

NUMERO 5 - 6

# robho

PRIX 12 FRANCS



QUELQUES ASPECTS DE L'ART BOURGEOIS PAGE 30

# LA POÉSIE HORS DU LIVRE HORS DU SPECTACLE HORS DE L'OBJET

Et la langue française, si belle, si achevée en ses formes, dont le palimpseste fut bien quelque chose à un instrument aussi acéré que la guitare, sera précipitée de nouveau, par l'effet de la dialectique historique, dans un profond creuset pour subir une refonte à haute température.

Leon Trotsky — « La révolution permanente » (preface).

La poésie Deux points est matérialiste.

Sa méthode est dialectique.

Son champ d'action : une société donnée à un moment donné.

Son but : agir dans et sur la vie quotidienne.

Ses moyens : l'anonymat, le parasitage, la subversion.

Ses refus : la lecture du récit, la duperie du livre, le mercantilisme de l'objet, l'aliénation du spectacle.

La poésie Deux points n'est pas un « commentaire sur la condition humaine », ni une « emanation de l'inconscient », pas plus que la « trace écrite du monde ».

La poésie Deux points n'est pas une « transfiguration » ni une « métaphore » du réel.

La poésie Deux points n'a pas pour sujet le langage mais la critique, la démultiplication et la prolifération des langages.

Il n'y a pas de valeur refuge, il n'y a pas de moment sublime. Poésie de la provocation, Deux points rejette l'unanimité postiche, l'éternité fantoches de l'humanisme bourgeois.

Deux points, cela veut dire que LE VÉRITABLE OBJET DE LA POÉSIE, C'EST CE QUI SE PASSE APRÈS QUELLE A EU LIEU, SA MANIFESTATION N'ÉTANT EN SOI QU'UNE ÉTINCELLE, UN ÉPISODE, UN SIGNAL SOLUBLE.

Deux points n'appartient pas à son, à ses auteurs. Il n'y a pas de Sommaire à nos poèmes. Pas de limites à nos recherches. Nous ne sollicitons pas la « participation du public » comme dans ces Jeux à la mode ou on piège le badaud avec des miroirs et des appeaux pour mieux l'engler dans la « culture ». La critique explosive des poètes Deux points est menée À L'INTÉRIEUR du champ social. La lutte violente des poètes Deux points est conduite À L'EXTÉRIEUR de la vitrine culturelle. La poésie Deux points est à qui voudra. Elle échappe totalement à ses générateurs, dans son déroulement comme dans ses résultats. Elle ne vaut que par son expansion illimitée, sa prolifération imprévisible, son indétermination fondamentale. Elle est appropriée, transformée, catapultée, digérée, restituée, relayée à travers le corps social dans sa totalité. Elle est un instrument dialectique de la vie quotidienne.

Nous ne sommes pas des écrivains ni des écrivains. Nous ne cherchons qu'à faire surgir à l'état de conscience, donc au niveau révolutionnaire, les messages possibles et réprimés du monde qui nous entoure. Là sont pour nous les vrais langages, enfermés dans les autres, y compris cette petite chose : l'écriture.

Nous sommes des échangeurs, des agents de la réalité.

Nous faisons partie de ces langages. Notre poésie nous fait à un moment ou nous la faisons. Notre action n'est rien sans les réactions qu'elle provoque. Cette réaction ne peut être retardée dans le temps, ce qui nous dresse contre toute idée de spectacle impassible, de « participation organisée » ou de « récit poétique ». Elle ne peut être différée — ce qui nous érige contre la séduction du livre, et, plus généralement, de l'objet dont l'objet-livre (Gallimard, Le Seuil, Maeght), au même titre que le livre-objet (Le Soleil noir, Givaudan) n'est qu'une variante mystifiée, une marchandise canonisée.

Qu'est-ce en effet que le livre, sinon une entreprise de réduction, d'enfermement et de POLICE des langages, sinon le grogmellement d'une société aphasique parce qu'elle est opprimée ? Situation perpétuée par la caste dominante, ses agents commerciaux : les éditeurs et les agents doubles qu'elle a dépêchés jusqu'à nous (ceux qui gèrent à l'Hôtel de Massa, par exemple).

Nous rejurons LA POÉSIE LINÉAIRE (la vieille garde : les gouteux de « l'Éphémère », de la « N.R.F. » et du « Nouveau Commerce ») ;

Nous rejurons LA POÉSIE SPATIALE (les valseurs de mots, les tangueurs de phrases, les baroudeurs de 1914, ceux qui copient Marinetti et Apollinaire sur octavo-jésus, les champions de la révolte en 21 x 27) ;

Nous rejurons LA POÉSIE CONCRÈTE (les maquettistes suaves de l'école suisse, les fabricants d'objets typographiques et de mots-valises, ceux qui coulent dans le bronze les plombs d'imprimerie, qui dressent les alphabets sur piédestal) ;

Nous rejurons LA POÉSIE VISUELLE (les assembleurs néo-dada, froisseurs de prospectus et lacerateurs d'affiches, les esthètes du labo photo, ceux qui n'en finiront jamais de tripoter l'image figurative) ;

Nous rejurons LA POÉSIE OPTIQUE-CINETIQUE (les moiteurs, les titilleurs de rétine, ceux qui achevent les restes dans la mangeoire des plasticiens) ;

Nous rejurons LA POÉSIE LETTRISTE (les brodeurs d'initiales, les calligraphes japonaisants, les catheterettes du patchwork abécédaire) ;

Nous rejurons LA POÉSIE PHONÉTIQUE (les chiens de salon, ceux qui aboient quand l'hôte se met au piano, les lions de sofa, ceux qui rugissent quand M. le Conservateur s'assoit pour écouter, ceux qui gargouillent, gazouillent, reniflent sur résine synthétique haute-fidélité) ;

Comment la poésie pourrait-elle échapper au discontinu, au montage sinon en renonçant à l'objet, au livre, au mot, à la lettre, au spectacle ? Car il n'y a jamais dans la vie quotidienne de relation simplement linéaire ni de situation purement contemplative.

L'écriture va DU MONDE AU MOT.

La poésie Deux points, elle, fait le chemin inverse : DU MOT AU MONDE.

Si le monde est un texte, encore faut-il y aller voir.

LES POÈTES DEUX POINTS, EUX, PRENNENT LE MONDE À LA LETTRE ET CHOISISSENT DE LA MODÉLIER.

Ils refusent de vénérer la trace écrite comme hier on idolâtrait l'inspiration.

Ils refusent le schéma mystique narcissique de l'écriture linéaire et du dernier gadget qu'elle a produit : l'écriture « textuelle ».

Ils refusent les derniers prurits de l'avant-garde — néo-formaliste.

Ils se tordent de rire quand les vieillards Roche (dans TEL QUEL) et Faye (dans CHANGE) annoncent qu'ils viennent d'inventer le calligramme. Avant sans doute de découvrir le collage, le papier plié, la page perforée.

Ils refusent tous ceux qui, sous le manteau, cherchent à leur refléter des rêves à papier glacé et à couverture douteuse ; qui cotisent toujours chez les mêmes, participent toujours au même racket intellectuel, aux mêmes séances de signatures, aux mêmes « fêlés » et tentent de vous attirer dans leur page pour vous voler une basse-vieille sous le nom de virus révolutionnaire. Ils refusent ceux qui se sont donné comme mission : faire « la révolution » sans bouger de leur écritoire avec, comme fond sonore, les cris du peuple version stéréo. Nous traversons sans les voir, ces petits transparents.



FRANCE : JULIEN BLAINE

1-2-3

Chevelure épars du sud au nord (par exemple) :

Quelqu'un se promène en milieu urbain ou rural avec une très importante chevelure confectionnée par des bandes de papier. Des fragments des bandes de papier se détachent et se dispersent. Des passants arrachent quelques cheveux, des enfants volent la chevelure, etc. (1968)

4-5

Semelles proches et lointaines : nous avons semé des graines de plastique (lettres). (1967)

6-7

La lisibilité du monde est totale : On peut par exemple fabriquer des « i » avec un hélicoptère transportant une sphère ou un avion dessinant dans le ciel une ponctuation avec du talc ; on peut également lire une femme en retrouvant des lettres dans les fragments de son corps. (1965)

8

Nous étions trois et avons commencé à nous utiliser comme média en écrivant des textes les uns sur les autres ; le but était de créer un grand serpent social où s'inscriraient peu à peu les habitants du village. (1967)



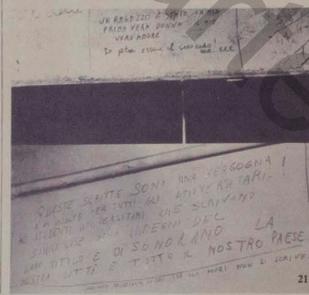
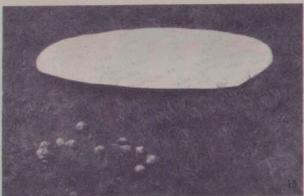
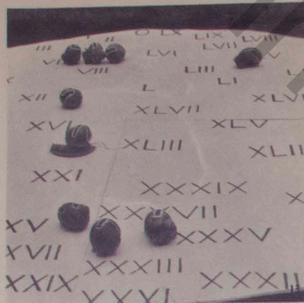
ALLEMAGNE : JOCHEN GERZ

9-10-11-12

Soyez la page manquante d'un livre. À Heidelberg le 17 mai, pendant Intermedia 69, les habitants ont trouvé de petites cartes dans les rues :

Si vous avez trouvé le numéro indiqué ci-dessus sur une carte bleue, vous êtes la partie manquante d'un livre que je suis en train d'écrire depuis longtemps. Je vous prie alors de passer cet après-midi à Heidelberg comme si de rien n'était et de ne laisser à aucun cas influencer votre comportement par cette notice. Ainsi seulement il me sera possible de réussir à finir ce livre que j'aimerais tant, mon présent retrouvé, vous dédié. Manuscrit trouvé à Heidelberg.





FRANCE : ALAIN SCHIFRES

13-14-15  
Temps réel, temps vécu : Des escarots portent des lettres sur leur dos. Ils sont placés sur un écran de chiffres romains (lesquels peuvent également se lire comme des lettres). En se déplaçant, les escarots composent, avec les chiffres, des mots, des onomatopées, etc. Puis ils sortent du temps.

16-17  
Esthétique : Première manifestation érotique (hommage un creux aux pénétrables de Soto). Le 18 mars 1969, à Arras, l'entrée d'une exposition-débat du cercle Noroit fut barrée à l'aide de quinze douzaines d'œufs. On afficha à l'extérieur : « Evitez, mangez, volez, lancez, écrasez les œufs. Vous pouvez faire à l'importe quoi. Vous devez faire quelque chose. Un évitable est inévitable. » L'intention était de perturber et de mettre en cause le rite du débat et de provoquer à partir d'un fait insolite, l'activation et la prise de position du public. Celui-ci entra rapidement dans la polémique. Dialogue et contestation se fixèrent sur les problèmes de la vie quotidienne.

« Cet acte bizarre avait pour but de placer les adultes devant leurs « contradictions internes ». Les comportements furent en effet très révélateurs, depuis ceux qui franchirent l'omelette en prenant garde de ne pas salir leurs chaussures et leur bas de pantalon ; puis ceux qui prirent plaisir au contraire à écraser les œufs et enfin ceux qui s'indignèrent du gaspillage. On put faire constater à ceux-ci qu'ils avaient une réaction légitime mais qu'au fond ils acceptent souvent avec beaucoup de passivité qu'un homme sur deux ne mange pas à sa faim dans le monde, tout en ne réagissant pas avec autant de vigueur devant les dépenses impudiques... »

(la Voix du Nord, 18 mars 1969)  
Achille Pichon

18  
Poème n° 5 : Interférence de l'acoustique et de l'écriture grâce au tracé d'un pont de radio (par exemple) — des mots pris au hasard remplacent le nom des stations de radio. — modifie les phrases entendues en vous servant de ces mots.  
a) écran normal  
b) mots pris dans un dictionnaire.  
c) mots tirés d'un roman érotique. (1969)

ITALIE : ADRIANO SPATOLA  
19  
Je sors avec mon réfrigérateur tout peint. Je dispute avec le public. Tout le monde veut savoir le pitoyable pourquoi... Pourquoi un réfrigérateur peint ? Pourquoi tant de rouge ? Pourquoi en tant que... ?

20  
Poème-entretien : parler, c'est créer...

ITALIE : FRANCO VACCARI  
21  
A partir de 1966, je me suis particulièrement intéressé aux traces, faire une collecte de poésies

trouvées ou mixtes, de poésies anonymes, de poésies à la dérive.  
Venin  
« un garçon fut ma première vraie femme, mon premier véritable amour.  
— je pourrais être le second, etc., etc.  
— celui qui a écrit cela est un universitaire, c'est une insulte pour tous les universitaires. Les étudiants qui écrivent de telles choses sont indignes de leur titre et déshonorent notre ville et tout notre pays.  
— malgracieux, vilain garçon, tu le sais qu'on ne doit pas écrire sur les murs. »

ARGENTINE : LUIS PAZOS  
22  
Lors d'une exposition en 1968, j'ai distribué 300 ballons et 100 feuilles volantes portant l'inscription poésie sonore. Tout de suite le public s'est mis à faire éclater les ballons, réalisant ainsi un grand poème sonore collectif. La même année, à La Plata, j'ai provoqué une situation poétique en jetant au feu des livres et des revues publiées autrefois par mes amis et moi. Le public avait le choix entre brûler les livres lui-même ou les sauver.

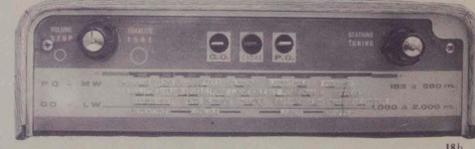
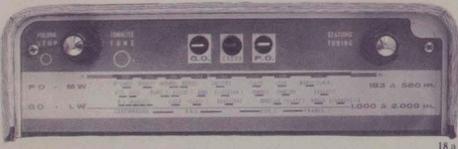
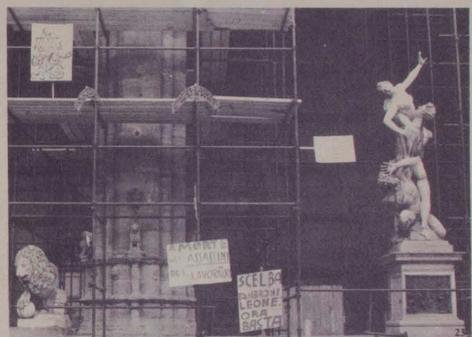
ETATS-UNIS : ALEXIS KRASLOVSKY  
23  
Parasitage d'un monument en voie de restauration.

ARGENTINE : CARLOS GINZBURG  
24  
L'expérience fut faite le matin du 25 janvier 1969 dans la partie la plus fréquentée de la plage de Villa Gesell.

Trois personnes (auxquelles se joignirent bientôt de nombreux baigneurs) creusèrent dans le sable un trou de 3 mètres de profondeur et de 3 mètres de diamètre, ceci de 9 h. à 11 h. Aussitôt après, des tracts furent distribués sur toute la plage. Ils indiquaient : « Le trou dans la plage, une expérience esthétique de masse », de façon à inciter de nombreuses personnes à venir des différents coins de la plage vers le trou.

La-dessus les gens pratiquèrent deux types d'actions. La première consistait à sauter dans le trou tandis que les autres participants s'amusaient à les observer, les personnes dans le trou ayant conscience d'être observées par les personnes debout sur les bords. Quand quelqu'un cherchait à remonter, on lui tendait un bâton qui permettait de le hisser. L'autre action à laquelle se livrait un groupe de 50 à 100 personnes constamment renouvelé consistait à discuter les aspects psychologiques — sociaux et esthétiques du trou : « matérialisme et idéalisme » « qu'est-ce que c'est ? » « c'est pour quoi faire ? » etc. Certains disaient que nous étions des adeptes de l'amour libre, ou des communistes. Quand la police arriva, le trou était déjà creusé ; les gens parlaient et discutaient. Il était trop tard pour interrompre l'expérience. A midi, les petits enfants qui n'avaient pas participé au début sautèrent dans le trou.

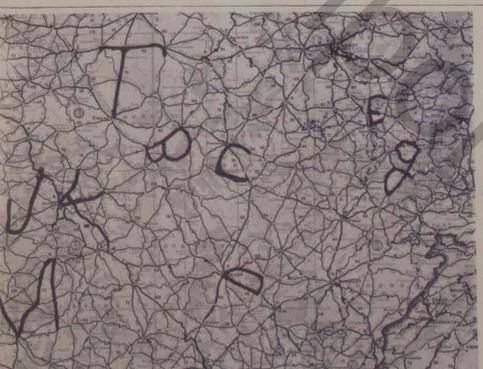
GRANDE-BRETAGNE : KEN COX  
25  
Paysage typographique.

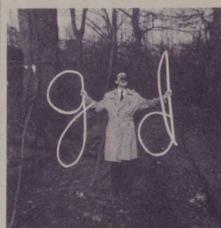
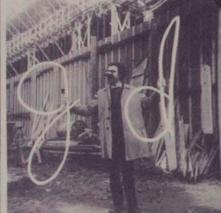


Le Langage ?  
vous marchez dessus

● Choisissez un prénom, un mot, une phrase que vous aimez  
● cherchez les sur la carte  
● établissez votre itinéraire

alain schifres  
touring poem





FRANCE : JEAN-CLAUDE MOINEAU

26 Les participants prennent comme partition l'agent de police qui règle la circulation.

27 Transformation des numéros minéralogiques de véhicules et donc perturbation à court et long terme du trafic légal. (Expérience faite au festival de Riéty).

28 META ART : Qu'est-ce qui se passe ? (Arras - 15 mars 1969)  
Il s'agissait de fournir au public le maximum d'objets possibles à transformer. Des photos étaient prises par le public lui-même au moyen des appareils polaroid qui lui étaient fournis. Des règles étaient données pour organiser cette multitude d'objets : elles étaient obtenues à partir de règles usuelles (règles de la vie courante, règles des jeux de société) dont les significations furent modifiées.  
Dans un second temps et malgré l'intervention à plusieurs reprises de la police, META-ART entreprit de montrer comment les règles et opérations précédemment mises en œuvre pourraient s'appliquer aux situations de la vie courante. Il poursuivit sa manifestation à travers la ville transformée, resignifiée, afin que la ville elle-même se mette à fonctionner de manière nouvelle.

29 Des macarons ont été distribués aux participants du Festival de Fiumalbo. Les poèmes se faisaient et se défaisaient selon le hasard des rencontres.

ARGENTINE : EDGARDO ANTONIO VICO

30 Parodie électorale :  
Mon idée, c'est de faire un plébisците gratuit. Les gens doivent dire Oui ou Non à l'on ne sait quoi. C'est une boutade, d'abord au niveau national et après, ça sera international pour le fin de l'année. J'ai commencé à faire ces suffrages massifs avec des urnes, c'est un jeu ironique sur la mystification électorale en Argentine.

31 Œuvre (in)complète :  
C'est une œuvre à faire toi-même, tu pourras coller l'étiquette où tu voudras, sur un livre ou ailleurs. En ce qui me concerne, j'ai pris une bouteille de genièvre. C'est mon alcool préféré.

ITALIE : KETTY LA ROCCA

32 Commentaire d'un paysage.

BELGIQUE : ALAIN ARIAS-MISSON

33 Le poème doit se faire dans le vif, la ville crue. Les photos montrent une tentative de ce sens à Bruxelles. Les poses ont provoqué la curiosité des passants et souvent des commentaires, des rires. J'ai fait l'attention sur le fait que ce mot est le même en flamand et en anglais.

