

robho

ICE-STICK Hans Haacke ; 1966.

NOVEMBRE / DÉCEMBRE 1967 / PRIX 4,50 FR.

# premier inventaire international

A LA GALERIE DENISE DAVY

La première chose qui apparaît dans la veste des deux salles de cette galerie est la procession langagière (l'entrecroisement) — oligoisées de plus particulièrement par celle de Stephen Bann — de la poésie concrète.

En effet, parmi les 137 exposants qui façonnent cette poésie dite élémentaire (au sens d'élément), un bon tiers était de la tendance concrétiste, ceux pour qui l'élément sont la lettre et le mot pris dans sa matière typographique ou dactylographique même, et ce bon tiers à part quelques rares exceptions (le groupe brésilien et notamment les progressions, de Decio Pignatti; Ludwig Harig; John Furnival; M. E. Sold) s'est révélé être formé par les utilisateurs systématiques d'un procédé sans originalité ou est difficile de reconnaître de qui

est tel ou tel travail; ce bon tiers employant une méthode absolument identique. Heureusement on a pu remarquer la force des résultats dus à l'étude d'une nouvelle poésie dont l'élément est un rapport photographique que entre le signe évoqué par l'objet photographié et l'objet photographié. Mais les travaux qui apparaissent dans cette exposition sont bien ceux des postes qui ont choisi comme élément

Puissance également de certains poèmes dont l'élément est la calligraphie (G. E. Simonetti; Ed Morgan; A. et M. Oberio) ou un collage enfin renouvelé ou apparaît derrière différents agencements la grande gueule ou le cri d'un Pelieu, d'un W. S. Burroughs, d'un N. Ogue Mustill. Mais les travaux qui apparaissent dans cette exposition sont bien ceux des postes qui ont choisi comme élément

Enfin, mentionnons la sonorisation de cette exposition et plus spécialement, l'enregistrement de R. Ortiz durant la totale destruction d'un piano; composition empreinte d'une ironie grandissante; poésie gestuelle traduite par le son. J.B.\*

\*qui fait un jugement on ne peut plus arbitraire mais on ne peut plus réel et vrai = comment-terro-chose = arbitraire car il s'agit surtout à créer une poésie sinécourte (signe = communication). A noter dans notre prochain numéro un texte de Henry Martin sur Majalio-Mussio et une étude sur Arden Quin.

# de la poesie élémentaire

RECENSEMENT DE JULIEN BLAINE

## JEAN-CLAUDE MOINEAU PARTITION D'UNE PAGE

EN FAIT LE POÈME EST LE VOULU POUR DE BON (MAIS) PROVEZ, ÉCRIRE UN POÈME NE PEUT ÊTRE UN PEU DE POÈME, UN RECOURS SI ÇA VOUS CHANTE... AVANT QU'À VOUS MUNIR D'UN CERTAIN NOMBRE DE FEUILLES TRANSPARENTES DE DIMENSIONS IDENTIQUES PRÉFÉREZ ICIARRÉS, SUR CHAQUE FEUILLE TRACER AUPRES UNE LIGNE CONTINUE (QUI DIVISE LA PAGE EN DEUX PARTIES DE FAÇON À OBTENIR PAR SUPERPOSITION DES FEUILLES UN COMPARTIMENTAGE DE LA PAGE, DE LA MÊME MANIÈRE QUE LA MANIÈRE D'UN PIANO DE PIANO).

sur chaque feuille, à chacune des deux parties que vous avez déterminées, vous allez faire correspondre un trait qui peuvent posséder un grand nombre de bribes de phrases, en sorte que des traits opposés correspondent aux deux parties d'une même feuille; des exemples vous feront mieux comprendre.

FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES	FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES
FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES	FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES

FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES	FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES
FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES	FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES

FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES	FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES
FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES	FRAGMENT DE PHRASE ÉCRIT EN MINUSCULES

PLACEZ LES FEUILLES SUPERPOSÉES SUR UN PAPIER QUADRILLÉ DE MÊME FORMAT ET PLACEZ ENCORE SUR LE TOIT UNE FEUILLE TRASPARENTE (EN COULEUR SI VOUS PRÉFÉREZ) SUR LAQUELLE VOUS AUREZ TRACÉ UNE LIGNE CONTINUE MONTÉE EN OMBRE ET D'UN SENS DE PARCOURS, PAR EXEMPLE VOIR FIGURE.

IL VOUS RESTE EN PARTANT DE L'ORIGINE ET EN SUIVANT LE SENS DE PARCOURS SUR CETTE LIGNE, À MARQUER À PROPREMENT PARLER VOTRE POÈME. POUR CELA, MARQUEZ SUR LA LIGNE ABANDONNE UN CERTAIN NOMBRE DE PUNTS DE MARQUEMENT QUI CONSTITUENT LE QUADRILLAGE. CHACUN DE CES PUNTS DE MARQUEMENT SE PRÉSENTE COMME UN CARRÉ RECTANGULAIRE CORRESPONDANT AUX DIFFÉRENTES RÉACTIONS QU'ON SE TRADUIT LETRINÉ; S'IL N'EN EXISTE PAS VOUS LAISSEZ UN BLANC.

LES FRAGMENTS DE PHRASES OBTENUS SONT PLACÉS À LA SUITE LES UNS DES AUTRES EN UN CERTAIN ORDRE ALPHABÉTIQUE EN FONCTION DE LA POSITION VISUELLE DU TEXTE. S'IL CONVIENT, SÉPARÉMENT DE LA PAGE LES AUTRES MÉTAS, NÉCESSAIRES À SUBSTITUER LE NOM DE PERSONNE QUI DOIT FIGURER À TEL AUTRE NOM ETC.



### kain in in in in inka

1: Jean-Claude Moineau  
2: A. Arias-Misson  
3: Ludwig Harig  
4: Edwin Morgan  
5: E.A. Vigo

PROFANE ROCKST CAT OCTOBRE 1983

## C'EST UNE IDÉE DE OM

### CAMINATI AU MUSEUM

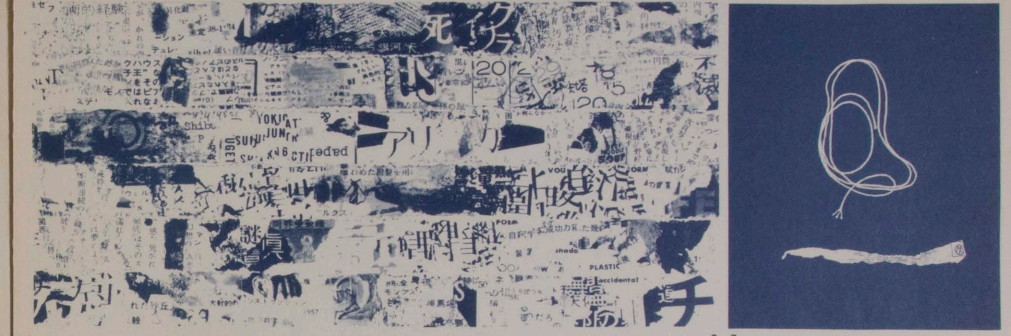
(caminati le fait en termes quantum, de métapeinture exécuté par peinture de la peinture en dépeinture dans l'attitude métaculturelle de l'archipeinture (c'est-à-dire critique de la 'peinture') sont dénotés les circonstances du marché qui contredisent la culture pour avida dollars: caminati a inauguré le MUSEE DES ORREURS LES MAMMOUTHS de la Peinture voici les BIGS des MONSTRES SACRÉS par un saut moral a dépassé le « style » comparé un fait moral parapsychisme l'idée chronostatique d'un médicom de représentation du faux immergé) pour une ligne 'graphique' au-delà de la peinture méta un saut esth.étique du chiffre artistique par

une technique déculturelle typique du trompe-l'œil dans le propos du cirque, du luna-parc, du peintre de carrosserie

MONSTRUIA RERUM (cagnone) (on)

DE LA PEINTURE et un opération d'optique virtuelle pour un 'objectif' idéo/logique donc faux et appelé (carrega) à travers l'obscure dilatation de l'œil analytique caminati dénonce la déformation (le paradoxe en rue du regard) en faisant les grimaces à la peinture 'j'égoie la folle qui annonce l'angel sans mort de l'art

AUTOportrait DE LA PEINTURE CONTEMPORAINE MUSEUM OFF LIMITS hurr: yarrh: gr: arrh: quelqun va avoir son compte maintenant! TOUTES LES BETES ENSEMBLE



(Just buzz!)

Dropout?

GO

De-maquillage

800 files

SWATIF

800 files

finite-state machine 17

11

11 + 4 = 15

2 + 8 = 10

7 + 2 = 9

4 + 7 = 11

2 + 4 = 6

0 + 0 = 0

11 + 4 = 15

2 + 8 = 10

7 + 2 = 9

4 + 7 = 11

2 + 4 = 6

0 + 0 = 0

11 + 4 = 15

2 + 8 = 10

7 + 2 = 9

4 + 7 = 11

2 + 4 = 6

0 + 0 = 0

11 + 4 = 15

2 + 8 = 10

7 + 2 = 9

4 + 7 = 11

2 + 4 = 6

0 + 0 = 0

caminati (anarcode, une certaine façon de se dédonner, déjà compromis avec le marché, a prononcé sa autocritique — cf. 'la tigre! la tigre! —) a été par sa Tante pensionnée qui a soché les matériaux pour dépeindre ces tableaux.

p.s. l'archipeinture de caminati expliqué au peuple — in a new key — (dans une nouvelle clé) l'écart déculturel en peinture: le faux idéologique consiste (ceci est le mot qui explique) archipeinture

la peinture dans l'idée (du) comment faire de x, y et z sans aidia (idée) il n'y a pas archipeinture mais 'copie' et faux objectif dans le meilleur des mondes possible: peinture 'populaire' (qui signifie « pop ») imagines-en-levant / avec l'archipeinture de caminati — une présentation de OM /

enfaulessigne de textes du Critique Professionnel QUELCOQUE (hohi, sohi, et caetera) «the revolution in philosophy et collection de mots qui est pour collection de tableaux la révolution à faire en arts est philosophique et contre! la culture produite par la révolution mais nous sommes contre (les) révolutionnaires nous ne-peuons-plus, dépendons d'une idée de OM cité par OM caminati fait l'ÉPREUVE À DÉPENSER aux autres opératoires ne reste que le plagiat de l'opération de l'opération processus anamorphotisme le faire non-art (d'écrire) dédonne) à travers le langage manifestatif toute la communication (contre-généris) par une mesure d'anarchie fait partie de l'opération le risque philosophique dans l'exercice 'faux', le 'faux philosophique' sur le fil du rasoir (de ocean), le fil du rasoir sur le fil du 'faux idéologique' (en termes de contre-révolution culturelle: culture de provocation, culture produite par la culture, peinture par la peinture, ect.) equation saut

plus fausse quant plus idéo/logique — offre painting aidia spécialement métaculturelle pour altérité philosophique à la peinture officieuse: anachronisme objectif dans le sens question du mot, contre l'ordre chronologique et l'étrange réalisme historique (ne valant pas renouer à la thèse de l'image adéquate (fa)) pour distinguer le sens de l'opération d'avec l'opération parapsychologique en termes de déculture (x acarne & barosco), le niveau de métacommunication (ana obesto) future intentionnelle avec les instruments pour analyse métanalyse que la philosophie de la barre de cerme a commencé à fournir aux chercheurs ans de quantum est à la peinture pour lyse et pour logique: aidia — une autre manière de penser à une autre façon de faire (peinture) — mais l'archipeinture est — une autre chose!

# DES MUSEES

LE (FAUX IDEOLOGIQUE) DANS L'ARCHIPEINTURE DE CAMINATI



BUREN MOSSET, PARMENTIER, TORONI.



