cubism, Constructivism, pre-revolutionary Russian Cubo-futurism, Italian Futurism, Dada, Surrealism; all those movements which overturn the principles on which was based the sculpture of our century were nourished from the teachings of the European academies which tried to reproduce ancient Greek sculpture. In this way neoclassicism even in its best moments, did not originate in our ancient tradition, but in the European selections.

After the war of liberation there are the anthropocentric works of art of Thanasis Apartis, Vasos Phalireas, Michalis Tombros. However, there is a gradual differentiation which derives from the contacts that Greek artists have with the countries of Europe where they found refuge. In this way come out two main trends: the one following the axis of anthropomorphic sculpture, the other following the axis of abstraction and constructivism.

The environments of the Greek artists of the 1960's and 1970's follow the geometrical and constructivistic methods, using modern materials, as e.g. neon or other, cheaper ones, as rope or wire etc. Most of them are conceptions with architectural references, or architectural applications, from which

the picture of the human being is missing.

If one excludes the constructions of Vlassis Kaniaris' manikins made of cheap materials, wearing the poor clothings of immigrants, or those manikins which Maria Karavela uses in her environments with political messages as well as the environment-performance (body art) of Thodoros or of Alithinos, or the environment-costumes of Stathis Logothetis, the artists who are working away from the traditional disciplines and materials of sculpture are not interested in the picture of the human being.<sup>1</sup> In contrast to that, George Nikolaïdis, although he uses the traditional materials of sculpture, creates works of art characteristic of the contemporary ideological and morphological problems. It is a contemporary work which has evident traces of the arts of the past as they developed in the Mediterranean countries.<sup>2</sup>

There are two basic categories in the artistic work of G. Nikolaïdis which are defined through the materials employed. The one refers to compositions of stainless steal. The second refers to the anthropomorphic sculptures made of plaster. Chronologically the two periods follow one another. The artist starts with the anthropomorphic sculpture which becomes the axis of his education in the School of Fine Arts.

This will be followed by the geometrical and abstract compositions in stainless steal in which are included figurative elements used symbolically to refer to different psychological and sentimental states and even to philosophical concepts. It is characteristic that all these abstract sculptures, similar to those which developed in the Western world during the 50ies are based on the idea of the "endless" of which they constitute only parts. It is well known that the idea of the "endless" is characteristic of the art of the ancient world and constitutes

the axis for the development of the Charioteer of Delphi.<sup>3</sup>

On the same idea of the "endless" are based a series of his newer figurative bronze sculptures, which the artist began to work on in 1979 and which concentrate on the theme of eroticism. In reality all his work, his abstract compositions in stainless steel and his anthropomorphic sculptures of the last decades refer to situations of the sentimental and esthetic realm either directly or symbolically.

This sculpture recalls the experiences of different artistic periods, the primitive, the art of the Incas, Far Eastern art, the Cycladic, the classical Greek sculpture, the Fajoum, the kinetic sculpture but even Pop-art, happening and performance.

If in performance the artist conceives and performs an idea using himself or other people who under his supervision play a role, in this case the manikins, the sculptures, play different roles, or have already played their roles and have already assumed a motionless position. The artist has transferred to these people not only some role but his existential situation, his notion of the "Condition humaine", his contribution to this, his own portion-fate.

The reason that this sculpture suggests a performance which either has been or will be, is given by the posture of the figures, arrested in a frozen movement. Movement exists either realistically as in the mechanics of the "Seated Man" or in the theatrical posture of the disguised in "Old Woman Child", or in the girl who abruptly stops her walking, or in the young man who seems to be unable to decide which way to take, tied in a loop and trapped in countless colours.

The way in which the sculptures are arranged in space reminds one of ancient reliefs<sup>4</sup>. The troupe is not complete. There could be added other persons, postures, opinions. And it is very difficult to estrange all these forms from the

theatrical function which is as primitive and archetypal as a ritual.

#### The materials

G. Nikolaïdis uses a mixed technique in his sculptures. They are made of plaster which is his basic material and expresses his experiences and learning which he has absorbed from the different periods of art. If the posture of the body of a woman or her formation recalls ancient Cores,<sup>5</sup> her head is a funeral mask from the East, her hair added elements from the art of the Incas. The fabric, the cloth, locates the figure socially or provides her with the symbols she needs for a conceptual elaboration, e.g. the wedding dress, the worn out glove, the loop around the young man, the multicoloured scarf and the jeans, the conventional suit of the "Seated Man", the improvised disguise of the child into an old woman.

#### The clothes

Classical, Hellenistic, Roman, Gothic, Renaissance, neo-classical and expressionistic sculptures reproduce clothes with their stylised folds.

Towards the end of the archaic period the form of the body which is suggested under the folds starts to become increasingly more challenging to the sculptors. In the classical period the veil almost fits on the body (e.g. Caryatis) but the hanging of the fabric is interrupted by the well curved folds, contrary to what happens with the veil in the early classical period.

In the 4th century the clothings are reproduced with greater craftsmanship and inventiveness. The diaphanous cloth which leaves the body almost naked remains popular, which with time different kinds of clothes are represented<sup>6</sup>.

In modern art, in the "combine" paintings of Rauschenberg, pieces of fabric and other objects are used in painting, or

become sculptures as the soft-sculpture of Oldenburg. Segal who trusts the human being more than he trusts the plasticity of its representation, uses casts for his anthropomorphic compositions. Kienholz disfigures his forms within his terribly banal interiors. Davis dresses his manikins with clothes which allow him to make his social criticism. G. Nikolaïdis makes his sculptures following all the rules of sculpture-making. A curved hole in the back of his well-formed woman, inherited from modern sculpture, interrupts anxiously the continuity. The statue is dressed with the usual white wedding dress, which could be transformed into a funeral dress, a very probable connection if one thinks of the woman's head which is nothing more than a funerary mask.

The symbols:

Techniques taken from classical sculpture, clothes and elements of modern art and the plasticity of their use compose symbols which remain in social and psychological situations, ancient myths and contemporary ideas and theories and their criticism. The woman's body symbolises love, the hole in her back symbolises death. The sculpture with the face of an Eastern funerary mask has the double quality of erotic and funereal symbol: of the human being caught in the trap of eternity.

The Seated Man with the head of an ageless mummy, with tired hands and posture, formal clothes, conventional, with no imagination, repeats the same movement in his attempt to stand up, to react, to say something before he falls back producing sounds like those of a "κύμβαλον ἀλαλάζον".

The multicoloured scarfs which, over a loop threaten the neck of the Young Man, symbolise the different ideologies, the slogans, the stylistic directions. These two figures, the seated and the standing, seem to suffer from depressions,

fashions and influences. The same is hidden in the personality of the disguised child, his disguise is common in folk festivals or village carnivals. In this case, the disguise is a kind of emancipation. The child is an invocation of freedom.

The theatre:

Theatre exists in the faces of these people, their movements, their stillness, the ideas they symbolise. There is a relation between these sculptures and the work of Tadeuz Cantor. Giving great importance to costume, Cantor wraps the actor who seems like a prisoner, and expresses himself through his costume, i.e. the actor loses his human easiness and becomes a manikin. This disappearance of the actor recalls the work of Gordon Craig. The human being, a creation of nature is a foreign presence in the abstract construction of a work of art. Craig's idea of substituting the actor with a human manikin develops in a different way in Cantor's work:

"It becomes increasingly more evident to me that the concept of life in art cannot happen but through the absence of life. I followed this proceeding of antimaterialization avoiding simultaneously the orthodox coverage of linguistic and conceptual art. In my theater the puppet should become a model which embodies and transmits a deep feeling of death and the situations of the deads, a model for the living actor. These puppets can, for a fraction of time, raise the edge of the veil of mystery."

In the works of Cantor, the people come out of their non-existence with a characteristic repeated movement. When memory cannot recall them, they die. Manikins and actors play alternatively the roles of dead and alive, in pictures of ultimate tension.

G. Nikolaïdis' thoughts on the "Condition Humaine" are not optimistic. Allowing his sculptures to speak in their own way, he

himself disappears from the stage after having provided them with dramatic strength. It is significant of course that the artist is not Polish but Greek. The very pointedly present idea of death in the work of Cantor is transformed in G. Nikolaïdes in a sobriety and mediterranean mildness.

Footnotes

1. The sculptress Gabriella Simosi uses plaster in compositions where the human figure is usually fragmentary.
2. There are a great number of Greek sculptors who continue the anthropocentricity in sculptures of marble, bronze etc.
3. The work of G. Nicolaïdis, however, is considered characteristic because he uses the classical statue as an element of his environmental compositions.
3. There is another characteristic work as far as the arranging of his figures is concerned according to the notion of the "endless". It is Theseus and Antiopi (500 b.C.) from the temple of Daphnophoros Apollo in Chalkis.
4. a) Metope of the temple of Zeus in Olympia, Athina, Hercules and Atlas (Olympia Museum).  
b) Copy of a relief with Orpheus, Hermes and Euridice from the Agora of Athens, end of the 5th century B.C. (National Museum, Naples).
5. Clear reference to the Peplophoros from the Acropolis of Athens, 530 B.C. (Acropolis Museum).
6. a) Nymph from the funerary monument of Niriido in Lycia, 400 B.C. in the British Museum.  
b) Woman in mourning. Greek work of the end of the 5th c. B.C. (Museum of Teheran.)  
c) Fragment of the throno Ludovisi. Greek work from Southern Italy which was found in Rome, 460 B.C. (Museum of the Baths, Rome).  
d) The female dressed figure from the classical works of the 4th cent. B.C. (National Museum, Naples).

#### References

1. E.H. Gombrich: Art and Illusion, London 1972.
2. A.M. Hammacher: The Evolution of Modern Sculpture, Thames and Hudson, 1969.
3. Jacques Edward Berger: Un carrefour d'identités: Le Fayoum. Musée des Beaux-Arts de Lausanne, 1977.
4. Alfred Hausen: A Primer of happenings and time/space Art, New York, 1965.
5. "Performances 79", Lembachhaus, München, 1979.
6. Gray Watson: The Word made Flesh, Performance magazine, 1984.
7. Tadeusz Kantor: "Emballages", White Chapel Art Gallery, London 1976.
8. Tadeusz Kantor: Theatre of Death manifesto, London Riverside Studio 1976.
9. Pierre Francastel : Etudes de sociologie de l'art, Doneöl 1970.
10. Kazimierz Michalowski: Art of Ancient Egypt, Abrams, New York 1969.
11. John White: The Birth and Rebirth of pictorial Space (Faber and Faber, London 1967).

Gertrud KØBKE SUTTON  
Danish Section  
THE DANISH APPROACH

This is an example of Danish architecture -the University of Athens, built by the Dane, Theophilus Hansen- and this is what Danish sculpture looks like, made by Bertel Thorvaldsen in 1807.

Few nations have been so enamoured of classicism as the Danes. And this goes for all branches of the arts. A Danish painter who visited Greece in the 1880'ies describes Greek art as the hight of perfection, "even Rafael cannot bear comparison". His praise includes the use of words such as "artless, innocent and natural" -just what Danish art of the 19th century had been. Simplicity, harmony and artlessness are, in fact, qualities that still are highly valued within Danish design and architecture. But in the visual arts things are somehow more complex.

Through the work of Thorvaldsen, the classical world was made accessible and, so to speak, brought home to roost. His achievement has weighed heavily on subsequent generations and still provokes contradictory feelings and research around the definitions of copy and imitation, paraphrase and quotation, free interpretation and ironical comment.

In the nationalistic 1860'ies an effort was made by art-historians to turn the interest of Danish artists away from the promised land of Antiquity and to make them focus on the Danish countryside and population. And a most radical attack on the emotional ties to the Old World was made by Asger Jorn and his Cobra-friends in the 1940'ies. They passionately rejected the classical inheritance. In alliance with historians and archaeologists they set out to explore the artistic relics of the North. They conjured up a glorious world in the

Scandinavian fimbul-winter: Thor, Odin, Frej and Loke, sacred moors, rock carvings, runic stones, magic and archetype-symbols. They made their point during the German Occupation in World War II and followed it up with foreign colleagues in the post-war years. But to the generation of the 60's the romantic concept of the North and its prehistory was less attractive. And up cropped again the so-called common European past, which is a truth with modifications.

In the late 1960's the revived interest in the individual manifested itself by an interest in the art that takes man as its theme. Suddenly one could use the Antique. Both its form and its contents. One might call it classicism revisited, re-used or re-cycled. Compared to the Neo-classicism of 1800 with its ethic-aesthetic cult of beauty, our age is less interested in morality, less chaste, more direct and raw. "What matters to me", so writes a Danish artist, "is to place Antiquity in the middle of our own era and see what use we can make of it. Ruins and fragments are part of our existence. Also one's knowledge of the past, as of the surrounding world at large, is fragmentary. Reality is pieced together of fragments: torso, arms, legs and head. In the 19th century one restored and completed the remains from Antiquity, today one peels off the additions - as one has done in the case of Thorvaldsen's reconstruction of the sculptures from the temple of Aegina, now at Munich. Fragments are considered more true than a reconstructed whole. Fragments are part of modern life...they are being fabricated. The Antique is the raw material, a motif and a style"... such is the credo of Richard Winther, artist and professor, and a vital person in the arts of today.