33

« Dans le cadre de la poésie », plusieurs textes ont déjà été publiés dans robho : robho n° 1 : « Poèmes sous des mots étirés » de J. BLAINE (à côté de chaque pont photographique figurait sa traduction. Ex. pour le pont Alexandre III les mots HUALLATTI ULLCALIL).

robho n° 2 : « Poème itinéraire » de F. VANDELINDE. (Le long d'un labyrinthe on écrit dans la pièce sujet ou verbe ou complément etc.). La phrase était à établir par le promeneur.

robho n° 3 : « Letterism in America » de J. BERNER (des porteurs de lettres se promènent sur les toits de San Francisco. Leurs rencontres peuvent créer des mots, des onomatopées, etc.).

« Poèmes cibles » de J. BLAINE (à partir d'une cible comportant des mots ou lettres à la place des chiffres traditionnels, chacun peut sélectionner son mot ou son poème).

robho n° 4 : « Bottin » de A. SCHIFFRES (tous les numéros d'un bottin international ont été découpés et disposés en vrac dans un espace métré au milieu. On tirait un numéro au hasard et on lisait au correspondant aléatoire un texte sur la poésie électrique).

« De Saint Pol de Léon à Morlatx » de J. BLAINE (un rouleau compresseur a parcouru cette route. Le rouleau avançait revêtu d'une gaine plastique comportant le mot aller dans le sens de la marche et venait en contre sens. Cette gaine plastique revêtue d'encre grasse a imprimé sur la route un texte immense).

« Panneaux indicateurs » de K. LA ROCCA (introduction sur l'autoroute du Soleil, de panneaux indicateurs personnels).

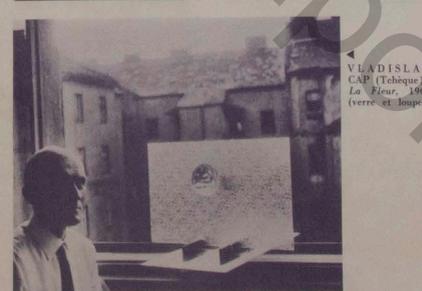
INFORMATIONS / INFORMATIONS / INF



Le groupe « GALLERIA INESISTENTE » de Naples a organisé plusieurs pluies de manches sur la ville de Naples, en décembre 1969.



À l'exposition d'Arte Povera organisée par le Stedelijk d'Amsterdam en mars 1969, PAOLO ICARO de Gênes n'a présenté ni tas de boue, ni grillage maculé de plomb, mais un grand nombre de photographies prises dans les archives du musée. Elles représentaient des vernissages et autres manifestations culturelles de ce même musée. Les visiteurs ont passé une grande partie de leur temps à se chercher et à se reconnaître. ICARO qui avait fait du musée le sujet de son œuvre, a demandé à occuper le bureau directeur pour poursuivre ses expériences. Il n'a pu y opérer que pendant de brefs instants.



INFORMATIONS / INFORMATIONS / INF



Introduction Piece No.

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me :  
Location Marble Arch  
Time 6.30 PM  
Date 20 July 1970  
and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed Victoria Thompson

No 1 of "Strangers"

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me :  
Location Marble Arch  
Time 6.30 PM  
Date 20 July 1970  
and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed Jill Houghton

No 2 of "Strangers"



Introduction Piece No. 5

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me :  
Location Marble Arch  
Time 6.30 PM  
Date 20 July 1970  
and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed Lucy Redden

No 3 of "Strangers"



Introduction Piece No. 7

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me :  
Location Marble Arch  
Time 6.30 PM  
Date 20 July 1970  
and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed Ann Collins

No 4 of "Strangers"



JULIO LE PARC a présenté à la Biennale de MELLIN (Colombie) un jeu de massacre accompagné de questionnaires. Les participants étaient invités à expliquer les raisons qui leur faisaient choisir telle cible, plutôt que telle autre. Un large mur blanc, disposé près du stand, recevait les graffiti du public.

PLEBISCITO GRATUITO

Presentatelo en este instante UN INTERROGANTE. Al cuestionario proceda a tachar lo que no corresponde.

SI NO

FECHA: 13 SET 1969



30



31

32

33

33

# UNITÉ DU CHAMP PERCEPTIF :

L'action painting et son équivalent européen, la peinture gestuelle, ont mis l'accent sur l'engagement physique de l'artiste dans l'acte de peindre. Les expériences d'Itten au Bauhaus, les paraboles d'Hartung, le draping de Pollock sont les produits d'une énergie vitale qui trouve sa source dans un *ex-déjà* organique de la vision. L'artiste rassemble son influx nerveux, il l'ex-pulse d'un coup sur la toile qui devient, selon le mot de Rosenberg, « une arène où agir ».

Hartung, par exemple, se propose de rendre « les forces cosmiques, organiques (que ce soit la pulsion du sang ou l'élan d'une tige), les sensations diverses offertes par la nature, le chaud, le froid, l'amour, la douleur, l'agressivité ». Bref : l'expérience totale et non point seulement visuelle que la vie nous apporte à chaque minute.

D'abord la captation des énergies, latentes dans la nature, puis la projection pulsionnelle

de ces énergies sur la toile à travers un trait ou un lavis de traits qui les exprime — tels sont les deux mouvements de la dynamique gestuelle. On la présente dans quelques œuvres anciennes, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, après les peintures « rapides » qui laissent « courir le main » et le pinceau (Rubens, Velasquez, Rembrandt, Hals, Fragonard). Le critique Octave Mirbeau décrit ainsi en 1912 l'évolution récente de Monet : « On dirait que la main s'abandonne à suivre la lumière. Elle renonce à l'affair de la ligne. Elle glisse sur la toile, comme la lumière a glissé sur les choses. Le mouvement minuscule qui, pièce à pièce, bousille l'atmosphère (dans les périodes précédentes) cède au mouvement plus simple qui l'imite et lui obéit. Claude Monet ne suit plus la lumière avec la joie de conquête de celui qui, ayant atteint sa proie, se crispe à la retenir. Il la traduit comme la plus intelligente donnesse traduit un sentiment. »

On retrouve ces comparaisons chorégraphiques dans les textes critiques des années 1950 consacrés à Pollock et même, dès 1919, dans les cours d'Itten au Bauhaus, quand ce dernier insistait sur « la nécessité de coordonner les forces et aptitudes physiques, sensuelles, spirituelles et intellectuelles » et sur « le devoir de construire l'homme tout entier comme un être créateur. » Ces exercices gestuels (il demandait par exemple d'exprimer l'orage en deux traits sur une feuille) s'inscrivaient, pour Itten, dans le prolongement de ses exercices de relaxation, respiration et concentration. L'exercice physique était totalement requis.

Mais, si totalement engagé que soit le peintre gestuel dans cet événement que constitue l'élaboration de sa toile, celle-ci, à peine terminée, se fige en matière inerte. Si vital que soit l'élan physique de l'artiste, est-il si facile d'enfermer

dans les limites visuelles du tableau. L'énergie se change en objet. Il en va de même pour les anthropométriques d'Yves Klein : à peine exécutées, elles ne sont plus que des éléments de documentation, des témoignages réifiés, encastrés, clôturés sur une activité ou pensée. Si les uns et les autres tiennent compte de « l'unité du champ perceptif » (Merleau-Ponty) au niveau de la gestation et de l'exécution de leur œuvre ; s'ils ont compris que leur expérience du réel ne se limitait pas à la perception visuelle qu'ils en avaient — ce raisonnement n'est pas prolongé jusqu'au seul où intervient le spectateur. La création de l'œuvre est polysensorielle. La réception de l'œuvre ne l'est pas. Nous sommes devant un Hartung dans la même situation que devant un Chardin. L'espace qui nous sépare de l'œuvre n'est pas mis en question. La leçon de Duchamp n'est pas comprise qui, dès 1919, avait interrogé par l'ironie cette permanence de la distance à l'œuvre en

proposant un tableau en verre intitulé : « A regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure. »

Le cinématisme a pris le parti inverse de l'action painting. L'exécution de l'œuvre y est purement mécanique, simple réalisation d'un schéma pré-cétabli. En revanche, la réception de l'œuvre engage chez le spectateur un *au-delà* de la vision. C'est du moins le cas dans deux directions importantes du cinématisme : celle, qui, par-delà la sculpture statique, propose des objets manipulables et transformables (groupe Meda ; Agam ; Lygia Clark, le GRAV, etc.) et celle qui, au sortir de la peinture concrète ou optique (hétéro-nommée) invite le spectateur à un déplacement dans ses « œuvres profondes » (Cruz Diez, etc.). Ces tendances, nées d'une conception à dominante visuelle (on manipulait une sculpture pour en

dégager une nouvelle organisation plastique ; on se déplaçait de gauche à droite pour constater le grignotement rétinien) font une place croissante à l'intervention effective et à l'apprehension polysensorielle du spectateur. Au départ simple instrument du processus de métamorphose, ce dernier devient un partenaire essentiel dont l'intervention va soulever de nouvelles questions.

Ce qui est mis en cause — par le déplacement, par la manipulation — c'est 1) l'espace entre le spectateur et son vis-à-vis ; l'œuvre ; 2) la passivité matrice du regard. L'œuvre appelle par une action — et non plus seulement par la vision. Bergotte fixant désespérément le petit pan de mur jaune, tandis que tout son organisme (le non visuel) est en train de se désagréger et de mourir, illustre une communication artistique qui voudrait n'opérer que par les yeux, qui mettrait entre parenthèses les autres sens. La primauté du regard et le conditionnement stati-

que du regarder caractérisent depuis la Renaissance le tableau et la sculpture (cette dernière dominée par le concept de frontalité). L'écran luminocinématique accroché au mur (Mallarmé, Schöffer, etc.) suppose le même spectateur qu'un tableau de Memling ou d'Uccello. Ce conditionnement passif du spectateur s'est articulé pendant quatre siècles sur un langage qui se proposait avant tout comme système de signes, projection intellectuelle, réduction à l'œuvre d'un rapport donné avec le réel. La corporéité n'intervenait que secondairement — par exemple grâce à l'appel érotique de telle anecdote figurative, ou par le stimulus de telle couleur « chaude ». L'expérience esthétique négligeait d'importants secteurs du vécu, ceux que signale Lévi-Strauss quand il écrit dans « le geste et la parole » : « Il existe, dans l'équipement sensoriel, des parties dont l'activité reste infra-symbolique, où la projection vers le signe est impossible ». Il cite

l'exemple du sale, puis ajoute : « La vision est un sens où la symbolisation est le plus éloigné du mouvement concret, où l'intellectualisation a dépouillé les formes réelles de leur contenu pour n'en conserver que les signes. »

Fin du vis-à-vis et « encadrement » de la vision dans un appareil perceptif qui englobe la moitié, le système musculaire, la tactilité, etc. — telles sont les conséquences de l'intervention du spectateur et de l'apprehension kinesthésique de l'objet à travers le cinématisme. « Nous allons désormais vers un espace affecté des dimensions polysensorielles de nos expériences intimes », explique Franca Selati (1951) et Merleau-Ponty, en 1948 : « La nouvelle psychologie nous fait voir dans l'homme non pas un entendement qui construit le monde, mais un être qui y est jeté et qui y est attaché comme par un lien naturel. Par suite, elle nous réapprend à voir ce monde

(Suite page 10)



LYGIA CLARK : Avec des matériaux de rebat, pierres et filets, le participant entrave ses membres pour mieux prendre conscience des gestes automatiques de la vie quotidienne.

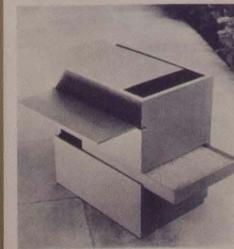
HELIO OITICICA : Box Bolide ; 1966. Poème palpable sorti d'une boîte.  
OITICICA : Bassine Bolide n° 1 ; 1966. Manipulation d'une masse de terre.

OITICICA : Box Bolide n° 9 ; 1964. Boîte manipulable qui contient diverses sortes de substances destinées au toucher.



LYGIA CLARK : *Gaule* ; 1969. Grâce à un jeu de sangles lié à un habitacle en plastique, les partenaires sont parties intégrantes d'une même œuvre. En marchant, le partenaire mâle entraîne toute la structure.

RUBEN GERCHMAN : *Casa corpo* ; 1967.



# INTERACTION DES CORPS : ARCHITECTURES VIVANTES :

(Suite de la page 9)

avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être. »  
L'œuvre est désormais le produit de l'interpénétration de deux « territoires » : celui de l'objet et celui du regard. Elle n'existe que par notre intervention, elle est cette intervention. Nous la lisons avec tout le corps. La partie motrice du système nerveux est engagée dans le processus esthétique, l'œuvre et le spectateur deviennent indiscernables. Le signe est investi par le vécu. Le plastique par l'organique.

La notion d'environnement, généralisée depuis 1960, semble avoir facilité cette mutation. La plupart des environnements sont fondés sur l'apprehension visuelle d'un vis-à-vis circulaire, ils suggèrent une approche kinesthésique. Tout se passe comme si l'environnement ne s'était affirmé que pour servir de prétexte, d'occasion à déplaçement de la motricité polysensorielle. D'autre

part, comme l'avait vu Mondrian en 1920, des lors que « nous posons reporter la beauté plastique (dit l'habitué) autour de nous dans la chambre (-) nous nous formons une image intérieure qui nous fait voir les divers plans comme un seul. » La ou les qualités sensorielles se synthétisent sur la toile de la mémoire et du vécu (Exemple : « la Noce », de Léger). Mondrian proposait une synthèse au présent de ses deux séries, au niveau du vécu, du réel immédiat, dans l'instant même de la déambulation du regardeur.

Les expériences qui sont proposées dans les documents ci-joints dévalent un nouveau champ d'investigation spatio-temporelle fondé sur l'approfondissement du vécu. A peine réalisé, le dépassement du visuel débouche sur quantité de domaines inédits. Certains, comme Lygia Clark se préoccupent d'objectiver leurs sensations intérieures et de rendre perceptibles à travers divers truchements leur énésthésie, le sentiment confus

de leur être physique. Cette objectivation peut s'obtenir par la manipulation de telle ou telle substance (poches remplies d'eau ; pierres, etc.) ou bien par l'enlèvement relatif des bras, des mains, de la tête, etc. qui nous obligent à reconstruire le « naturel » de nos comportements.

D'autres, comme Walther, nous imposent des « talents » délibérés, des moments de déconcentration, et cherchent à révéler nos gestes quotidiens, nos communications interpersonnelles, nos facultés méditatives, notre conscience d'écoulement du temps. La plupart ont développé leurs expériences sur le plan collectif. D'où la mise en cause du « territoire » de chacun, cet espace personnel qui nous englobe et dont les limites ne sont généralement franchies que pour la violence ou l'affectivité.

Le passage au collectif se fait le plus souvent par le truchement d'une structure souple (tissu, plastique, etc.) qui lie entre eux les partenaires.

Cette interdépendance peut être une simple présence à plusieurs au sein d'un même « corps » global (Byars). Elle peut être une action commune où chaque geste entraîne des conséquences pour l'ensemble du groupe : chez Lygia Clark, les individus jouent le rôle de « pivots » souples dans une architecture mobile composée de draps s'apparentant structurellement aux charnières métalliques de ses anciennes « bêtes » (« bêtes » ; voir Rodho n° 1). L'organisation mécanique de ces objets manipulables entraînait un certain jeu de réponses et non pas toutes les réponses. Grâce aux charnières, il fallait compter avec une « réaction » de la « bête » aux actions du participant. Désormais, dans les nouvelles expériences de Lygia Clark, « bête » et participants sont confondus).

Le caractère collectif des œuvres-actions et la mise en question du « territoire » individuel

# PIVOTS HUMAINS : PRATIQUE TRIBALE :

débouche sur la sexualité. Toute une symbolique et une physique des rapports humains est mise en cause (se toucher, s'accrocher, se franchir, etc.), terrain extrêmement sensible, propice à des projections fantasmagiques de type sadomasochiste. (La mise en place de expériences de Lygia Clark rappelle, sur le mode de l'Eden et de la recherche d'autrui, les tableaux vivants de Sade). Le ludique sert ici à médianiser les refusements. Nombre de comportements évoquent des crises fondamentales : fottalité, expulsion, régression, etc.

Deuxième prolongement logique dans cette direction : le terrain social. Le Brésilien Otiticica est passé tout naturellement de l'expérience sensorielle individuelle (voir photos) à des projets qui intègrent les populations misérables de Mangueira, une des Favelas de Rio. C'est le Borrao (maison-souffle proliférante), œuvre collective qui se développe comme un végétal au

fil de l'inspiration polysensorielle des populations, et qui débouche sur le probable (la création de sites-expériences). Qu'on imagine les Marchés de Schwitters réalisés avec le concours non plus d'un artiste mais de tout un quartier, sans aucune limitation spatiale.

Ici surgit le problème politique. Les recherches de Otiticica sont directement liées à un important courant d'expression brésilien : le tropicalisme (le terme est de lui). Chanteurs populaires célèbres ; peintres, danseurs de samba se reconnaissent dans la revendication libertaire, fraternelle, sensorielle et collectiviste développée sous cette étiquette. Mais cette revendication, au Brésil comme ailleurs, se heurte de front au modèle nord-américain qui cherche à imposer Washington et ses amis de la juste fasciste.

La confiscation des richesses, des marchandises et du sol brésiliens en faveur des Etats-Unis s'accompagne, grâce aux mass media, d'une tentative

pour engager le pays dans le système de pensée capitaliste ; mystique du profit, morale de l'entrepreneur, production comme finalité. Le tropicalisme et les valeurs populaires y font obstacle à leur manière. D'où l'expansion d'un moralisme puritain, au moins accompagné de voitures et d'assassinats qui entraîne l'exil ou la mise au pas de tous les représentants de cette tendance et qui débouche sur la liquidation de toute culture populaire.

Dans l'incapacité où il est d'aller au bout de sa logique collective — car les censures, plus ou moins hypocrites, se manifestent dans la plupart des pays — le courant polysensoriel risque de se réformer sur lui-même et de se réduire :

— soit à une thérapie d'adaptation au système dominant, et de tous les instituts du corps qui réparent pendant le week-end les dommages

causés pendant la semaine et qui permettent à leurs clients de reprendre place, frais et dispos, dans le rouage qui les broie. Il s'agit de canaliser et domestiquer la violence « sauvage » dans le sens de la mécanique sociale.

— soit à des démonstrations « culturelles » présentées dans des musées et des institutions qui auront une double mission : transformer les expériences en spectacles, en objets, en signes d'appartenance sociale ; et empêcher leur prolifération hors du territoire étroitement balisé de la « culture ».

Cernée de toutes parts par les contraintes socio-politiques, la recherche polysensorielle n'échappe nullement aux contradictions de la société où elle se développe. Elle se peut être aujourd'hui qu'une œuvre « en creux », un modèle qui nous fait entrevoir fragmentairement quel type de rapports humains serait possible dans une société qui échapperait à l'aliénation, à la séparation et aux tabous. ■



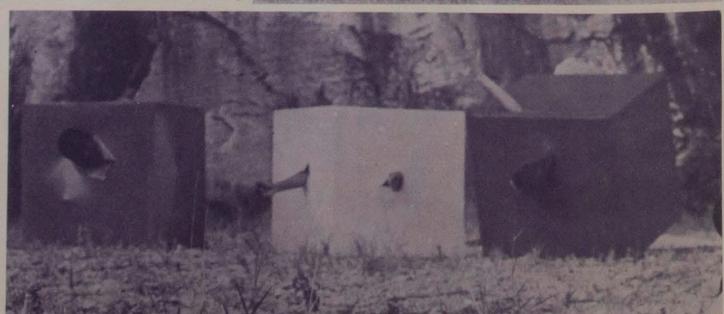
▲ HELIO OTITICICA : Eden : 1969. Une partie de l'exposition présentée par la White Chapel Gallery de Londres. Environnement sensoriel ; textures et odeurs diverses ; cabine de méditation ; salle à fouler pieds nus, etc.