# QUATRE NON PEINTRES

PAR GREGOIRE MULLER

Quatre grandes toiles : sur la première, des bandes verticales ; au milieu de la seconde, un rond noir ; des bandes horizontales sur la troisième, et des points bleus sur toute la surface de la dernière. Entre ces toiles, un scottopie qui nous montre une femme nue, les grandes eaux de Versailles, etc... Ceux qui s'intéressent de près à l'art d'avant-garde n'auront pas de mal à reconnaître, à la Biennale de Paris, les auteurs de cette nouvelle provocation : ils identifient facilement les « tableaux » de BUREN, MOSSET, PARMENTIER et TORONI, qui n'ont jamais peint un tableau différent du précédent depuis la fondation de leur groupe en décembre 66... Seule change la mise en scène...

En janvier, au Salon de la Jeune Peinture, c'est leur première manifestation. Buren recouvre de peinture blanche les bandes extérieures d'une toile de store. Mosset peint un petit rond noir au milieu d'une toile blanche. Parmentier se sert d'une bombe pour recouvrir une toile de larges bandes grises horizontales et Toroni applique au pinceau des touches de couleur bleu régulièrement réparties sur la toile. Ils exécutent ainsi plusieurs toiles identiques, pendant qu'un haut-parleur ne cesse de conseiller au public de « devenir intelligent » et qu'un tract est distribué.

Plus récemment, le 2 juin, le groupe B.M.P.T. parvient à réunir, à force d'affiches et d'invitations, une grande partie de l'élite artistique parissienne dans la salle du théâtre du Musée des Arts Décoratifs. Marcel Duchamp, Niki de Saint-Phalle, Martial Rayse, entre autres, sont obligés de payer cinq francs pour pouvoir regarder une toile de Buren, une toile de Mosset, une toile de Parmentier, une toile de Toroni, identiques à celles de la Jeune Peinture. Une demi-heure durant, tous attendent qu'il se passe quelque chose de plus spectaculaire, lorsqu'un haut-parleur annonce qu'il ne s'agitait, bien entendu, uniquement que de regarder les toiles. Un tract est ensuite distribué, qui les décrit objectivement, en donnant les dimensions des motifs et le nom des couleurs employés.

Face à chacune de ces trois manifestations, c'est le même sentiment de frustration qui se manifeste : non seulement il y a le fait de peindre toujours le même tableau, mais il y a aussi la banalité du « sujet » ! C'est avant tout sur un refus catégorique que se fonde leur attitude : le tract distribué lors de leur première manifestation affirme que si la Peinture est activité ludique, sociologique, politique, esthétique, ontologique, introspection, ils s'affirment non-peintres. Refusant tout ce qui, pour l'amateur, a toujours été à la base de l'Art, vision de l'artiste sur l'homme, sur le monde, délectation pour l'œil, pour l'esprit, il n'est pas étonnant que leurs peintures aient été jugées « frustrantes ». Leur première réaction a été de démythifier la « Peinture » et de se situer en dehors (non-péintres) ; une plus longue réflexion sur leurs œuvres les a amenés, à l'occasion de cette Biennale, à affirmer, au contraire, qu'ils étaient les seuls vrais peintres, et que tout le reste était au niveau des images de leur scottopie ! Dans leur attitude, on sent une évolution à travers ces trois manifestations : de la pure négation du début, ils sont passés à une invitation au regard, pour aboutir à la ridiculisation de toute peinture.

La négation la plus totale aurait été de ne pas peindre du tout (certains le leur conseillent !), mais c'eût été une attitude intrasmicible, continuant de peindre, ils dépassent négation et frustration pures, et chargent leurs tableaux de tout le poids de cette attitude pour la rendre accessible à d'autres. L'acte de peindre les amène à dépasser en complexité la logique de leur premier manifeste : *négation de tout « message », le tableau redéfini message, de cette négation ; et cette négation n'existe que par rapport à l'affirmation de son existence. Ou, plus simplement, leurs tableaux affirment : « l'existe, parce que je suis la négation de toutes les facilités qui rendent les autres tableaux faussement existants ! ».*

Facilités, tromperies, prétextes : ce sont des termes qui reviennent constamment lorsqu'ils parlent de tout ce qui fait le

message pictural. Mais n'est-ce pas précisément ce qui rend la communication possible ? Ils en sont conscients, et ce problème de la communication (et par conséquent de l'efficacité), est à la base de leur position. Leur confiance a été ébranlée par les interprétations superficielles, illusoire et souvent contradictoires, par la facilité avec laquelle la peinture a toujours été absorbée, par les prétentions dépassant les résultats... En retranchant au cours de leur évolution chaque élément qui rendait la communication équivoque ou fautive, ils en sont arrivés à une espèce de degré zéro de l'expression. La charge émotionnelle, éthique ou esthétique est volontairement supprimée. Avant d'en arriver là, ils étaient des peintres « à part entière » (Nouveau Réalisme, Abstraction expressionniste, etc.), et leur position actuelle est en réaction directe contre toutes ces formes d'expression personnelle. En cela, ils se rapprochent du Minimal'Art américain qui est en réaction contre le subjectivisme exagéré de l'expressionnisme abstrait ; eux également accordent une importance capitale à l'existence objective d'un fait artistique brut. Mais le rapprochement s'arrête là : pas de volonté de modifier l'espace, pas de problème d'environnement, ni de problème de forme ou de force d'impact dans le groupe B.M.P.T. ; uniquement une affirmation de l'existence sans qualificatif, sans « beauté », « laid »...

Tout leur travail a consisté à anéantir au maximum les qualificatifs pour ne montrer que cette existence brute. Chez Buren, c'est la neutralité de la forme ; la largeur de ses bandes est moyenne, plus larges elles expriment la position, plus minces, le rythme sériel ; et la façon dont il recouvre les bandes extérieures n'évoque ni le geste expressionniste ni la rigueur d'une peinture mécanique, son trait est inconstant, à la fois droit et courbe. Le cercle de Mosset peut, au contraire, prendre tant de significations contradictoires (séro, signe de la totalité, O, cible...) qu'elles s'annulent l'une l'autre. Les bandes de Parmentier, peintes (assez mal) à la bombe, atteignent par leur bêtise voulue le non-sens absolu. Les surfaces de Toroni, avec ces points d'une couleur « joyeux » bleu, donnent une forte impression d'inutilité, de gratuité, et sont comme une ultime dérision de tout « message ».

Leur position est significative d'un certain climat : de plus en plus, on a perdu confiance dans les valeurs picturales. Pour la majorité des artistes, ce n'étaient que les valeurs traditionnelles qui étaient visées ; et leur travail consistait, en prenant une certaine distance vis-à-vis de ces valeurs, à en trouver de nouvelles, plus adaptées à la situation dans laquelle nous nous trouvons. Pour le groupe B.M.P.T., c'est toute la Peinture qui est à remettre en question, peu importe d'employer de la toile ou du plastique, d'être out ou in, il faut repartir à zéro... Et cela, même si les voies qu'ils sont susceptibles d'ouvrir sont encore obscures. C'est cette volonté de révolution totale qui a permis à Otto Hahn de les appeler les « Gardes rouges » de la Peinture, cette tentative de s'engager totalement à leurs risques et périls qui fait dire à d'autres qu'ils sont des « Kamikazes » !

A travers cette remise en question totale des valeurs picturales, c'est toute une façon de considérer le monde qui est finalement exprimée. L'affirmation de l'existence brute les amène à nier tout critère, ou plutôt à n'en retenir qu'un : le fait d'être. « Tout ça c'est pareil », aime à dire Jean-Luc Godard : d'une manière plus catégorique encore, c'est ce que disent leurs œuvres. On aboutit ainsi à un détachement total, une ataraxie proche de celle des stoïciens, dans lequel il n'y a plus ni optimisme ni pessimisme, seulement la constatation d'un certain nombre de faits.

Nous sommes loin de ce seul besoin de frustrer que beaucoup voient dans leur attitude. Peut-être est-ce beaucoup parler pour des tableaux si restrictifs et si neutres, peut-être pourraient en dire autant à propos d'un simple caillou... Mais ce serait encore leur donner raison, puisque pour eux, je suppose, un caillou vaut bien une toile !

Grégoire MULLER.

### MULTIPLES

« Mondrian rejetait, en théorie, l'unicité inimitable de l'œuvre d'art comme un principe moralément et socialement négatif, et c'est lui encore qui préconisait la possibilité de la reproduction multiple des œuvres d'art. » Michel Seuphor (« Mondrian ») Flammarion.

### ENVIRONNEMENT

« Si des personnes sympathisantes laissent composer leurs intérieurs selon la Nouvelle Plastique, la peinture de chevalet pourrait progressivement disparaître. [...] Le tableau abstrait-réaliste pourra disparaître aussitôt que nous pourrions reporter sa beauté plastique autour de nous par la division en couleurs de la chambre. [...] Nous parcourons visuellement la chambre et, d'après cela, nous nous formons une image intérieure qui nous fait voir les divers plans comme un seul. [...] L'unité à trois dimensions des surfaces murales n'est-elle pas un moyen excellent de nous déplacer intérieurement, je veux dire de nous faire sentir plus profondément d'une manière pluri-dimensionnelle ? (« Réalité naturelle et réalité abstraite ».) Mondrian, 1919

### HOMMAGE A MALINA

« Quelquefois, dans l'après-midi, lorsque, par hasard, des Esseintes était réveillé et debout, il faisait manœuvrer le jeu des tuyaux et des conduits qui vidait l'aquarium et le remplissait à nouveau d'eau pure, et il y faisait verser des gouttes d'essences colorées, s'offrant à sa guise ainsi, les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés qu'ont les véritables rivières, suivant la couleur du ciel, l'ardeur plus ou moins vive du soleil, les menaces plus ou moins accentuées de la pluie, suivant, en un mot, l'état de la saison et de l'atmosphère. » Huysmans, (A Rebours, 1887)

### HAPPENING

« L'idée de ville polychrome m'était venue pendant la guerre 14-18 à l'une de mes permissions de détente. J'avais rencontré Trotsky à Montparnasse. Il avait été enthousiasmé par cette idée. Il envisageait la possibilité d'un Moscou polychrome. »