Winther has photographed the statues by Thorvaldsen and made them look like people on a beach, and he has made pictures of himself, his wife and friends posing as sculpture. Recently

he staged an exhibition of casts from human models in the poses of famous works by Greek sculptors -and that at the Ny Carlsberg Glyptotek which houses our finest collection of sculpture from Antiquity. He is a master at the art of breaking barriers and tampering with taboos. His permanent dialogue with the past puts into relief the problems of style and the definition of reality then and now. The past -or what is left of it- is used to illustrate existential problems. And like many Danes he takes a humorous view of things. Not bright and witty -like the French- but combined with a mild sort of irony which can be used as a shield against the outside world or turned against one-self.

Jørgen Haugen Sorensen is a sculptor who lives and works at Pietrasanta in Italy where some of our best sculptors gather. His workmanship is superb and his way of combining bronze and coloured marble -smooth to the touch, erotic and pliable- is "anti-classical", yet related to the technique of the Romans.

When asked to decorate a College he felt provoked by the anonymous classical (?) functionalism of the building. With enigmatic, half-mythological shapes -a pile of pink marble and an un-civil tongue put out to dry on the wall- which might be considered as caricatures of classical sculpture, he made an ironical comment on the architecture.

In his more recent sculpture, however, there are more straightforward references to a cyclopean era. His figures of yellow travertine have an archaic matter-of-fact strength which to my way of feeling is far closer to Antiquity than this modern work by an academist.

Bjorn Nørsgård's attitude to the past is that of a boy let loose in a sweet-shop. He takes a bite here and nibbles a little there, finally to run off with a whole box of goodies -not unlike Ernst Lohse, the Danish architect whose fantasies

were much in evidence in the "Images imaginaires" -exhibition at the Centre Pompidou. Not that Nørgard is not serious -but he likes to disguise himself as a jester. In the 60'ies he worked with Beuys and in 1970 his ritual killing of a horse and preserving the pieces in jam-jars created an uproar which proves that rituals still appeal to common emotions.

Since 1974 he has increasingly concentrated on sculpture. Departing from specific historical monuments he has constructed many ambiguous and humorous paraphrases like the Tomb of King Christian III with Royal Danish china, eggcup and rolls, a dead herring in the place of the crucifix and Michelangelo's slave with the red flag. The sublime and the blasphemous, history and every-day. He challenges the past and attempts a fusion with the present. In "Thorvaldsen's workshop", arranged at the Thorvaldsen Museum he sabotages the high seriousness of the works of the neo-classical master. As a comment to the situation of today he represents mutilated humanity in the shape of the Belvedere-torso on the temple of Nike replacing the statue of Victory. A rather more whimsical cave and temple are part of a large decoration for a library which includes a pyramid of steel and glass and a wooden tower, basic geometrical shapes, squeezed together in a small courtyard -and on the roof, triumphant and free, two bronze-casts of the artist and his wife, like acroteria.

In Nørgard's art Antiquity is paraphrased, quoted and imitated at the service of his own narrative creation and culminating in "The Human Wall" -now placed in front of the Royal Museum of Copenhagen.

Totally different is the attitude of Søren Georg Jensen who is indebted to the ancient world of measure, balance and order. A sort of capital on a slender stem or a block which

might have come from some amphitheatre carved in travertine at the Danish Academy in Rome. This is really serious and done with talent and feeling for the material, yet may be characterized in the words used by the painter, Per Kirkeby, about formal classicism: "It was, and still is, a very special blend of power and boredom".

Kirkeby has been teaching in Germany for some years and showed at the Biennale in 1980. To him, classicism, in the positive sense, is not a stylistic concept, but what he calls "a biographical possibility in all artists at all times. It is present and past, matter and thought, made visible and a knowledge of infinite disorder which is at its weakest when it appears most orderly."

A very similar view expressed with obsessive artistic power runs through the production of one of our prime draughtsmen, Palle Nielsen. All his working life he has struggled with the demons of doubt, fear, introspection and death. He has given classical names to several of his haunting series of prints and woodcuts and with reference to Greek tragedies he leaves us little hope for the future. Danes of today are disbelievers or non-believers in all senses of the word. It is our strength and our greatest shortcoming.

After the tabula rasa of Cobra and the artistic anarchy of the 60'ies, the artists have been set free. Their sources of inspiration are manifold. Their inclination towards the Classical world is a personal choice -and so much the more significant.

Ingen var af medtænkningsløse dage, da den klassiske stil var udeladt i kunstens verden. Det er ikke længere tilfældet. Nu er der en del, der gør sig opmærksom på den klassiske stil og prøver at få den tilbage i kunsten. Det er ikke altid let, men det er også ikke umuligt. Det er et udtryk for vores ønske om at få en mere orden i vores liv, og det er også et udtryk for vores respekt for den klassiske kultur. Det er et udtryk for vores ønske om at få en mere god og sikkert fremtid. Det er et udtryk for vores ønske om at få en mere god og sikkert fremtid.

Slavka SVERAKOVA

British Section

POST-MODERN ART AND A PLATONIST IDEA OF COSMOS

"...anything which is judged is judged  
in terms of Western Civilization."  
(AICA FINLAND 1983, p.184)

Unhappy about the art criticism in his country, a Zambian delegate accused the art critics of perpetuating a paradigm of aesthetic judgement<sup>1</sup> informed by the preoccupations and appearance<sup>2</sup> of visual art production in the West, assuming<sup>3</sup> a stable, homogeneous set of ideas, beliefs and practices, so well tailored to the Western Civilization as of no value in any other culture.

Such position overlooks the differences between the centre (or centres) of a civilization and the rest of it. The history of Modern Art meanders from a centre to a centre, both artists and art critics promoting the field of problems for art as defined by a small group of practitioners in a centre of the day. It is still thought as a good practice by many art critics to tell the readers that a work of art, which they can see in their region is like some other work of art which they cannot see, but which belongs to that "agalma" of the West, say New York.<sup>4</sup>

Although it is the artist or group of artists who as "new talents full of energy" are the main condition for a place to become a centre of visual art, we must be wary of divorcing a discussion of art from the discussion of the critical debate fo their production.

The consciousness of the importance of a centre within the Western Civilization lead for example Clement Greenberg to welcome the emergence of the abstract art produced by A. Gorky, J. Pollock and D. Smith as another sign of the growing prestige of the United States: "If artists as great as Picasso, Braque and Leger have declined so grievously, it can only be because

the general social premises that used to guarantee their functioning have disappeared in Europe. And...with the emergence of new talents so full of energy and content as Archille Gorky, Jackson Pollock, David Smith...then the conclusion forces itself, much to our own surprise, that the main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power." (Partisan Review, March 1948, p.369).

The complex ideology of the proposed links between a dying centre and an emerging centre, and between the economical basis and visual art is discussed in a number of articles published during the 1970s and 1980s.<sup>5</sup> This is significant, because it was a time when artists started to re-define the "core subjects" for art.<sup>6</sup>

There is another aspect of the quote, that was not recognized as important, maybe because it is somewhat hidden: art production is seen as a part of the concept of the world. Greenberg operates the idea that more industry, more political power is a guarantee of a better "general social premise". Only years later, did he recognize that such a centre insists that art which does not follow its lead is condemned to a "lower order" -when for example he regretted that the English painter Paul Nash<sup>7</sup> was not "exportable".<sup>8</sup>

Recently, Carter Rattcliff voiced a difficulty he experienced when reviewing The Sculpture Show in London. Complaining that he could not find "more productive clues" in a work of Carl Plackman, he thought that the reason was his not belonging to the "artist's world". Rattcliff introduces here the consciousness of the different ideas about the particular fragment of the world or in other words different perspectives from which we look at the whole of the world. The barrier in understanding

"the artist's world" -or the perspective of The Other- is made up of the genuine difficulties we have with another's point of view and of the ease with which regional or personal may skid into provincial, and self-centred. He wrote:

"Not only is the art of one corner of the West opaque to visitors from other corners. In addition radical artists tend to work from stances of complete ... accomodation to the local forces they claim to oppose."<sup>9</sup>

Whereas some may argue that a strong centre will take care of these two issues, the development of art which is variously labelled trans-avantgarde, New Image and Post-Modern points clearly to an alternative.

These artists re-defined the field of problems for art, the "core subjects" on one hand in marmed difference to "Modernism"<sup>10</sup> on the other in clear loyalty to the artists working from approximately 1860 onwards.

Catherine Strasser<sup>11</sup> observed that the paintings produced recently by Francesco Clemente represent "une dilatation du concept artistique" while the strategy employed falls within the modernist paradigm: "une intérieurisation et, avec le refus des valeurs dominantes, l'apparition de démarches confinées, personnalisées..." (*ibid.* p.24). The idea of the artist's concentration on the individual universe is one shared by both Modernists and Post-Modernist. Yet there is a significant difference between their understanding of it in relation to the works of art. Whereas a Modernist sees the meaning in the work of art as produced by a discrete visual experience, irrespective of whether or not the work refers to the world, the Post-modernist allows art to move in all directions as a reply to the changing reality. Thus Clemente's repetition and shifting of a pre-existing image<sup>12</sup> both re-affirms and shifts the meaning of the

Modernist's attitude to form as illustrated by this formulation by W. Kandinsky: "...the most important thing in question of form is whether or not the form has grown out of the inner necessity." (On the Spiritual in Art, 1911).

The strategy of repetition and shift clearly attacks the notion of "novelty" as a central idea of art production until the 1970s.<sup>13</sup>

Anselm Kiefer activates a heavy dose of irony, as Jurgen Barten has shown,<sup>14</sup> in paintings like "The Tomb of the unknown painter" and "The Painter's Studio". Whereas the success of, say, a comparison of a painter to an unknown soldier depends on what Modernists called "the internal necessity" it cannot be explained by it. The context provided by the art world with its centre in promoting art and artists in a way similar to promoting goods or celebrities provides a key to the painting's meaning. Of course, we may loose it, and, of course, there is always something in the work of art which remains unexplained. As Heidegger warned us: "The work belongs, as work, uniquely within the realm that is opened up by itself".<sup>15</sup>

The difference between the Modernist and Post-modernist "core subjects" -that is, subjects perceived both by artists and art critics as acute may be observed on these three "Déjeuner sur l'herbe". In 1863, E. Manet made use of his copying at the Louvre to design pictures that were perceived by contemporary critics as "ungrammatical", "daring" and "absurd".<sup>16</sup>

What kind of a realm does this painting open? Briefly: French, urban with uncomfortable socio-political aspects.<sup>17</sup> Manet's "borrowing" provides for a tension between the design loaded with historical references (i.e. sameness) and the contemporary men and women presented in the composition. Théophile Thore criticises Manet for the "absurd composition" and praises him, as a typical Modernist, for the use of colour, light and "convincing bits of modelling".

Beatriz Gonzales represented Colombia at the XXVIII Venice Biennale in 1978 with a large Drop curtain of the mobile and variable nature using Manet's "Déjeuner" as a subject matter. The realm this work of art opens, is the relationship of two cultures, an action across the divide among peoples, from the perspective of the place and time the artist found herself in. As she explained: "The drop-curtains emerged from walks through the dusty Jimenez Avenue in Bogota. There, in a shop window, I found among bottles and bocadillos, a Salvat magazine, the front cover of which was Manet's "Le Déjeuner sur l'herbe, dusty and ruined by the sun. It looked like a drop-curtain, or a circus tent painted with faded acrylics".<sup>18</sup>

The emphasis is more on here and now, than on the "inner necessity". The critical debate stressed "the point of view of the underdeveloped."<sup>19</sup>

John de Andrea's Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1982, represents attitudinal inversion in his "comment" on the idea of "contemporary". The meaning of his sculpture is determined more by Manet's painting, than Manet's work ever was by that of Giorgione. Conversely, de Andrea's work is also a part of the meaning of that of Manet, in the sense of being its interpretation. De Andrea participates in the tradition of representation in which Manet's painting is a significant member. The critical debate emphasized the role of sculpture as radical new genres were associated with it rather than with painting ("living sculpture", "environmental sculpture", "site specific sculpture") and the attitudinal inversions that render the recognizable Twentieth Century modes less straightforward: "Additional contents of quoting, irony and contradiction between semiotic levels have been added to the content of representation."<sup>20</sup> De Andrea invokes an older tradition of art production that used a master's

work as a model, thus releasing the art from the grip of a dogmatic adherence to the Modernist concept of "novelty"<sup>21</sup> and "originality"<sup>22</sup>.

The contemporary critical debate provides more evidence for the "core subjects" of post-modern art being different from those of Modernism.

Post-modernism refers to that part of human history when man required the power to eradicate all human beings. This threat, similar to natural catastrophes as droughts, floods and earthquakes, undermines the validity of all those cultural forms that divide people on and from this planet. In social terms, post-modernism pulls down barriers and announces that "acting out" is the way to recognition.<sup>23</sup> In cognitive terms post-modernism "refines our sensibility to difference"<sup>24</sup> as the three examples of the "Dejeuner" illustrated.

It employs a "multiplicity of various points of departure"<sup>25</sup> oscillating between various poles<sup>26</sup> "replacing the myth of a unitary vision of the world" by "working from the standpoint of present" (NOW) and by "recovering as identity corresponding to the genius loci" (HERE). Art is seen as "overcoming a privileged perspective"<sup>27</sup> by "borrowing of styles"<sup>28</sup> and by "moving away from the centre".<sup>29</sup>

The emphasis on HERE and NOW and not on a unique centre is central to the paradigm of Post-modernism, both in the art practice and in the art critical debate.