▲ RUDOLF KAHOUTEK : Momie double. Vienne : 1968.

▲ JOHN DUGGER : Body Conductors. Sculpture audio-tactile. Manille : 1968.

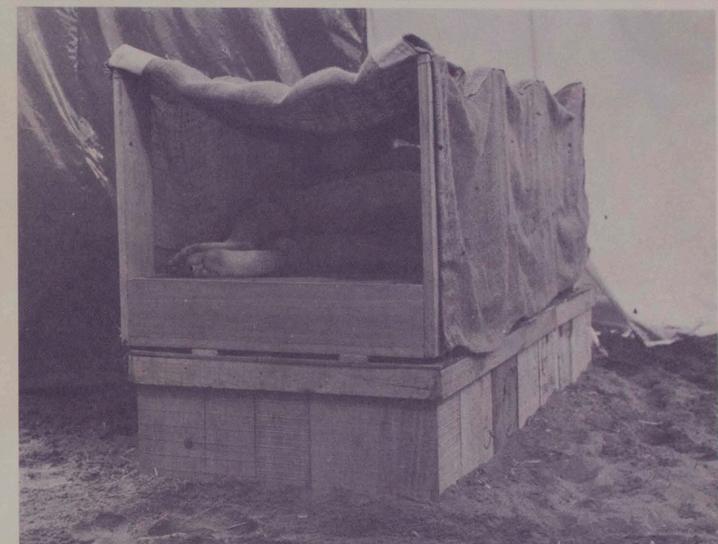
▲ LYGIA PAPE : Capella (Hommage à Otiticica). Structure multiple pour participation collective. Rio : 1968.

▲ LYGIA PAPE : Cubes-naiissances. Rio ; 1968. ▼



▲ YVES-ALAIN BOIS : sculptures corporelles en papier. Paris ; 1968.

▲ HELIO OTITICICA : Deux habitacles présentés à la White Chapel Gallery, Londres ; 1969. En haut : « Lit-Bolide », espace pour la concentration sensorielle. En bas : « TIA GIATA », pénétrable pour deux avec éléments sensoriels : encens, etc. Les deux œuvres ont été élaborées au Brésil en 1967 et 1968.



# LE CORPS EST LA MAISON : SEXUALITE : ENVAHISSEMENT DU " TERRITOIRE " INDIVIDUEL :

LYGYA CLARK :

**L'HOMME, STRUCTURE VIVANTE D'UNE ARCHITECTURE BIOLOGIQUE ET CELLULAIRE**

Dans la phase sensorielle de mon travail, que j'ai nommée *nostalgie du corps*, l'objet était encore un médium indispensable entre la sensation et le participant. L'homme rencontrait son propre corps à travers des sensations tactiles opérées sur des objets extérieurs à lui-même.

Depuis, j'ai incorporé l'objet en le faisant disparaître. Désormais, c'est l'homme qui assure sa propre éroticité. Lui-même devient l'objet de sa propre sensation. L'érotique vécu comme « profane » et l'art vécu comme « sacré » se fondent en une expérience unique. Il s'agit de confondre l'art et la vie. Ma nouvelle proposition est intimiste. Je donne un simple drap de plastique portant à ses extrémités des sacs cousus. Chacun l'expérimente comme il veut et imagine des propositions différentes en conviant d'autres personnes à y participer. Le toucher

s'exerce sur les corps eux-mêmes : ils peuvent être deux, trois et davantage. Leur nombre s'accroît toujours selon un développement cellulaire qui deviendra d'autant plus grand qu'un plus grand nombre de personnes participe à cette expérience. Ainsi se développe une architecture vivante, dans laquelle l'homme, à travers son expression gestuelle, construit un système biologique qui est un véritable tissu cellulaire.

Telle est la proposition à laquelle j'ai finalement abouti. C'est seulement dans la mesure où elle prend un sens pour les autres qu'elle en prend un pour moi-même. Je deviens l'autre qui m'apporte ses significations. C'est l'addition de toutes les significations qui lui donne son sens global. Dans la mesure où plusieurs personnes y aspirent, elle prend un sens collectif tribal. Elle peut se développer n'importe où, dans les parcs, dans les rues, chez vous. Pas

de local a priori. L'environnement existe seulement dans la mesure où il y a cette expression collective. Il est créé par les gestes des participants, dont chacun entraîne une feuille de plastique qui engendre à son tour une cellule qui enveloppe tel ou tel des participants. Et ainsi de suite. A travers chacun de ces gestes, naît une architecture vivante, biologique qui, l'expérience terminée, se dissout.

L'expression corporelle a ici une importance essentielle — puisque c'est à travers elle que les cellules sont construites, par exemple en ouvrant les bras, en criant avec les jambes écartées des tunnels où les gens peuvent passer. Il s'agit d'un abri poétique où l'habiter est l'équivalent du communiquer. Les mouvements de l'homme construisent cet abri cellulaire habitable en partant d'un noyau qui se mêle à d'autres. Une feuille de plastique posée à plat sur terre n'est rien encore. C'est l'homme qui

en la pénétrant, la crée et la transforme, puis qui développe, à l'intérieur, des communications tactiles. L'homme est, en l'occurrence, un organisme vivant. Il incorpore le concept de l'action à travers son expression gestuelle. Il cesse d'être l'objet de soi-même pour devenir l'objet de l'autre, reliant le processus de l'introspection à l'extrospection. Il inverse les concepts maison et corps. Maintenant le corps est la maison. C'est une expérience communautaire. Il n'y a pas de régression car il y a ouverture de l'homme vers le monde. Il se relie aux autres dans un corps commun. Il incorpore la créativité de l'autre dans l'invention collective de la proposition.

En reliant toutes les parties de lui-même — séparées dans la phase analytique de mes précédentes « nostalgies du corps » —, l'homme communique avec le monde en se développant en dehors de soi-même, en donnant à l'autre le support pour que ce dernier s'exprime aussi.

Dans mes œuvres dites « au bon marché », où chacun pouvait faire son propre objet à partir de matériaux qui lui étaient donnés, on trouvait déjà, d'une façon embryonnaire, la même démarche que dans mes œuvres nouvelles. Mais chaque expérience était individuelle et risquait de se refermer sur elle-même, tandis que maintenant elle est à la fois personnelle et collective puisque elle est sans cesse reliée à celle des autres, au sein de la même structure poly nucléaire.

Je ne me considère pas comme un précurseur. Ce que je propose existe déjà dans les groupes très nombreux de jeunes qui intègrent à leur existence le sens poétique, qui vivent l'art au lieu d'en faire. Nous, les « artistes », nous pouvons tirer de leur expérience une mise en intensité d'être et de vivre. Maintenant que l'artiste a vraiment perdu son rôle pionnier

dans la société actuelle, il est de plus en plus respecté par l'organisme social en décomposition. Dans le temps métré, où l'artiste est de plus en plus digéré par cette société en dissolution, il lui reste, dans la mesure de ses moyens, à tenter d'occulter une nouvelle façon de vivre. Au moment même où il digère l'objet, l'artiste est digéré par la société qui lui a déjà trouvé un titre et une occupation bureaucratique : il serait l'ingénieur des loisirs du futur... Activité qui n'affecte en rien l'équilibre des structures sociales. La seule façon, pour l'artiste, d'échapper à la récupération c'est d'essayer de déclencher la créativité générale, sans aucune limite psychologique ou sociale. Sa créativité s'exprime dans le vécu.

Lygia Clark (1969).

(1) Voir Robho n° 4. Dossier Lygia Clark.

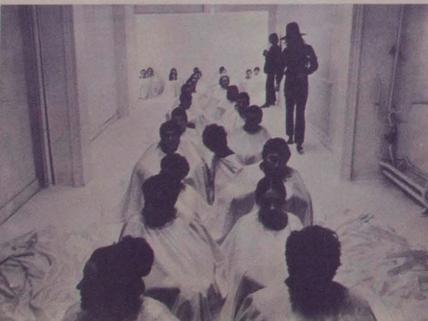


▲ LYGYA CLARK : Structures vivantes : 1969. Les participants sont liés par des élastiques. Ils composent ensemble des structures souples qui se dessinent dans l'espace. Chacun conditionne par ses gestes les gestes de tous.

▲ LYGYA CLARK : Architectures biologiques : 1969. Divers aspects du travail entrepris depuis deux ans. Les partenaires sont considérés comme les structures portantes d'une vaste sculpture collective qui peut intégrer un nombre illimité de personnes (extension infinie). Au fil des expériences, les acteurs sont amenés à franchir le « territoire » d'autrui. Les comportements adoptés spontanément, ont souvent un caractère de régression, ce qui les apparente à un nombre d'expériences psychiatriques récentes (Lainig, etc).



▲ JAMES LEE BYARS : Pink silk airplane. Anvers, Wide White Space Gallery : Avril 1969. Participation à un seul « corps » collectif. Pendant l'exposition d'Anvers, BYARS a écrit la moitié de sa biographie, assis dans la galerie et en parlant avec les visiteurs.



# DUREE CORPORELLE : ESPACE MEDITATIF : UNITE DU CHAMP PERCEPTIF

## QUESTIONS A F. E. WALTHER

- Q. Franz Erhart Walther, que voulez-vous dire à travers votre travail ?  
 R. Je n'aime pas l'expression « vouloir dire ». Je ne prévois pas la façon précise ce qu'on pourra faire de l'œuvre.
- Q. Bon, mais comment s'en servir ?  
 R. C'est à celui qui s'en sert de répondre. Je ne peux qu'envisager quelques possibilités, donner des exemples.
- Q. Alors comment amenez-vous les gens à prendre leurs décisions ?  
 R. Il faut bien sûr que le public soit disponible, ce qui implique une attitude critique. Je me contente d'exposer le mode d'emploi. J'essaye aussi de persuader les gens d'abandonner les notions stéréotypées, imprécises — imagination, sentiment, méditation. C'est seulement quand on a pris conscience de l'emprise de notre pensée stéréotypée qu'on peut inventer. Alors des idées peuvent naître, des développements s'amorcent. Je ne veux pas imposer la décision. C'est aux gens de trouver.
- Q. Vous faites confiance à l'être humain ?  
 R. Je crois à sa puissance créatrice. C'est elle qu'il faut réveiller.
- Q. Quand avez-vous abordé ces problèmes ?  
 R. Vers 1960, 1961, je crois.
- Q. Combien de temps faut-il pour obtenir de « bons résultats » avec votre œuvre ?  
 R. Une vie, peut-être. Il faut s'insurger contre l'idée que les gens n'ont plus de temps, qu'ils ont trop de choses à faire.
- Q. Vous demandez beaucoup...  
 R. Je veux qu'on produise soi-même l'œuvre, qu'on apprenne à communiquer et à développer des formes nouvelles de communication. Avec les autres mais aussi avec soi-même. C'est là que se situe l'œuvre effective. Le rythme de temps est ici un aboutissement. C'est fréquemment le corps humain qui détermine qui mesure le temps. Si quelquefois travaille avec l'œuvre, le problème du temps devient pour lui évident et clair.

Franz Erhart Walther est né en 1939 en Allemagne. Ses premières tentatives artistiques semblent s'orienter vers ce qu'on appellera « l'art

poivre » mais, dès 1960, l'objet en tant que tel n'intéresse plus Walther. Il développe ses premières « pièces à utiliser ».

En 1962, première manifestation de son travail actuel. Mais Walther préfère attendre pour le montrer, car son entourage n'est pas très en phase avec lui. Après tout il n'y a pas la d'opposition réelle — le monde en tout — chaud, le monde extérieur — froid. L'un conditionne l'autre. C'est l'être humain au complet que j'ai en vue. Avec toutes ses virtualités. Pas seulement artistiques.

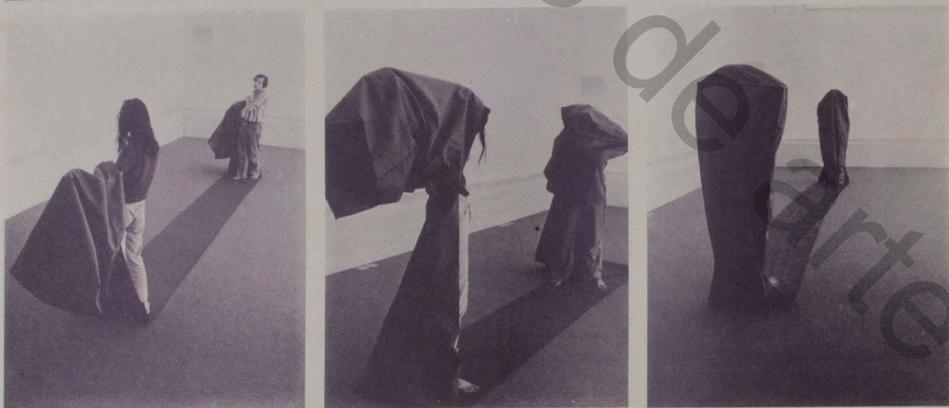
Il est édité à vingt exemplaires. En 1970, Walther participe à l'exposition « Spaces » au Museum of Modern Art de New-York. Cette « démonstration » n'a qu'un intérêt historique (c'est la première fois qu'il expose aux Etats-Unis). Walther ne la considère en aucun cas comme un manifeste esthétique. Il dit bien que son travail n'a aucun rapport avec celui des autres artistes.

Pour Franz Erhart Walther, « les objets sont des instruments qui ne signifient que peu quant à leur aspect extérieur. Ce ne sont pas les objets qui sont importants, mais ce qui naît de leur usage. » Ceux qui se servent de son travail ne « participent pas » ils sont encore plus engagés dans leur processus créateur : au moyen du travail, ils inventent, écrivent, se découvrent, l'un peut nommer art.

Yves Alain BOIS.

## HELIO OITICICA

Helio Oiticica, né en 1937, est un des artistes les plus engagés dans la recherche polysensorielle. En 1960, il adhère au groupe néo-concret de Rio, qui voulait réagir contre le concretisme de Max Bill. Membre en 1963 de l'École de Santa de Mangueira, dont il est un des principaux danseurs, Oiticica a développé au fil des années une suite de propositions qui ont très souvent préfiguré les recherches des artistes européens et nord-américains : « pénétrables » en 1960 ; œuvres tactiles et manipulables, environnements tropicaux, sculptures géantes proliférantes, imbrication croissante de l'art et de la vie et, surtout, mise en circulation du concept de tropicalisme à travers tout nombre de Brésiliens, chanteurs, danseurs, plasticiens, etc., tentent de se ressembler à la culture populaire brésilienne. Exilé du Brésil, Oiticica a vécu plusieurs mois en Angleterre où la White Chapel Gallery lui a consacré une large exposition. Il vit actuellement à New-York.



Dans les Pénétrables de SOTO, la perception du spectateur n'est pas seulement visuelle. L'œuvre s'appropriée avec tout le corps. Elle peut même se parcourir les yeux fermés. Elle déclenche fréquemment des attitudes ludiques : courses, danses, etc. Ou au contraire des comportements de retrait, plus méditatifs — comme ci-dessous (Amsterdam, 1969).

Un Pénétrable de grande taille ajoute une note de complexité et de singularité aux rencontres inter-personnelles qui s'y produisent. Le sentiment de balayer dans une situation, une substance commune, une spatialité insolite et sans limites précises contribue à désarmer les réflexes d'autodéfense.

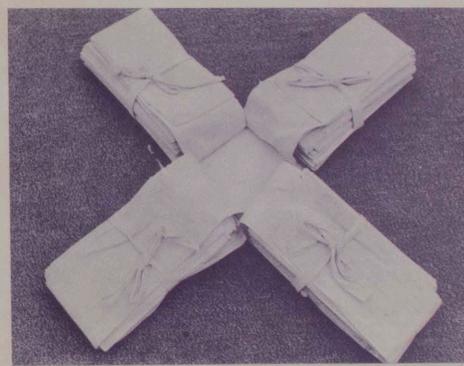
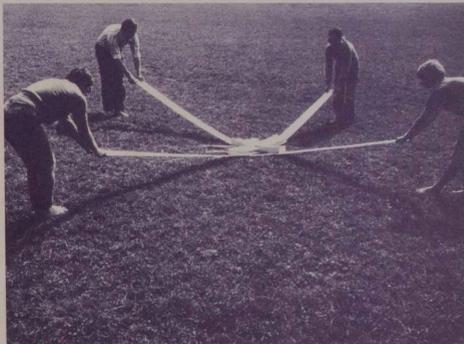
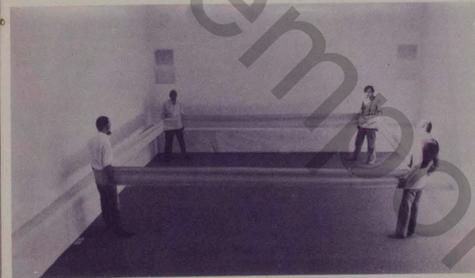
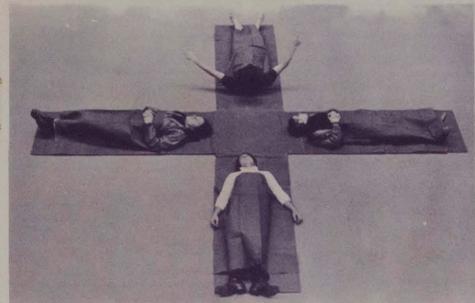


FRANZ ERHART WALTHER : Coercion, trois phases.

F. E. WALTHER : Simultanéité (station renouée sur une même pièce de tissu en croix).

F. E. WALTHER : Carré de méditation, deux états.

ENZO MARI : Recherches sur les relations sensorielles : 1959. Neuf cubes de taille identique différent au toucher selon la substance dont ils sont constitués (marbre, pierre ponce, caoutchouc, verre, etc.). Permet d'observer les relations des matériaux avec nos sens.



FRANZ ERHART WALTHER : Distances, trois phases. Une pièce de tissu est lentement dépliée par quatre personnes.

« La logique de l'avant-garde c'est quelle élargisse désormais sa champ politique et social les mécanismes de sa recherche. L'art n'aura de sens que s'il échappe au ghetto des murs à ménagé la bourgeoisie. Il doit rassembler les forces, les tensions, les contradictions de l'histoire en train de se faire. Nous nous passerons de support : le tableau à exécuter, c'est la société ou nous sommes plongés. Il ne s'agit pas d'attacher aux poteaux ce que Marx disait des philosophes : « Ils n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières. Ce que compte maintenant, c'est de le changer. »

Telle est, brièvement résumée, la ligne de conduite qui se dégage du dossier argentino présenté aujourd'hui par ROBIO. Ce périodique, il faut savoir qu'il reflète les discussions d'un ensemble de jeunes qui étaient, en 1968, au moment où ils ont mis en cause politiquement leur travail, non seulement les artistes les plus audacieux de leur propre pays, mais aussi, dans leurs recherches, une des équipes les plus brillantes du monde. Leur champ d'investigation, une réflexion sémiologique sur la circulation des messages, la manipulation de l'information, les rapports de l'ionique et du sonore, l'utilisation combinée de différents media, l'accumulation, la redondance, la saturation de sens, la mise en cause et la libération du spectateur, l'environnement, l'art conceptuel. Toutes recherches qui s'inscrivent dans une lignée comme Paksa, Carballa, Bony, Saneer, Jacoby, Trotta, Lamas, etc., et de tout le groupe de Rosario, un collectif de premier plan.