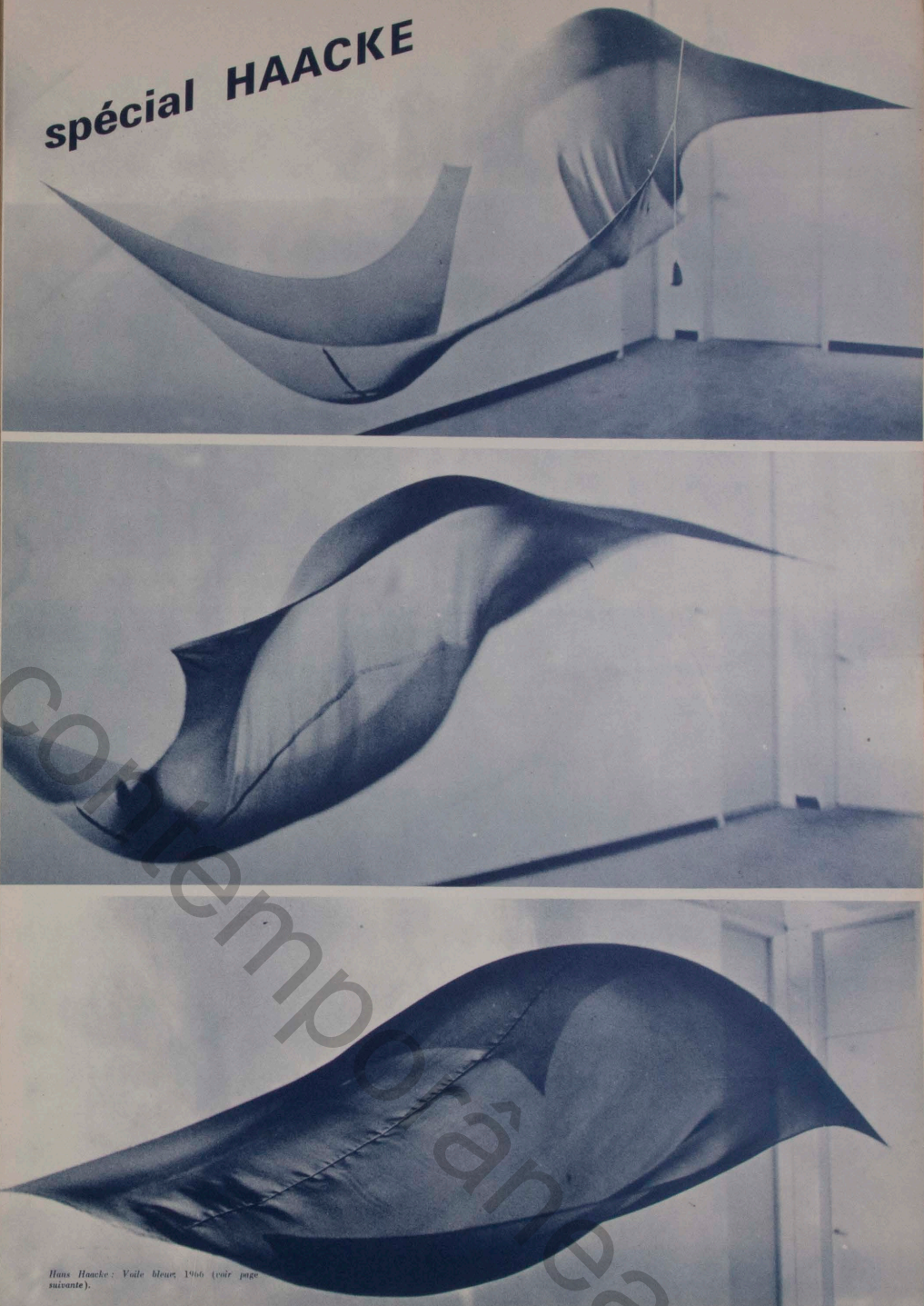
« Si l'on considère l'ensemble d'une ville, d'une rue, d'une maison en rapport avec une action colorée extérieure, des possibilités considérables s'offrent immédiatement. Le froid du sol d'un immeuble, par exemple, s'allège si la couleur entre en jeu, le volume même de l'immeuble est attaqué. Les banlieues noires et sinistres peuvent se transformer ainsi en secteurs gris et lumineux. »

« J'ai ainsi pensé, en 37, pendant l'Exposition, à utiliser les 300.000 chômeurs à gratter toutes les maisons de Paris. Le projet était de créer un « évènement d'étonnement » pour les visiteurs, Paris tout blanc et, le soir, des avions et des projecteurs inondant la ville de couleurs vives et mobiles. Pourquoi pas ? Mon projet ne fut pas accepté. » Fernand Léger, 1949

### ASSEMBLAGES

« Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. Les mosaïstes peignent avec des marbres ou des bois de couleur. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales ; sous la Révolution Française, quelqu'un peignit avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-postes, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols. » Apollinaire, 1913

# spécial HAACKE



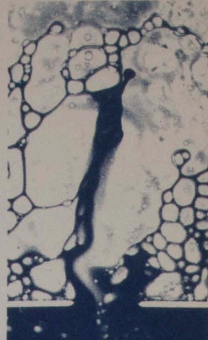
Hans Haacke : Voile blanc, 1966 (voir page suivante).



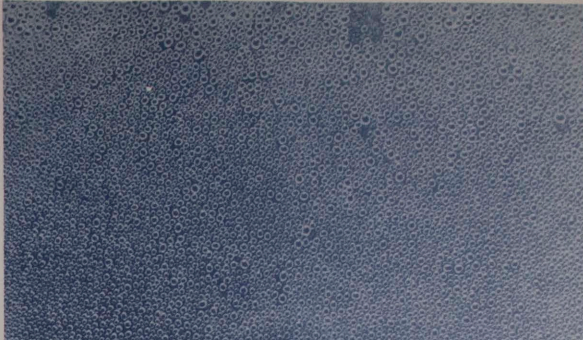
« J'ai rempli en partie des récipients en plastiques de simple forme stéréométrique avec de l'eau et je les ai scellés. (voir p. 11 nos photos). L'infiltration de la lumière chauffe l'intérieur des boîtes. Puisque la température intérieure est toujours plus élevée que la température extérieure, l'eau enfermée se condense : un voile léger de gouttes commence à se développer sur les parois internes. D'abord elles sont si petites qu'on ne peut les distinguer séparément que de très près. Les gouttes grandissent heure par heure, les petites se combinent avec les plus grandes. La rapidité de l'accroissement dépend de l'intensité et de l'angle de la lumière incidente. Au bout d'une journée, une couche dense de gouttes clairement définies s'est formée et toutes reflètent de la lumière. Avec la condensation qui se poursuit, certaines grossissent tellement que leur poids surmonte la force d'adhérence et elles coulent le long des parois en laissant une trace. Cette trace commence à grandir. Des semaines après, des traces multiples, coulant les unes aux côtés des autres, se sont développées. Correspondant à leur âge respectif, elles présentent des gouttes de grandeurs différentes. Le processus de la condensation ne s'arrête pas. L'appareil de la boîte se modifie constamment mais très lentement, et ne se répète jamais. Les conditions sont comparables à celles d'un organisme vivant qui réagit d'une manière souple à son environnement. L'usage de la condensation ne peut pas être prédit précisément. Elle change librement, continue simplement par des limites statistiques. J'aime cette liberté. »



Scylla-Carybdis. 1965 ; réversible (3 états).



Boîte à condensation. 1965.



Boîte à condensation. 1965, détail.

## jack w. burnham questions à hans haacke

**JB** — Les articles qui, ces toutes dernières années, ont traité des productions actuelles du cinéma, rappellent généralement que ce mouvement a plus d'un demi-siècle d'histoire. Pensez-vous qu'il y ait une différence fondamentale entre le cinéma d'aujourd'hui et celui des générations précédentes ?

**HH** — Cette question semble impliquer que les « cinématiques » ont en commun plus que le simple fait de produire des œuvres qui bougent. Ça me paraît difficile de dire ça, à moins que vous ne vouliez les affubler eux aussi d'un de ces beaux costumes didactiques si à la mode aujourd'hui. Qu'à donc à faire la roue à lettres de Duchamp avec le volume virtuel de Gabo ? Ce sont deux univers différents et, pour aller encore plus loin, vous avez beaucoup de mal à trouver des similitudes importantes entre, par exemple, les aiguilles de George Rickey et les machines « absurdes » de Tinguely. On peut déceler aujourd'hui certaines démarches qui viennent de la première génération, bien que les œuvres paraissent très différentes. Par exemple, il y a des choses qu'on pourrait placer sous l'étiquette générale du surréalisme ; d'autres qui perpétuent l'approche de Moholy-Nagy, etc. Si vous considérez cela comme essentiel, alors il ne semble pas y avoir de grandes différences, effectivement. Mais par ailleurs, tout se passe comme si se développaient un sens plus aigu, une compréhension plus fine du mouvement et de la nature même du mouvement ; modifications extrêmement lentes, vitesse, rythme, flux continu, changement dans le sens, mouvement précis contrôlé par des machines, et mouvement organique nourri par des forces naturelles. On s'intéresse beaucoup au hasard, probablement plus qu'on ne l'a jamais fait. Le spectateur devient souvent participant actif et tient le rôle du générateur. Et je crois également que, dans la première moitié de ce siècle, on avait peu réfléchi aux structures qui résistent à l'environnement, telles que courants enveloppants, conditions d'humidité et de température, lumière ou même présence humaine. L'intérêt pour les procédés de rétroaction, mécanique ou naturelle, sem-

ble plus récent. Soit dit en passant, le journalisme à sensation aime à donner l'impression que les démonstrations spectaculaires de la technologie moderne : fusées, satellites, etc., servent de source d'inspiration. C'est une image qui aurait convenu aux Futuristes, il y a cinquante ans. Il s'agissait alors d'un concept de mouvement assez superficiel qui est très peu répandu chez les « cinématiques » actuelles. Un autre gimmick de ce genre de journalisme est de prétendre que la « folie cinématique » est le nouveau « in », le meilleur, le tout dernier « in », l'art de l'ère spatiale, et que les sculpteurs « stars » sont dépassés. Il y a à la fois une confusion fondamentale entre, d'une part, l'état de l'information et la situation particulière du marché des arts et, d'autre part, l'évolution réelle des choses. Il y a une chose de nature de temps qui change, quantité d'excellents sculpteurs qui n'ont que faire du mouvement. Prenez Bob Morris, par exemple ; l'immobilité de ses pièces n'a d'égalée que celle des pyramides d'Égypte. Le simple fait qu'un objet bouge n'a aucune valeur en soi.

**JB** — Que observez-vous des structures tournantes en acier inoxydable de Lou Lye, cela se rapproche beaucoup de ce que Gabo faisait il y a plus de 45 ans avec ses volumes virtuels.

**HH** — Ce n'est pas mon avis. Gabo cherchait à créer l'apparence de la forme, de la même façon qu'une forme nait des pales d'un ventilateur ou d'une hélice en action. Lye, sauf peut-être pour quelques œuvres anciennes, s'intéresse aux séquences de mouvement — lancements — gradations temporelles — interruptions — effets de disparition. Son projet est vraiment de modifier le type de mouvement concerné. La forme ne semble pas l'intéresser au premier chef.

**JB** — A plusieurs reprises, vous avez parlé de machines opposées aux systèmes naturels. Qu'entendez-vous par là ?

**HH** — En termes de temporalité, les machines exercent un effet différent sur l'être humain qu'est-ce que l'homme en lui-même. Elles exercent sur le système nerveux — que le rythme de la nature. Le lever et le coucher du soleil, les marées, l'eau d'un ruisseau qui s'écoule, le mouvement des nuages et les scintillements à

la surface de l'eau ne sont que quelques exemples des formes temporelles de la nature. L'homme vit en accord avec ce rythme ; le rythme de sa respiration, les battements de son cœur, bref, le fonctionnement de son corps tout entier, il le jurerait bien que le flux de ses pensées est d'une nature semblable. En contraste, le timing artificiel, ainsi qu'il le constate journellement dans les sociétés hautement industrialisées, crée des tensions nerveuses et contribue certainement pour une large part aux maux de ces organisations sociales. Le ballet de lumière de Piere, qui met en jeu des centaines de minuscules fragments lumineux, se déplaçant paisiblement sur le plancher, les murs et le plafond d'une pièce, environnant ainsi toute personne présente, cela me semble proche de cette qualité naturelle de temps qu'on trouve dans les formes changeantes de la lumière solaire filtrée par les feuilles des arbres. Piere est peut-être le seul de tous les expérimentateurs de la lumière qui ait miraculeusement débouché sur une forme de temps humain, malgré l'utilisation de procédés mécaniques et électroniques. Une partie de son œuvre vous procure un sentiment d'apesanteur et d'environnement naturel que j'admire beaucoup.

**JB** — Vous venez juste de rentrer après plusieurs mois d'enseignement sur la côte Ouest et j'ai remarqué qu'une chose lâchez-vous a plus frappé que l'art, c'est l'aménagement des fontaines. Comment envisagez-vous d'utiliser les fontaines à l'avenir dans vos travaux sur l'eau ?