"We must recognize", Kuhn warns, "how very limited in both scope and precision a paradigm can be at the time of its first appearance. Paradigms gain their status because they are more (my emphasis) successful than their competitors in solving a few problems that the group of practitioners has come to recognize as acute. To be more successful is not, however, to be either completely successful with a single problem or notably successful

with any large number. The success of a paradigm... is at the start largely a promise of success discoverable in selected and still incompatible examples."<sup>30</sup>

The promise Post-modernism offers is the understanding of the "Other", the rejection of dogma and re-assessment of the values that insulated some from the socially and existentially important problems, which all people share. This global aspiration is not tolerating the old model of a centre acting upon the rest. By stressing the HERE and NOW of the creative act, it hopes to uncover meaning in various perspectives, points of views.

Is there a tradition of thought in the history of Western culture that corresponds to the "core subjects" of Post-modernisms?

The answer is yes: the unlikely alliance of Nietzsche and Plato.<sup>31</sup>

The idea of cosmos with a centre e v e r y w h e r e is announced by Zarathustra's animals and Timaeus respectively.

"O Zarathustra", the animals said, "to those who think as we do, all things themselves are dancing: they come and offer their hands and laugh and flee -and come back. Everything goes, everything comes back; eternally rolls the wheel of being. Everything dies, everything blossoms again; eternally runs the year of being. Everything breaks, everything is joined anew; eternally the same house of being is built. Everything parts, everything greets every other thing again; eternally the ring of being remains faithful to itself. In every Now, being begins; round every Here rolls the sphere There. The center is everywhere. Bent is the path of eternity."<sup>32</sup>

We can either join Zarathustra in his reply "O you buffoons and barrel organs!" or follow the advice given by Francis Bacon in Novum Organum: "...the journey of a thing to be defined from

one state to another... furnishes a favourable situation for scientific analysis."<sup>33</sup>

Such a journey of the idea that the cosmos is a sphere whose centre is everywhere has been mapped by Robin Small<sup>34</sup> from Nietzsche to the legendary Hermes Trismegistus. As the acceptability of the formula depends on a distinction between a corporeal and an intelligible sphere, Small concluded, that it was a Platonist or neo-Platonist concept, rejecting explicitly the suggestions made inter alia by Alain de Lille in his Seventh proposition and by Voltaire in his discussion of "Emblems", that the source is Plato's Timaeus. Instead Small concentrates on the emphasis given to the idea that centre is everywhere by Nicholas Cusanus (cca 1440): "The world, he argues, is always seen from some standpoint -at least, this is the case for any observer like ourselves. To such an observer, his own standpoint must always appear to be the center of the world. But there is no way either to prove or to disprove that assumption; all claims to the status or 'center' are equally valid." (ibid, p.95).

In the above quote from Thus spoke Zarathustra, the paradoxical formula that the centre is everywhere affirms what Nietzsche elsewhere called "perspectivism", meaning, that all knowledge is relative to the standpoint of a particular perspective upon reality, an idea known today as Law of complementarity (Niels Bohr).

The loss of a unique centre, of a unique point of reference results, Nietzsche says, in "the most extreme form of nihilism".<sup>35</sup>

Small suggested that nihilism as an ambiguous concept stands for an intersection of two processes: ending of old beliefs... and a beginning of new ones which are very different. (see p.100).

What appears to be the case here is the transitional period between the old and a new paradigm, as Small seems to be aware:

"But there is another side to this event and a way of understanding it as a liberation rather than abandonment: The affirmative meaning of perspectivism is what is contained in the statement 'the center is everywhere'. We can understand this by looking at what it denies. A unique center is an authority for all other standpoints... in Nietzsche's view this amounts to a devaluation of the others (points of view -my add.)... Affirmative perspectivism... treats every point of view on the world as a source of meaning." (*ibid.* p.100).

On reading the passage from Zarathustra, two more aspects become important: its implications for a concept of being in general (ontology) and the emphasis on the epistemological value of an "apparent world". That the "house of being" may be built from the perspective of any observer is a thought, whose implications are already understood by contemporary artists.

Although Small rejected the journey back to Plato, the temptation to search in Timaeus for ideas and formulations which would appear to be part of the tradition so well documented from the 12th century onwards is there.

Scholars agree that Timaeus (cca 380 B.C.) "has deeply influenced mediaeval and modern speculation".<sup>36</sup> Both Cornford and Klein are aware of a particular character of Timaeus in particular and Plato's dialogues in general: "Timaeus...covers an immense field at the cost of compressing the thought into the smallest space..." which gives authority to validity of a small passage that will soon follow. That: "...every word counts; some casually spoken words may be more important than lengthy, elaborate statements"<sup>37</sup> lends a particular edge to the method employed here.

There is an agreement among scholars that Timaeus belongs to the scientific tradition of thought and as such it was

denounced by many as reactionary. A small number of the students of this dialogue only started to think along the lines written with some surprise by Vlastos: "...Plato's conception of the physical world would be more congenial to the creative scientist of the modern era from Galileo to Heisenberg than would be that of Democritos."<sup>38</sup> The comparison to Democritos is not a happy one, as Vlastos himself shows, there are too many points of agreement between Timaeus and Democritos. The first part of that observation is here more important, as it suggests new possibilities for interpretation of Plato's thought.

Vlastos approached Timaeus from the point of view of the older Greek tradition of thought about cosmos, namely Pythagoras, Anaximander and Heraclitus (*ibid.* p.29). He recognized that the way Plato settles an issue differs from the tradition. For example, the Demiurge after cutting the Existence, the Sameness and the Difference into strips, joins their ends to make moving circles because circles are "most appropriate for reason and intelligence (T 34 A). When the Demiurge "...turned its shape rounded and spherical..." to please the reason (T 33 B) the cosmos still had one centre, albeit undefined. Only when Timaeus narrates how the Demiurge made the world-soul, the idea of a centre being everywhere hesitantly crops up:

"...in the centre he set a soul and caused it to extend through out the whole... (T 34 B).  
and again:

"...And the soul, being everywhere inwoven from the centre to the outermost heaven..." (T 36 E).

Plato clearly is thinking of one centre, and an expanding dynamic entity that is not to be constrained by it, thus being at once a centre and circumference.

There are similarities in imagery used by both Nietzsche and Plato when introducing the paradox:

The words like "joining", "circle" (Nietzsche says a "ring"), "cutting" (Nietzsche says 'breaks').

The idea of perspectivism appears in Timaeus also: "What we perceive is a certain combination of shifting qualities in a certain place at a certain time..." (T 51 B) as a part of the debate of the third factor of Cosmos, the Receptacle of Becoming.

That we ought to read Timaeus not just as an explanation of the ontology of the world but also as an explanation of our being, existence, is born out by Plato's insistence on the analogy between the world and man: "Let us rather say that the world is like, above all things, to that of living Creature of which all other living creatures, severally and in their families are parts." (T 30 C, and again at T 30 D). Although, as scholars observed Plato's thoughts are never set before us with complete clarity, Timaeus is a severe case of analogy<sup>39</sup> at work.

This is further illustrated by the way Plato characterizes the Demiurge. He is not an object of worship, but "maker and father" (T 28 C), "builder" (T 29 A) and again a "maker" (T 29 A). The world is "...framed by him..." (T 29 E) and "...brought from disorder to order..." (T 30 A). The Demiurge is described as putting things together (T 31 B), joining things together (T 34 C), composing (T 35 A), blending (*ibid.*), dividing (T 35 B), mixing (T 35 A) and splitting (T 36 D).

That he is like a craftsman may be surprising in the light of other dialogues (The Republic and The Laws in particular). The implications of the idea of a maker driven by the desire to do things well and to share his excellence with others (T 29 E) while inspiring in themselves are particularly pertinent to the art and to the art today. For example Rainer Fetting said of himself: "There is a certain point when I think the painting is good, that it's got some expression I wanted. I leave it when I feel there is life in it."<sup>40</sup>

The nearest Plato comes to the idea of a "house of being eternally built" (see quote from Nietzsche) is in two contexts: when he discusses the Receptacle of Becoming and when he discusses what we can know of the world. The passages do not occur together. The idea that our interpretation of the world is just a "likely story" comes as a follow up of the ontological debate of a copy of an original:

"Concerning a likeness, then, and its model we must make this distinction: an account is of the same order as the thing which it sets forth... (T 29 B)...while an account of what is made in the image of the other, but is only a likeness, will itself be but likely..." (T 29 C). Cornford discussing this point insists that the Timaeus is a poem (p.31). The difficulty with the ambiguity of this passage is that it invites two contradictory interpretations: the correspondence theory of truth and the race of one likely story after the other. Plato does not refute either of the two.

Some light on the possibility of the second meaning is thrown much later in the dialogue when Plato discusses the language used in a debate about those things in the world that "slip away and do not wait to be described" (T 49 E). The reason why he wishes for a clear language is the early formulation of what Wittgenstein called "Language imprisonment." "Whenever we observe a thing perpetually changing... (we must not) speak of (it)...as having some permanence..." (T 49 B). And a little later Plato says that a quality "...perpetually recurs in the cycle" (T 49 E) which compares with Nietzsche's "eternally runs the year of being."

We have observed significant similarities between the conceptual tools employed by artists and those used by art critics since mid 1970s.

The emphasis on the "individual universe", HERE and NOW

occurred both in Post-modernism and in the passages from Nietzsche and Plato.

The paradoxical formula "centre is everywhere" appears in Timaeus limited to the World-Soul, in Nietzsche together with the doctrine of eternal recurrence. Plato via the analogy between the world and man allows the extension of the formula to the society and social issues. Nietzsche while allowing its applicability to both, being in general and human beings, covers up his tracks through Zarathustra rebuking the eagle and the serpent. The formula makes sense only when understood as affirmative perspectivism.

What may it mean for contemporary art criticism?

In simple terms, affirmative perspectivism unchains art production from a unique centre; it treats every work of art as a "likely story" about the world; each point of view on the world is seen as a source of meaning. The art practice is already doing it.

The art criticism is expected to raise the critical consciousness even if only of those who read it.

#### NOTES

1. Any discussion of aesthetic judgement must include I. Kant's Critique of Judgement (Kritik der Urteilskraft, 1790). I have in mind his finding that aesthetic judgement is subjective, but claims universal validity.
2. By appearance I mean a unity of the set impressions as an objective thing. Discussion in: Quinton A: The Nature of Things, Routledge and Kegan Paul, 1973, Part I and III.
3. The other implications in the quoted statement are even more

worrying, but ironically they invoke their own opposites: If the art critics in the speaker's country are not capable of constructing their own criteria, the Western thought about art may offer something universal, thus cancelling the need. If the Western art practice is seen as a shrine of excellence, it may be that, but it may also be because of its inherent imperialistic character. This cannot be resolved in general terms.

4. "The word agalma, however, contains no implication of likeness and is not a synonym of eikon... the word itself has two main meanings: 1) object of worship and 2) something in which one takes delight". Cornford, F. Macdonald: Plato's Cosmology, Routledge and Kegan Paul, 1977, p.99.
5. Although they all invite more substantiation, their thought-provoking force is commendable:  
Cockcroft,E.: "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", Artforum, XII, June 1974, nn. 39-41.  
Kozloff,M.: "American Painting during the Cold War", Artforum XI, May 1973, pp.43-54.  
Shapiro,D. and C.: "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting", Prospects, ed. by Jack Salzman, 1977, pp.175-214.  
Guilbaut,S.: "The New Adventures of the Avant-garde in America", October, Winter 1980, pp.61-78.
6. Core of things-hypokeimenon - something always already there and 'ta symbebekota' - that which has always turned up along with the given core and occurs along with it. See Heidegger M.: in Hofstädter A., Kuhns,R eds.: Philosophies of Art and Beauty, Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger, The University of Chicago Press, 1976 (1st publ. 1964), p.655.  
Core subjects in the sense of Kuhn's paradigm. Kuhn suggests that the change - the change in science can be explained by

a shift in paradigms. A paradigm offers the practitioners a promise of success, a criterion for choosing problems and at times it can "insulate the community from those socially important problems that are not reducible to the puzzle form, because they cannot be stated in terms of the conceptual and instrumental tools the paradigm supplies."

Kuhn,T.S.: The Structure of Scientific Revolutions, The University of Chicago Press, 1970 (1st publ. 1962), p. 370. I am not suggesting that art practice and art criticism are scientific research, but I am suggesting, that Kuhn's notion of a paradigm has got an explanatory power in the sphere of art production, and for the critical discourse on art.

7. Paul Nash (1889-1946).
8. Harrison Ch., English Art and Modernism, The Open University Press, 1983, p.52.
9. Ratcliff Carter: The New Sculpture, Cryptic or Cozy, Art in America, Jan 1984, p.40.
10. "Until the 1960 the term modernism was used in a vague way to refer to what it was that made works of art seem contemporary, with capital 'M' the term has only been regularly used since Greenberg's publication of Modernist Painting" in Art and Literature, no 4, Spring 1965. Modernism as a set of ideas consists of many of them, but these characteristics must be present (ta symbebekota):
  - i) less emphasis on illustrative, story telling and imitative aspects of art
  - ii) preference for 'primitive art'.
  - iii) autonomy of art has high priority, works of art tend to be regarded as 'things in themselves'.
  - iv) The emotions aroused by works of art were understood as different from ordinary emotions.