Il faut la singulière sélectivité des organes de la presse artistique, presque tous financés par le système des galeries (publicité et publicité réactionnaire) pour que cette activité soit restée inconnue. Des émissaires de New-York, appelés par Jorge Romero Brest, notamment Leo Castelli, vinrent examiner en 1967 et de la production argentine. Ne voyant pas bien « ce qu'il y avait à gagner » à faire connaître Buenos-Aires comme pôle d'attraction artistique, sans à drainer tous ces talents vers New-York — ce que refusait la nouvelle génération —, ils préférèrent en oublier l'existence et la rendre au silence contextuel du sous-développement (Schéma qui vaut également pour le Brésil, où l'important des artistes comme Lygia Clark et Oiticica).

Le groupe argentin à l'origine du dossier « Tucuman Brute » n'est donc pas composé de ceux qui seraient passés à la politique faute de talent. Leur réflexion, rendue plus urgente par la situation néo-coloniale de leur pays, terre d'expansion de l'impérialisme, est née d'une volonté de dépasser la vieille antinomie entre :

— D'un côté la recherche pure dont l'objectif serait de traduire et de modifier — à l'instar de la recherche scientifique — les données psychologiques, physiques, sociales et spatio-temporelles de notre époque.

— De l'autre côté l'action politique — qui vise à renverser le capitalisme et à créer une société plus juste. Pour les Argentins qui voient le capitalisme opérer sous leurs yeux avec la franchise de l'impérialisme qu'on connaît en Amérique Latine et le cortège de misères qu'il entretient dans la majorité de la population, il y a une sorte d'impossibilité à concevoir en vase clos des expériences et des spéculations intellectuelles — quand c'est la totalité de la structure collective, quand c'est l'idée même des rapports humains qui est mise en cause par l'opération permanente et la dégradation physique que frappent les plus démunis. Là où les principes les plus élémentaires qui fondent une collectivité basculent dans la caricature, la répétition et la dégradation, il n'est « trop court » à ces artistes. Ils ont l'impression, comme disait Brecht, de « pénétrer des natures mortes sur la coque d'un navire en perdition ».

#### « CONTESTER DANS LA VITRINE... »

Ce scandale — l'exploitation de l'homme par l'homme — aurait pu appeler de la part des radicaux argentins une réponse de type « opération sociale » des millions de citoyens en prise grise à excommuniés d'un scandale social et de ses causes, assaisant du même coup le lien entre ce scandale exemplaire et leur propre situation, il y a eu l'intervention de facteurs imprévus qui ajoutaient à l'expérience une part d'indétermination et qui enlevaient au schéma un peu de sa lisibilité. Mais ce qui importe ici, c'est la ligne directrice, l'hypothèse d'une mobilisation de l'imaginaire créatrice dans le sens de la lutte contre l'impérialisme.

A quel on peut ajouter une deuxième objection : même si elle tient pour négative le problème de la forme, la peinture figurative dit politique, qui fait appel à des modes d'expression empruntés à l'art du passé, utilise un langage qui véhicule lui aussi, comme tout langage, des significations latentes. Le tabellismo, éditado ou imposito, voué à l'absorption passive, pavlovienne, de mots d'ordre obéissants et indéchiffrables, n'est pas la logique de l'art pour lui, il n'inscrit dans la logique de la propagande par mimétisme, analogue par bien des aspects au marquage publicitaire. Une démarche progressiste pourra comme premier critère la prise de conscience la responsabilité et l'intervention active des spectateurs. Au lieu de renforcer leur passivité, elle mettra en valeur leurs possibilités d'agir, à mettre en cause, autour d'eux, chaque jour, l'ordre établi et son dispositif de cristallisation des consciences.

A travers l'expérience argentine, il se pourrait qu'une nouvelle synthèse entre le politique et le culturel se fasse jour peu à peu. Ce n'est pas contre leurs recherches, mais dans le droit fil de celles-ci que les radicaux de Buenos-Aires et de Rosario ont engagé sur la réalité sociale. Ils n'ont pas renoncé à travailler, les uns et les autres, dans leurs œuvres. Ce sont collectifs à l'extérieur, les ont conduits à émerger hors du champ culturel bourgeois où on tentait

## DOSSIER ARGENTINE

# LES FILMS DE TUCUMAN BRUTE

## DOSSIER ARGENTINE

de la parquer (1). La logique de la participation des spectateurs, c'est qu'elle échappe aux frontières que le système lui donne ; la dynamique du travail d'équipe s'entraîne tôt ou tard à émerger dans le monde de l'action. Principalement préoccupés, comme on l'a vu, par l'étude des phénomènes de la perception, de la communication, de l'information, les Argentins ont voulu expérimenter et réaliser une œuvre collective originale qui ne pouvait être ce qu'elle a été parce qu'elle y mettait la totalité de leurs acquis de chercheurs. Le supplément d'imaginaire qu'on trouve dans « Tucuman Arde », si on le compare par exemple à une campagne d'agitation classique, vient expressément d'une pratique et d'une réflexion préalable sur les notions d'événement, de participation et de prolifération de l'expérience esthétique.

Certes entre le moment où une vingtaine d'artistes ont dessiné l'épure de « Tucuman Arde » et le moment où des millions de citoyens en prise grise à excommuniés d'un scandale social et de ses causes, assaisant du même coup le lien entre ce scandale exemplaire et leur propre situation, il y a eu l'intervention de facteurs imprévus qui ajoutaient à l'expérience une part d'indétermination et qui enlevaient au schéma un peu de sa lisibilité. Mais ce qui importe ici, c'est la ligne directrice, l'hypothèse d'une mobilisation de l'imaginaire créatrice dans le sens de la lutte contre l'impérialisme.

L'œuvre « Tucuman Arde » se caractérise d'abord par le choix judicieux d'un terrain social en crise latente, où une étincelle peut mettre le feu aux poudres (Des dizaines de

milliers de chômeurs, entassés dans des bidonvilles, entourés des raffineries, des usines, parés de la ville même de Tucuman par des barrières de police qui ont été placées là dans le but avoué de les faire se disperser dans « la nature »). C'est aussi un terrain qui symbolise la situation économique de l'Argentine. A Tucuman, l'ancien capitalisme national, mahutiste et vieillot, fondé sur la monoculture et les bas salaires, est remplacé avec l'aide des militaires au pouvoir, par des industries de transformation à capitaux nord-américains. D'où le thème : « Non à la nationalisation de notre pays ». Sachant que dans les années l'oligarchie tente de dresser les « temporaires », l'équipe de « Tucuman Arde » va s'efforcer, quant à elle, de mettre en relief au sein de la classe possédante, les groupes déqualifiés dans les mêmes syndicats, les conflits déguisés qui séparent les petits propriétaires, nombreux et pauvres, et les quelques riches — familles qui détiennent la majorité des cultures et des raffineries.

Mais le gros de son effort, elle le porte sur le prolétariat qui est invité à s'expliquer, à « voir » d'expériences filmées et épurées, sur ses aspirations et ses conditions de vie et de travail. Ce matériel, qui exprime toutes les tares du sous-développement (mortalité infantile, errance du chef de famille, conditions sanitaires repugnantes, etc.) a deux fonctions. Sur place : clarification

Enfin la plupart ne s'embarassent pas de considérations idéologiques lorsqu'il s'agit de passer à l'action. Leur recherche marche sur deux pieds : le pied officiel et le pied clandestin. Ils usent du premier, mais peuvent, mais ils n'attendent pas, pour intervenir, l'autorisation du système dominant quand celui-ci, alerté, oppose à leurs intentions sa « classe ». Lactuelle, du reste, est remodelée au fur et à mesure selon les besoins du pouvoir. C'est ainsi que la tournée actuelle des événements les amène à s'organiser pas les publications et les films, tout un réseau d'informations parallèles qui ne se plie guère aux systèmes conventionnels de distribution et de contrôle. Ici aussi les méthodes sont nouvelles, quand par exemple la projection des films est interrompue toutes les demi-heures pour susciter des prises de parole.

#### TROIS CONCEPTS D'ART

L'expérience argentine est une étape, certes encore imparfaite, dans une évolution qui concerne l'ensemble de l'art international. Elle surpasse tout d'un chemin logique que dont un moment — maintenant dépassé — a été par exemple l'activité du GRAV, avec ses manifestations dans la rue et sa volonté d'arracher le spectateur à la passivité, est :

1) L'ART COMME METAPHYSIQUE, sous actuellement à l'attention :

1) L'ART COMME METAPHYSIQUE, comme sublimation de l'individuel, comme victoire sur le temps et la mort. Ses idéologues (Elie Faure, Malraux) proposent l'art comme un dialogue ou des « Voix » de siècles en dialogue, ou le « chant des nébuleuses » s'élève, par-delà les contingences, pour composer une sorte de religion de l'homme. L'histoire de l'art à ses héros, ses prophètes, qui portent sur leurs épaules le sort de l'espèce.

2) L'ART COMME LECTURE DU REEL, comme déchiffrement du continuum spatio-temporel et sensoriel dans lequel nous baignons. L'œuvre est ici un produit totalitaire, l'artiste plège dans sa proposition une certaine lecture de la réalité, contribuant ainsi à la clarifier et à la changer. C'est la ligne Panofsky-Francaletti. Toutes choses égales, la recherche artistique peut être rapportée à une lecture de données thématiques, dont Merleau-Ponty écrivait qu'elles « ont cessé d'être de longues chaînes de raison et que c'est les êtres mathématiques qui se laissent dériver » par concepts, techniques, méthodes improvisées, aussi opaques qu'un minéral inconnu ». Une bataille incessante contre l'obscurité du monde réel — tel est l'objectif de cette tendance.

Une sous-catégorie, plus passive, en est donc celle de l'art « passif ». Elle se définit, au dernier, « la connaissance du monde à dans la science son canal autorisé » et le rôle de l'art est simplement de révéler — « par similitude, métaphore, résolution du monde, action qui manifeste la science, ou en tout cas, la culture contemporaine violente la réalité ». L'art devient ici illustration, incarnation des équations des sciences.

3) ENFIN, LES TENANTS DE L'ART PRAXIS — dont les radicaux argentins ont de abaissements actuels — se proposent de diuier leur créativité dans le champ social. Ils constatent que les concepts de

mouvement, de prolifération et d'indétermination de l'œuvre, la projection de celle-ci hors du lieu culturel, l'autonomie croissante du spectateur, ont entraîné ces dernières années l'expérience artistique sur un terrain ambigu où le social et le culturel se mêlent. Accentuant ce processus, ils sont retrouvés en plein cœur de la politique.

A ROBBIO, nous ne sommes pas de ceux qui sous-estiment le travail de l'artiste opérant dans la ligne du constructivisme, par trois générations d'artistes. En posant l'art comme une activité rationnelle, déléassée de tout message idéologique, nous ne dénigrons pas les récents débarrasements de la situation. D'où le scandale. Un peu plus tard, à Rosario puis à Buenos-Aires, les interventions de la police ont fermé les expositions présentées dans le cadre de la C.G.T. ont ici encore amené à se déplacer à expliquer très largement ce qui se passait.

Les Argentins pratiquent également l'action concertée — qui se développe en plusieurs points à la fois pour créer un événement. La visite de Tucuman a été précédée par deux vagues d'agitation dans tous des principales villes d'Argentine : d'abord simplement le mot « Tucuman » répété jusque dans les rues, l'obsession, puis l'équipe que des enquêteurs arrivaient sur place, le film complet, délibérément énigmatique : « Tucuman Brute ».

Reste qu'il faut partout aujourd'hui, les nouvelles générations semblent de plus en plus mettre en cause cette recherche comme si, même branchée sur les grandes lois de la matière et de la vie, elle leur paraissait encore trop éloignée du monde qui se fait tous les jours sous nos yeux, avec sa dimension immédiatement politique qui est celle de l'oppression et de l'exploitation. Nous constatons et nous approuvons cette démarche. Nous y participons. Il faut franchir le passage qui mène de l'investigation à la PRAXIS, D'ÊTRE LES FILMS DE « TUCUMAN BRUTE » À ÊTRE CEUX DE « MARX ». Toute se passe comme si au sein même d'une activité qui tout entière, par définition, appartient à l'histoire, le monde artiste prenait obscurément conscience d'un certain urgence, et déplaçait son champ d'activité d'un « pôle froid » : la recherche en laboratoire, vers un « pôle chaud » : l'impérialisme. Et certes, il est impressionnant que dans le monde entier, en ce moment même, les artistes des nouvelles vagues tentent de plus en plus de rompre avec leurs investigations dans le champ social. Comme si nous avions tous le sentiment qu'une bataille se prépare et se joue du système capitaliste, contre sa « tolérance répressive » qui vise à fabriquer « une société d'esclaves sans maîtres », d'esclaves consentants. Détruire la « vitrine », c'est désamorcer, apporter la fausse note dans le concert « unanime » de la société dite de l'abondance — apparaît ici d'actualité, surtout en face des maîtres qui sont plus que suspecte. Le temps n'est plus où les maîtres brûlaient les tableaux, et quand ils le pouvaient, les peintres. Aujourd'hui, les tableaux sont comme dans une vitrine, tout sourire, devant Paul Klee et Kandinsky. Les représentants de l'oligarchie sont des amis de la culture. Tout un appareil de censure, de surveillance, de contrôle, de police, de ramener la créativité de l'artiste sur le terrain inoffensif des institutions bourgeoises.

#### UNE FISSURE GEOLOGIQUE

Ce qui se dégage dès à présent de la situation mondiale, c'est l'opposition croissante entre un art du faire et un art de l'œuvre. Du théâtre vietnamien au théâtre portoricain de Bertolucci, en passant par les étudiants de Berkeley, les radicaux argentins, les tropicistes brésiliens, l'Exploding Galaxy de Londres, une fissure géologique semble s'ouvrir, autour d'un certain acte de la vie et de l'élargissement de la conscience humaine, celle de l'objet, du fétiche, de la possession, celle de la valeur matérielle et de l'accumulation. En face des maîtres de la vie, la non-propriété, la spontanéité, la prise directe sur le réel. Chaque jour davantage à l'art des collecteurs, des possédants, réinterprétant le monde par les étudiants, événement, l'art sauvage. C'est entre eux, le fait et l'œuvre, que se nouent les tensions actuelles, et aussi leur résolution, dans une action qui nous déstabilise, tente de les clarifier.

#### DOSSIER TRADUIT PAR GENEVIEVE SOBRINO.

(1) Nous sommes ici en désaccord avec le titre du dossier signé par la C.G.T. de Buenos-Aires, qui ne voit dans les premières recherches des jeunes Argentins qu'abstractions et subtilités.

# TUCUMAN BRUTE

A partir de 1968, une série de faits esthétiques nouveaux se sont produits dans le domaine de la plastique argentine. Ces faits ont brusquement surgi dans l'œuvre et célèbre atmosphère esthétisante des fausses expériences d'avant-garde, chère aux artistes qui réalisent jusqu'à leurs activités dans le cadre de l'Institut Di Tella. Cet organisme s'adapte à la faculté de légiférer et de proposer les nouveaux modes d'action, non seulement pour les artistes qui y étaient attachés, mais pour toutes les nouvelles expériences plastiques qui surgissaient dans le pays.

A mesure que la dictature argentine renforçait sa pression économique et policière, des faits concrets de censure au sein même d'institutions culturelles dont on vantait tant la « neutralité », firent

D'où ce programme : mettre en évidence les contenus politiques que toute œuvre d'art implique, et les proposer comme une charge active et violente, afin que la production de l'artiste s'incorpore à la réalité avec une intention vraiment d'avant-garde et, par surcroît, révolutionnaire. Créer des faits esthétiques qui dénoncent la cruauté de la guerre du Vietnam ou l'hypocrisie radicale de la politique nord-américaine. Produire, non plus une simple relation entre l'œuvre et le milieu, mais un objet artistique capable de déclencher par lui-même des modifications acquérant la même efficacité qu'un fait politique.

La reconnaissance de cette nouvelle conception conduisit un groupe d'artistes à postuler la création esthétique comme une action collective et violente, de

conception idéologique lucide, basée sur les principes de la rationalité pluraliste.

L'art révolutionnaire se présente ainsi comme une forme partielle de la réalité qui s'intègre à la réalité totale, détruisant la séparation entre l'œuvre et le monde dans la mesure où il accomplit une véritable action transformatrice des structures sociales : c'est-à-dire, un art transformateur.

L'art révolutionnaire est la manifestation des contenus politiques qui ont mission de détruire les schémas culturels et esthétiques caducs de la société bourgeoise, en s'intégrant aux forces révolutionnaires qui combattent la dépendance économique et l'oppression de classe : c'est donc un art social.



Argentin, 1970 : une lutte incessante contre le pouvoir militaire.

s'évanouir les rêves de pureté de nombreuses « belles âmes ». Simultanément, ceux qui croyaient pouvoir produire des œuvres de nouveaux cadres institutionnels envers le système dominant, de l'intérieur des institutions bourgeoises, ont vu leurs produits d'art inoffensifs et donc rapidement récupérés, ou bien que la censure les supprimait s'il lui apparaissait comme dangereux. Ainsi s'estompent bien des illusions. Ces faits avérés de censure contribuent à nous faire réfléchir sur ce qui est en cause le rôle de l'artiste et de l'intellectuel. Il fallait désormais trouver de nouveaux cadres institutionnels et de nouveaux messages. Aujourd'hui, nous savons qu'en Argentine, et à l'étranger, le mouvement de l'art a commencé à se développer à partir de occupations similaires et nous désirons diffuser l'activité de notre groupe auprès des artistes de tous les pays, et des partis et mouvements révolutionnaires, afin de prendre contact avec tous ceux qui vont dans le même sens que nous.

C'est donc en 1968 que commencèrent à se dessiner en Argentine les premières lignes d'une attitude nouvelle qui tendait à modifier l'ensemble de la structure sociale : c'est-à-dire un art total. L'art révolutionnaire agit sur la réalité selon un processus « capital » de éléments qui la composent, à partir d'une

La principale œuvre collective réalisée depuis le boycott du Prix Braque est appuyée sur la situation actuelle argentine, plus particulièrement de l'une de ses provinces les plus pauvres : Tucuman, soumise à une longue tradition de sous-développement et d'oppression économique. Le gouvernement actuel, engagé dans une politique de colonisation néfaste, a procédé à la fermeture de la plupart des usines Tucumaines, ressuscitant le chômage, avec toutes les conséquences sociales que cela comporte. Une « Opération Tucuman », élaborée par les économistes du gouvernement, essaye de masquer cette agression ouverte envers la classe ouvrière, par un faux développement économique basé sur la création de nouvelles et hypothétiques industries financées par des capitaux nord-américains. La vérité qui se cache derrière cette opération est la suivante : en essayant de détruire l'esprit syndicaliste réel et explosif qui s'étend dans le nord-ouest argentin par la dissolution des usines ouvrières, atomisées en petites exploitations industrielles ou obligés d'émigrer vers d'autres zones à la recherche d'une occupation temporaire, instable et mal rémunérée. L'une des graves conséquences que ce fait entraîne est la dissolu-



# LES FILS DE MARX ET MONDRIAN

## CALENDRIER D'UNE PRISE DE CONSCIENCE

JANVIER - FEVRIER 1968

Une série de discussions sont organisées entre les artistes d'avant-garde, centrées sur la possibilité de créer un phénomène culturel qui remplisse véritablement un rôle de réveil et de dissolvant des principes éthiques et esthétiques de la société, rôle que toute avant-garde doit assumer, et qui ne pourrait être absorbé par la mode et le goût officiels.