**HH** — J'envious les gens de la côte Ouest pour le nombre fantastique des commandes de fontaines, qui leur permet d'explorer des voies inédites dans le traitement de l'eau. Depuis que j'ai commencé de travailler sur des liquides, je me suis senti frustré de n'avoir pas la possibilité de faire quelque chose d'ouvert, de non séquestré. Les expériences peuvent être conduites de façon artisanale à un niveau primaire. Mais j'ai besoin d'un équipement coûteux et d'un large espace où l'on ne soit pas dérangé. Il y a beaucoup de choses qui attendent d'être explorées dans le domaine de la manipulation des propriétés dynamiques de l'eau. Les spectacles hydrauliques du baroque sont fantastiques ; aujourd'hui, nous en savons pourtant plus sur les possibilités de l'eau et nous disposons d'un équipement plus souple. Ces nouveaux spectacles aquatiques ne ressembleraient pas du tout à des fontaines. La pression, la tension de surface, les propriétés réfléchissantes et prismatiques, par exemple, autant de variables qui permettraient de faire des choses différentes de la notion traditionnelle de fontaine. De telles « sculptures d'eau » monumentales pourraient être intégrées réellement

dans leur environnement : édifices, parcs, grands espaces, un peu comme le « Gesamtkunstwerk » baroque.

**JB** — J'ai entendu Schoffer et Piere plaider tous les deux pour la même chose : c'est-à-dire une formation technique plus intense et plus poussée pour les futurs artistes cinématiques. Votre opinion à ce sujet ?

**HH** — D'accord, la formation technique dans les arts plastiques est aujourd'hui inadéquate, mais elle n'a jamais été capable de satisfaire aux exigences de l'avant-garde. Beaucoup de « sculpteurs » actuels ont puisé ce qu'ils savent à des sources étrangères aux écoles. Il est juste cependant de réclamer une formation pour le travail sur des matériaux nouveaux, comme les plastiques et l'équipement électronique. Dans le même ordre d'idées, une certaine formation de base en physique et en chimie m'aurait facilité les choses. De plus, grande portée pourrait être une collaboration avec des ingénieurs.

**JB** — Mais soyons sérieux : tout le savoir faire technique du monde ne garantit pas la production d'un bon travail ; en fait, il existe un danger de se perdre dans la gadgeterie technique. Mais un plus grand danger eût été de ne pas créer d'une académie cinétique. Je réduis les milliers de gadgets motorisés qui pourraient encombrer bientôt les écoles.

**HH** — Notre discussion pourrait donner à croire que je suis contre les machines, contre la technologie. C'est faux. Je considère les moyens technologiques comme des outils pour parvenir à la chose que je désire. Ils ne doivent pas être l'objet d'un culte. On doit les utiliser. Laissons la science-fiction à Hollywood. La fin seulement justifie les moyens. En d'autres termes, la question est celle-ci : pouvez-vous faire beaucoup plus en ajoutant de la technologie ?

**JB** — Je crois avoir tout à fait com-

### Precipitation réversible.

**HH** — Je voudrais que toutes les machines disparaissent et que les voiles ou les ballons ou n'importe quel d'autre deviennent tout-à-fait autonomes.

**JB** — Quelque chose qui serait animé par les vents du dehors ?

**HH** — Pas nécessairement, mais aussi cela.

**JB** — Peut-être des volumes remplis d'air dans une pièce remplie de jets d'air dissimulés ?

**HH** — Si les billons de ces « structures » aériennes sont convenablement équilibrés, vous aurez besoin de très peu de jets, voire d'aucun. L'air où qu'il se trouve, est en mouvement. Il est extrêmement sensible et déplace des objets légers.

**JB** — Que pensez-vous du problème posé par des structures remplies d'air qui doivent être regonflées à brefs intervalles ?

**HH** — Il ne s'agit pas d'entités immuables avec des caractéristiques permanentes. Il s'agit plutôt de systèmes. C'est comme des animaux d'appartenance ou des plantes délicates qui exigent des soins. Incontinentement, je flaire que tôt ou tard je vais réellement tenter quelque chose avec des plantes. Mon idée de « sculpture-bouteille » rentre aussi dans ce contexte.

**JB** — Comment pouvez-vous être à ce point partisan de la vie dans les grandes « cités » et pourtant aussi harmonieusement accordé aux phénomènes naturels, non-urbains ? Il y a à dire de sérénité dans vos projets mais aussi une précision anxieuse qui semble plus Mies Van der Rohe que Mies Van der Rohe lui-même ?

**HH** — Cette précision, d'une part, est dictée par la nature du matériau : feuilles acryliques standardisées, tubes, sphères. Ces formes sont technologiquement définies. Mais, en même temps, ces formes géométriques sont d'une clarté et d'un arbitraire extrêmement primitifs, ce sont des structures idéales qui, je crois, s'harmonisent à la nature physique de mon œuvre. La manifestation organique du contenu et la structure géométrique du contenant se mettent l'une l'autre en valeur. Dau-

tre part, une forme plus compliquée ou plus « intéressante » de contenant n'aurait aucune utilité. En fait cela ne ferait qu'obscurcir le mouvement interne. Je choisirai une approche rationnelle, presqu'au positiviste, peut-être menée jusqu'au point où elle s'épanouit en quelque chose de très poétique, d'éthéré et d'irrational. Peut-être ceci aiderait-il à expliquer la nature apparemment contradictoire de mon travail.

**JB** — En un sens, vous essayez de contrôler un petit coin de la nature, peut-être tout simplement un fragment de l'environnement extérieur.

**HH** — Pas vraiment. J'ai isolé certains phénomènes naturels — peu importe qu'ils se déroulent dehors ou non — et j'ai tenté de les articuler d'une façon aussi pure que possible selon la nature intrinsèque de leur comportement. Je n'essaie pas de les contrôler, à moins que vous ne pensiez que l'isolation est une forme de contrôle.

**JB** — Des critiques ont attaqué chez certains défenseurs du cinéma la tendance à mettre en parallèle les théories scientifiques importantes et les événements qui au même moment surviennent dans l'art du mouvement. Pensez-vous que de telles comparaisons soient injustifiées ?

**HH** — Pour répondre à cette question, il me faudrait être un homme de science, avec une compréhension nette de ces théories. Ce n'est bien sûr le cas. Mais je suis pourtant certain d'une chose : le type d'objets et de relations changeantes dont nous parlons ici ne sont pas conçus pour servir d'illustration ou de modèles aux théories scientifiques contemporaines, que celles-ci soient pertinentes ou non. Vous n'avez pas besoin d'être un homme de science pour savoir qu'il n'y a rien de stable, que la stabilité n'est rien de plus qu'un voile de mauvais policiers. Tout, vraiment tout, est en mouvement. Il n'y a rien hors du temps.

**JB** — Concevez-vous votre art comme un jeu participatif ?

**HH** — Quantité de choses que j'ai faites requièrent la participation du spectateur. Sans cela, elles sont mortes. L'une cette implication physique. Elle crée une interdépendance entre le spectateur et

l'objet. Pour des pièces plus grandes qui ne permettraient pas la manipulation, j'utilise des cellules photo-électriques afin de conserver cette relation intime. Mais, comme vous le savez, j'ai fait aussi des choses qui se modifient indépendamment du spectateur, par réaction à l'environnement.

**JB** — Ce que vous cherchez peut-être à atteindre, c'est la préhistoire de l'art...

**HH** — Je ne vois pas du tout ce que vous voulez dire. Oscar Wilde a dit quelque chose dans ce genre, que la vie imite l'art plus que l'art n'imité la vie. En d'autres termes, l'art est notre façon d'observer la réalité à un moment donné. Un exemple : jusqu'aux Impressionnistes, les gens n'avaient pas expérimenté la lumière dans le sens où nous le faisons maintenant. Et, depuis lors, notre connaissance de la lumière n'a cessé de s'élargir.

**JB** — Si vous pouviez concevoir un environnement artistique idéal de votre cru, à quoi ressemblerait-il ?

**HH** — Nous parlons ici de l'utopie. Il serait de dimensions fantastiques.

**JB** — Une sorte de maison en verre à la Philip Johnson avec un environnement climatique hermétique bouclé à l'intérieur ?

**HH** — Je ne pense pas. Je préférerais quelque chose de non limité, comme l'océan, le désert, le Grand Canyon, ou même de proportions interstellaires.

**JB** — Tout simplement une sorte de « happening » climatique flottant dans l'espace comme un nuage. Peut-être comme les surfaces colorées dans une peinture de Rothko ?

**HH** — Probablement.

**JB** — Je crois que nous avons déjà cela ; ça s'appelle la pluie, le givre, le brouillard, etc.

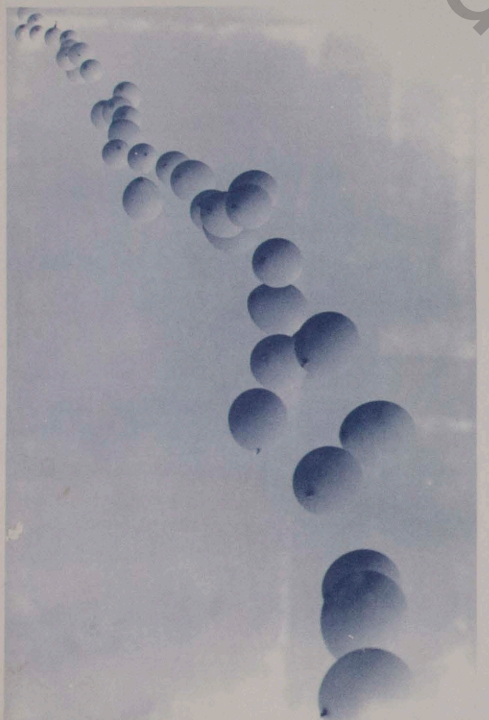
**HH** — J'ai effectivement songé à signer la pluie, l'océan, le brouillard, etc., tout comme Duchamp signait un porte-bouteilles ou Yves Klein décrétant que le 27 novembre 1960 serait un « Théâtre du Vide » à l'échelle mondiale. Mais ici j'hésite et je me demande si l'isolation, la présentation dans une zone donnée et limitée, un effet d'isolement sont indispensables. C'est une question très difficile. Cela demande finalement à une définition de l'art et je ne sais pas ce que c'est l'art. »

TRADUCTION : ALAIN SCHIFFERS

# spécial HAACKE

Hans Haacke : « Ce n'était pas la première fois que j'utilisais des ballons remplis d'hélium. J'ai expérimenté l'un et l'autre dès le début de mes recherches sur les mouvements de l'air et les volumes flottants en 1964. La Sky line est, naturellement, le tracé le plus grand et, pour la première fois, en plein air. Le lieu où cela s'est déroulé est une petite vallée avec un lac. (Conservatory Pond) entouré par de beaux arbres. Mon plan était d'assembler une ligne de ballons blancs (30 cm de diamètre) chacun lié à un même fil de nylon, avec des intervalles de 120 m, le tout sur une longueur de 448 mètres. (Plus haut que l'Empire State Building). La ligne devait monter vers

le ciel, tout en restant sensible à l'action du vent. Malheureusement, le vent était si fort que la ligne des ballons était tenue assez basse, parallèle à la terre. (C'est ainsi que les ballons ont été pris dans un arbre, à l'extrême bout du lac. Vainement j'ai ajouté plus de ballons. Alors, il y a eu un arc de ballons d'à peu près 230 mètres de longueur, ondulant sur le lac, d'un bout à l'autre. Ce qui m'intéressait était la croissance de La ligne des ballons (le gonflage et l'assemblage s'opèrent presque cinq heures). Un autre point d'intérêt était la réponse continue du système aux conditions environnementales et la brièveté de son existence (une journée).



Sky line, 1967. (Central Park, New-York).

Now that the international art industry has begun to adapt to the contemporary technological situation by gearing itself for the production of small-scale, machine-made multiples designed to meet the increasing consumer demands of a mass market, many of our most advanced artists have not only started to question the value of small, unique and original art objects designed to be shown and sold in galleries, but they have begun to reject their traditional role as producers of these art objects themselves.

For the past several years, the most significant sculpture produced in New-York has grown in size to the point that it is now either extremely difficult or actually impossible to exhibit in the existing gallery space. This has had a deleterious effect on sales.