- v) Meaning in a work of art was seen as produced by a sense of the coherence of its internal relations, more so, than by some significance in its relation to the world.
  - vi) The aims and interests of artists were seen as determined in an essential way by their interest in art, rather than by their need of money, their politics, their experience of the world.
- For a discussion and evidence see: Harrison Ch.: Modernism, Problems and Methods, 1983, p.49-53.
11. Strasser C.: Francesco Clemente, Le son du corps, Art Press, Mai 1982, p.24.
  12. Oliva Achille Bonito: The Italian Trans-avant-garde, Flash Art, 1979, no 92-93, p.19.
  13. Discussion of the notion of 'novelty', real, apparent, hidden and corrupt in Lippard,L.: Changing, DUTTON, N.Y. 1971. In the context of this paper an opposite view as expressed by Plato in the Republic Bk IV, 424 is of interest:  
"...the overseers of our state... must throughout be watchful against innovations in music... fearing when anyone says that that song is most regarded among men 'which hovers newest on the singer's lips."
  14. Harten,J.: Anselm Kiefer - The Painters, Atelier, Bulletin of the Association of Art Historians (London), July 1984, no 19, p.21.
  15. Heidegger,M.: The Origin of a Work of Art, in: Hofstädter,A., Kuhns R. eds. op.cit., p.670.
  16. Théophile Thoré in: G.H. Hamilton, Manet and his critics, Norton, New York, 1969, pp.48-50.
  17. Discussion in: Frascina Francis, Manet and Modernism, The Open University Press, 1983, p.35.
  18. La Biennale di Venezia, General Catalogue, 1978, p.96.
  19. Op. cit., p.94.

20. McEvilley,T.: On the manner of addressing clouds, Artforum April 1984, p.67.
21. Amusingly Erasmus introduced Folly as the daughter of Wealth and Novelty in his Encomium Moriae, see note 7 in: Kristeller, P.O.: Creativity and Tradition, Journal of the History of Ideas, Jan-Mar, 1983, v.44, n. 1, p.108.
22. Kristeller (op.cit.) concluded that, i) originality and novelty are never completely absent or present in any work of art (my emphasis), and ii) originality is not a sufficient condition for artistic excellence.
23. Bell,D., The Future of the Western World, 1979, p.68, quoted in Lischka.
24. Lischka,G.: The Postmodern - A Multilateral Approach, Flash Art, Jan, 1984, p.22
25. Jencks,Ch: The Language of Post Modern Architecture, 1980,p.6.
26. Oliva A. Bonito: Art: Tragedy and Comedy, Flash Art, 1984, p.31.
27. idem: From the Avant-garde to the Trans-avantgarde, AICA, Finlande, 1983, p.107 ff.
28. Kuspit, B.C.: From Existence to Essence: Nancy Spero, Art in America, Jan, 1983, p.96.
29. Oliva, op.cit., p.107.
30. Kuhn,T., op.cit., p.23.
31. Nietzsche sketched his philosophical position around 1870-71 thus : "My philosophy (is) an inverted Platonism", quoted in Heidegger M.: Nietzsche, Vol. I, The Will to Power as art, Routledge and Kegan Paul, 1981 (1st German ed. 1961), pp.153-154. Heidegger argues that this utterance receives its proper range and intensity only in the light of Nietzsche's growing insight into nihilism. He distinguished Nietzsche's nihilism from the Christian nihilism (p.156) and concluded that a

number of ideas clustered together with Nietzsche's thinking about nihilism, namely that of Grand Politics are a new interpretation of Plato. In a number of places in the book but most importantly on p.160 ff and in the chapter 24 called "Nietzsche's Overturning of Platonism" (pp.200-210), Heidegger warns that the "inversion" of Platonism is not a simple exchange of one epistemological standpoint for another.

Nietzsche stated that nihilism is an ambiguous concept and distinguished between active and passive nihilism (The Will to Power, Vintage Books 1968 (1st publ. 1967), p.17.)

For a discussion of Nietzsche's thoughts:

Deleuze,G.: Nietzsche and Philosophy, Athlone Press, 1983,  
pp.147-8, and pp.171-174.

Schacht,R.: Nietzsche and Nihilism in: Solomon R.C.: Nietzsche, A Collection of Critical Essays, University of Notre Dame Press, 1980 (1st publ. 1973), pp. 58-82.

Solomon,R.C.: Nietzsche, Nihilism and Morality in: Solomon, op.cit., pp.202-225.

32. Kaufmann Walter: The Portable Nietzsche, Chatto and Windus, 1971, pp.329-330.
33. The Second Book of Aphorisms, XXIII.
34. Small,R.: Nietzsche and a Platonist tradition of the Cosmos: Center is everywhere and circumference nowhere, Journal of the History of Ideas, Jan-Mar, 1983, v.44, n 1, pp.89-104.
35. ibid, p.100. Whereas in his early writings Nietzsche saw ancient 'myth' as the lost guarantee of the interconnection of all things, in the later works he calls it "life". Pütz has shown that this concept, if at all a concept, is rather vague. He also came to see the contradictions and ambiguities of Nietzsche's judgement, not as a source of constant irritation, but as "intentionally unsystematic" method. Pütz proposes that the more competent interpreters avoided misconstructions by recognizing the "thinking in antinomies"

as Nietzsche's methodological principle. "Among these are Ernst Bertram, Karl Lowith, Karl Jaspers, Max Horkheimer, T.W. Adorno, M. Heidegger..." (p.5) writes Pütz and mentions among those who put a one-sided emphasis on one aspect of Nietzsche's thought: A. Baeumler, G. Lukacs, P.J. Möbius, E.F. Podach. Pütz P : Nietzsche: Art and Intellectual Inquiry in: Pasley M., ed. Nietzsche: Imagery and Thought, Methuen, pp.1-32, 1978.

Kaufmann (op.cit.,p.18) believes that Nietzsche "...once stupidly denounced as the mind that caused the First World War might well become a major aid to international understanding" (my emphasis) but maybe only if people take notice of criticism like that of G.B. Shaw in a letter to Archibald Henderson on 5.12.1905: "Nietzsche's views, instead of being added soberly to the existing body of philosophy, are treated as if they were a sort of music hall performance."

Lawrence,D.H.ed., Shaw, Collected Letters, 1898-1910, p.554.

36. Cornford, op.cit., p.VII.
37. Klein,J. Plato's Trilogy, The University of Chicago Press, 1977, p.2
38. Vlastos,G.: Plato's Universe, Clarendon Press, Oxford, 1975, p.XIII.
39. That analogies may possess varying degrees of precision or relevance is obvious. Hesse provides a critique of the main types of analogies, i.e. quasi-scientific, self-effacing, positive, negative and neutral as well as a critique of the reasons for drawing one. Hesse,M.: Models and Analogies in Science, The University of Notre Dame Press, 1966.
40. Rainer Fetting, Interview, Flash Art, Jan 1984, pp.16-22.  
There is nothing new here. The point I am making is that contemporary artists re-assert an old idea.

Guy WEELEN  
Section française  
LE MARBRE ET LE BOIS

La grande trouvaille a été de remplacer les monstres hybrides par des êtres à forme humaine et de leur donner pour demeure un séjour idéal: l'Olympe dominant la Grèce. Devenus enfin des créatures admirables, encore et même sous les grimaces tragiques, proches de nous puisque livrées aux affres des passions humaines, elles allaient pouvoir se charger de toutes nos insuffisances. Ces dieux nouveaux incarnaient magistralement tout ce que la nature a combiné d'enchevêtements, d'embrouillaminis, pour nous faire comprendre notre incapacité sublime. Le premier pouvoir des dieux resplendissants est de nous faire sentir, si ce n'est accepter, que nous ne resplendissons pas du tout. Toute tentative pour nous persuader du contraire ne sera que pure agitation et frivolité. C'est bien ce que les humains, malgré les apparences, attendent d'eux, à ce point, que si par une fatalité extravagante, impensable, ils n'étaient pas en place, nimbés de nuages, saupoudrés de lumières, face à la mer, de toute urgence il faudrait les inventer. Autrement dit, comme nous avons besoin d'eux, ils sont ce que nos besoins nous ont dicté qu'ils soient. Ils sont le plein, nous sommes le vide. Sculptés dans le marbre, coulés dans le bronze, les dieux ont la vie dure. Inlassablement ils enrôlent et se comportent en bien des cas comme les sergents recruteurs de sa Très Gracieuse Majesté. Ces dieux en principe immuables et immobiles, dressés, vigilants, sont armés de règles pour faire tenir dans les rangs ceux qui oseraient s'aventurer hors des sentiers pierreux dont ils ont établi depuis la nuit des temps les plans et en ont assumé en outre la construction, l'entretien et le bon usage. En quelque sorte ils se sont constitués un monopole. A la mort d'une civilisation, puisqu'il nous a fallu attendre Paul Valéry pour savoir qu'elles étaient

mortelles, ils parviennent, en cas de désaffection, à se faire adopter par de nouveaux parents. Grâce à la conquête de nouveaux territoires, ils acceptent de changer de noms, de visages ou de formes, et pourtant —cela n'arrive qu'aux dieux— ils sont toujours les mêmes. Ils assument toutes les fonctions. Ils sont les enfants des hommes et, tout aussi incroyable que cela puisse être, dans le même temps, ils se veulent les pères tout-puissants. Entre deux colères, génératrices de cataclysmes, ils règnent sur les harmonies, contrôlent les discordances, cultivent l'obscurité et distribuent la lumière que dans ce cas, il est justifié de mettre au singulier et d'entendre au pluriel. C'est elle qui nous a incité pour leur plus grande gloire à imaginer les socles et les balustrades, les pinacles, et les rampes hélicoïdales, les arches, les niches, les frontons, les péristyles, les galeries et les stèles. Selon les désirs que nous avons besoin de voir exaucés, nous leur avons offert l'or, le bronze et la pierre, tant l'abondance, la générosité sont symboliques de la violence du désir. Enfin, sans la lumière, la mer et le marbre, les dieux resteraient incompréhensibles, frappés d'incompétence, voire d'inutilité. Sont-ils obsolètes? On peut se poser la question. D'après Georges Duby, un grand historien qui ne néglige pas d'interroger l'art pour comprendre l'histoire, notre vénération à l'égard des dieux et de la pensée grecque n'est ni un choix, ni une destinée, mais seulement le résultat de circonstances, qui ne peuvent être que complexes et qui ont joué en sa faveur. Il a suffi, dans des temps reculés, qu'un vieil abbé d'une riche abbaye reçoive, par quelque détour et malice des dieux, d'encombrants livres rares de philosophes, poètes, historiens grecs et qu'il prenne, par curiosité, divine ou néfaste curiosité, la peine de les lire, qu'il y trouve matière, support et soutien à ses conceptions, malgré quelques écarts pardonnables à des païens, pour que, sans plus attendre, il les fasse

monter à l'étage de la bibliothèque, dotés d'un scriptorium. Là, sur son ordre, un moine imbécile et inculte, croyant faire du dessin, les a recopiés, laissant au passage des lacunes, ce qui est la moindre avanie, mais aussi la transcription de ses propres fantasmes. Aussitôt prêts, à plusieurs exemplaires, dirigés vers un deuxième abbé, faisant confiance au premier, à son tour il les a fait recopier par un moinillon distrait, laissant à nouveau dans le texte la trace de son étourderie et de ses divagations. Ils furent alors déposés en grande pompe, ou secrètement, entre les mains d'un clerc conseiller d'un prince. Selon les avantages ou les inconvenients supputés et selon le jeu géopolitique, ils imprégnèrent ses avertissements, ses admonestations et influencèrent ses intrigues. Car le prince, lui, ne savait pas lire et avait d'autres préoccupations en tête. Les femmes d'abord et le sport ensuite, c'est-à-dire la guerre. Ce n'est que plus tard, lorsque les princes furent éduqués qu'ils découvrirent l'honneur qu'il y avait à mourir durant les combats pour sa dame. Donc Georges Duby n'émet pas l'hypothèse, il affirme, bien sûr preuves à l'appui, que d'autres livres en provenance d'autres bibliothèques, d'autres penseurs également souples rhétoreurs, habiles mathématiciens, philosophes avertis auraient orienté très différemment notre pensée, notre sensibilité. Elles seraient alors toutes imprégnées des parfums voluptueux des roses d'Ispahan et notre imagination jamais tarie dégorgerait les limons saisonniers du Nil. Quand on mesure la part du culturel dans le développement humain, à la pensée de ce que nous aurions pu être et que nous ne sommes pas, le vertige, comme une lame de fond emporte la rêverie.