On comprend que ces sujets ces projets qui remettent en question non seulement les fondements de l'art, mais également les bases politiques et sociales de cette société, peuvent éviter d'être incorporés et utilisés par la bourgeoisie. On comprend également qu'on ne puisse plus penser à la création d'œuvres comme objets uniques et durables, mais à la création de « stratégies culturelles alternatives », à la définition de modes de vie nouveaux et à la contribution des artistes pour produire un type nouveau de société.

De petits groupes commencent à se former, et quelques œuvres se réalisent qui essaient de mettre ces principes en pratique.

MAI

« Prix Ver y Estimar ». E. RUANO présente une œuvre politique avec la destruction de l'image de Kennedy comme si intervenait de la police.

« Expériences 68 » à l'Institut DI Tella, le plus grand événement officiel de l'avant-garde, se transforme en première prise de position publique et collective. Quelques-uns des auteurs : Lettres de P. SIAFELZ, « Posters » de R. JACOBY. Texte de E. RUANO.

Les œuvres présentées rendent évidents l'état de saturation et la banalité où aboutit la création à l'intérieur du cadre officiel prévu pour l'avant-garde. En outre, il est décidé de démanteler l'exposition, de jeter ses restes à la rue et de faire une déclaration signée par tous les artistes déclarant que toute action de la police à l'égard d'une des œuvres. Ceci implique pour les artistes six jours d'arrêt conditionnel.

Cycle d'Art Experimental « Rosario. Inauguré avec l'œuvre de Norberto Parzolo.

### JULIN

L'ambassade de France invite les artistes de Rosario et de Buenos-Aires à participer au cycle « Georges Braque » et introduit une clause dans son règlement qui lui permet de modifier les œuvres présentées. Ceci détermine la renonciation de plusieurs artistes. Réunions et discussions.

Les artistes de Rosario mettent au point un manifeste par lequel ils rendent publique leur décision de ne pas participer au « Prix Braque », ni à aucune institution, aucun acte officiel ou apparemment officiel qui implique une complicité avec tout ce qui représente, à l'égard de la bourgeoisie, le mécanisme culturel dont la bourgeoisie se sert pour absorber tout processus révolutionnaire. (Voir texte « Trois actes »).

Ils refusent par conséquent avoir et subsides accordés par l'Institut DI Tella.

### SEPTEMBRE - OCTOBRE

« Cycle d'Art Experimental ». Rosario. Dernières œuvres individuelles : des hommages à « Che » Guevara, à un type de Buenos-Aires, pour l'anniversaire de son assassinat.

On lance à Rosario, Santa Fé et Buenos-Aires, une campagne sur le bulletin Tucuman, avec des affiches, des manifestes, des lettres peintes sur des feuilles distribuées, qui font partie de l'œuvre TUCUMAN BRULE.

Voyage de dix artistes à TUCUMAN, où ils prennent contact avec les ouvriers

### JULIET

« Anis de l'Art ». Rosario. Un groupe d'artistes locaux envahit la salle où Jorge Romero Brest fait une conférence et interromp celle-ci.

« Prix Georges Braque ». Lettre politique de R. PLATE renonçant à participer. Le Prix Georges Braque est inauguré au Musée National des Beaux-Arts sous une grande surveillance et sous la protection d'un cordon de police. Pendant le discours de l'ambassadeur de France, une action de protestation est réalisée contre la censure et le colonialisme culturel pour exprimer l'union avec des ouvriers et étudiants français de Mai.

Neuf artistes sont détenus et condamnés à 30 jours de prison. La C.G.T. assure leur défense par son corps d'avocats (Voir texte : « Trois actes »).

### AOUT

A Rosario a lieu la première rencontre nationale d'artistes d'avant-garde afin de mettre au point un programme d'action à partir d'accords politiques et politiques culturels.

On approuve l'appui donné aux mouvements de libération nationale et politiques de régis de participer aux institutions établies par la bourgeoisie pour absorber les phénomènes culturels (ceci inclut par exemple, galeries d'art, etc.).

On propose l'engagement des artistes dans une « culture de masse » qui a pour but de faire avec la classe ouvrière et le peuple, sur le chemin de la révolution.

A Buenos-Aires, lors d'une deuxième rencontre, on approuve la réalisation d'une première œuvre collective qui consiste en une campagne d'agitation à propos de la situation du peuple tucumán, et l'incorporation de la C.G.T. sous forme de commissaire.

### NOVEMBRE

L'exposition TUCUMAN BRULE dans le local de la C.G.T. argentine à Rosario est inaugurée en présence d'un nombreux public. L'intention est de donner une situation en un acte politique permanent à l'égard de la bourgeoisie, en recevant de grandes photographies, affiches, bandes de critiques, bandes de toile avec des slogans, montages audio-visuels, bandes magnétiques, tribune des informations polycoptes. On discute avec les ouvriers, après des spectacles et on discute avec eux.

Des groupes politiques envoient leur adresse à Rosario.

Quelques jours après, l'inauguration a lieu à Buenos-Aires, présentée par le marade Ramundo Ongaro, secrétaire général de la C.G.T., au cours de laquelle parle également le camarade Torres du Comité de Grève du Pétrole.

Le jour même, un communiqué était donné arrêtant la présentation sous peine d'intervention policière.

Cette expérience nous oblige à mettre au point de nouvelles méthodes d'action. Nous devons réaliser simultanément les projets politiques, le cadre légal, et commencer à réaliser d'autres, difficiles à réaliser, type clandestin, au travers des structures des groupes et des partis révolutionnaires.

agricoles, les sucreries, les dirigeants syndicaux, les étudiants, les professeurs, les étudiants de l'Université de Tucumán.

Des entrevues et des réunions ont lieu dans les sucreries et les villages de la zone, où l'on soulève et l'on discute les problèmes du peuple tucumán.

Simultanément, on recueille une vaste documentation écrite et orale (par magazines, affiches, films et diapositives).

Le séjour à Tucumán se termine par une table ronde à laquelle participent des étudiants des artistes, des journalistes et des représentants officiels de la bourgeoisie sociale. On discute de la fermeture de la sucreries, l'insensibilité des institutions et des milieux culturels officiels en ce qui concerne les thèmes du peuple tucumán, et la participation des artistes aux luttes sociales.

### NOVEMBRE

L'exposition TUCUMAN BRULE dans le local de la C.G.T. argentine à Rosario est inaugurée en présence d'un nombreux public. L'intention est de donner une situation en un acte politique permanent à l'égard de la bourgeoisie, en recevant de grandes photographies, affiches, bandes de critiques, bandes de toile avec des slogans, montages audio-visuels, bandes magnétiques, tribune des informations polycoptes. On discute avec les ouvriers, après des spectacles et on discute avec eux.

Des groupes politiques envoient leur adresse à Rosario.

Quelques jours après, l'inauguration a lieu à Buenos-Aires, présentée par le marade Ramundo Ongaro, secrétaire général de la C.G.T., au cours de laquelle parle également le camarade Torres du Comité de Grève du Pétrole.

Le jour même, un communiqué était donné arrêtant la présentation sous peine d'intervention policière.

Cette expérience nous oblige à mettre au point de nouvelles méthodes d'action. Nous devons réaliser simultanément les projets politiques, le cadre légal, et commencer à réaliser d'autres, difficiles à réaliser, type clandestin, au travers des structures des groupes et des partis révolutionnaires.

### NOVEMBRE

L'exposition TUCUMAN BRULE dans le local de la C.G.T. argentine à Rosario est inaugurée en présence d'un nombreux public. L'intention est de donner une situation en un acte politique permanent à l'égard de la bourgeoisie, en recevant de grandes photographies, affiches, bandes de critiques, bandes de toile avec des slogans, montages audio-visuels, bandes magnétiques, tribune des informations polycoptes. On discute avec les ouvriers, après des spectacles et on discute avec eux.

Des groupes politiques envoient leur adresse à Rosario.

Quelques jours après, l'inauguration a lieu à Buenos-Aires, présentée par le marade Ramundo Ongaro, secrétaire général de la C.G.T., au cours de laquelle parle également le camarade Torres du Comité de Grève du Pétrole.

Le jour même, un communiqué était donné arrêtant la présentation sous peine d'intervention policière.

Cette expérience nous oblige à mettre au point de nouvelles méthodes d'action. Nous devons réaliser simultanément les projets politiques, le cadre légal, et commencer à réaliser d'autres, difficiles à réaliser, type clandestin, au travers des structures des groupes et des partis révolutionnaires.

## «Jamais plus notre talent ne servira nos ennemis...»

La violence du régime est crue et claire quand elle se dirige contre la classe ouvrière. Elle est plus subtile quand elle vise artistes et intellectuels. Par delà la répression qui se manifeste par la censure des livres et des films, par delà la fermeture d'expositions et de théâtres, il y a, plus insidieuse, la répression permanente.

Il faut la rechercher à l'intérieur de la forme que revêt l'art actuellement : un article de consommation délogant pour une classe déterminée. Les artistes peuvent même se faire des illusions en créant des œuvres apparemment violentes, elles seront reçues avec indifférence et même avec plaisir.

Il faut la rechercher à l'intérieur de la forme que revêt l'art actuellement : un article de consommation délogant pour une classe déterminée. Les artistes peuvent même se faire des illusions en créant des œuvres apparemment violentes, elles seront reçues avec indifférence et même avec plaisir.

Il faut la rechercher à l'intérieur de la forme que revêt l'art actuellement : un article de consommation délogant pour une classe déterminée. Les artistes peuvent même se faire des illusions en créant des œuvres apparemment violentes, elles seront reçues avec indifférence et même avec plaisir.

Il faut la rechercher à l'intérieur de la forme que revêt l'art actuellement : un article de consommation délogant pour une classe déterminée. Les artistes peuvent même se faire des illusions en créant des œuvres apparemment violentes, elles seront reçues avec indifférence et même avec plaisir.

Il faut la rechercher à l'intérieur de la forme que revêt l'art actuellement : un article de consommation délogant pour une classe déterminée. Les artistes peuvent même se faire des illusions en créant des œuvres apparemment violentes, elles seront reçues avec indifférence et même avec plaisir.

Il faut la rechercher à l'intérieur de la forme que revêt l'art actuellement : un article de consommation délogant pour une classe déterminée. Les artistes peuvent même se faire des illusions en créant des œuvres apparemment violentes, elles seront reçues avec indifférence et même avec plaisir.

## ET POURQUOI LE SYSTEME PEUT-IL S'APPROPRIER ET ABSORBER JUSQU'AUX ŒUVRES D'ART LES PLUS AUDACIEUSES ET RENOVATRICES ?

Il peut le faire, parce que ces œuvres s'inscrivent dans le cadre culturel d'une société qui fait en sorte que seuls certains aspects de la culture sont acceptés, notamment son oppression (principalement à l'égard de la télévision, les journaux et revues). Il peut le faire, parce que les artistes sont isolés de la lutte révolutionnaire de notre pays. Leurs œuvres ne disent pas encore ce qu'il faut dire, ils ne trouvent pas les moyens adaptés pour le faire, et ils ne s'adressent pas à ceux qui ont besoin de notre message.

Comment ferons-nous donc, nous les artistes, pour ne pas continuer à être les serviteurs de la bourgeoisie ? Par un contact permanent avec les activistes les plus notaires et les plus combats, en mettant notre créativité et notre force combattive au service de l'organisation de notre peuple.

Nous, les artistes, devons contribuer à créer un véritable filet d'information et de communication parallèle qui s'oppose au réseau d'intoxication du système.

Il peut le faire, parce que ces œuvres s'inscrivent dans le cadre culturel d'une société qui fait en sorte que seuls certains aspects de la culture sont acceptés, notamment son oppression (principalement à l'égard de la télévision, les journaux et revues). Il peut le faire, parce que les artistes sont isolés de la lutte révolutionnaire de notre pays. Leurs œuvres ne disent pas encore ce qu'il faut dire, ils ne trouvent pas les moyens adaptés pour le faire, et ils ne s'adressent pas à ceux qui ont besoin de notre message.

Comment ferons-nous donc, nous les artistes, pour ne pas continuer à être les serviteurs de la bourgeoisie ? Par un contact permanent avec les activistes les plus notaires et les plus combats, en mettant notre créativité et notre force combattive au service de l'organisation de notre peuple.

Nous, les artistes, devons contribuer à créer un véritable filet d'information et de communication parallèle qui s'oppose au réseau d'intoxication du système.

Il peut le faire, parce que ces œuvres s'inscrivent dans le cadre culturel d'une société qui fait en sorte que seuls certains aspects de la culture sont acceptés, notamment son oppression (principalement à l'égard de la télévision, les journaux et revues). Il peut le faire, parce que les artistes sont isolés de la lutte révolutionnaire de notre pays. Leurs œuvres ne disent pas encore ce qu'il faut dire, ils ne trouvent pas les moyens adaptés pour le faire, et ils ne s'adressent pas à ceux qui ont besoin de notre message.

Comment ferons-nous donc, nous les artistes, pour ne pas continuer à être les serviteurs de la bourgeoisie ? Par un contact permanent avec les activistes les plus notaires et les plus combats, en mettant notre créativité et notre force combattive au service de l'organisation de notre peuple.

Nous, les artistes, devons contribuer à créer un véritable filet d'information et de communication parallèle qui s'oppose au réseau d'intoxication du système.

Inauguration de l'exposition « Tucuman Brule » (Rosario, 1968).



Pour ce faire, nous découvrons et choisissons les moyens les plus efficaces : les chansons clandestines, les affiches, les brochures et feuilles volantes, les disques et bandes magnétiques, les cinéma et consignes, le théâtre d'agitation, les nouvelles formes d'action et de propagande.

Ce seront des œuvres que le régime aura du mal à réprimer, parce qu'elles se fonderont dans le peuple. Ce seront des œuvres belles et utiles. Elles montreront le véritable ennemi, elles injurieront la haine et l'énergie pour le combatte.

JAMAIS PLUS, NOUS, LES ARTISTES, NE VERRONS NOTRE TALENT SERVIR NOS ENNEMIS.

On dira que ce que nous proposons n'est pas de l'Art. Mais qu'est-ce que l'Art ?

Sont-ce les formes recherchées de l'expérimentation pure ?

Pour ce faire, nous découvrons et choisissons les moyens les plus efficaces : les chansons clandestines, les affiches, les brochures et feuilles volantes, les disques et bandes magnétiques, les cinéma et consignes, le théâtre d'agitation, les nouvelles formes d'action et de propagande.

Ce seront des œuvres que le régime aura du mal à réprimer, parce qu'elles se fonderont dans le peuple. Ce seront des œuvres belles et utiles. Elles montreront le véritable ennemi, elles injurieront la haine et l'énergie pour le combatte.

JAMAIS PLUS, NOUS, LES ARTISTES, NE VERRONS NOTRE TALENT SERVIR NOS ENNEMIS.

On dira que ce que nous proposons n'est pas de l'Art. Mais qu'est-ce que l'Art ?

Sont-ce les formes recherchées de l'expérimentation pure ?

Pour ce faire, nous découvrons et choisissons les moyens les plus efficaces : les chansons clandestines, les affiches, les brochures et feuilles volantes, les disques et bandes magnétiques, les cinéma et consignes, le théâtre d'agitation, les nouvelles formes d'action et de propagande.

Ce seront des œuvres que le régime aura du mal à réprimer, parce qu'elles se fonderont dans le peuple. Ce seront des œuvres belles et utiles. Elles montreront le véritable ennemi, elles injurieront la haine et l'énergie pour le combatte.

JAMAIS PLUS, NOUS, LES ARTISTES, NE VERRONS NOTRE TALENT SERVIR NOS ENNEMIS.

On dira que ce que nous proposons n'est pas de l'Art. Mais qu'est-ce que l'Art ?

Sont-ce les formes recherchées de l'expérimentation pure ?



Où bien les formes soi-disant corrompues, mais qui en réalité satisfont les bourgeois qui les consomment ?

Est-ce de l'art, les mots de leurs livres et ceux dans les bibliothèques ? Les actions dramatiques des cinémas et des théâtres ? Les images des tableaux et ceux-ci dans les galeries d'art ? Tout tranquille. Tout en ordre. L'ordre bourgeois et conformiste. Tout inutile.

Nous voulons replacer les mots, les actions dramatiques, les images là où ils peuvent remplir un rôle révolutionnaire, où ils seront utiles, où ils se transformeront en « armes pour la lutte ».

L'art est tout ce qui mobilise, tout ce qui agit. L'art est ce qui radicalement ce mode de vie qui cherche à nous étouffer.

Faisons quelque chose pour le changer.

Où bien les formes soi-disant corrompues, mais qui en réalité satisfont les bourgeois qui les consomment ?

Est-ce de l'art, les mots de leurs livres et ceux dans les bibliothèques ? Les actions dramatiques des cinémas et des théâtres ? Les images des tableaux et ceux-ci dans les galeries d'art ? Tout tranquille. Tout en ordre. L'ordre bourgeois et conformiste. Tout inutile.

Nous voulons replacer les mots, les actions dramatiques, les images là où ils peuvent remplir un rôle révolutionnaire, où ils seront utiles, où ils se transformeront en « armes pour la lutte ».

L'art est tout ce qui mobilise, tout ce qui agit. L'art est ce qui radicalement ce mode de vie qui cherche à nous étouffer.

Faisons quelque chose pour le changer.

Où bien les formes soi-disant corrompues, mais qui en réalité satisfont les bourgeois qui les consomment ?

Est-ce de l'art, les mots de leurs livres et ceux dans les bibliothèques ? Les actions dramatiques des cinémas et des théâtres ? Les images des tableaux et ceux-ci dans les galeries d'art ? Tout tranquille. Tout en ordre. L'ordre bourgeois et conformiste. Tout inutile.

Nous voulons replacer les mots, les actions dramatiques, les images là où ils peuvent remplir un rôle révolutionnaire, où ils seront utiles, où ils se transformeront en « armes pour la lutte ».

L'art est tout ce qui mobilise, tout ce qui agit. L'art est ce qui radicalement ce mode de vie qui cherche à nous étouffer.

Faisons quelque chose pour le changer.

COMITE DES ARTISTES ARGENTINS

## ...TROIS ACTES (SUITE)

qui s'obstinent à suivre cette agilité. Jusqu'à la dernière prouesse ? Pourquoi ne pas nous situer tout de suite à la position limite ? Hier, justement, le discours avait vous la façon dont, à mon avis, Tucumán, pas à peu, disparaît de nos yeux. Ils allaient être assumés des attitudes et des concepts qui auraient une nouvelle époque et qui auraient un champ d'action plus large et moins vieilles.

Il est évident que le fait de présenter des situations morales dans les œuvres et d'utiliser le signifié comme matériel, entraîne la nécessité de créer un langage utile, une langue vivante et non plus un code à l'usage de l'élite. On a inventé une arme. UNE ARME NA DE SENS QUE DANS L'ACTION. DANS LA VIE. DANS UN MAGASIN. L'EST N'EST PLUS DANGEREUSE.

Je crois que c'est la situation politique et sociale du pays qui m'a fait réfléchir. Je pense que l'art ne pouvait discuter l'activité de l'Institut, l'accepter ou la juger. MAINTENANT, CE QUE JE N'ACCEPTÉ PAS, C'EST L'INSTITUT qui représente la situation culturelle, l'institutionnalisation, l'impossibilité de valoir les choses au moment même où elles se produisent, car l'Institut ne laisse rien échapper, tout est déjà reconnu, qu'elle utilise soit quand ils ont perdu leur vigueur, soit quand ils sont indiscutables, étant donné le degré de professionnalisme du produit. C'est-à-dire qu'elle les utilise sans courir aucun risque. Cette centralisation empêche la diffusion massive des expériences que pourraient réaliser les artistes. A cause de cela, tout produit sert à alimenter le prestige, non plus du créateur, mais de l'Institut qui, de cette façon, s'attribue le travail des autres avec tout l'intérêt qu'il implique, sans risquer rien de son côté.