The Park Place Gallery, a major center of the new minimal sculpture, closed last month. Although there were other factors involved, the gallery's demise was attributed to the spatial inadequacy of its exhibition area. The wide-ranging implications of this development become clear when one realizes that this was one of the largest exhibition areas in the city. The fact that the Park Place sculptors condemned the space rather than the art public indicates that these vanguard sculptors, in keeping ahead of their public, have almost scaled themselves out of the existing market. These sculptors are totally aware of the consequences of this new posture, but they are standing fast. Indeed, this summer one important kineticist and several major minimalists declared their intention to stop showing in galleries because of the unfavorable relationship of the existing exhibition space to the environmental scale of their work.

Considering the contemporary cultural climate and the marked drive toward large-scale sculpture, it must be evident to anyone interested in the development of Kineticism that the future lies in the creation of environments rather than of objects. Since almost all of the major work in the kinetic area is now being done in the main cosmopolitan centers, Paris, London, Düsseldorf, Milan, Moscow and New-York, one would expect the new environmental attitudes to arise there. Indeed, this is the case. The Zero group gave its first « Demolition » in 1961 on a large, open field by the Rhein in Düsseldorf. Working with ten young women dressed in black paper sacks onto which were painted large, white zeros, Pione, Moack and Uecker created a kinetic manifestation using white balloons, soap bubbles, reflecting reliefs, and sheets of aluminum foil in fluid aesthetic situations.

Le Groupe de Recherches d'Art Visuel in Paris achieved an analogous activity with their « Journée dans la rue ». On Tuesday, April 19, 1966, Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrinho, Stein, and Vvral carried out a series of occurrences that included distributing instructions to workers, constructing a dismantling a permitable structure, leaving large kinetic and kaleidoscopic objects in public places, providing assorted moveable objects for the amusement of the participating Parisian public, giving out inflated balloons and pins, and, finally, at night, bombarding sleepy spectators with blinding flashes of electric light. A third group has been working with kinetic effects on an environmental scale since 1962. Robho recently reported that the Group Duzaljke in Moscow led by Lev Nussimberg, which was continuing in the Russian kinetic spirit of Gabo, Malevich Rodchenko, and Tatlin, has done many multimedia events including demonstrations utilizing films, fire, smells, kinetic objects, mobile labyrinths, radar television, and changes in temperature.

New York's first environmental kinetic work took place in Central Park last July 23rd. Mayor John V. Lindsay and Parks Commissioner August Heckscher invited Kineticism Press, of which I am director, to sponsor and arrange an environmental event for the « Central Park Festival ». Long-term Kineticism Press « to demonstrate the natural beauty of the park to the citizens of New York » (Heckscher). Five kineticists participated : Hans Haacke, Richard Hogg, Gilles Larrain, Preston McClanahan, and John Van Saun. The Conservatory Pond, a 90,000 square foot lake running between 72nd and 76th streets near Fifth Avenue and the surrounding land mass was chosen as the best site in the park because of its inherent natural beauty, its centrality of geographical location, its availability to water, its neighboring storage area, its accessibility to electric power, and its already established reputation as a public place relaxation.

It was immediately decided that only naturally activated kinetic works would be appropriate both for the site and the collective aesthetic of the artists, most of whom were invited to participate in the concept of Kineticism Press. It was also decided that while the total environment was to be considered as a group effort and therefore relatively anonymous (the group is purposely nameless), individual works were to be the responsibility of individual artists with the exception of the largest work, Light Waves, two thousand aluminum floats which covered the surface at the pond, which was a group undertaking.

The following is a list of works which constituted the environment (it should be noted that the four works with an asterisk were unrealized due to technical problems)

- 1 Light Waves — Two thousand six by five by one inch styrofoam rectangles covered with aluminum foil float in the pond catching and reflecting the sunlight.
- 2 SkyLine — Hundreds of helium-filled white balloons attached at four foot intervals to a nylon line span the four hundred foot pond making an arc in the sky.
- 3 Rain — Helium-filled white balloons four feet in diameter rise to altitudes of approximately 100 feet and release large amounts of powdered styrofoam ans strips of aluminum.
- 4 Rain Tree — A fine sprinkle of water fills a large tree and falls to the ground.
- 5 Snow Tree — \* A small tree is coated with CO<sub>2</sub> snow.
- 6 Smoke Tree — A Tree is enveloped in white smoke.
- 7 Small Tree — \* A tree exudes a strong smell.
- 8 Sound Tree — \* A Tree emits the sound of its own movement.
- 9 Air Site — A five yard square vinyl envelope inflates and deflates itself.
- 10 Ice Site — Five 300 pound blocks of ice form a melting wall.
- 11 Bubble Site — A machine produces a continuous flow of bubbles.
- 12 Smoke Site — Mobile poles with colored flares activate an area with smoke.
- 13 Spring Site — An artificial spring is made from water-proof flares.
- 14 Wind Site — \* Thirty sheets of polyethylene, nine by twelve feet long, tny in the wind.

While it is obviously not my place to, evaluate the aesthetic achievement of « Kinetic Environment », several remarks should be made concerning various implications of the work. It is rapidly becoming clear that the era of the birth art object is over.

Malevich, said to have made several all white works on wood ca. 1921, can rightly be regarded as having done the « last » painting. With few exceptions, kinetic works, just about the only viable artistic contribution since Malevich, have also begun to move away from their object phase. The art of the future, like the most advanced art of the present, will be environment-oriented. The individual artist, like the individual spectator, is a thing of the remote, romantic past. Successful work today represents technical problems. It will originate organically out of a devoted experimentation with media like air, fire, foam, ice, light, liquid, magnet, mercury, metals, and a whole new range of kinetic systems. In short, it will not represent reality, it will be reality. The most successful and significant work of the near future will be kinetic in content, immaterial in nature, disposable in substance, uncommercial in attitude, and environmental in effect. Only when artists start moving toward these goals will art succeed in accomplishing its principal task, a total restructuring of our natural environment for the aesthetic rejuvenation of man.

WILLOUGHBY SHARP.

1 Wolfgang von Schmielewski of the Westdeutsches Fernsehen, Cologne is completing a half-hour documentary film of « Kinetic Environment » which will aid in enabling one to judge its degree of aesthetic realization.

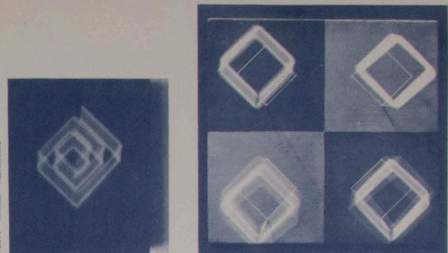
# CINQ PROPOSITIONS DE RAFAEL MARTINEZ



Rafael Martinez (exposition collective chez Denise Darbo, 1967).

Rafael Martinez est né en octobre 1940 à San Fernando de Apure, Venezuela. Il est arrivé à Paris en novembre 1965. Il habite dans la région parisienne, à Fontenay-sous-Bois, un petit appartement de deux pièces hérisse de fils de métal. C'est là que depuis deux ans il développe avec patience et sérénité, encouragé notamment par Carlos Cruz Diez, une œuvre extrêmement rigoureuse qui se caractérise à la fois par la simplicité du médium technique (une tige de fer souple qui se termine en un carré parallèle au support de bois dans lequel il est fiché) et par la multiplicité des développements que ce jeune artiste a réussi à obtenir d'un aussi modeste instrument.

« Les premières recherches de Martinez ont été consacrées aux problèmes de l'œuvre tactile. Un grand ressort de métal était fixé au mur, puis agité à la main. C'est en peignant, pour mieux les voir, ces ressorts que l'artiste constata (en novembre 1966) qu'il obtenait grâce aux mouvements accélérés des tiges, un effet de surface virtuelle et immatérielle comparable à ce que Gabo avait obtenu en 1920 avec sa « construction cinétique » composée d'une baguette métallique vibrant au moyen d'un moteur. Restait à prolonger la magnifique intuition du maître russe. Martinez la développa de trois façons. — La où Gabo propose une surface virtuelle — puisse sa baguette, agitée de droite à gauche, engendrer essentiellement un effet bidimensionnel. Martinez, pour sa part, accentue à l'extrême le sen-



Spirales, 1967.

Quatre volumes virtuels, 1967.

timent de volume. Grâce à la persistance rétinienne, son carré en déplacement dans l'espace dessine un cube et crée, le temps de la vibration (obtenue manuellement) un espace fictif en profondeur franchement tridimensionnel.

— A son carré de métal en déplacement, Martinez ajoute bientôt, sur le support de bois qui soutient la tige métallique, un carré peint, généralement blanc, qui lui permet de développer tout un ensemble d'observations sur les rapports du fixe et du mobile et sur les problèmes d'accommodation du regard à deux plans échelonnés en profondeur dans l'espace. Le spectateur a désormais deux possibilités : ou bien fixer le carré mobile et rendre flou le carré fixe ; ou bien faire l'opération contraire. Ces recherches sur la profondeur, pour l'instant embryonnaires, sont appelées à de nombreux développements.

Enfin Martinez augmente encore le champ de ses possibilités en colorant de façons différentes le support fixe et la tige mobile, qui ensemble, composent son œuvre. Lorsque la tige est en mouvement, on croirait qu'une couche très fine et transparente de couleur est en train de s'étendre sur le fond. L'artiste dispose ici d'une palette très vaste et peut à son gré contraster deux couleurs (une tige bleue en mouvement sur un fond rouge par exemple) ou au contraire

les marier (un bleu et un vert). Telles sont les principales propositions mises au point par Martinez dès avant l'été 1967. Il poursuit aujourd'hui ses recherches sur un double plan : — Invisibile, qu'il obtient en superposant sa tige carrée blanche à un fond également blanc (le mouvement engendrant la disparition optique de la tige). Cette dématérialisation de l'élément mobile est encore accrue quand le mouvement est non un simple contour mais une surface pleine de papier ou de carton blanc.

— La couleur fictive qui surgit lorsque Martinez dessine sur la surface blanche qu'il a insérée dans son carré mobile, des jeux de trame de formes et de couleurs variés qui provoquent, à cause du mouvement, une fatigue rétinienne — laquelle à son tour engendre l'apparition de trames fictives et de toute une succession de couleurs et de formes non inscrites dans la trame initiale.

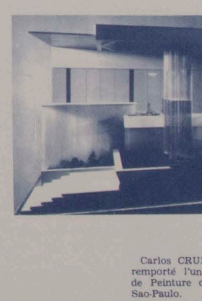
Ennemi du spectaculaire, Martinez s'en tient pour l'instant à des œuvres de petites dimensions. Il n'a pas encore affronté — faute aussi de moyens matériels — le problème de l'échelle humaine et de l'environnement. Telle quelle, cette démarche exclusivement fondée sur la recherche la plus austère, est très prometteuse.

J.C.

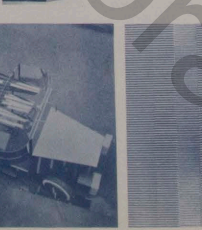
## NOTICES



Amelia TOLEDO, 41 ans, a présenté à la section brésilienne de la Biennale de Sao-Paulo des ensembles fondés sur les rapports d'ambiguïté de la réalité et de son reflet. Amelia TOLEDO utilise des plaques souples d'acier inoxydable.



Jésus Raphael SOTO, né en 1923 à Ciudad Bolívar, Venezuela, a terminé la maquette d'un environnement de grande taille (ci-dessus) qui sera installé en décembre à la Faculté de Médecine de Rennes. Il prépare actuellement une sculpture habitable qui remplira la totalité d'une pièce de 8 mètres de haut à la Prochaine quadriennale de Kassel, Documenta. Les visiteurs seront invités à circuler librement à l'intérieur de la sculpture.