Mais ils sont là ces dieux. Il faut faire avec eux, porteurs des mythes dont la nature humaine a ressenti, ressent toujours la nécessité. Si même nous pensons pouvoir nous payer le luxe de les oublier, loin de nous quitter, ils se sont enfoncés dans

l'inconscient collectif et individuel. Ils continuent à nous diriger, d'autant plus actifs, contraignants, tyranniques, que nous pensons pouvoir les nier. C'est dire qu'aujourd'hui comme hier et avant-hier, depuis que le premier homme a su regarder vers le ciel, nous sommes pétris par les mythes, nous vivons en eux, ils vivent toujours en nous. Merci, les mythes se portent bien —même si les dieux, priés de les incarner pour notre civilisation, se portent moins bien. Il suffit de gratter très légèrement la surface des arts contemporains pour les voir affluer. Malaise, fatigue, très relative d'ailleurs car une majorité écrasante de la population du globe les couvre encore de fleurs et seulement une bien petite prétend ne pas les écouter ou feint d'ignorer leur ombre qui s'étire sur le seuil.

Bien sûr, dans les grandes lignes, car avant ce geste individuel dont nous sommes en train de vivre les conséquences, il y a eu les grands voyages, les grandes découvertes, les conquêtes, la destruction par la ruse et le fer de civilisations différentes, les idoles brûlées au nom de la piété et de la vérité, il y a eu bien entendu des tentatives pour sauver les humains d'abord, leur originalité ensuite, les fameuses Réductions des Jésuites, et comme partout et toujours le meilleur s'est trouvé lié au pire: les couvertures infectées du bacille de la grippe, la révolte internationale contre l'esclavage. Mais comme d'ordinaire, le plateau de la balance des atrocités, des indicibles souffrances pèse plus lourd que le plateau des générosités car elles ont souvent à la fois le mérite et l'inconvénient d'être isolées. Donc pour en revenir au monde de la représentation, un homme armé d'une très haute estime de lui-même, au demeurant un excellent agent de change, il se nommait Gauguin, s'est embarqué le 4 avril 1891 vers les îles lointaines de l'Océanie. Son geste de révolte était le résultat du dégoût qu'il portait à la civilisation occidentale, de l'attirance pour les populations que l'on croyait

naïves et ingénument préservées des vices civilisés, mais aussi de graves soucis économiques. L'ardente volonté de se consacrer à la peinture, activité sans doute noble mais qui ne lui permettait pas d'entretenir sa famille, pour éviter de sombrer dans le désespoir, où déjà il avait pas mal chu, le poussait vers cet exil. Puis, sautons les étapes. Vint un homme qui a retenu tout ce qu'il a vu: il s'agit de Picasso comme il se doit. Dans sa diversité, le monde des arts n'en compte pas deux comme lui. Il a brassé toutes les cultures et toutes les civilisations dans un vaste mélange explosif où, fils du port, il a pris à l'abordage aussi bien le bordel que les arts des sociétés méditerranéennes et africaines présents et passés puisque "Les Demoiselles d'Avignon" doivent probablement plus aux fresques catalanes romanes, donc à l'Euphrate, qu'aux masques nègres. A la suite de ce grand artiste, une très petite minorité du monde occidental a bien voulu tourner les yeux, au prix de combien d'équivoques, vers ces bois et ces fougères arborescentes taillées à grands coups. Porteurs de mythes, débordant de forces, chargés de rumeurs, de fluides et d'ondes, mystérieux pour nous, ils ont eu le grand mérite d'exalter l'ambiguïté, alors que nous la tenions en suspicion, et de ramener la communication et les formes qu'elle utilise, donc l'art tel que le définissent nos sociétés, au seul domaine où elles existent, hors de la raison et des raisons, des formules, des usages, des règles, des codes, des prescriptions: l'intensité.

C'était ramener l'attention sur l'acte créateur. C'était en quelque sorte mettre en parallèle et à égalité l'acte fondateur, le créé, la pensée fondatrice, le mythe. Manière bien cruelle de mettre en doute tout notre système. L'esprit occidental est si réfractaire à une perception globalisante qu'au lieu de libérer l'intensité et de la prendre comme un moyen de communication, il a suivi son penchant et a préféré passer au crible critique

l'acte créateur pour le diviser par chacun de ses constituants.  
Ainsi va notre monde!

Selon certains, les idoles et les masques nègres sont responsables de la désagrégation de la représentation des mythes. Il serait plus juste d'accepter que l'esprit occidental dans son ensemble a mal répondu à la question essentielle posée par ses yeux exorbités. Pourtant, c'est en intégrant un matériau nouveau qu'une société prouve encore une fois ses facultés créatrices, mais encore sa vitalité. Bien qu'à un haut niveau on s'interroge: la seule parade d'une simple consommation accélérée et accrue est une proposition dérisoire que l'on espère être seulement les prémisses d'une future et meilleure compréhension. A-t-on assez entendu prôner les qualités admirables des dieux grecs et du marbre de leurs formes. Au nom de l'équilibre, de l'harmonie, de l'esprit et du corps sains, des plus hautes vertus viriles, des délicieuses délicatesses féminines, sans oublier les vertus impérissables des mères dévouées, depuis les Romains qui leur étaient redevables, les pires idéologies ont essayé de nous entretenir dans la nostalgie factice des temps où les débris et les éclats d'aujourd'hui étaient frontons, colonnes et escaliers.

Qu'il soit marbre ou bois, l'art est une énigme. La trop simpliste formule de Nietzsche appelant de ses voeux un art "tel une flamme claire, jaillie dans un ciel sans nuage" a été périmée à l'instant même où elle a été écrite. Comme si l'art pouvait être jamais une lueur dansante sur un fond de sérénité. Vouloir nous faire croire à ce rêve moustachu est un mensonge paternel qui se paye tôt ou tard.

Nikos ZIAS

Greek Section

THE INFLUENCE OF BYZANTINE PAINTING  
ON CONTEMPORARY GREEK ART

Byzantine art is a rich and idiomorphic heritage of Hellenism that found its esthetic affirmation only in the 20th century. And of course this chronological coincidence is not accidental at all. In addition to many and serious factors that contributed to this recognition, a basic reason for its wider acceptance has been the new vision, the revolutionary esthetic perception that modern art offered to our century with its multi-formity and multiplicity of objectives, tendencies and artistic movements. As this art had fallen into contempt by the artists all over the world, it was also scorned by Greek artists as well, who, although they were the direct inheritors of this tradition, had a contemptuous and even hostile attitude even within the area of ecclesiastical painting where Byzantine art should have had the validity of the authentic orthodox art.

In the second, and more so in the third decade of our century this began to change. The affirmation of the historical role, initially, of Byzantine art resulted in its esthetic acceptance by the Greek art-loving public, and also in the assumption of formal elements by the young artists of that time. This coincides with the time of morphological acceptance and to a great extent is dictated by the general historical conditions. The third decade is the most crucial for modern Hellenism: the defeat in Asia Minor (1922) and the uprooting of the Greeks from the region of Anatolia where they had been established for centuries; the abandonment of an ideology that dreamed of reviving the Byzantine Empire (the so-called "Great Idea"); the concentration within the Greek geographical boundaries of almost all the intellectual forces of Hellenism that

had been spread up to the depths of Asia; the conscious awareness of historical reality; the refolding of Hellenism stemming from the feeling of national self-defense; all these significantly contributed -positively or negatively- to creating an environment conducive to promoting the Byzantine esthetic values.

And it appears somehow contradictory, that at the time when the "Great Idea" -that finds its ultimate expression in the recapturing of Constantinople- is abandoned, the art of Byzantium becomes accepted and dearly loved. Museums are founded (Byzantine and Benaki, 1930), large private collections of icons are formed (Stathatou, Loverdou, 1930, etc.), while in a parallel movement the techniques typical of Byzantine art -painting on wood using egg tempera (portable icons), wall painting employing fresco technique as done by painters (e.g. Pelekassis, 1881-1973) -find several adherents who make use of them even today.

Significant Greek painters of this time are influenced to a small degree, such as the leading painter of Greece in the 20th century, Constantine Parthenis (1878-1967). Although the greatest part of his work is influenced by the European trends of his time ending up in a personal language, in a series of large paintings -icons that he made in St. Alexandros, Palaion Faliron in 1918, elements of Byzantine morphology do exist -though not very apparent- but of course his personal expression is prevailing.

Spiros Papaloukas (1892-1957) in his religious work -the wall-painting of Amphissa's Cathedral- comes nearer to Byzantine morphology which he combines with his European educational background. His basic work is very little influenced by the Byzantine morphology.

The popular painter Theophilos (ab.1870-1934) was not

influenced by Byzantium as he is a continuator of the popular tradition of the post-Byzantine art with his simplicity and naturality.

But the painter who received the greatest influence by Byzantine art, formally as well as in subject matter was Fotis Kontoglou, who was born in Alvali in Asia Minor in 1895 and died in Athens in 1965. His encounter with Byzantine art radically changed his style and he, in turn, influenced many significant artists around him.

Kontoglou sets out as do all Greek artists at the beginning of the century, from the academic painting that dominated the School of Fine Arts in Athens. But he will leave later on and go to Paris where he will write his literary masterpiece "Pedro Kazas" and work on illustrating books and periodicals. Two events will change his artistic journey: A visit to Mount Athos, where he will "discover" the Byzantine and post-Byzantine art; and the destructive defeat (of the Greeks) in 1922 that creates the appropriate socio-historical conditions and which he experiences personally. The national tragedy becomes for him a personal adventure. He now believes that the forms of Byzantine art have, not only a historical artistic significance, they are, not only a valuable ancestral heritage for a museum-type utilization and ancestor-worshipping pride, but are forms that incorporate forces capable of expressing not only the contemporary reality, but the entire history of the Greeks; they could even console his contemporary fellow Greeks that would be willing to find their own authentic self instead of copying all that is foreign.

Byzantine art has not only its own style, but even its own technique: from the materials being used up to the method and manner that are employed. Although, as it is known, one can

work on different forms using any material, yet the material as such contributes decisively to the definition of the form. Kontoglou begins painting by applying the Byzantine technique of using egg tempera for his portable icons and frescoes in the late 1920's. In parallel he applies a technique with wax-naphta which also has a similar esthetic result as that attained when using the Byzantine materials. The techniques involving the austere designed drawing, colors without tonal gradations but having layers of one color upon the other, all these create forms that have such main elements as susceptibility, lack of the depth illusion, the compositional arrangement which, in combination with the peculiar usage of light, create an unusual optical experience. These forms are so respectably old and yet so charmingly modern. Besides the technique and relative style, in many cases Kontoglou takes also the iconography from Byzantium, but he is using it in such a way as to express entirely different things.

The painting entitled "Greek refugees" or "The Wailing valley" (c.1930) has its thematic root in the known portrayal of the Martyrdom of the 40 Holy Martyrs. Kontoglou creates an allegory of the Greek people's hardships in the way he groups together and composes the persons involved. "HadjiCustasJordanoglou and his son Homer" (1937) is painted in the technique and style of a portable icon. The content and faces are simple and common. A guerrilla who struggles in the liberation war of Macedonia takes the form of a young military saint.

The wall-paintings of his house (1932) are his first works on a major scale. Here, for the first time, the iconographical arrangement of the post-Byzantine churches is applied in secular subjects: painting portraits of painters, philosophers, exotic scenes, cannibals, etc.

The wall paintings of the Athens City Hall constitute his great work. In four panels and the wall paintings of a room, he paints the history of Greece from the ancient times up to 1821. All persons or events are depicted in Byzantine forms; and sometimes iconographical elements are transferred from the ecclesiastical art to ancient themes (i.e. a wall painting of the Kaisariani Monastery becomes the model for the composition "Icarius offers the grape".

In parallel to secular painting, Kontoglou works on religious portable icons and frescoes following the Byzantine and post-Byzantine tradition. Gradually, this work that surpasses the morphological elements and becomes a way of life, will absorb all his artistic and spiritual activity. The result is that all churches in Greece today are painted in this traditional manner.

Two of the most significant modern Greek painters have been his students; later on each followed his own artistic path. Yannis Tsarouhis (1909) studied close to him and in his early works the Byzantine influence is evident (during the 1930ies). Later he was influenced by the popular art, Karagiannis and even H. Matisse. Yet his work, in its greatest part, is penetrated by Byzantine morphological elements in its basic principles.

Another student of Kontoglou is N. Engonopoulos (1910) the most eminent surrealist painter in Greece. At the beginning, his work is actively influenced by the Byzantine style; but even in his later work there are morphological reminiscences of his service in the Byzantine painting. Such influences are apparent mainly in the nude forms, the frequently schematic elements of landscape, the clouds, the sea etc.

Two other painters though not having a direct connection

with Fotis Kontoglou work in related manners: Aginor Asteriadis (1898-1977) and Spiros Vassiliou (1902). Both have ornamented churches based on Byzantine style (i.e. Asteriadis: the restored Byzantine church of Episcopi Tegea; Vassiliou: the church of Athens' patron Saint Dionysios, 1938) where the traditional Byzantine technique, morphology and iconography are applied. But even beyond the religious paintings, in the main body of their work direct or indirect influences by Byzantine art can be detected.

In the "Triptych of Earthquakes" by Asteriadis, as well as in the engraved and illustrated manuscripts of S. Vassiliou done during the German occupation (1941-44) or in the "Crippled lyre-player" we have a sample of the encounter of a contemporary mentality that these two represent, with the Byzantine tradition.

The engraver Tasos (1914) belongs to the same generation. For some period in his work he turns to Byzantine forms, but he transfers them to the technique of wood engraving. His subjects come from the contemporary historical reality and the revolutionary struggle. This combination is always interesting when, for example, the subject is an enormous engraving composition on the tombstone of Che-Guevara.