Si je réalisais mon œuvre à l'Institut, celle-ci aurait un statut très limité de reconnaissance officielle. Elle se transformerait en un objet qui vient passer un moment dans la grande Maison de France. Ces gens ne se préoccupent pas le moins du monde de ces choses que sont les manifestations artistiques : la transmission de l'événement même de mon œuvre manque absolument de sens. Ce serait exactement la même chose si je voulais faire une REVOLUTION POPULAIRE en espagnol, en anglais ou en chinois. Tout est art. CES QUATRE MURS RENFERMENT LE SECRET DE TRANSFORMER EN ART MOTEURS, à tous ceux qui sont engagés par leur lieu, leur intelligence, leur intérêt économique, leur intérêt politique ou leur stupidité dans ce qu'on appelle « l'art d'avant-garde ».

A tous ceux qui, méthodiquement, cherchent à se donner un air de « l'art à l'intérieur d'un bain de culture » — au public en général.

Ce qui est d'avant-garde désormais, c'est le mouvement de pensée qui nie l'art de façon permanente et devient d'affirmation et de négation simultanée. L'art et le geste sont confondus jusqu'à devenir inséparables. Mais, personne ne distingue quand tous les phénomènes de la vie sociale se sont transformés en phénomènes techniques : la mode, l'industrie, la technologie, les mass media.

C'EST EN FINI DE LA CONTEMPLATION ESTHÉTIQUE, PARCE QUE L'ESTHÉTIQUE SE DISTINGUE DE LA VIE SOCIALE.

C'est en fini aussi avec l'œuvre d'art, parce que la vie et la planète elle-même commencent à être œuvres d'art.

Pour cela une lutte nécessaire se répand partout, une lutte sanglante et belle pour la création d'un monde nouveau. Et l'avant-garde ne peut manquer d'affirmer.

## LAUSURADO



Au cours du « cycle d'art expérimental », les manifestations artistiques sont transformées en actions politiques.

« Message à Di Tella : Ce message s'adresse au groupe de réduction, à la critique, à la critique et à la critique, à tous ceux qui sont engagés par leur lieu, leur intelligence, leur intérêt économique, leur intérêt politique ou leur stupidité dans ce qu'on appelle « l'art d'avant-garde ».

A tous ceux qui, méthodiquement, cherchent à se donner un air de « l'art à l'intérieur d'un bain de culture » — au public en général.

Ce qui est d'avant-garde désormais, c'est le mouvement de pensée qui nie l'art de façon permanente et devient d'affirmation et de négation simultanée. L'art et le geste sont confondus jusqu'à devenir inséparables. Mais, personne ne distingue quand tous les phénomènes de la vie sociale se sont transformés en phénomènes techniques : la mode, l'industrie, la technologie, les mass media.

C'EST EN FINI DE LA CONTEMPLATION ESTHÉTIQUE, PARCE QUE L'ESTHÉTIQUE SE DISTINGUE DE LA VIE SOCIALE.

C'est en fini aussi avec l'œuvre d'art, parce que la vie et la planète elle-même commencent à être œuvres d'art.

Pour cela une lutte nécessaire se répand partout, une lutte sanglante et belle pour la création d'un monde nouveau. Et l'avant-garde ne peut manquer d'affirmer.

## PABLO SUAREZ

P.S. — Cette renonciation est mon œuvre pour l'Institut DI TELLA. Je pense qu'elle montre clairement mon conflit face à l'institution et définit ma position.

## ROBERTO JACOBY

A la même exposition « Expériences 68 », Roberto Jacoby proposait et accomplissait comme œuvre le texte suivant :

## EXPERIENCIAS 68

mer l'histoire, d'affirmer la juste et héroïque violence de cette lutte.

LE FUTUR DE L'ART N'EST PAS LIÉ A LA CREATION D'ŒUVRES, MAIS A LA DEFINITION DE NOUVEAUX CONCEPTS DE VIE, et l'artiste devient le propagandiste de ces concepts. L'art n'a aucune importance, c'est la vie qui compte. Ce sont dix-huit années qui viennent. C'est la création de l'œuvre d'art collective la plus gigantesque de l'histoire : la conquête de la terre, de la liberté pour l'homme.

## ROBERTO JACOBY

De son côté Eduardo Ruano, dont une œuvre récente, un simulacre tentant contre Kennedy venait d'être censurée au Prix « Ver y Estimar » distribué dans les salles d'« Expériences 68 » le texte suivant :

« Chaque jour l'oppression se renforce et se développe à découvrir. Tandis qu'un Musée des Beaux-Arts, le directeur, Samuel Oliver, oblige J. Carballa à retirer son œuvre, parce que certains de ses éléments sont considérés comme « modernes » (Prix « Ver y Estimar ») le directeur, Parnagnon, s'en prend aux participants de mon œuvre, les expulse du musée et me somme de retirer celle-ci, parce qu'il y a des thèmes politiques comme matériel esthétique.

Et voici qu'aujourd'hui nous sommes de nouveau en présence d'une manifestation de répression à l'égard des artistes. Cette fois, c'est de la part du directeur de l'Institut DI Tella, J. R. Brest qui ne permet aux artistes de présenter leurs œuvres qu'après avoir préalablement passé par un filtre de censure. Elles sont par conséquent repoussées ; et ne restent que les « artistes » qui acceptent de les changer pour des éléments conventionnels et finalement tout à fait compatibles avec la morale ou politique qui pourrait gêner les patrons du Musée d'art moderne de New York.

En face de telles manœuvres, les artistes Pablo Suarez et Ricardo Carreira ont refusé de participer à ces « expériences de la répression ».

A BAS LA POLITIQUE CULTURELLE !

QUE VIENNENT FAIRE ICI LES RESPONSABLES DU « MUSEE D'ART MODERNE » DE BUENOS AIRES, NON ACHEVÉS DE CONSCIENCES ET ESSAYER DE PROSTITUER LES ARTISTES ARGENTINS.

VIVE LA LIBERTÉ.

C'est un fait esthétique. A celui qui ne le comprendra pas ainsi, je donne la liberté de le prendre comme il voudra.

EDUARDO RUANO.

Quelques jours après, c'était le scandale. L'une des œuvres exposées à « Expériences 68 » se présentait sous la forme d'une installation complète de W. C. de toilette. Le spectateur avait la possibilité de s'y installer et de se laver. C'était un acte qui voulait — comme dans tous les sanitaires du monde — être sur et, très vite, ces quelques mètres carrés de surface devinrent pour un nombreux public le lieu d'un acte d'expression non hostile au régime ni à l'oppression, mais au contraire, un acte de soutien de l'oppression. Il n'en fallait pas plus pour déclencher l'intervention de la police qui le couvrait, priant les participants de quitter le lieu.

Aussitôt les participants d'« Expériences 68 » défilèrent d'un commun accord à la destruction totale de l'exposition, dont le matériel fut en grande partie projeté dans les fenêtres, ce qui n'était pas sans beau-

## UN EXEMPLE DE TRACT

ARTISTES ARGENTINS D'AVANT-GARDE : « TUCUMAN BRULE ».

Le groupe des Artistes Argentins d'avant-garde et Tucumán, en tant que gouvernement révolutionnaire, deuxième génération ont consommé leurs vies dans la pauvreté et la misère. La faim et la répression sont devenues souveraines à Tucumán tandis qu'un voile de silence recouvre notre République.

TUCUMAN CRIE. TUCUMAN BRULE.

Tucumán montre le prix de sang qu'elle paie pour alimenter la voracité des sucreries propriétaires terriennes et du gouvernement révolutionnaire de classe. CHÔMAGE, TUBERCULOSE, FAIM, RACITISME, MISÈRE, MALADIES PARASITAIRES, ANÉMIE, PHAROS, etc. 70.000 chômeurs ; 280.000 personnes qui souffrent de la faim pendant que le gouvernement de la province organise des festivals de culture et de divertissements.

« TUCUMAN BRULE », MONTRE, DENONCE, et veut que vous sachiez en tant qu'Argentine, en tant qu'homme, soyez conscient de ce drame qui assombrit notre patrie.

## PREMIER TRACT : « IL EST TOUJOURS TEMPS DE NE PAS ETRE COMPLICITES »

« L'essai de censure idéologique et esthétique, réalisé par les représentants du gouvernement français en Argentine, en ce qui concerne la réglementation du Prix Braque 1968 — attitude consécutive au climat d'oppression policière que vit notre pays et à la répression qui régit en France pour juguler le mouvement de mai — est un essai de censure pour provoquer chez les artistes, une prise de conscience indispensable pour ceux qui se proposent de modifier les règles du jeu et de renverser l'ordre établi.

PREMIER TRACT : « IL EST TOUJOURS TEMPS DE NE PAS ETRE COMPLICITES »

« L'essai de censure idéologique et esthétique, réalisé par les représentants du gouvernement français en Argentine, en ce qui concerne la réglementation du Prix Braque 1968 — attitude consécutive au climat d'oppression policière que vit notre pays et à la répression qui régit en France pour juguler le mouvement de mai — est un essai de censure pour provoquer chez les artistes, une prise de conscience indispensable pour ceux qui se proposent de modifier les règles du jeu et de renverser l'ordre établi.

PREMIER TRACT : « IL EST TOUJOURS TEMPS DE NE PAS ETRE COMPLICITES »

« L'essai de censure idéologique et esthétique, réalisé par les représentants du gouvernement français en Argentine, en ce qui concerne la réglementation du Prix Braque 1968 — attitude consécutive au climat d'oppression policière que vit notre pays et à la répression qui régit en France pour juguler le mouvement de mai — est un essai de censure pour provoquer chez les artistes, une prise de conscience indispensable pour ceux qui se proposent de modifier les règles du jeu et de renverser l'ordre établi.

## DEUXIEME TRACT : « NON A LA POLICE CULTURELLE »

« Considérant les manifestations de dénonciation et de protestation réalisées par un nombreux groupe d'artistes plasticiens à l'occasion du Prix Braque 68, et la violence de répression exercée par la police civile et uniforme installée dans les salles sur la demande de l'ambassade de France, répression exercée contre tout le public présent, à laquelle s'ajouta la dénonciation des artistes Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Javier Arroyuelo, Margarita Paksa, Pablo Suarez, Rafael Lopez Sanchez, M. Michavargas, Eduardo Ruano, Eduardo Fariño et D. Sapla ; le FATRAC déclare :

1) sa solidarité ouverte avec les artistes détenus pour avoir essayé d'exprimer leurs idées sur le plan de la culture ;

2) son adhésion intégrale aux dénonciations contre le caractère discriminatoire du Prix Braque, attaqué par les artistes ;

3) engage toute son énergie combattante contre les forces et les intérêts impérialistes, pré-fascistes et antipopulaires lancés dans la bataille de la culture. En conséquence, le FATRAC met en accusation les employés du gaullisme qui prétendent faire taire toute expression qui s'identifie avec l'intérêt du peuple et qui par ailleurs expulsent de leur pays les ouvriers et intellectuels étrangers qui s'insolent à-bas au peuple français en lutte contre le régime. (C'est le cas de nos compatriotes Julio Le Parc et Hugo Demarco) ;

4) salue fraternellement les artistes plasticiens de Rosario et leur refus violent qu'ils opposent au Prix Braque 68 ;

5) exige la libération immédiate des artistes incarcérés et le retrait des forces de police hors du Musée national des Beaux-Arts.

LE COMITE EXECUTIF DU FATRAC (Front anti-impérialiste des travailleurs de la Culture) Buenos-Aires, 16 juillet 1968.

## LAUSURADO

mer l'histoire, d'affirmer la juste et héroïque violence de cette lutte.

LE FUTUR DE L'ART N'EST PAS LIÉ A LA CREATION D'ŒUVRES, MAIS A LA DEFINITION DE NOUVEAUX CONCEPTS DE VIE, et l'artiste devient le propagandiste de ces concepts. L'art n'a aucune importance, c'est la vie qui compte. Ce sont dix-huit années qui viennent. C'est la création de l'œuvre d'art collective la plus gigantesque de l'histoire : la conquête de la terre, de la liberté pour l'homme.

## ROBERTO JACOBY

De son côté Eduardo Ruano, dont une œuvre récente, un simulacre tentant contre Kennedy venait d'être censurée au Prix « Ver y Estimar » distribué dans les salles d'« Expériences 68 » le texte suivant :

« Chaque jour l'oppression se renforce et se développe à découvrir. Tandis qu'un Musée des Beaux-Arts, le directeur, Samuel Oliver, oblige J. Carballa à retirer son œuvre, parce que certains de ses éléments sont considérés comme « modernes » (Prix « Ver y Estimar ») le directeur, Parnagnon, s'en prend aux participants de mon œuvre, les expulse du musée et me somme de retirer celle-ci, parce qu'il y a des thèmes politiques comme matériel esthétique.

Et voici qu'aujourd'hui nous sommes de nouveau en présence d'une manifestation de répression à l'égard des artistes. Cette fois, c'est de la part du directeur de l'Institut DI Tella, J. R. Brest qui ne permet aux artistes de présenter leurs œuvres qu'après avoir préalablement passé par un filtre de censure. Elles sont par conséquent repoussées ; et ne restent que les « artistes » qui acceptent de les changer pour des éléments conventionnels et finalement tout à fait compatibles avec la morale ou politique qui pourrait gêner les patrons du Musée d'art moderne de New York.

En face de telles manœuvres, les artistes Pablo Suarez et Ricardo Carreira ont refusé de participer à ces « expériences de la répression ».

A BAS LA POLITIQUE CULTURELLE !

QUE VIENNENT FAIRE ICI LES RESPONSABLES DU « MUSEE D'ART MODERNE » DE BUENOS AIRES, NON ACHEVÉS DE CONSCIENCES ET ESSAYER DE PROSTITUER LES ARTISTES ARGENTINS.

VIVE LA LIBERTÉ.

C'est un fait esthétique. A celui qui ne le comprendra pas ainsi, je donne la liberté de le prendre comme il voudra.

EDUARDO RUANO.

Quelques jours après, c'était le scandale. L'une des œuvres exposées à « Expériences 68 » se présentait sous la forme d'une installation complète de W. C. de toilette. Le spectateur avait la possibilité de s'y installer et de se laver. C'était un acte qui voulait — comme dans tous les sanitaires du monde — être sur et, très vite, ces quelques mètres carrés de surface devinrent pour un nombreux public le lieu d'un acte d'expression non hostile au régime ni à l'oppression, mais au contraire, un acte de soutien de l'oppression. Il n'en fallait pas plus pour déclencher l'intervention de la police qui le couvrait, priant les participants de quitter le lieu.

Aussitôt les participants d'« Expériences 68 » défilèrent d'un commun accord à la destruction totale de l'exposition, dont le matériel fut en grande partie projeté dans les fenêtres, ce qui n'était pas sans beau-

## UN EXEMPLE DE TRACT

ARTISTES ARGENTINS D'AVANT-GARDE : « TUCUMAN BRULE ».

Le groupe des Artistes Argentins d'avant-garde et Tucumán, en tant que gouvernement révolutionnaire, deuxième génération ont consommé leurs vies dans la pauvreté et la misère. La faim et la répression sont devenues souveraines à Tucumán tandis qu'un voile de silence recouvre notre République.

TUCUMAN CRIE. TUCUMAN BRULE.

Tucumán montre le prix de sang qu'elle paie pour alimenter la voracité des sucreries propriétaires terriennes et du gouvernement révolutionnaire de classe. CHÔMAGE, TUBERCULOSE, FAIM, RACITISME, MISÈRE, MALADIES PARASITAIRES, ANÉMIE, PHAROS, etc. 70.000 chômeurs ; 280.000 personnes qui souffrent de la faim pendant que le gouvernement de la province organise des festivals de culture et de divertissements.

« TUCUMAN BRULE », MONTRE, DENONCE, et veut que vous sachiez en tant qu'Argentine, en tant qu'homme, soyez conscient de ce drame qui assombrit notre patrie.

## PREMIER TRACT : « IL EST TOUJOURS TEMPS DE NE PAS ETRE COMPLICITES »

« L'essai de censure idéologique et esthétique, réalisé par les représentants du gouvernement français en Argentine, en ce qui concerne la réglementation du Prix Braque 1968 — attitude consécutive au climat d'oppression policière que vit notre pays et à la répression qui régit en France pour juguler le mouvement de mai — est un essai de censure pour provoquer chez les artistes, une prise de conscience indispensable pour ceux qui se proposent de modifier les règles du jeu et de renverser l'ordre établi.

PREMIER TRACT : « IL EST TOUJOURS TEMPS DE NE PAS ETRE COMPLICITES »

« L'essai de censure idéologique et esthétique, réalisé par les représentants du gouvernement français en Argentine, en ce qui concerne la réglementation du Prix Braque 1968 — attitude consécutive au climat d'oppression policière que vit notre pays et à la répression qui régit en France pour juguler le mouvement de mai — est un essai de censure pour provoquer chez les artistes, une prise de conscience indispensable pour ceux qui se proposent de modifier les règles du jeu et de renverser l'ordre établi.

PREMIER TRACT : « IL EST TOUJOURS TEMPS DE NE PAS ETRE COMPLICITES »

« L'essai de censure idéologique et esthétique, réalisé par les représentants du gouvernement français en Argentine, en ce qui concerne la réglementation du Prix Braque 1968 — attitude consécutive au climat d'oppression policière que vit notre pays et à la répression qui régit en France pour juguler le mouvement de mai — est un essai de censure pour provoquer chez les artistes, une prise de conscience indispensable pour ceux qui se proposent de modifier les règles du jeu et de renverser l'ordre établi.

## DEUXIEME TRACT : « NON A LA POLICE CULTURELLE »

« Considérant les manifestations de dénonciation et de protestation réalisées par un nombreux groupe d'artistes plasticiens à l'occasion du Prix Braque 68, et la violence de répression exercée par la police civile et uniforme installée dans les salles sur la demande de l'ambassade de France, répression exercée contre tout le public présent, à laquelle s'ajouta la dénonciation des artistes Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Javier Arroyuelo, Margarita Paksa, Pablo Suarez, Rafael Lopez Sanchez, M. Michavargas, Eduardo Ruano, Eduardo Fariño et D. Sapla ; le FATRAC déclare :

1) sa solidarité ouverte avec les artistes détenus pour avoir essayé d'exprimer leurs idées sur le plan de la culture ;

2) son adhésion intégrale aux dénonciations contre le caractère discriminatoire du Prix Braque, attaqué par

# LES FILS DE MARX ET MONDRIAN

## UNE SITUATION D'ABJECTION HUMAINE

Tucuman pauvre, affamée, analphabète, frappée par le chômage, châtée par la répression policière, peuplée de viages tristes, n'est qu'une représentation, à un stade aigu, de la situation générale que vit l'Argentine de 1969. Le terre tucumane, apparue par la monoculture, est le visage effronté du latifundisme : 20 grands propriétaires mettent en culture 20 % de la superficie cultivée, fondant de véritables propriétés féodales sur plus de 50.000 ha, où ils exercent une domination absolue sur la vie et le travail des ouvriers. Les 75 % restants se divisent entre 20.520 propriétaires de 175.000 ha, souffrant les graves conséquences d'un système de parcellement de la terre qui les soumet, sans défense, aux pressions économiques des grands propriétaires engagés dans la réalisation de l'actuelle politique économique du gouvernement.