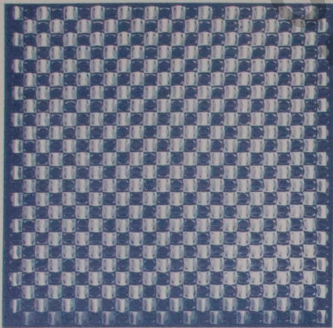


La rétrospective de Julio LE PARC, cet été à Buenos-Aires, a attiré 100.000 personnes en quinze jours. A propos de son « anti-voiture » (ci-dessus), présentée en octobre à Paris : « c'est une cabine de déconditionnement », dit LE PARC. Une œuvre qui sollicite impérieusement la participation du spectateur.

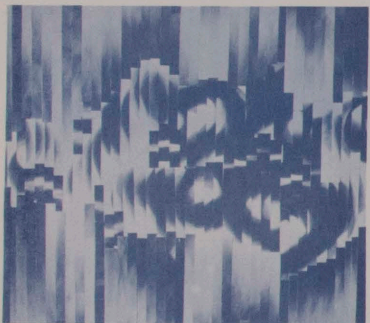
Francisco SALAZAR, né en 1937 au Venezuela, vient d'obtenir un prix important à la Biennale de Paris. Créateur de surfaces positives négatives d'une grande subtilité visuelle, Salazar, d'après le critique Miguel Arroyo, « se situe à mi-chemin du rétinien et du cinétique (...) il crée un espace fluide continu et actif, dont le résultat est le produit d'une conception structurelle précise et non point d'une fascination pour la matière. »

« Nous avons retrouvé l'amatour véritable. Il réhabilite l'amour en face de tant de trafiquants. » — Michel SEUPHRE (Le commerce de l'art)

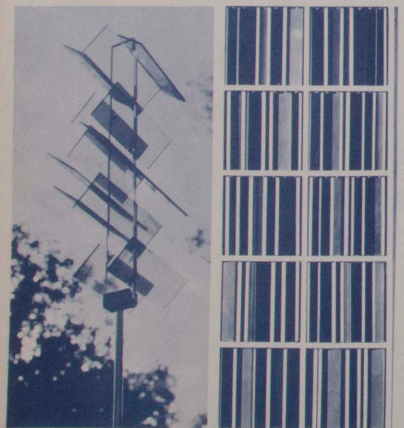
# PRAGUE :



Jiri Hilmar: Concret optique, (papier).



Ostrava: Tableau fait avec une bougie.



Stefan Belohradsky. Radek Kratina: Panneau mobile (bois coloré).

Nous sommes éduqués parmi les images. Les reproductions de la réalité et les images de la fantaisie remplissent et dominent la pensée. On est enclin à percevoir la réalité en tant qu'un système d'images, comme si l'on avait oublié que le monde est composé de choses, d'objets matériels et concrets se trouvant dans l'espace. La pensée et l'imagination des gens vivent aujourd'hui dans deux extrêmes : dans la zone des calculs pratiques intéressés, et d'autre part, dans les illusions fantastiques et romantiques.

Les concrétistes ont abandonné le domaine des images et des illusions. Ils se trouvent sur l'autre rive. Là où se forment les structures élémentaires dans l'espace. Sur la rive du monde aux formes pures, aux vibrations blanches dans l'infini. Les concrétistes ramassent les éléments existants d'un tel monde pour les ordonner au sein d'un système cohérent. Ils s'y voient forcés par la phase tragique du marasme de la vie dans lequel nous plongeons. Par opposition à ce négatif existant ils dressent l'espoir d'une existence positive.

Par le concret, nous entendons un objet nouvellement créé, qui porte une conception du monde claire et positive. Les concrets constituent alors les pièces constructives aussi bien que les micro-projets d'un tel monde. Par rapport à la phase historique des années quarante, respectant la création selon un style géométrique et organique, nous élargissons notre conception de par la création des concrets et des milieux cinétiques et lumineux, par les propositions fabriquables en série, par la création partant des graphèmes et des phonèmes. C'est pourquoi le Club des Concrétistes vise à faire coopérer les peintres, les sculpteurs, les architectes, les poètes, les cinéastes et les musiciens.

Cette conception rapproche les concrétistes tchécoslovaques et les groupes de GRAY de Paris, Zero de Düsseldorf. Nul ayant son centre d'activité internationale à Arnhem, Stuttgart Gruppe, puis les structuralistes anglais et américains, les groupes italiens Transazionale, Gruppo 4 de Rome, Gruppo 57 de Barcelone, Noigandres de Sao Paulo, le Groupe des concrétistes de Moscou, et, enfin, les concrétistes individuels du travail, desquels ils se déclarent solidaires exprimant le désir de leur voir coopérer sur une échelle internationale.

Le Club des Concrétistes se réfère naturellement à la tradition formée par les constructivistes et suprématistes russes, par le groupe hollandais des néoplasticistes du Stijl, par les constructivistes du cercle de L'Esprit Nouveau et l'activité internationale de Bauhaus, à la tradition qui avait été développée dans les années trente et quarante dans le monde entier.

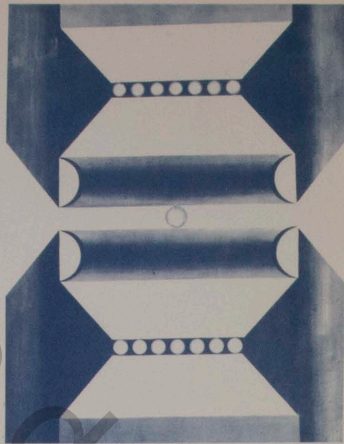
Le Club des Concrétistes n'a pas l'intention de baser son existence sur l'observation de règles dogmatiques, mais sur un dialogue permanent entre l'alle organique et l'alle architectonique, sur le dialogue entre les partisans des lois naturelles et les admirateurs de la civilisation technique, sur celui se déroulant entre la monumentalité statique et l'instabilité, sur le dialogue entre les rationalistes et les partisans de l'imagination, etc. Nous formulerons les nouvelles phases qui découleront de ce dialogue dans des appels ultérieurs de la revue ARCI 3, 14.

Les groupes se forment et se désintègrent. Ce qui est important, c'est qu'ils soient porteurs d'une certaine phase de la pensée, qu'ils l'enrichissent pendant un certain temps par de nouvelles charges et que, de cette manière, ils influencent son élévation. C'est cet apport qui est primordial et ce n'est que lui qui justifiera plus ou moins l'existence du Club des Concrétistes.

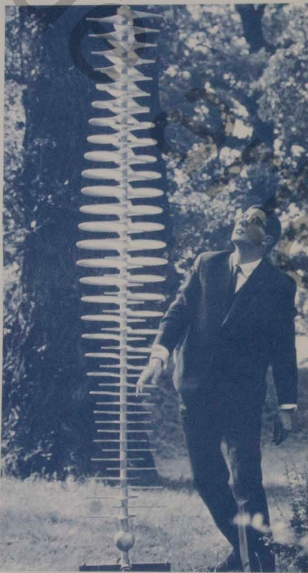
ARSEN POHRIBNY.

Note: ARCI 3, 14 est la revue du Club des Concrétistes. Elle suit les différents stades du travail des membres du Club des Concrétistes, essaie le développement des idées et des projets, et, enfin, elle rend publique l'opinion des groupes aux attitudes similaires et des personnages du monde entier. Elle s'appuie sur la théorie appliquée des informations et du structuralisme.

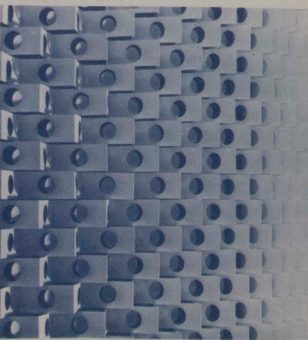
La coopération et les rapports entre les membres du Club actuel des concrétistes est de longue date. Le Club fut formé en avril 1967 et constitue, à côté du Groupe des cinéastes et de Krizovat, un autre ensemble visant à intégrer, en Tchécoslovaquie, le constructivisme et la coopération post-constructiviste des domaines de l'art différents. Le Club des Concrétistes réunit les peintres, les sculpteurs, les architectes, les poètes, les musiciens et les cinéastes. Il a ses sections à Ostrava, Bratislava, Brno et à Prague. Il groupe aujourd'hui 24 membres.



Jarmil Cibahova (1966).



Stefan Belohradsky (1966).



Jiri Hilmar: Blanche infinie (papier).

## les concrétistes

ROBHO/NOVEMBRE/DECEMBRE 1967

# A PROPOS DE LOHSE SYSTEMÈME ET ŒUVRE OUVERTE

Richard P. Lohse est un pionnier de l'art systématique. En réalisant dès 1943-1944 le tableau qu'il a nommé « Douze progressions verticales et douze progressions horizontales », il a posé d'entrée, avec une limpidité prophétique, plusieurs problèmes essentiels pour la recherche contemporaine. Qu'est-ce en effet que peindre un tableau systématique ? C'est organiser sur la toile un ensemble de signes visuels qui ont été mathématiquement prédéterminés avant même l'élaboration pratique de l'œuvre. Un tableau systématique se reconnaît à ce que chacun de ses éléments — chromatiques et formels — s'inscrit dans un ordre logique qui régit l'ensemble de la surface proposée.

La préhistoire de l'art systématique est connue. Lohse lui-même, dans son texte « Standards, Séries, module », a montré de quelle manière Mondrian avait entrepris, à partir de 1914, une réduction de l'image du réel à ses deux dimensions fondamentales : l'horizontale et la verticale. C'est en radicalisant jusqu'au système cette attitude qu'il exécuta, en 1919, une composition de  $16 \times 16$  rectangles réguliers dont le seul élément subjectif et non systématique était la couleur.

C'est précisément cet élément irrationnel — la couleur —, choisi arbitrairement, dans un souci d'animation optique de la surface, qui allait par la suite entraîner la réflexion de Mondrian sur une voie fort éloignée de l'art systématique : il entreprit la conquête de la bidimensionnalité visuelle par le jeu — le jeu sans fin et arbitraire — des équivalences chromatiques. On sait qu'au terme de sa vie, par un ultime retournement qui le ramena à ses magnifiques intuitions optiques de 1917/1920, Mondrian reprit — à partir de 1937 — le problème de la modulation de la surface qui devait déboucher sur les « boogies woogie ». C'est cette tension, et déchaînement entre deux aspirations contraires (d'un côté stabiliser la composition sur le plan et empêcher tout effet de profondeur ; de l'autre animer la surface par le jeu optique des couleurs) qui a longtemps paru le plus important dans la recherche de Mondrian.

Mais on s'aperçoit aujourd'hui que ses efforts pour systématiser le langage de l'art, pour le réduire à un vocabulaire extrêmement concis fondé sur l'angle droit, étaient, eux aussi, à leur manière, laits de conséquences, dans la mesure

où ils apparaissaient comme un premier dépassement de la subjectivité de l'artiste, comme une première tentative d'objectivation et de simplification des moyens formels de la peinture — objectivation qui, poussée à son terme, finit par déboucher sur le tableau-système tel que Lohse, pour sa part, l'a réalisé en 1943.

Si, comme on vient de le dire, l'art systématique se caractérise par la pré-détermination mathématique de ses structures visuelles, il est facile d'observer que, par sa simple existence, il remet en question tout un pan du romantisme pictural : la forme sacro-sainte, produit du génie inspiré de l'artiste-démurge, jetée sur le tableau dans un mouvement d'effusion lyrique, ou savamment élaborée grâce à l'alchimie des pigments, n'est plus désormais nécessaire. Elle est remplacée par une grille objective, réalisée mécaniquement, qui d'une part évacue le fétichisme de la main, mais qui, plus encore, interdit toute possibilité de projection affective et irrationnelle, traditionnellement liée par l'artiste à l'idée de forme. Le tableau n'est plus cette part de lui-même qu'il s'arrachait dans la méditation ou dans la

Douze progressions verticales et horizontales (78 x 90 cm). 1943-44 :

Douze éléments linéaires verticaux sont progressivement arrangés en succession horizontale. Chacune des douze lignes est formée de douze éléments de couleur qui s'agrandissent progressivement de haut en bas. Ces éléments de couleur sont disposés sur les douze verticales de façon que chaque couleur, horizontale et verticale, n'existe qu'à l'endroit déterminé par la loi des séquences. Ce principe est variable et extensible.

tranche. C'est le produit visuel d'un calcul.