Similar compositions with more direct morphological influences refer to the uprising of the Polytechnion (1973) against the Junta. The large scale engravings and the Byzantine-like style are dictated by the artist's disposition to give a monumental character to his themes.

The case of an idiomorphic painter from Thessaloniki, Nikos Gabriel Pentzikis (1908) is different. His relation to Byzantine art is basically spiritual and less morphological. It is the ascetic relationship with this world that frequently gives aesthetic results of a very modern perception.

But even more modern artists are conversing with the Byzantine tradition. M. Vatzias (1926) still holding on to some Byzantine reminiscences in the manner in which the human body is formed, marks a series of paintings with a distinctly contemporary content - "Those in the outer space" but also a more heated historical event, the night of the Polytechnion. Vatzias portrays the event using compositorial elements from the Byzantine art, such as the non-realistic depiction of tanks and guns on the first level; nevertheless he maintains the intense realistic elements in the main theme.

In the work of St. Baltoyannis (1929) the influences are more indirect. The technique of encaustic that he applies, follows the umbilical cord of the tradition, though his effort not to depend on it formally is evident. But in certain cases the unity becomes more essential as in the "Woman" with the austere, close outline of the form.

A direct student of Kontoglou was Rallis Kopsidis. Basically, and for a long time, he was an hagiographer. In the last phase of his work, though he departs from the Byzantine morphology, he combines the experience attained in this art with a poetic surrealism allowing us thus to see his long-term association with Byzantium.

It should be noted that from Kontoglou onwards, all churches in Greece are painted according to the Byzantine tradition though many times it is merely copying old prototypes. The most notable among Kontoglou's students have been S. Papanicolaou, G. Gliatas, V. Georgakopoulos, P. Vampoulis, N. Xynopoulos, Y. Karousos, N. Baltoyannis, L. Papageorgopoulos.

But the par excellence technical expression of Byzantium have been the mosaics. Deserted for about five centuries this highly expensive technique is revived reluctantly after the

1920ies. Elli Voila (1908), in addition to her church mosaics, erects a monument done in mosaic, to Athanasios Diakos, a hero of the Greek War of Independence of 1821. Yannis Kolefas (1927) in his more liberal compositions applying the technique of direct mosaic-setting combines the tendency for popular compositions with Byzantine forms.

A team of even younger artists such as: Lydia Sari (1940) with her mosaics; the popular painter Y. Mitrakas (1936) with the human translation of the Byzantine technique; D. Ermopoulos (1937) with his micrographic virtuosity; Michael Makroulakis (1940) with the surrealistic interposition of Byzantine iconographical themes; Marcos Venios (1946) using the egg technique for landscapes and the gold background; Pelagia Angelopoulou (1951) with the renewed usage of traditional elements in the mosaics; finally Manolis Polymeris (1951) with his Byzantine themes and intense expressionistic writing. All these indicate that even today the conversation with the forms of Byzantium is a fact for the Greek artistic creation even if in many cases it has surpassed the simple assumptions of existing forms and becomes more of a contemporary morphological problematic using the Byzantine forms only as a starting point. It is a characteristic fact that this artistic tendency comprises one of the most powerful axes of the so-called "hellenicity" of contemporary painting that had and still has an appeal to the Greek public. Perhaps because the connection with the more direct artistic past helps in the forming of an authentic physiognomy in the anonymity of our contemporary consumer society.

L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART  
(A.I.C.A.)  
AFFIRME SA SOLIDARITE POUR LE RETOUR DES MARBRES  
DU PARTHENON

Textes traduits par M.L.-P.

16 Septembre 1984

Dans le cadre du 18ème Congrès International de leur association, qui s'est tenu à Athènes et à Delphes du 14 au 21 septembre pour discuter sur le sujet: "L'art contemporain et le monde grec", les membres de l'A.I.C.A. se sont réunis sur la colline du Pnyx, le 16 septembre 1984 à 11 heures avant midi pour affirmer leur solidarité en ce qui concerne le retour des marbres du Parthénon et pour renouveler la motion du 1er juin 1982 qui a été adoptée à une très grande majorité à Helsinki à la suite de la proposition de la Société des Critiques d'art grecs.

Ont pris la parole sur le Pnyx:

Marina Lambraki-Placa, Professeur d'Histoire de l'Art,  
représentant de la section grecque de l'A.I.C.A.

Dan Haulica, président de l'A.I.C.A.

Wladyslawa Jaworska, Président d'honneur de l'A.I.C.A.

René Berger, Président d'honneur de l'A.I.C.A., ex-directeur  
du Musée des Beaux-Arts de Lausanne

Constantin Alavanos, Secrétaire Général du Ministère de  
la Culture et des Sciences

La motion a été lue en grec par Mme marina Lambraki-Placa,  
en français par M. Jacques Leenhardt,  
Président de la section française  
de l'A.I.C.A., Professeur à  
l'Ecole Pratique des Hautes Etudes  
en anglais par M. Leftéris Ikonomou,  
historien de l'Architecture  
et membre de l'A.I.C.A. grecque.

Chers collègues, Mesdames et Messieurs,

Au printemps de 1983, l'Assemblée Générale de la Section Grecque de l'AICA a pris la décision de porter la question du retour des marbres du Parthénon à l'attention des membres de l'AICA pendant les travaux du XVIIe Congrès International et de la 35ème Assemblée Générale de l'Association, tenus à Helsinki, et de demander leur solidarité. Le Président de la section grecque, Mr. Georges Simos-Petris et le Conseil d'administration m'ont chargée de préparer un dossier qui illustrerait les dimensions politique, historique, morale, culturelle et artistique de la question et de la soumettre aux critiques venus du monde entier, en leur demandant, de la part de leurs collègues grecs, de soutenir cette juste cause.

J'avoue qu'on ne s'attendait pas à une réaction si positive à notre appel. Nous n'avons que deux votes contre et trois abstentions. La majorité absolue a voté avec enthousiasme, tandis que beaucoup de collègues sont montés à la tribune pour prendre la parole et soutenir la question du retour des marbres du Parthénon, que nous appelons d'une façon diffamatoire "marbres d'Elgin". Je ne veux pas m'attarder, car je dois passer la parole à notre Président, Mr. Dan Haulica. Par la suite on donnera lecture de la motion adoptée à Helsinki et qui a été rédigée d'après les conditions préalables établies par le Comité Intergouvernemental pour la Promotion du Retour des Biens Culturels à leur pays d'origine créé par l'UNESCO en 1978. Et vous allez constater que ces conditions correspondent à tel point aux marbres du Parthénon que ce monument pourrait tenir lieu de modèle pour toute la campagne de l'UNESCO.

Je vais conclure en vous rappelant ce que Rodin disait du Parthénon dans son livre consacré aux Cathédrales de France:

"Toute la Grèce est en raccourci dans le Parthénon". Et plus loin il ajoutait: "Ainsi le Parthénon a défendu la Grèce mieux que les plus savants politiques n'ont su le faire". Et son élève, le sculpteur Antoine Bourdelle, un des plus fervents adeptes de l'idée du retour des marbres du Parthénon, écrivait en 1905 dans la revue Le Musée: "Il faut alors que le monde entier contribue à l'œuvre d'intégralité, il faut que nous rapportions tous les Dieux, les héros, les divins chevaux et leurs cavaliers, les théories de vierges et d'éphèbes, afin que tous reprennent leur rêve, leur marche et leur chevauchée éternelle sur les piliers, sur les murs, sur les frontons raffermis.

Appauvris de toutes ces splendeurs dont nous garderions des moussages, nous grandirions d'âme et de cœur; Athènes serait l'école du monde par la voix des trois grandsartistes aux paroles de marbre à nouveau assemblées. Et si cet ineffable matin de justice, d'ordre, de raison retrouvés nous était offert, si tout le sublime dispersé du temple unique y était de nouveau rassemblé, il faudrait alors qu'une des voix de la paix retentisse, que l'un des nobles mandataires de la conférence de la Haye... se lève, qu'il provoque le geste qui élèverait l'Egide indéfectible" pour défendre le monument, car "il faut que le peuple de marbre soit à jamais à l'abri des injures des guerres". Et Bourdelle concluait ainsi: "Ils sont, eux, ces marbres terribles et ineffables, la plus haute part de l'humanité. Ils en sont la fleur, la vertu supérieure, ils en sont le juste, le bien, ils en sont uniquement la beauté!" (Le Musée, n°2, 1905).

Chers collègues et amis,

Les Grecs ont, depuis longtemps, tout inventé, le psychodrame même, parce que, voilà, ici nous sommes réunis dans une multiplicité de situations qui, dans un temps bref, va nous faire vivre et revivre toute une longue histoire. On était, au début, contre ces rochers, comme groupés sur un mur de fusillés. Nous voilà maintenant sur cette colline qui fut celle des grandes délibérations publiques, -c'était le Pnyx, c'était l'assemblée politique d'Athènes. Mais l'assemblée s'est déplacée à une certaine époque, et les grandes affaires ont trouvé leur lieu de débat un peu plus loin, dans le théâtre de Dionysos. Ce que nous avons bien saisi, car, voilà, mon ami René Berger et Ada Jaworska esquisse un accoutrement qui serait de mise dans le théâtre de Dionysos. C'est pour vous dire que tous ces moments épars, on les ressent comme dans une sorte de concentration synthétique: dans une unité dont la convergence est loin de nous sembler indifférente. Nous nous trouvons dans l'axe des Propylées; d'ici, on a une vue privilégiée, ce qui donne, ce qui impose une droiture à l'ame et à la pensée: droiture qui doit être celle du moment que nous vivons.

Il y a une noble dimension, Marina Lambraki le disait - à Athènes on croit comprendre tout, on acquiert une espèce de glossolalie, le don des langues comme les Apôtres, on commence à comprendre même le grec moderne,- il y a une dimension, politique, culturelle et artistique, dans le voeu que nous avons fait. Il ne s'agit pas de nous immiscer dans une affaire de politique qui concerne simplement la Grèce, le gouvernement grec, mais il s'agit d'un voeu dont la portée est bien plus vaste. Et c'est à ce titre qu'on nous a présenté un dossier très fourni, très solidement composé, précisément par Marina Lambraki-Plaka, lors de notre congrès de Helsinki. C'est à

ce titre que nous avons donné notre accord, que nous avons exprimé notre solidarité avec la volonté de rapatriement que le gouvernement grec a formulé plusieurs fois. Pour nous, le Parthénon est une synthèse inépuisable, significative pour tout l'ensemble de l'art européen, pas seulement pour la Grèce. Les anciens l'avaient déjà remarqué, Plutarque dans sa célèbre biographie de Périmès, lorsqu'il parle des monuments de l'Acropole. Ces édifices étaient dans la fraîcheur de leur nouveauté et en même temps, dit-il, chacun "sentait déjà son antique". Je cite la traduction qui est la plus belle, la traduction d'Amyot: "son antique". Déjà, à quelques siècles de distance, on ne se trompait pas sur l'unicité d'une telle synthèse: des monuments parfaitement caractéristiques, tout en restant atypiques, -parce que les solutions trouvées pour l'Acropole et pour le Parthénon sont toujours à côté de la règle, comme vous savez, et c'est pour cela qu'elles signifient le triomphe absolu du classicisme. Cette synthèse d'un passé rajeuni, vécu avec une sorte de continuité paradoxale, nous crée des obligations à nous tous. Le sort du Parthénon, le sort de l'Acropole, est au centre de la conscience européenne; on ne peut être un intellectuel ni simplement un homme embarqué sur cette nef qui est l'Europe, pour un avenir quelconque, sans se sentir attaché à cette ancre incomparable, à cette racine vitale de notre culture qu'est l'Acropole.

Attachement profond, au-delà de la théorie et des belles phrases. Celui qui a ordonné le tir contre le Parthénon, lors de l'expédition de Morosini, et qui a ruiné le temple, était un Suédois, le comte Königsmark; et lui, le pauvre, dans sa jeunesse avait rédigé une dissertation à l'Université de Leipzig, où non seulement il récitait l'éloge des monuments de l'antiquité, mais aussi il déplorait leur sort et les ravages que les

barbares avaient fait subir à ces monuments! Il faut aimer et sauvegarder ces monuments, autrement que par des récriminations vagues et inefficaces contre la barbarie des millénaires. Et c'est dans ce sens que le rapt commis au XIXe siècle par lord Elgin ne peut nullement honorer l'histoire moderne de l'Europe. On va nous dire, peut-être, que l'histoire de l'art a connu maints gestes de la même portée; mais, toutefois, à notre époque la sensibilité est autre et le besoin de légitimité est autrement conçu qu'au Moyen Age ou à des époques plus lointaines. Ce qui d'ailleurs est arrivé au début du XIXe siècle: comme vous savez, les prétentions avancées par lord Elgin semblaient outrées, éhontées, aux gens de son propre pays. Le Parlement a beaucoup hésité à le rembourser, il demandait des intérêts, -non seulement d'être remboursé pour le coût du transport; et l'histoire se passait au moment même où la France était obligée par le Congrès de Vienne de rendre à l'Italie, par exemple, les œuvres que Napoléon lui avait arrachées. D'autant plus aujourd'hui, à une époque où l'identité culturelle a repris ses droits et où ces problèmes de solidarité intellectuelle se posent sur une autre base, d'autant plus, je pense, on doit être sensible à cette requête de la Grèce, qui est pleinement légitime.