L'obstacle dans le maintien d'un système de monoculture qui appauvrit la terre et la diversification des cultures et ses dérivations industrielles possibles, nant de la voracité des propriétaires pressés d'obtenir un rendement immédiat de la terre, cubilait la projection sociale que possède le travail et abandonnant la préoccupation de l'avenir économique de la région.

Cette situation est aggravée par le système d'exploitation des sucreries qui n'ont pas atteint le degré technique nécessaire pour une production rationnelle. Le spectacle des machines antiques et l'aspect délabré des sucreries renvoient au souvenir involontaire de l'usine européenne typique du 19<sup>e</sup> siècle. Le dernier renouvellement technique des sucreries tucumanes date des années 20 et est surpris par son absence de présence insolite d'un moulin, puissant et moderne, inemployé, tandis que continue à fonctionner le vieux moulin installé là depuis la fondation de la sucrerie.

Cet état de choses est renforcé par la politique de l'actuel gouvernement argentin, qui prétend se dissimuler derrière la fameuse Opération Tucumana, programme présenté de rénovation de l'économie provinciale qui devrait inclure la création d'industries parallèles et diversifiées comme moyen d'alléger le chômage et ses graves conséquences. Aujourd'hui, deux axes sont mis en marche de l'opération, la réalité est la suivante : a) par la fermeture des sucreries on prétend concentrer en un monopole tout le processus d'industrialisation de commercialisation du sucre, centralisé à la sucrerie de San Pablo. Ce procédé non seulement dépouille de leurs sources de travail les ouvriers, mais liquide aussi les petits propriétaires ; b) les nouvelles industries créées, usine de piles Hitachi (capitales étrangères), fabrique de bonbons, fabrique de semelles et Perfecta Lev, occupent environ 1.000 personnes sur un total de 70.000 chômeurs.

Dans ce cadre de désarticulation totale de l'économie tucumane, la conséquence la plus grave qui concourt, avec d'autres facteurs, à créer une véritable situation d'abjection humaine, est le chômage ouvrier : le mensonge du calcul officiel qui estime à 40.000 le nombre des chômeurs est démenti par les renseignements de l'Enquête du Groupe de Sociologues Fiat-Concord, qui élève ce chiffre à 70.000. Les données de bon sens, rassemblées par certains groupes tucumans, multiplient ce chiffre par 4 pour une famille type (bien que la famille tucumane ait généralement 6 enfants ou plus), donnant le tableau effrayant de 288.000 personnes qui souffrent actuellement de faim et de misère en cette région.

Parler de la faim à Tucuman devient évident et rebondance : les images des « marmittes populaires » (cassines de secours) sont encore présentes, qui arrivèrent (et n'arrivent encore) étant donné que la F.O.T.I.A. en ramène quelques unes) qui calment momentanément une crise brutale qui réclame de façon urgente une solution de fond. Cependant la faim endémique d'enfants et d'adultes montre la nécessité de réactualiser, de façon violente, un fait qui est omis dans les informations officielles et effacé coupablement de la mentalité de la bourgeoisie tucumane. Les renseignements et interviews recueillies chez les familles ouvrières, les enquêtes statistiques de certaines publications, les renseignements fournis par les spécialistes et les techniciens, le témoignage des professeurs, révèlent un régime alimentaire d'une telle pauvreté que dans de nombreux cas, il tombe à

### «MEDECINS» DES PAUVRES

Dans certains cas, il a été prouvé que les médecins du patronat utilisent l'internement comme moyen répressif pour neutraliser l'activité corporative. On a aussi découvert que quelques établissements qui devraient fonctionner comme des salles hospitalières cachent, sous l'aspect de salles de premier secours pauvres et inutilisées, des dépôts d'armes destinés à réprimer l'agitation ouvrière de protestation.

une dette forcée de maté et de pain. Des aliments de base pour leur richesse protéinique comme la viande et le lait sont inconnus dans la majorité des foyers ouvriers. La solution pauvre et mesquine apportée par certaines sucreries consiste à répartir un demi litre de lait par jour et par enfant de moins de deux ans. Cette alimentation absolument inadéquate et l'impossibilité d'une hygiène convenable engendrent une des plus graves conséquences de la situation économique tucumane : un état de maladie, avec tuberculose, maladies parasitaires, atrophies et rachitisme.

Les données statistiques et les entrevues avec des médecins de la F.O.T.I.A. (Dr Enrique David) établissent une mortalité infantile de 75 % et un taux de 30 % de tuberculose infantile. Le nombre d'enfants atteints de maladies parasitaires est effrayant. Les propriétaires de sucreries établissent fréquemment un hôpital pour chaque sucrerie, qui est en réalité une salle de premier secours, où l'on soigne 50 malades ou plus en deux heures avec une moyenne de 2 minutes par cas. L'impossibilité totale d'acquiescement de faire des radiographies, empêché d'établir un diagnostic valable. Le traitement se réduit donc à une médication simplement palliative et sans discrimination pour tous les cas. L'internement — affirme le Dr David — est rendu impossible par l'existence d'hôpitaux et même dans certains cas, par le refus de l'ouvrier lui-même, désespéré à l'idée de perdre ses journées de travail. La présente situation est soutenue par le patronat des sucreries qui n'a pas intérêt à maintenir des services stables et adéquats alors qu'il est quasiment occupé par le rendement du travailleur durant les mois de la récolte, le laissant ensuite livré à son propre destin malheureux.

Pour trouver une solution, même partielle, la F.O.T.I.A. maintient actuellement des consultations stables et des premiers secours ambulants. Le corps médical de ces services d'urgence signale l'impossibilité d'un traitement réel du malade et insiste sur trois facteurs : régime alimentaire fort pauvre, absence de préséance des logements sales, toilettes, eau potable ; insuffisance des vêtements chauds.

La maison typique de l'ouvrier tucumane est une petite maison de briques d'une seule pièce sans aucune isolation, où la promiscuité est la base de la vie en commun. Groupés autour des sucreries, les maisons des ouvriers forment une ceinture de misère qui ne fait que dissimuler un deuxième cercle encore plus pitoyable de dégradation humaine : les chaumières et bidonvilles où habitent les travailleurs démunis et les logements précaires qui viennent par la récolte. Le découragement, le laisser-aller, le triste galimatias d'enfants éloignés de tout contact véritablement humain, flottent dans le chaud et humide climat tropical. Adolescents et adultes élimés sur des paillasse à même le sol (sucrerie Mercedes) écoutent une chanson de Pallo Ortega (unique artiste national) (1) de cette ville de la misère qui est allé, dans sa magnanimité, jusqu'à verser 20.000 pesos (400 NP) pour que ses anciens compatriotes s'achètent des chaussures.)

Près de Concepción, au Bassant del Sil (décharge), un fleuve sale qui borde la ville, la ville misère prolifère tant et plus au milieu de la saleté et des rebus de tout Tucuman. Pour les enfants c'est un lieu de jeux et de travail (les plus petits cherchent de la nourriture dans la décharge d'ordures, les plus grands des os, des bâtons, verres et tout autre objet susceptible d'être vendus). Les ordures se collent à leurs corps comme une seconde peau que seules la coïture ou la mort pourront faire disparaître.

Un enfant à moitié mort de faim, pieds nus, fait 10 ou 15 kilomètres pour attendre une pauvre école où une directrice, désespérée par des salaires non reçus, d'anciens espérances d'amélioration, un édifice précaire et une quantité de visages cachés dans l'anonymat de la misère, exerce cependant sans repos sa tâche éducative. Les enfants absents, le peu qui viennent quelques mois et ceux, plus nombreux, qui oblièrent le chemin de l'école, sont représentés par les lettres par lesquelles les parents justifient, parfois, leur absence : « Il n'y a pas de pain, l'enfant n'a pas de chaussures, la petite Myriam n'a rien à se mettre, et demande une solution.

L'A.T.P.E. (Groupe tucumane d'Éducateurs Provinciaux) dirigé avec honnêteté par son Président Francisco Issura Arancibia, déclare : l'analphabétisme est à Tucuman une réalité syndicale. L'absentéisme scolaire est un problème insoluble à déraciner : 70 % dans la province, jusqu'à 90 % dans les zones rurales. Sur 39.373 élèves inscrits en 1<sup>er</sup> degré, 29.234 abandonnent avant la fin du cycle primaire. Arancibia souligne nettement les causes de cet état de choses : malnutrition et ses séquelles sur la santé des enfants, insécurité sociale, désintégration du noyau familial par les exodes de travailleurs en chômage, dépression morale et ses conséquences funestes. « Il n'y a pas de solutions partielles, dit Arancibia. Le remède, c'est un programme clair de politique éducative qui aborde les problèmes tucumans du point de vue d'une transformation totale des structures en argentines.

### LES ARTISTES ARGENTINS.

(1) Le Johnny Halliday argentin.

Au cours du « Cycle d'art expérimental » des «maîtres d'art» ont été répertoriés à l'intérieur d'une galerie.

« En Argentine, vingt-huit prêtres de Tucuman ont adressé au gouvernement une note l'avertissant qu'il ne pouvait pas être considéré comme chrétien » ils ne peuvent admettre « les tortures infligées aux détenus dans les prisons du pays ».

La province de Tucuman, presque exclusivement consacrée à la culture de la canne à sucre, est un foyer permanent de tension depuis la fermeture, pour des raisons économiques, de nombreuses entreprises sucrières.

(« Le Monde », 13 août 1969)

## URUGUAY : COMMENT LES TUPAMAROS ONT COMMENCÉ

« Si nous sommes constitués en mouvement de lutte armée, c'est que nous considérons que c'est la seule manière de combattre le pillage dont le peuple est victime et qui se manifeste par l'alarmante augmentation du coût de la vie. La seule manière aussi de combattre la faim, le chômage, la spéculation, les privilèges des policiers, des banquiers, des propriétaires fonciers, des grands commerçants et des autres groupes dominants. » Tels sont les objectifs des Tupamaros, dont les actions audacieuses mettent la police uruguayenne sur les dents depuis six ans. Le mouvement des Tupamaros commença par le nom de Mouvement de libération nationale, à fait parier de lui pour la première fois après l'attaque du club de tir de la colonie suisse en juillet 1963, où un commando s'empara d'un stock d'armes. La plupart des attaques des Tupamaros sont dirigées contre des banques ou des personnes qui symbolisent pour la population l'injustice sociale et la corruption. Toutes leurs opérations sont en outre caractérisées par un souci constant de ne pas faire de victimes innocentes : au cours d'une attaque, ils prêtent assistance à un policier blessé. Aussi apparaissent-ils aux yeux de l'opinion comme des « justiciers qui prendraient aux riches pour donner aux pauvres ».

Parmi leurs opérations les plus spectaculaires figure l'enlèvement, en août 1968, de M. Ulisse Pereira Reverbel, président de la Compagnie nationale d'électricité, grand propriétaire terrien, ami intime du président Pacheco Areco et inspirateur de la politique économique. Les Tupamaros insistèrent de remettre M. Reverbel en liberté à condition que les salaires soient débloqués et que les mesures spéciales de sécurité mises en place en juin 1968 soient abolies. M. Pereira Reverbel fut ensuite retrouvé sain et sauf dans une rue de Montevideo.

Quelques mois plus tard, un commando s'empara au hasard de la circulation de la plus grosse somme qui ait jamais été volée en Uruguay : 1.100.000 francs. Découvert après quelques jours que les pourboires des employés faisaient partie des fonds dérobés, les Tupamaros opérèrent le rattrapage. Puis ce fut l'affaire de la Fianciera Monto, une compagnie de Montevideo dont les livres de comptes, qui révélèrent des opérations frauduleuses, furent dérobés, photocopiés pour communication à la presse, et enfin déposés dans la porte d'un juge d'instruction. Le mois dernier, à quel point l'opération fut délicate, on peut en juger par le fait qu'un grand match de football puis se sont emparés d'une somme de 270.000 francs dans une banque située à 25 mètres à peine de la résidence de la République.

M. Alejandro Ordoñez, chef des services de renseignements et de liaison de la police de Montevideo, qui dirige une section spéciale chargée de lutter contre l'organisation du Mouvement de libération nationale, ne partage pas l'opinion assez largement répandue selon laquelle les Tupamaros seraient d'héroïques et généreux protecteurs du petit peuple. Pour lui il s'agit bel et bien d'un défilé de « guerilla urbaine » dont la remarquable organisation est particulièrement dangereuse dans un pays où les trois cinquièmes de la population vivent dans les villes.

(Monde, 22 juin 69)

## BILAN, PERSPECTIVES...

« (...) Tout marche bien avec Tucuman Arde. Notre démonstration a été brève mais fructueuse : une seule semaine d'exposition à Rosario et les deux Journées de Buenos-Aires ont provoqué les réactions de la police et la fermeture des locaux du syndicat.

Ces quelques Journées ont suffi pour que les groupes politiques et syndicaux les plus combats se rendent compte que nous étions capables non seulement d'entreprendre des actions d'agression contre la culture bourgeoise (« Expérience 68 » et « Prix Braque ») mais d'élaborer aussi des formes positives de contestation. Elles nous ont permis, à nous, « les artistes », de percevoir plus clairement l'état d'esprit et les besoins de notre classe ouvrière et de nos militants.

Finalement, cette fermeture nous a fait prendre conscience qu'il n'était déjà plus possible, dans notre pays, de travailler dans une semi-légalité. Une action culturelle suffisamment agressive, capable de se répandre et orientée vers ceux qui peuvent en faire le meilleur usage, tombe instantanément sous les coups de la répression.

Voilà pourquoi les nouvelles formes culturelles que nous élaborons doivent être clandestines. Certaines de nos idées se sont répandues, qui nous permettent de constituer désormais un front d'action commun avec les autres artistes et intellectuels d'accord avec nous. Nous pensons regrouper notre point de vue autour d'une publication que nous venons de créer : « Sobres ». Sa forme, sa conception correspondent à notre idée de la culture : hors du système culturel néo-colonial, hors de son marché de consommation, au cœur du militantisme libérateur. Elle sera présente dans tout le pays comme si nous-mêmes étions partout à la fois et servira de stimulant pour le rapprochement de la politique culturelle et de la politique tout court. « Sobres » doit élargir à la consommation individuelle et se répartir en dizaines de revues, de stimuli, se distribuer de la main à la main pour échapper aux circuits de vente, etc.

La création culturelle, si elle veut démythifier l'art, sans pour autant faire naître un nouveau mythe esthétique « d'avant-garde » bourgeoise et coloniale, doit provoquer la formation d'une conscience nationale et révolutionnaire au sein des militants politiques et servir de base concrète à la lutte de libération. La création de moyens de communication de type nouveau (comme « Sobres ») ou l'utilisation de moyens traditionnels comme le cinéma, mais avec des critères totalement différents (« Theater des brésiers ») permettent de comprendre comment nous éliminerons les contradictions entre l'avant-garde esthétique et l'avant-garde politique (...).

Buenos-Aires, 21 juillet 1969.

# TIONS INFORMATIONS INFORMATIONS INF



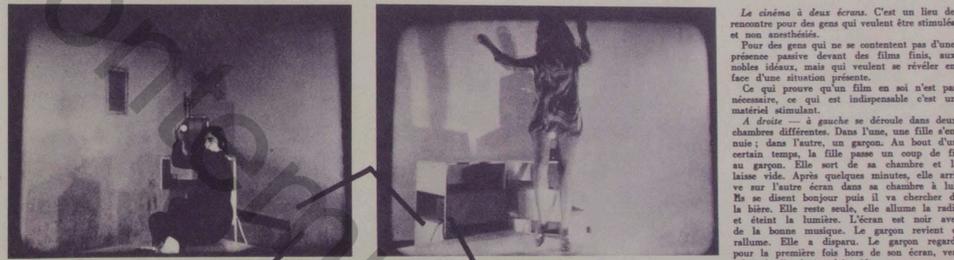
## CARBALLA : 32 MESSSES

L'Argentin JORGE CARBALLA a présenté à la Biennale de Paris (1969) ses « Trente-deux messes pour des Argentins morts anonymes ». L'œuvre comportait des bandes de tissu tendues sous les cinquante centimètres sur des structures métalliques. Sur chacune, la description rapide d'un personnage qui vient de mourir en Argentine — notamment pendant les émeutes. A côté : une indication signalant qu'une messe a été demandée pour ce personnage, dans telle église du pays, et qu'elle sera célébrée dans le temps même de la biennale. Dans 32 messes — pour les 32 heures de la biennale — qui se sont déroulées à 10.000 km de Paris, l'œuvre devient le support et l'élément d'un ensemble d'actions dispersées sur le globe. Elle a été expliquée en 32 lieux différents et engage la participation de centaines d'êtres humains.

## VICTOR LUCENA : CHOCS

Le Vénéolien VICTOR LUCENA propose des œuvres-camouflages. Des éléments d'appareillage identique s'alignent de manière régulière sur des manipulateurs. Sur trois cylindres compacts, l'un se défile sur ses doigts (à gauche). Sur deux tiges métalliques semblables, l'une se relève, un toucher incohérent (à droite). Lucena travaille dans la sphère des micro-traumatisés tactiles engendrés par la vie quotidienne.

# WINDMUHLE (LE MOULIN A VENT)



Le cinéma à deux écrans. C'est un lieu de rencontre pour des gens qui veulent être stimulés non esthétiquement. Pour des gens qui ne se contentent pas d'une présence passive devant des films finis, aux nobles idéaux, mais qui veulent se révéler en face d'une situation présente. Ce qui prouve qu'un film en soi n'est pas nécessaire, ce qui est indispensable c'est un matériel stimulant.

À droite : à gauche se déroulent dans deux chambres différentes. Dans l'une, une fille s'enlève ; dans l'autre, un garçon. Au bout d'un certain temps, la fille pose un coup de fil au garçon. Elle sort de sa chambre et la laisse vide. Après quelques minutes, elle arrive sur l'autre écran dans sa chambre à lui. Et se disent en se regardant : le garçon revient et rallume. Elle a disparu. Le garçon regarde pour la première fois hors de son écran, vers celui où s'est caché. Alors commence entre eux une bataille de coussins. Les coussins volent d'un écran à l'autre. En plus, on distribue des coussins aux spectateurs. Les plumes volent. Les deux protagonistes se pourrissent de chambre en chambre. Les spectateurs sont détreutés. A la fin, les acteurs sont si fatigués tous les deux qu'ils se couchent dans leurs chambres respectives comme au début. Ils ne veulent plus rien savoir l'un de l'autre.

Dans un autre film : Face, qui utilise le même jeu d'écrans, un garçon et une fille l'un en face de l'autre sont projetés l'un sur l'autre. Couverts dans leurs chambres, ils se regardent placés en ligne, dans le prolongement l'un de l'autre.

Dans Zoom, les deux appareils de projection sont à leur plus grande ouverture. S'ajoute à cela le bruit fait par les appareils.

Si l'on admet que le cinéma moraliste est anachronique et que le cinéma esthétique n'a pas le droit de vivre, on comprend ce projet de moulin simplifié qui est le cinéma à deux écrans.