En s'attaquant au concept de forme, l'art systématique remet en question les rapports passionnels qui liaient l'artiste à son œuvre (contestation psychologique). Il touche par la même occasion à d'autres habitudes mentales. La notion de forme, avec tout ce qu'elle implique de statique, de clos, d'immuable est

Richard Lohse est né à Zurich en 1902. Ancien élève de l'école des Arts et Métiers de Zurich, il s'est consacré longtemps, comme graphiste, à la publication de revues d'architecture. Depuis les années 1940, il a développé une œuvre fondée sur la notion d'organisation systématique de la surface picturale. Le texte ci-joint est extrait du catalogue de sa première exposition personnelle en France chez Denise René (nov. 67).

## appel à tous

ROBHO/NOVEMBRE/DECEMBRE 1967



de moins en moins à l'image d'une époque qui, tout au contraire, ressent comme instable, mobile, en perpétuelle mutation. S'attaquer à la forme, ce n'est pas seulement couper court au romantisme de la création ineffable, c'est refuser de s'enliser dans des textures figées, dans des taches, dans des matières qui ne sont plus ni l'expression ni le reflet du temps que nous vivons!

Enfin, s'en prendre à la forme subjective, c'est aussi contester la notion de composition. Le peintre n'est plus cet humble cuisinier qui savait l'art d'équilibrer les sauces et d'aménager avec goût sur la surface, des lots disparates de formes et de couleurs. Ce n'est plus à son intuition qu'il demande d'architecturer son œuvre, mais à une règle logique qu'il a pris soin de fixer au préalable. L'art n'est plus un problème plastique. Peindre, ce n'est plus — comme ce fut le cas pendant des siècles, une manière d'organiser subjectivement des surfaces, de créer des rapports internes au sein de la toile. L'œuvre est désormais le lieu d'une proposition visuelle qui a pour fonction d'éclaircir et d'explicitier la réalité, et par là même, de la changer. Le rapport n'est plus entre tel et tel aspect du tableau, mais entre la règle du tableau et telle ou telle règle de l'univers qui nous entoure. L'esthétique change de nature. L'œuvre est le champ clos où se reflète et où se joue notre vision du monde. Le plaisir n'est plus dans la délectation d'une réussite formelle, mais dans la compréhension — tout aussi sensorielle — d'une loi nouvelle du réel, dégagée par l'artiste.

Il est à remarquer que ce besoin de dépasser les problèmes de composition et de rapport plastique en peinture a été ressenti par des écoles fort éloignées de l'art systématique. Les surfaces saturées d'un Pollock, d'où nulle forme ne se dégage et qu'au surplus l'artiste nous demande de regarder sans aucun recul, engendrent une situation visuelle qui interdit toute appréciation de type formaliste. Ici aussi, la forme est dépassée.

Telles sont quelques-unes des questions que nous pose, dans sa rigueur exemplaire, l'œuvre de Richard P. Lohse. Mais par-delà la notion de système, l'artiste suggère — notamment dans un texte récent : « Série, module » — d'autres réflexions qui concernent cette fois

## LE CERCLE NOROÏT

(Arras, Douai, Lens, Bethune)

ont organisé en 66-67 :

- un concert par l'Ensemble instrumental de Paris sous la direction de Simonovitch (Varese, Barbaud, Xenakis, Ferreri, Strawinsky);
- deux « Journées » du Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F.;
- une exposition Robert et Soain Delaunay;

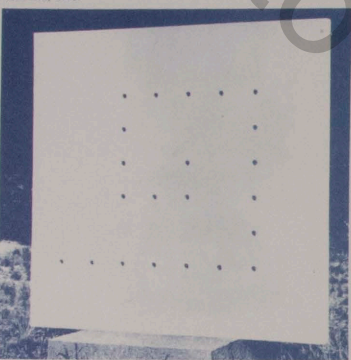
ils annoncent pour 67-68 :

- Dora Feilane et son Ensemble de Danse Contemporaines (Lens, 11 octobre; Douai, le 12; Arras, le 13);
- un concert par l'Ensemble de Musique Contemporaine de Paris;
- une soirée de films du Service de Recherches de l'O.R.T.F.;
- un débat sur le livre de Raymond Moulin : « le Marché de la Peinture »;
- une exposition Arp.

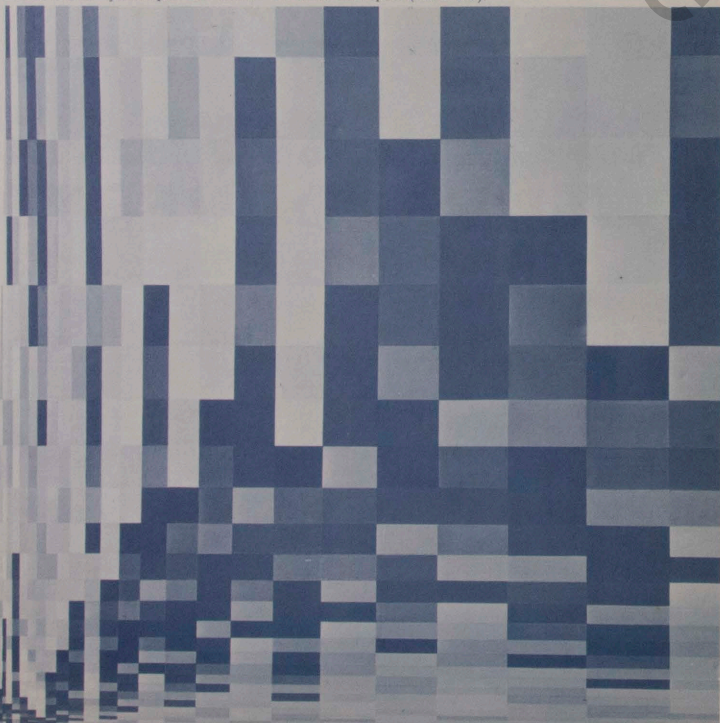
Et des débats politiques, scientifiques, philosophiques.

Cercle Noroît, 9, r. des Capucins, Arras. Adhésions : 30 F - Ménages : 50 F - Etudiants : 15 F.

Max Bill, 1953.

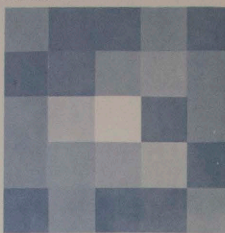


1950-53 : Séries systématiques de couleurs en trente tons répétées (150 x 150).

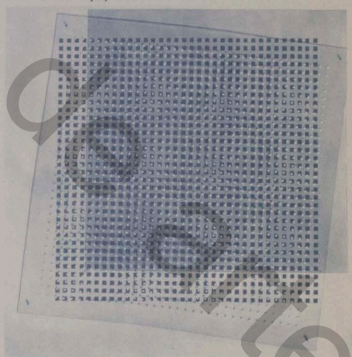


Max Bill : Progression systématique en spirale (1941).

Max Bill, 1966.



Soto : Trames Superposées, 1954.



le degré « d'ouverture » des recherches modernes. Qu'est-ce qu'une « œuvre ouverte » ? (le mot est d'Umberto Eco). C'est une œuvre qui a été conçue délibérément pour que puissent s'y introduire un ou plusieurs éléments de hasard qui en modifieront la structure. Certes toute œuvre systématique, fondée sur un principe de prédétermination mathématique, contient une part aléatoire puisque le résultat visuel en est par définition imprévisible. C'est ainsi que bien des recherches fondées sur la répétition systématique d'un même jeu d'éléments se sont révélées engendrer, une fois terminées, des effets d'agression rétinienne qui les faisaient classer comme « optique » — à l'étonnement de leur auteur (1).

Dans le cas de Lohse, il faut ajouter que les dimensions mêmes de ses œuvres sont aléatoires, puisqu'elles contiennent un principe d'extensibilité à l'infini de la structure. L'un de ses problèmes est de créer des schémas assez sensibles pour rendre perceptible ce qu'il appelle « la relativité des dimensions ». Ce que nous voyons, n'est qu'un noyau de l'œuvre que Lohse a dû limiter pour des raisons purement pratiques. Nous pouvons aussi bien imaginer une proposition de quelques kilomètres de côté. C'est là une des formes possibles de « l'ouverture » car notre réaction physique ne sera plus la même si l'œuvre a un ou cent mètres de large. Une petite tour Eiffel en cuivre n'engendre pas les mêmes sensations que la véritable Tour Eiffel — bien que leurs proportions soient les mêmes.

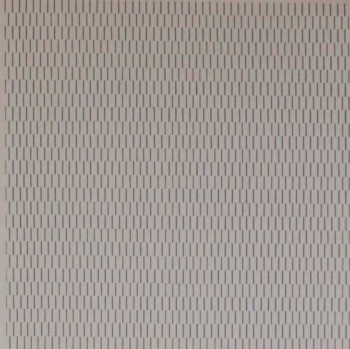
Le problème de Lohse est d'arriver à un équilibre entre la notion de système et la notion d'ouverture. « Derrière nous, écrit-il, se trouve le havre de la structure solidement établie; devant nous s'ouvre le champ des lois inconnues et de la flexibilité illimitée. » Pas d'« ouverture » sans système — ce serait l'anarchie; mais pas de système sans « ouverture » — ce serait la sclérose.

Depuis 25 ans — l'époque où Lohse réalisait ses « Douze progressions verticales et douze progressions horizontales » — tout un groupe d'artistes a entrepris d'élargir de multiples façons ce concept d'« ouverture » si capital pour la recherche moderne. Leurs démarches s'inscrivent avec évidence dans la filiation de l'art systématique. Si elles ont considérablement enrichi celui-ci, on ne saurait nier, en revanche, qu'elles lui doivent leur base de départ. Voici quelques exemples de ces « ouvertures ». J'ai mentionné plus haut « l'ouverture optique » de certains travaux à système; une organisation arithmétique du plan peut engendrer une vibration qui, à son tour, déclenche la destruction visuelle de la surface.

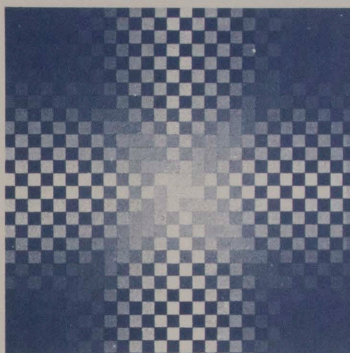
En 1954 Soto et Morellet ont proposé, chacun de son côté, de superposer deux trames régulières en imposant à l'une d'elles une rotation latérale d'un nombre de degrés prédéterminé. Cette inclinaison engendrait des concentrations de points et de croisements de lignes qui restructuraient la surface d'une façon imprévisible.

Morellet a développé ce problème avec son récent mur programmé de « Lumière et Mouvement », où deux vagues verticale et horizontale de flashes très rapides se rencontrent ca et là pour former, selon les lois du hasard, des croix. C'est encore Morellet qui, à partir de 1958, a créé des œuvres fondées sur la répartition aléatoire de triangles ou de carrés dont la couleur ou la forme, préconçues, étaient placées sur la toile selon les indications imprévisibles d'un annuaire téléphonique.

Malgré son caractère artisanal, ce type de recherches débouche di-



Morellet, 1960.