Ce n'est pas à nous d'indiquer des modalités concrètes pour résoudre un problème tellement complexe. D'ailleurs, notre motion, vous vous rappelez, -vous allez la relire ici- vient souligner qu'il faut, pour ce genre de contentieux, s'adresser aux modalités qui sont déjà mises en place, parce qu'il s'agit d'un organisme intergouvernemental qui existe auprès de l'UNESCO, qui a fait déjà ses preuves dans des cas déterminés, -échanges, par exemple, entre Pays-Bas ou Belgique et d'autres pays, pour tel ou tel groupe d'objets artistiques. Comme l'indique son

nom, c'est un organisme pour la promotion du retour, il y a donc une valeur pédagogique dans cette action. Elle veut donner un bon exemple à l'avenir. Et je pense que, dans ce sens, notre geste de solidarité est non seulement légitime -et vous vous rappelez qu'on a eu une large majorité lorsqu'on a voté cette motion-, mais qu'il doit être conçu comme un instrument qui, au-delà de toute polémique vantarde, devrait aboutir à des solutions réalistes, logiques, qui soient dans l'intérêt commun de la Grèce et de tout le monde civilisé. Je me dis que, pour nous qui nous trouvons ici, l'occasion est de réitérer un tel engagement, et il me plaît de ne pas oublier, à l'orizon des millénaires, une fête où l'on décernait à l'empereur Hadrien le titre de philhellène -quelqu'un qui aime hautement la Grèce. Et lui, il devait reconnaître, et nous, nous aussi, je pense, nous devons tous reconnaître, que c'est un titre très précieux, quoiqu'il soit difficile à porter.

Je vous remercie.

WLADYSLAWA JAWORSKA

Mesdames et messieurs, chers amis,

Je crois qu'après tout ce qu'on a déjà affirmé, il ne me reste pas beaucoup à dire, mais quand même, je voudrais bien partager mes opinions avec vous au sujet du Parthénon. Il me semble que l'histoire peut faire erreur, mais cette erreur qu'on a commise, il y a plus que 150 ans, est réparable. Je ne suis pas contre la circulation des œuvres d'art. Je trouve cela normal et c'est avec peine qu'on s'imaginerait que tous les tableaux de Rembrandt se trouveraient dans le Musée d'Amsterdam ou toutes les sculptures de Brancusi en Roumanie. Ce serait un grand dommage aussi bien pour les œuvres que pour pour les visiteurs, bref pour la culture. Mais le cas du Parthénon est un cas tout à fait spécial, c'est un chapitre à part. Je crois que cet édifice qui a été construit sur ce sol et sous ce ciel possédait toute la signification d'un lieu sacré pour les Grecs et que leurs idées politiques et sociales ont été liées justement avec ce chef-d'œuvre d'architecture. Il me semble que d'avoir amorcé cette construction, c'était un crime qu'on ne rencontre pas souvent. Il n'y a pas longtemps, j'ai eu l'occasion de lire les fragments de la correspondance -ajoutons, publiés par un auteur britannique- entre Lord Elgin et son agent plénipotentiaire aussi bien qu'entre Lord Elgin et Lady Elgin et il me semble que la motivation qu'on emploie souvent que c'est grâce à lui qu'on a protégé jusqu'ici les marbres, et c'est grâce à lui, grâce à sa générosité qu'ils n'ont pas disparu, est fausse. D'après la lecture que j'ai faite, je suis convaincue que ses idées étaient tout simplement de se faire une riche collection et pour s'imposer en tant qu'ambassadeur de la Grande Bretagne en Turquie qui lui faisait à ce sujet toutes les facilités possibles pour des raisons politiques. Il me semble, pour être brève, que nous devons considérer les marbres du Parthénon comme les prisonniers de guerre qui sont emprisonnés, en majorité en Grande Bretagne, et qu'il est temps de donner la liberté aux prisonniers, de les faire rentrer dans leur patrie qui est la patrie de nous tous.

Je regrette infiniment que notre conférence de presse n'ait pas eu lieu au British Museum. Premièrement il aurait fait moins chaud et deuxièmement Madame Thatcher se serait laisser convaincre, j'en suis sûr, par les trois exposés si brillamment renouvelés par nos messagers. Donc le but c'était de prendre cet engagement solennel une fois encore, sous le soleil implacable de la Grèce. Nous avons accompli cet acte. Une observation, pour corroborer peut-être ce type de résolution: notre monde actuel est essentiellement tributaire non pas d'une expérience directe de la vie, mais surtout de ce qui est reproductible; la preuve que nous connaissons et la Grèce et la lune par la télévision d'abord. Ulysse est un héros de "Dallas" ou de "Dynastie" ou presque. Mais ce qui m'a frappé c'est la transformation même de l'Acropole. Je me suis dit, ce n'est plus l'Acropole, c'est l'A c r o m o b i l e. Tout le monde circule là avec la conscience de l'étroitesse des passages beaucoup plus que de l'ampleur de l'architecture. Alors je vois quand même une raison profonde dans la résolution qui nous a été lue par trois fois: c'est peut-être que dans notre époque d'hypertechnologie, au moment où la réalité devient presque exclusivement une réalité reproduite, nous éprouvons un besoin obscur et lancinant, par delà nos ambitions politiques, de retrouver les parties dispersées de notre corps. Et c'est dans ce sens que je comprends la motion qui a été signée, et c'est dans ce sens que je comprends le désir fondamental de la Grèce de retrouver ses membres épars, comme en Egypte les membres d'Osiris dispersés avaient été réunis pour redonner l'unité fondamentale à une civilisation qui est notre civilisation universelle.

Je vous remercie.

Mesdames, Messieurs,

Je vais vous transmettre, encore une fois, le grand regret de Mme le ministre Melina Mercouri qui n'a pas pu assister à cette manifestation; car vous savez combien elle est liée avec la question du retour des marbres, qui ont été appelés par d'autres marbres d'Elgin, mais qui pour notre peuple restent toujours les marbres de l'Acropole.

Vous avez sûrement souffert aujourd'hui sous le soleil brûlant de l'Attique; mais je crois que vous ressentez, vous également, ce que nous ressentons nous aussi: que cette manifestation a le caractère d'une mystagogie.

Ici, au lieu même où les Athéniens de l'antiquité se réunissaient pour délibérer, au lieu même où l'idée de la démocratie est née, face au monument qui exprime la mesure et la beauté, cet acte sublime de création donne à des hommes libres et qui est un acte de liberté car il symbolise pour l'éternité la victoire de la raison sur la matière.

Je pense à un vers d'un grand poète grec, Yannis Ritsos:

Ces marbres ne peuvent pas tenir sous un ciel moins large.  
Vous savez très bien que la question du retour des marbres de l'Acropole n'est pas une question de chauvinisme. C'est une question humaniste, culturelle, morale, esthétique et en même temps c'est une question politique dans la mesure qu'elle exprime la passion des peuples d'effacer les dernières traces de dépendance et de colonialisme.

C'est une question qui a profondément touché l'opinion publique dans le monde entier. C'est également une question qui a su mobiliser l'esprit de tous les hommes justes partout dans le monde. Cette même question mobilise votre sensibilité d'historiens et de critiques d'art. Et je veux vous remercier

de tout mon coeur car nous considérons que votre motion si rigoureusement rédigée est une grande contribution à notre effort et à la lutte que nous menons qui n'appartient pas exclusivement à nous mais qui est une lutte de tout le monde civilisé.

Comme nos ancêtres, nous sommes, nous aussi, très optimistes. Nous ne savons si nous allons convaincre Mme Thatcher. Peut-être vous y réussirez, vous, -et je le souhaite de tout mon coeur. De toute manière, le Parti Travailleur anglais a adopté notre motion pour le retour des marbres de l'Acropole et je crois qu'il n'est pas loin le jour où ces marbres trouveront leur place à côté du monument incomparable qui est devant vous.

Je vous remercie encore une fois et je vous souhaite un séjour agréable dans notre pays, le pays du Parthénon.

# AICA

association internationale des critiques d'art  
International Association of Art Critics  
Asociación internacional de críticos de arte  
1, rue bernier 75018 paris téléphone (1)561.11.68

## MOTION POUR LE RETOUR DES MARBRES DU PARTHENON

1. En reconnaissant l'importance unique du Parthénon, monument qui représente au plus haut degré les valeurs de la civilisation grecque,
2. En soulignant que le peuple grec a toujours reconnu en ce monument un symbole irremplaçable de son identité nationale et culturelle,
3. En considérant qu'un temple comme le Parthénon n'acquiert toute sa valeur symbolique et esthétique que dans son intégralité et en souhaitant que le monument retrouve celle-ci, dans la mesure du possible, par la restitution des sculptures et fragments qui lui ont été enlevées et qui se trouvent actuellement, en leur majorité, au British Museum,
4. En rappelant que les sculptures et parties manquantes ont été ôtées du temple en un temps où le peuple grec, privé d'indépendance politique, se trouvait dans l'impossibilité de les défendre,
5. Etant donné que les faits exposés ci-dessus correspondent aux conditions préalables établies par le Comité Intergouvernemental pour la Promotion du Retour des Biens Culturels à leur pays d'origine, créé par l'UNESCO en 1978,

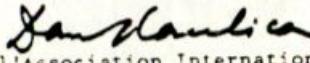
Dans le cadre de son 16ème Congrès International et de sa 35ème Assemblée générale, qui se sont déroulés à Helsinki, du 26 mai au 1er Juin 1983, l'Association Internationale des Critiques d'Art, en adoptant, à une forte majorité, la proposition présentée par la section grecque, a tenu, par ce vote, à manifester sa pleine solidarité à la cause de la restitution des marbres du Parthénon.

Cette restitution doit s'effectuer dans le cadre des accords bilatéraux, sous l'arbitrage du Comité Intergouvernemental de l'UNESCO.

L'Association Internationale des Critiques d'Art souhaite que les autorités grecques puissent assurer l'exposition des sculptures dans des conditions appropriées, pour protéger et mettre vivement en valeur cet illustre patrimoine artistique, véritable haut lieu de l'art universel.

L'Association Internationale des Critiques d'Art estime que le rapatriement des marbres du Parthénon contribuera hautement à la compréhension lucide et à l'amitié profonde entre les peuples.

Le bureau de l'AICA s'engage de faire communiquer cette décision au Comité Intergouvernemental de l'UNESCO.

Dan Haulica   
Président de l'Association Internationale  
des Critiques d'Art

Adoptée le 1er juin 1983, à Helsinki

In Grecia dei marmi del Partenone

# Melina Mercouri

trattati: «Le forme e gli stili dell'Ellade: richiamo e provocazione nell'arte contemporanea» e «La vitalità dei miti greci nel pensiero creativo contemporaneo». Mentre per quanto concerne il terzo tema, «Rapporto degli artisti greci d'oggi con il passato», sia le relazioni sia le mostre, avvicedatesi in occasione del Congresso, e le visite alle due maggiori collezioni private (il museo Ion Vorrès a Palania e la collezione di M. Pieridis al Faleiro) hanno confermato che questo rapporto sussiste soprattutto negli scultori. Ve ne sono di molto notevoli e non solo tra quelli che operano all'estero.

Ma sotto quali aspetti oggi si manifesta il ritorno all'arcaico? A questa domanda hanno risposto in modo esauriente Jacques Leenhard e Giuseppe Gatt. Leenhard ha distinto opportunamente i vari tipi di arcaismo: il *rescianario* che si manifesta con l'inversione del modello progressivo; l'*essenzialista* che dimostra che il passato è qualcosa che sussiste attualmente e per il quale «l'essere stati, fonda l'avvenire; l'*elettorico* che si limita ad un eterno bricolage; il *modernista* che si manifesta come un ricorso sintomatico in periodi di transizione. Gatt ha indicato negli esponenti di una «nuova maniera italiana» (altrimenti definiti colti, neomanieristi, anacronisti) i pittori che più direttamente

gan, lo svizzero Berger ha configurato l'ipotesi di una nuova età dell'oro. «Entriamo oggi — egli ha detto — in un'era sistematico-energetica, dominata dalla dimensione globalizzante dei media: si arriverà probabilmente ad una società non dissimile dal modello di Democrito». C'è solo da domandarsi se in questa nuova società l'uomo sarà ancora in quella posizione di centralità nella quale lo avevano collocato la cultura e l'arte dell'antica Grecia.