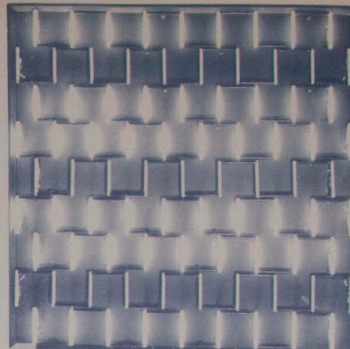
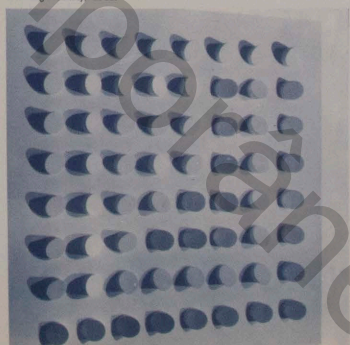


Le Parc : Gouache systématique, 1959.

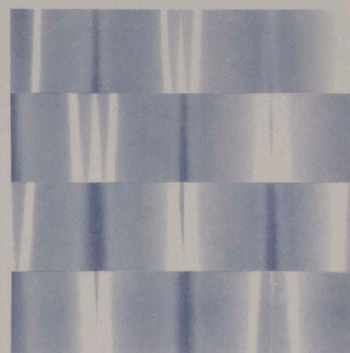
rectement sur l'art permutational qui est en plein développement, grâce au concours de plus en plus effectif des computers.

Des hommes comme Soto avec ses études sérielles de 1953 (inspirées des problèmes de la série musicale et de ses quatre permutations), comme Vasarely avec son alphabet combinatoire qu'il souhaite mettre entre toutes les mains pour multiplier à l'infini les arrangements visuels; comme Gerstner avec ses structures interchangeables, et comme beaucoup d'autres artistes dont certains font appel au spectateur pour favoriser l'« ouverture » de l'œuvre — sont les pionniers d'un art nouveau où la liberté corrige la règle et la règle la liberté. Toute une part de l'art cinétique — celle

Debourg : Relief, 1961.



Morellet : éclairage avec deux rythmes superposés, 1964.



Alciani : Superficie à texture vibratile (1961).

qui se fonde sur des structures régulières rigoureuses — participe étroitement de ces développements; les alignements de plexiglas d'un Le Parc sont à la fois systématiques par leur organisation visuelle et « ouverts » sur le double plan du mouvement et du reflet qu'il nous propose de la réalité environnante.

La recherche systématique a le privilège de proposer une image synthétique de deux grands courants de notre époque: l'art géométrique, avec sa philosophie sous-jacente; la domination de l'intelligence sur le chaos de la matière; et l'art aléatoire, avec ce qu'il constitue d'adéquation à la vérité de notre temps — vérité qui s'exprime à travers les mots « ouverture », liberté, mobilité, instabilité. Il fallait

quelque courage, quelque talent pour pressentir ces choses en 1943. Lohse a eu ce courage, il a eu ce talent. L'hommage qui lui est rendu aujourd'hui nous révèle à la fois une œuvre et un ensemble de préoccupations qui ont joué dans l'art de notre époque un rôle encore peu connu mais considérable.

J.C.

(1) On peut même à la limite soutenir que toute œuvre sans exception contient sa part d'« ouverture » (involontaire, donc sans intérêt théorique) due par exemple à la situation physique changeante du spectateur par rapport à l'œuvre, au rapport de l'œuvre et de son environnement, avec ce qui la précède dans le temps et dans l'espace, etc. C'est pour combattre ces hasards que Duchamp proposait naguère une œuvre qui devait être vue à une distance exactement déterminée, pendant un temps déterminé et d'un seul œil.

Carlos Cruz-Diez : Physichromie systématique, 1967.



# JOËL STEIN : HOMO LUDENS

1/2  
450

Je ne connais rien de plus difficile que de faire rire un critique d'art.

Celui-ci redescendait avec précaution d'un plancher mouvant fait de dalles basculantes. Les murs glacés du Musée résonnaient des cris d'une foule déchainée; des étudiants coincés dans des colonnes roulantes se jetaient les uns sur les autres en des joutes dangereuses et, sous le choc, les colonnes déséquilibrées tombaient au sol et éclataient.

Des plaques d'aluminium résonnaient, des moteurs animaient des disques en mouvement ou des néons éblouissaient.

Hagards, ravis, les visiteurs émergeaient du labyrinthe et, désorientés, cherchaient à se raccrocher à un univers stable au delà des moirages et des transparences.

Lui les regardait, perplexe, inquiet, méfiant.

Leurs réactions n'étaient pas celles d'un public intelligent, cultivé, qui comprend et goûte. La plupart des gens ignorait Albers, Pollock ou Vasarely et, fait plus grave encore, la moyenne d'âge était très, très basse.

Il se retourna vers moi, attendant une explication :

« Vous ne croyez pas que cet art est un peu... »

— Oui, bien sûr, dis-je précipitamment, mais... le jeu est un moyen d'approche qui libère le spectateur.

— Je sais, mais enfin, ce Luna Park !...

— Par le jeu, une communication directe se produit entre le spectateur et la chose proposée.

Une lueur d'espoir illumina ses lunettes (ou était-ce le reflet d'un néon ?) :

— Il y a jeu et jeu, me dit-il, péremptoire.

Je m'empressai d'acquiescer.

— Avez-vous lu « la théorie des jeux » de Strompf ?

Non, je ne l'avais pas lue.

— ... et « Die Ludich Civilization » de Kromfeld ?

— Non.

— Et « Pour l'utilisation rationnelle du jeu dans une civilisation des loisirs » de Oscar Zimmermann ?

Non plus.

De morose son visage s'était fait sévère, avec en plus ce rien d'ennuyé des gens qui ont marché dans quelque chose de malodorant.

— Tout cela manque de sérieux, conclut-il.

— Mais forcément, dis-je, volubile. Par le jeu nous arrivons à un engagement total du spectateur adulte ou enfant, ignare ou cultivé, qu'importe, il y a une mise en situation, une relance de l'attention qui ne s'appuie pas sur une préconnaissance, mais sur la surprise, le geste, la provocation.

Il se dirigea vers un boulier où des enfants lançaient des balles de liège le long d'un parcours perforé...

— Et ça ? demanda-t-il.

Je me précipitai sur une boule et la lançai :

— Là le spectateur prend une boule et la jette au hasard

Il s'était déjà détourné et les mains derrière le dos contemplait des disques multicolores réfléchis par un miroir courbe.

— Ici je suppose qu'on place les disques soi-même ?

— Oui, dis-je, immobile, espérant qu'il composerait une image à son goût, mais ses mains restaient soudées.

— C'est amusant, conclut-il, figé, mais ensuite ?

— Ensuite ?

— Où est-ce que cela vous mène ?

— Nous voudrions faire des salles de jeux, où les gens feraient eux-mêmes des choses à partir de propositions élémentaires.

— Ce n'est plus de l'art !

— Non bien sûr.

— Alors pourquoi ce Musée ?

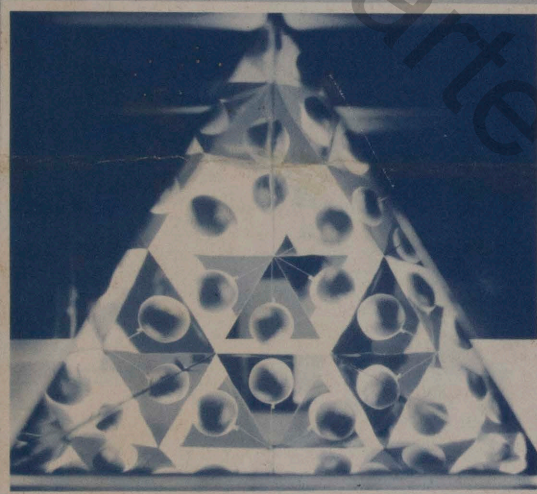
— Mais où aller ? On n'a pas trouvé autre chose.

Ce n'est pas cela que j'aurais dû répondre. J'aurais dû dire :

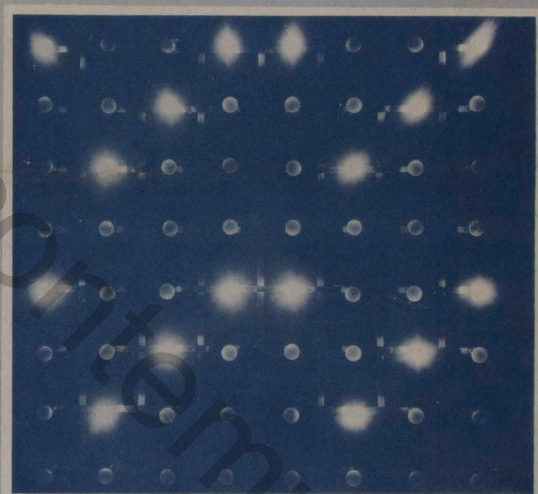
« Bien sûr ce n'est pas de l'art, mais vous vous arrangez bien dans quelques années pour que cela le devienne malgré nous, comme vous l'avez fait avec Duchamp, Tzara, Tinguely, Picabia, Moholy-Nagy, et bien d'autres. »

Il me jette un dernier regard :

— Le jeu, un premier pas vers l'angoisse. Cette fois, c'était bien une lueur d'espoir qui animait son regard. Joël Stein, 1967.



Joël Stein : Kaldidoscope.  
(Exposition Nouvelle Tendence, Pavillon de Marson, 1964).



Morellet : Superposition de deux rythmes d'allumage, 1963.

# MORELLET : PROTESTATION

Mon but n'est pas ici de justifier mes néons, mais de répondre à une critique courante qui voit... le reflet de l'agressivité même du monde actuel.

Un cliché définit en bloc le monde dans lequel nous vivons, comme agressif, dur, inhumain.

Cette définition est évidemment juste lorsqu'il s'agit de la condition sociale et de l'état psychologique de l'homme moderne dont bien des philosophes ont mis en évidence les aliénations et les psychiatries, les névroses.

Elle devient fautive lorsque le sens commun l'affirme à propos des contacts de l'homme avec le monde contemporain sensible.

Ce monde sensible consiste en effet principalement, pour la plupart des membres de la société dite civilisée, dans les produits que cette propre société élabore dans le but de supprimer pour l'homme toute agressivité extérieure naturelle.

On met entre le soleil et les yeux des lunettes noires, entre les cahots et les fesses des coussins, entre les climats et la peau la climatisation.

Quant aux produits de notre civilisation jugés communément agressifs, quels sont-ils ?

La publicité et la télévision qui ne cherchent qu'à sourire et à rassurer ? les autos disciplinées ? les klaxons interdits ? les films censurés ? les idéaux politiques atténués ? les lumières des villes réglementées ?

Les derniers mouvements artistiques à la mode réagissent-ils contre cette douceur consentante ?

Le Pop-art qui se réclamait de Dada en est en fait l'opposé car il accepte en bloc le monde moderne avec seulement un clin d'œil complice.

L'Op-art après un début qui pouvait faire croire à un refus de l'agréable immédiat se tourne maintenant vers la douceur des variations raffinées ou vers l'objet délicat qui ira bien avec tous les styles de meubles.

Bien que j'en sois persuadé, je ne tenterai pas ici de prouver qu'à certains moments l'agressivité, la brutalité dans l'art, soient une nécessité sociale, mais je voudrais seulement faire admettre que notre société, si on la compare à celles qui l'ont précédée, se caractérise par la suppression progressive de toute agressivité, toute brutalité dans les domaines esthétique, éthique et politique.

Cet aspect souriant et rassurant en réalité cache autre chose. Il cache des structures beaucoup moins souriantes, il peut cacher aussi un avenir beaucoup moins rassurant car le goût de la fausse douceur peut aussi bien faire place un jour au goût de la fausse puissance (le nazisme sait également très bien flatter la paresse intellectuelle).

Alors si mes néons vous font mal aux yeux, la batterie mal aux oreilles, les piments mal à l'estomac, l'amour mal au cœur, n'en accusez pas l'époque, retournez-vous et dormez en paix.

F. MORELLET, 1967.