Lorenza Tracchi

NUOVO R  
Finalmente  
per dialogare  
e capire il  
Senza per  
di George  
e Michael

Oltre 128 000 voci, vd  
classica e termini d'uso

ΘΑ ΥΠΟΣΤΗΡΙΧΘΕΙ ΣΤΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΝΩΣΕΩΣ ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΩΝ

# Τά μάρμαρα τού Παρθενώνα νά επιστραφούν στήν Ελλάδα

14-21 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 120 ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΣΤΟΥΣ ΔΕΛΦΟΥΣ

Μεγάλο ενδιαφέρον προβλέπεται ότι θά έχει τό 18ο Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτών, πού γίνεται φέτος στην χώρα μας (14 — 21 Σεπτεμβρίου), όπους αναφέρθηκε και σε χθεσινή συνέντευξη Τύπου. Τό Συνέδριο αυτό, πού οι εργασίες του θά πραγματοποιήσουν στήν Αθήνα και στους Δελφούς, έχει ως θέμα: «Η Σύγχρονη Τέχνη και ο Αρχαίος Κόσμος» κι οργανώνεται ειδικότερα από: τήν Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών, μέλος της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτών (AICA) και τό Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, μέ τη δοήθεια και τήν οικονομική ενίσχυση τού υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών. Ειδικότερα, τό ενδιαφέρον τού φετινού συνεδρίου, στό οποίο θά παρευοθεούν περί τούς 120 τεχνοκρίτες από διάφορες χώρες τού κόσμου — τη Διεθνής Ένωση Τεχνοκριτών, αριθμεῖ γύρω στίς 2.000 τεχνοκρίτες και 50 κράτη - μέλη, τελευταία, μάλιστα, προστέθηκαν τό Ίράκ και η Ισλανδία — ενισχύεται από τό ότι θά προ-

χώρων, επισκέψεις μουσείων, ιδιωτικών συλλογών και γκαλερί, συναυλίες και ποιητικές βραδιές, θεατρικές παραστάσεις και βραδιές κινηματογράφου.

Ειδικότερα, σημειώνουμε από τό πρόγραμμα τού συνεδρίου τήν άφιξη τών μελών τού διοικητικού συμβουλίου τής AICA και τήν υποδοχή τους στό Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, τήν Παρασκευή, 14 τρέχοντος, καθώς και τήν επίσκεψη τού Μουσείου Μπενάκη και τήν δεξιώση πού προσφέρεται από τήν Ελληνική Εταιρεία Τεχνοκριτών και τό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών τήν ίδια μέρα. Τήν άφιξη τών συνέδρων, τήν υποδοχή τους στό Ε.Π.Κ.Δ και τήν δεξιώση πού προσφέρεται από τό Σύνδεσμο Σύγχρονης Τέχνης τό πρώι του Σαββάτου (15 τρέχοντος) και πάντα τήν ίδια μέρα.

Τήν επίσκεψη τού Πολιτιστικού Κέντρου «Αποψη», όπου έχει οργανωθεί μέ τόν τίτλο «Αφιέρωμα στή Σχολή Καλών Τεχνών 23 έκθεση μέ έργα τών 10 καθηγητών τής Σχολής. Τήν εναρκτήρια συνέδρια στό Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (6.30 μ.μ.) μέ ομιλίες και χαρατεισμούς από: τήν υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών και τιμητική πρόεδρο τού Συνεδρίου κ. Μελίνα Μερκούρη, τόν διευθυντή τού Ε.Π.Κ.Δ. κ. Π. Νεάρχου, τόν πρόεδρο τής Διεθνούς Ένωσεως Τεχνοκριτών κ. Ντ. Αουλίκα και τόν πρόεδρο τού ελληνικού τμήματος τής AICA κ. Γ. Σιμο — Πετρή. Επίσης σημειώνουμε γιά τήν ίδια μέρα τήν ομιλία τού καθηγητής τής Ιστορίας τής Τέχνης στό Πανεπιστήμιο Αθηνών, κ. Χρ. Χρήστου, μέ θέμα τή «Σύγχρονη ελληνική τέχνη και τόν Αρχαίο ελληνικό κόσμο». Τήν δεξιώση στήν Πινακοθήκη, πού προσφέρεται από τό ΥΠΠΕ. Τό δράμα τής ίδιας πάντα μέρας οι συνέδροι θά παρακολουθήσουν στή Ρωμαϊκή Αγορά τούς Ιππής τού Αριστοφάνη. Γιά τήν Κυριακή, 16 τρέχοντος, έχει προβλεφθεί επίσκεψη στήν Ακρόπολη και στό Μουσείο της, η συνέντευξη Τύπου γιά τά μάρμαρα τού Παρθενώνα. Τήν ίδια μέρα καθ' οδόν πρός τούς Δελφούς οι συνέδροι θά ξεναγηθούν στή Μονή τού Οσίου Λουκά από τόν κ. Ν. Ζία και τό δράμα θά παρακολουθήσουν δραδιά Ελληνικού Κινηματογράφου. Τή Δευτέρα, 17 τρέχοντος, αρχίζουν οι εργασίες τού Συνεδρίου κι οι συνακοινώσεις και τό δράμα οι συνέδροι θά παρακολουθήσουν τής εκδηλώσεις πού έχουν οργανωθεί στά πλαίσια τής αφιερωμένης στόν Α. Σικελίανό δραδιάς. Τήν Τρίτη και τήν Τετάρτη, 18 και 19 τρέχοντος, αντιστοίχως, οι συνέδροι πέρια από τής εργασίες τού συνεδρίου θά έχουν τήν ευκαιρία νά δούν τήν έκθεση μέ έργα τού Γ. Σκλάδου: τιμητική αναφορά στή μνήμη τού μεγάλου Έλληνα γλύπτη, τήν έκθεση μέ έργα καθηγητών και σπουδαστών, καθώς και δοθών τής ΑΣΚΤ, καθώς και νά παρευρεθούν στήν Ελληνική δραδιά, μέ τό συγκρότημα «Σάκορατες» και τή Μ. Φαραντούρη. Τήν Πέμπτη, 20 τρέχοντος, μετά τήν επιστροφή τους στήν Αθήνα, έχουν προβλεφθεί επισκέψεις σε γκαλερί και τήν Παρασκευή, 21 Σεπτεμβρίου, τελευταία πήμέρα τού Συνεδρίου, έχουν προβλεφθεί επισκέψεις: στό Εθνι-

## ΤΗΣ ΝΤΟΡΑΣ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ — ΡΟΓΚΑΝ

Διληθεί και θά υποστηρίχθει τό αίτημα τής επιστροφής τών Μαρμάρων τού Παρθενώνα. Υπενθυμίζουμε χαρακτηριστικά πάνω σέ αυτό ότι στό 18ο Διεθνές Συνέδριο τού Μάη τού 1983 στήν Αλσίνικη, η Διεθνής Ένωση Τεχνοκριτών απεφάσισε νά υποστηρίξει ομόδυνα υπέρ της από εισήγηση τής Εταιρείας Ελλήνων Τεχνοκριτών τήν επιστροφή τών Γλυπτών τού Παρθενώνα στήν Ελλάδα. Γιά τό λόγο αυτό, όλωστε, έχει προβλεφθεί στά πλαίσια τού τωρινού συνεδρίου και ειδική συνέντευξη Τύπου τήν Κυριακή, 16 Σεπτεμβρίου, στίς 11.30 π.μ.

Στή συνέντευξη Τύπου πού δόθηκε χθές στό Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών ο διευθυντής τού Κέντρου κ. Π. Νεάρχου υπογράμμισε τή σπουδαιότητα τού Συνεδρίου και τή σημασία τών στόχων του κι επεσήμανε ότι θά υπάρχει ειδική έκδοση μέ τίς εργασίες και τίς συνακοινώσεις τού συνεδρίου. Στή συνέχεια στό πρόεδρος τής Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτών Ρουμάνος, Ντάν Αουλίκα, ευχαρίστησε, τόν κ. Νεάρχου γιά τή μεγάλη δοήθεια πού προσφέρει στό συνέδριο τό Κέντρο τής δόλο τού Κέντρου, πού κατορθώνει νά γεφυρώνει μέ τόπο την επιτυχία τό παρελθόν και τό παρόν σε σέ λές τού τίς εκδηλώσεις. Ειδικότερα ο κ. Αουλίκα επεσήμανε τή σπουδαιότητα τού συνεδρίου, αναφέρθηκε στό πνεύμα πού τό διέπει και τόνισε τό δόλο τής υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών κας Μ. Μερκούρη, πού τόσο πολύ αγωνίζεται γιά τά μάρμαρα, τού Παρθενώνα, καθώς και γιά τήν προβολή τού ιδιαιτερού εκείνου πνεύματος πού διέπει τή Μεσόγειο. Η καθηγητρία τής ΑΣΚΤ κ. Μ. Λαζπράκη - Πλάκα, απήντησε στής ερωτήσεις δημοσιογράφων, σχετικά μέ τίς παράλληλες πολιτιστικές εκδηλώσεις τού συνεδρίου.



Γράφει η  
ΖΕΑΤΡΙΚΗ ΣΠΗΛΙΑΔΗ

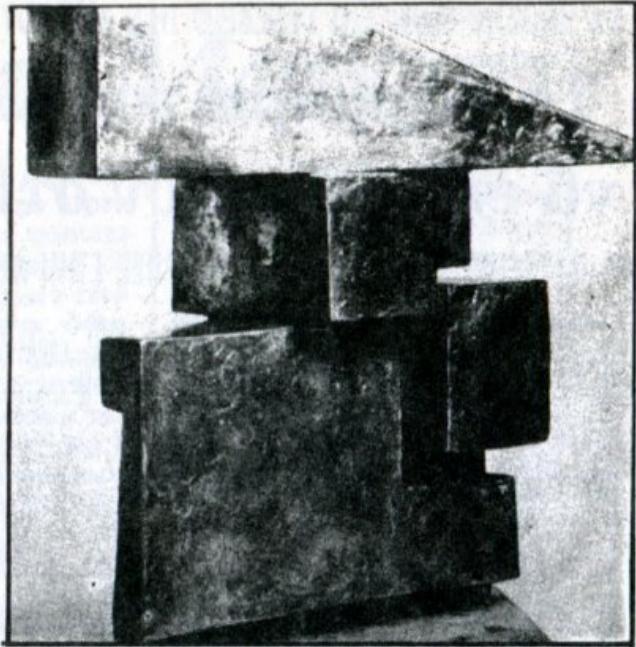
**Γ**ΙΑ όσους δεν έχουν τη μανία των συνέδριων, εκδήλωσης κατάχρησης ενός δικαιώματος εντελώς δημοκρατικού, το 18ο Διεθνές Συνέδριο Τεχνοκριτών την περασμένη βδομάδα στην Αθήνα και τους Δελφούς, πρέπει να προκάλεσε κάποιες σκέψεις. Θετικές και αρνητικές.

Τι είναι ένα συνέδριο; Μια ευκαιρία να συναντηθούν άνθρωποι διαφόρων εθνικοτήτων, αλλά με κοινά ενδιαφέροντα; Ν' ανταλλάξουν τις επιστημονικές τους απόψεις πάνω σ' ένα δοσμένο θέμα; Να κάνουν τουρισμό, αλλά έχοντας ένα επιστημονικό άλλοθι; Η όπως είπε (με πολύ κέφι) ένας από τους ξένους συνέδρους, να δούμε ωραίες γυναικες (αλλά... de gustibus κ.λ.π.)!

Αν αυτό το συνέδριο διαφέρει από άλλα της ροντίνας ήταν γιατί δεν ήταν ένα ακραίφνες επιστημονικό συνέδριο. Κατά μία πάγια συνθεία της AICA (Διεθνής Ενώση Τεχνοκριτών), τα ετήσια συνέδρια συνοδεύονται από τις γενικές συνελένεις τού σωματείου. Αυτό σημαίνει ότι οι συνέδροι έρχονται φορτισμένοι με ποικιλά ενδιαφέροντα συνδικαλιστικά, της συντεχνίας ή προσωπικής προβολής που για την επίτευξη της χρησιμοποιούνται δρόμοι συνδικαλιστικοί.

### Γοητεία

Το αποτέλεσμα παίρνει μια πανηγυριώτικη χροιά που δεν στέρειται κάποιας γοητείας.



Εργο του Κλέαρχου Λουκόπουλου από τους καλλιτέχνες που παρουσιάζονται στην έκθεση σύγχρονης ελληνικής γλυπτικής στον Εθνικό Κήπο

## Όταν οι τεχνοκρίτες συνεδριάζουν

γυναίκα, που διακήρυξε με πολύ ειλικρίνεια και πάθος την ουμανιστική της ιδεολογία. Οπως έκανε και φέτος, καλεσμένη αυτού του συνέδριου, μιλώντας γύρω από το θέμα της σύγχρονης τέχνης και του ελληνικού κόσμου.

Εποι, αργά αλλά... σταθερά φαίνεται να εκτοπίζονται από τη διοίκηση οι εκπρόσωποι των σοσιαλιστικών χωρών και γενικά οι αριστεροί. Οπως και νάναι, με τόσα πάθη, πολιτικά, συνδικαλιστικά, προσωπικής ανόδου κ.λ. μάλλον ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθεί ένα επιστημονι-

αρκετοί ξένοι αποχώρησαν και δεν έκαναν την ανακοίνωσή τους, σ' ένδειξη διαμαρτυρίας.

Αντίθετα μιλησαν οι περισσότεροι από τους Ελλήνες και τους ξένους. Δεν υπήρξε δύμας η δυνατότητα του διαλόγου, επειδή ο χρόνος ήταν πολύ λίγος, αλλά και η προσοχή διασπασμένη από το ηλεκτρισμένο κλίμα που επικρατούσε.

### Ανακοίνωση

Υπήρξαν και πολύ ωραίες ανακοινώσεις που αναζήτησαν τη σχέση της σύγχρονης