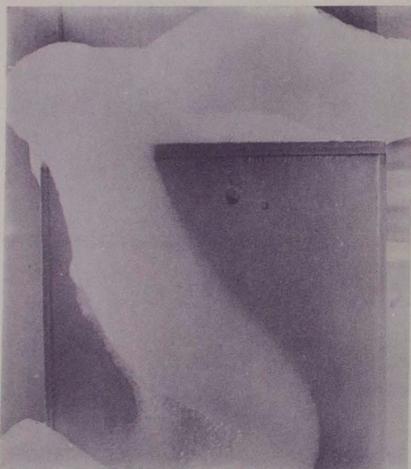
## MOHMMARTZ

# TIONS INFORMATIONS INFORMATIONS INF

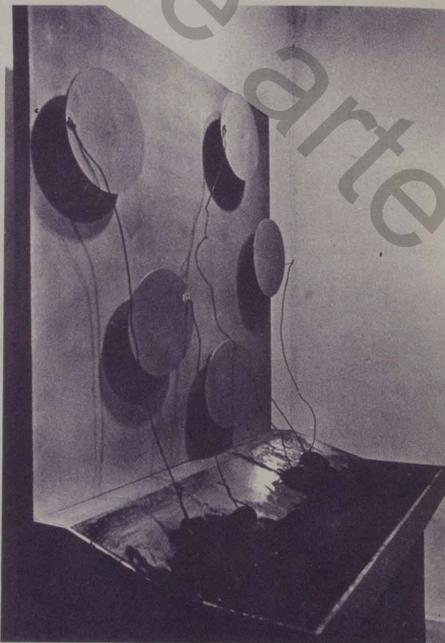
# MEDALLA

## ŒUVRES PROCESSUS

Avant de se lancer dans l'aventure de l'Exploding Galaxy, collectif de jeunes artistes qui ont partagé pendant plus d'un an expériences et moyens d'existence, le Philippin DAVID MEDALLA a réalisé en Grande-Bretagne, à partir de 1964, plusieurs « œuvres processus » fondées sur les principes de l'éphémère et de la transformabilité permanente du matériau. Elles restent peu connues en France. En voici quelques exemples.



1967. Machine aux perles de colle. Des millions de particules de colle en vibration perpétuelle s'agglomèrent et se défont sans cesse.

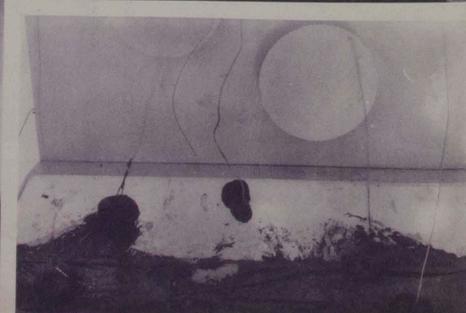


1966. Machine à boue. Des sponges animées par cinq disques tournants étalent de la boue sur une plaque de métal.

1964. Machine à mousse. Formes aléatoires.



1964. Machine à sable. Le sable est transformé par les girations d'une spirale métallique suspendue à un plan tournant.



# aubertin

## LA CAGE ROUGE DE FUMÉE

La cage rouge de fumée consiste en une boîte dont la porte-couvercle est percée de trous, de diamètres différents, destinés à laisser passer, dans une force et quantité étudiées, la lumière de deux lampes électriques rouges placées à l'intérieur et la fumée donnée par un fumigène R.B. N° 1.

Voici comment, dans l'obscurité totale, s'opère le fonctionnement. Tout d'abord, j'allume les deux lampes électriques rouges. Puis j'ouvre la porte-couvercle et je fixe le fumigène sur la pointe d'un clou planté à cet effet à l'intérieur de la boîte. J'allume la mèche du fumigène et je referme la porte-couvercle.

Aussitôt la fumée sort par les trous, traversée par les rayons lumineux de l'éclairage électrique rouge, accompagné du bruit du fumigène brûlant. Une forte odeur d'encens se répand. Le fumigène cesse de brûler et le silence se fait dans la boîte. Progressivement, l'activité désordonnée de la fumée se ralentit à la surface des trous. A l'intérieur de la boîte, visible des trous, une nappe de fumée d'un rouge vif et orangé bouge lentement.

Aubertin, 14 octobre 1962.

## LIVRE-FEU

Un livre d'art est présenté, dont chaque page contient des éléments pyrotechniques : allumettes, bâtons de poudre, pétards, amorces, etc. Lesquels explosent ou brûlent à mesure que la lecture se poursuit.

## APRÈS-ŒUVRE

L'après-œuvre est composée d'un sac de plastique fixé sur une plaque de bois protante. Ce sac contient différentes sortes de déchets qui adhèrent plus ou moins aux parois intérieures du sac : cendres, allumettes, boue, etc. Quand le sac est retourné, un premier ensemble de déchets déchant aux lois de la gravitation, s'éroule. Mais une seconde partie, coincée dans les plis du sac, ne tombera que petit à petit, selon les ébranlements accidentés de la journée. Qu'un camion passe dans la rue, que quelqu'un marche dans le couloir, qu'on pose un plat sur la table : l'après-œuvre réagit ! Les agglomérats se désunissent et chutent, dans un bruit de broutilles cassées. Présence impérieuse de l'après-œuvre, à tout moment, qui se rappelle à vous quand vous l'avez oublié. Le nuit, multiplication des « bruits suspects », qui peuplent votre appartement.

## ACCÉLÉRATEUR DE FEU

Suspendre au plafond d'une salle particulièrement bien aérée une bande de plastique dont l'extrémité inférieure doit être située à hauteur des yeux d'un spectateur de taille moyenne.

L'opérateur enflamme la bande de plastique à l'aide d'une grande allumette. La bande de plastique suspendue à la propriété, en brûlant de se décomposer en gouttes de feu. Ainsi naît une pluie de feu. L'opérateur, armé d'une bombe de peinture rouge de préférence — la couleur rouge symbolise le feu — vaporise les gouttes de plastique enflammé pendant leur chute. Le nuage de peinture s'enflamme au contact des gouttes de feu.

L'expérience n'est réalisable qu'avec un produit sous pression inflammable : le gaz méthane contenu dans la bombe brûle à l'air.

Aubertin, octobre 1968.

A noter qu'il s'agit de projeter le gaz méthane sur chaque goutte de plastique à l'instant même qu'elle fond. D'où la nécessité d'intervenir très vite, pour saisir le maximum de gouttes et déclencher autant de nuages de feu. Conséquence : l'opérateur est pris dans une sorte de danse — qui fait partie de l'œuvre.



1962. La cage rouge de fumée.



1968. Accélérateur de feu.



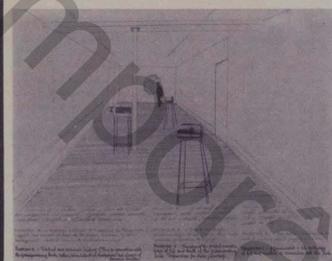
1970. Livre-feu.



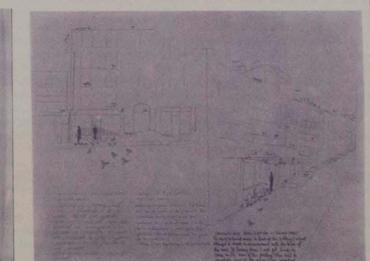
1969. MARC DE ROSNY : expansion de mousse.



1969. Après-œuvre (Chutes de matières dans un sac).



YGOR BALARIN. Thème : Les oiseaux guano du Pérou. Lieu : Galerie Yvon Lambert à Paris, 1970. Le projet se composait de trois parties : projections de diapositives informant sur l'histoire, l'importance économique et la disparition des oiseaux guano ; un panneau d'oiseaux morts rapportés du Pérou et disposés en cercle au fond



de la Galerie ; la présence au vernissage d'oiseaux parisiens attirés au rendez-vous des oiseaux péruviens par une abondante nourriture. (Les corps de guano n'ont pu être finalement être exportés du Pérou, faute d'autorisation du service des douanes. Ils ont été remplacés par des photos).

# GERRE A MOMA



Le 3 février 1969, Takis s'empare de force d'une de ses sculptures exposées au Musée d'Art Moderne de New-York contre son consentement.



## TAKIS : NAISSANCE D'UN DOUTE

L'Art Workers coalition (A.W.C) a été créée à New York grâce à une approche « scientifique » du problème de l'artiste dans la société. Elle a été précédée par une agression contre le Museum of Modern Art de New York, que j'ai organisée le 3 janvier 1969 et dont voici l'historique.

En 1961, je rédigeai avec Sinclair Bell un manifeste, intitulé *Révolution et Public* dans le n° 3 de Robbo. La suite a montré que ce texte était un prologue inaccoutumé aux événements actuels. En juin 1968, j'eus une discussion dans la hall de l'Hotel Chelsea avec le directeur du Moderna Museet de Stockholm, le docteur Pontus Hulten. Il s'agissait d'une de mes grandes sculptures électro-magnétiques de 1968 qu'il avait retenue pour son exposition du MOMA (Museum of Modern Art) de New York sur « la machine » et que maintenant, changeant d'avis, il voulait remplacer par une très petite sculpture de 1960 qui appartenait à la collection du MOMA.

En fait, Pontus Hulten se montra très embarrassé et rougissant quand je lui fis remarquer que cette dernière sculpture était le plus ancienne et la plus petite de mes œuvres qu'il ait pu trouver. Il s'éleva en disant qu'il n'avait pas encore écrit sa décision. Le mois suivant, à Venise, après avoir eu contact avec les étudiants qui manifestaient contre la Biennale, je pris encore mieux conscience de l'évolution récente du monde artistique et décidai de passer à l'action. Ma première tentative fut menée en collaboration avec Marjaly Resner, Demareo, Joe Tilson, Le Parc, César et autres. Nous approuvâmes la position des étudiants contre l'Establishment et sa façon d'utiliser les œuvres d'art. Nous avons donc télégraphié à Kassel pour exiger que se tienne à Documenta un débat entre les artistes, les étudiants et les organisateurs. Le Parc ajouta le nom de Mo-

rellet au télégramme. En arrivant tous à Kassel, nous avons trouvé les organisateurs sur nos gardes. Même le retrait de nos œuvres que nous voulions spectaculaire, ne donna guère de résultats. La plupart des interviews furent cavardées par les directeurs de journaux, voire par les critiques. Pourtant l'action filtra au dehors, mais sous une forme atténuée : la critique du *Times* de Londres, par exemple, expédia en sa présence un téléx de plus de 300 mots. Le *Times* n'en publia qu'une ligne et demie. En fait on ne vit là-dessus qu'une promotion des artistes européens contre la sur-représentation des artistes américains.

Ce n'était pas le fond du débat. De plus les réunions qui se déroulaient dans des restaurants mores, révélèrent une confusion totale dans nos rangs et l'affaire fut dès le début vouée à l'échec. Morelet ne retira pas son œuvre, César retira les siennes puis les remit. Otto Hahn, prétendant qu'il n'avait pas fait de recueillir beaucoup d'interviews, publia finalement, dans *L'Express*, une interview du réactionnaire Arman qui n'avait rien à voir avec Documenta. En résumé : tout cela était ridicule.

Arrivant à Nice au retour de l'expérience Documenta, je compris déjà mieux, cependant, que la rougure du docteur Hulten dans la hall de l'Hotel Chelsea n'était pas aussi innocente qu'il le prétendait. Aussi lui écrivis-je une lettre amicale pour lui dire à peu près ce qui suit :

1) Que j'étais étonné qu'il ait choisi la plus petite et la plus ancienne de mes sculptures électro-magnétiques pour l'exposer ;

2) qu'il avait pourtant au départ accepté d'exposer une sculpture électro-magnétique récente (1968) ;

3) Que je ne tolérerais en aucun cas son nouveau choix, à moins qu'il ne s'agisse réellement d'un problème de place. Mais, en ce cas,

Apparemment modeste, l'action entreprise par Takis le 3 janvier 1969 contre le Museum of Modern Art (MOMA) a cristallisé une opposition latente entre : — d'une part les organismes (musées, fondations) qui ont pour fonction d'encadrer étroitement la créativité et de la fixer en histoire déjà faite, en culture morte, contemplative, décorative, non opératoire. (C'est le thème « Non au mausoleum d'art moderne ») ; — d'autre part, la masse mouvante des artistes new-yorkais dont beaucoup refusent désormais de jouer leur rôle de marchandise dans le spectacle à transformations intitulé « the New-York scene ».

Après le 3 janvier, toute une série d'initiatives sont venues relayer et amplifier le geste de Takis. Commencé sur une base réformiste et corporatiste (amélioration du musée, entrées libres, etc.) le mouvement s'est rapidement radicalisé à mesure que les interventions des artistes claifiaient le rôle exact de la structure directionnelle du musée d'art moderne. (Les termes « musée » et « moderne » étant du reste, par définition, antinomiques.) La politique culturelle du MOMA est orientée par un bureau de « trustees » qui appartiennent à l'oligarchie d'argent. Ceux-ci exigent de leurs employés (les « curators » — congédiables à tout moment) une politique de rentabilité. Une exposition qui ne rapporte pas est une mauvaise exposition.

Mais surtout, par delà ces considérations économiques (voir l'éditorial de Piero Gilardi), le produit artistique est manipulé à une double fin : renforcer, comme le remarquait ci-dessous Jon Hendricks et Jean Toche, l'image de marque du grand patronat, nuancer d'une coloration « culturelle » un système qui n'obéit qu'aux froids mécanismes de l'économie de marché. C'est le même Nelson Rockefeller, trustee depuis 1932 et plusieurs fois président du MOMA, amateur raffiné du Douanier Rousseau, en Amérique, et de souvenirs des régimes militaires et la collaboration avec Duvalier. C'est pour affirmer leur rôle de tout ce que représente ce délicieux homme de goût que des dizaines d'individus ont accepté de mourir en 1969 pendant le périple de « l'envoyé spécial » de Nixon. L'apologie des fascismes sud-américains, la mise en place par Washington d'équipes qui torturent, au Brésil par exemple, intellectuels et militants politiques semblent pouvoir se concilier, au MOMA, avec le goût des beaux objets. L'inhumain s'enveloppe ici dans la grâce exquise de Bonnard. Si M. Rockefeller est un amateur d'art — alors qu'est-ce que l'art ? C'est la question qui se pose aux artistes-américains et autres — qui exposent sous sa coupe au MOMA.

La deuxième fonction du système culturel new-yorkais est d'entretenir une ambiance fautive de compétition entre différents « centres internationaux ». On amuse le tapis avec « l'école de New-York », qui aurait succédé à « l'école de Paris » (concepts historiquement assez ridicules et anecdotiques l'un que l'autre). Grâce à des intellectuels nationalistes comme Frank Gehry, Sol LeWitt, John Stella, Don Judd, une certaine peinture américaine (mais pas toute) est propagée à la fois comme produit et comme idéologie à travers le monde. D'étranges équipes composées de marchands véreux, de milliardaires, de collectionneurs en quête de leur « image », et de critiques abusés qui n'ont rien à faire en telle compagnie, s'organisent en réseaux pour défendre « la marque USA ». Ce qui permet de passer automatiquement sous le silence de la culture : celle qui ne cessera jamais d'opposer l'international des récupérateurs de la culture à l'international de ceux qui veulent changer non seulement le spectacle, mais le système, mais l'homme.

Le problème de place devrait se poser dans les mêmes termes pour tous les participants. C'était en juillet 1968. Le docteur Pontus Hulten me répondit dans le style d'un big A, me disant qu'il acceptait de ne pas m'exposer, tout mais, par ailleurs, il me rappelait que l'exposition devait aller à Houston, Texas, et qu'alors il me ferait la faveur de me représenter mieux. (C'était un hameçon trempé dans le pétrole auquel je ne mordis pas.) Son point n° 4 était que l'œuvre en question ne m'appartenait plus, il doutait que le Musée en eût un nouveau propriétaire — répondit à mon désir de ne pas l'inclure dans le « Machine show ».

En définitive, le docteur Pontus Hulten m'ignora totalement. Il composa son catalogue tout à fait dans la ligne de l'Establishment : il mythifia les enfants chéris de la société, en dénuant les non-conformistes autant qu'il était en son pouvoir de le faire (descriptions inexactes et injustes, et le moins d'analyse possible pour les textes). Se souvenant probablement du démontage de mes sculptures au show cinématique d'Amsterdam de 1961, il présentait peut-être qu'il aurait des difficultés avec moi. Donc — pour ne pas calmer — il m'envoya de temps en temps un message laconique pour me dire qu'il étudiait sérieusement mon problème. Pour finir il fit ce qu'il voulait.

*Art Workers Coalition (A.W.C) : une action contre le MOMA guidée par les idées de Mas Tio Young sur les lois de la contradiction.*

Mes *Révolutions* de 1961 furent diffusées aussi largement que possible parmi les artistes. Cela n'eut guère d'effet à l'époque sinon celui d'impressionner quelques artistes et poètes importants. Depuis les choses ont évolué très vite : la contradiction entre les artistes et l'ordre établi est parvenue au point critique. Le docteur

du musée, afin qu'on ne pût nous accuser de vol, mais qu'elle devait être enlevée de l'exposition « La Machine ». Le jour suivant, j'allai au musée pour en étudier la topographie. Puis j'achetai une pièce isolante et, d'une cabine, j'appelai Willoughby Sharp. Il se montra désolé et comme je ne comprenais pas la raison de ce changement, il m'apprit étonné qu'un artiste sérieux ne voulait participer à l'opération ni nous aider et que nous ne devenions comptés que sur nos propres forces. Farman nous assura toujours du concours de 10 ou 15 artistes. Deuxième rencontre chez Willoughby Sharp, le même jour. Nous imprimâmes « Manifeste du 3 janvier ». L'heure il fut fixé à 16 heures. Je n'en parlai qu'à un critique John Perreault (Village Voice) par téléphone. Il me prodigua ses encouragements. On tira les tracts. A 15 h. 55, Do devait appeler le conservateur Bates Lowry et l'informer de notre action. Farman et ses amis devaient occuper les gardiens et distribuer les tracts à 16 heures précises. Au même instant je convoquais les fils de la sculpture et, avec l'aide de Willoughby Sharp — je la transporterai dans le jardin du musée.

A 15 h 45, le 3 janvier, tout le monde se retrouva au musée. John Perreault se sentait un peu mal à l'aise mais il nous encourageait de son sourire. Do fut dans la cabine téléphonique dix dernières années. J'expliquai que mon hostilité à cette attitude n'était pas nouvelle (voir le précédent de Documenta), que tout cela était extrêmement sérieux et je lui demandai d'organiser un débat public entre les artistes et les administrateurs. J'exigai un engagement écrit de sa main. Bates Lowry écrivit maintenant le poste du MOMA — donc pas encore rompu — et il adopta notre point de vue, « à titre individuel », en promettant d'engager le dialogue dans un proche avenir. Nous primes date, abandonnâmes la sculpture et partîmes.

### L'action s'empile

Naturellement le *Times* brava l'objectif sur moi et comme l'information de façon plus ou moins correcte. John Perreault analysa la situation plus en profondeur dans le *Village Voice* et souhaita que cette action restât à mon actif par sa portée symbolique et non personnelle. Les actualités CBS me demandèrent une interview pour leur édition du jour. Je leur dis que je refusais d'y être seul représenté, que cette action venait d'un groupe et que, s'ils voulaient une interview, il leur faudrait trouver le groupe tout entier. Alors, bien qu'ils aient réalisé tout un film sur l'affaire — tourné par Medhi Khansari — ils torpillèrent l'historique.



Arman organisa une rencontre avec ses amis artistes dans l'atelier de Bob Boerstein, 530, Le Guardia Place. Tout le monde fut à l'heure. Il y avait là 40 artistes, pour la plupart inconnus. Nous avons expliqué notre position. Quelques artistes se montrèrent sceptiques et m'interrogèrent pour savoir si j'étais sincère en leur disant qu'il s'agissait d'une action symbolique contre l'Establishment. « Pourquoi n'envoie-t-on pas une sculpture plus tôt, au moins gardien et stage, non pas une de vos œuvres, mais une propriété du musée. C'est le point faible de l'Establishment. Il a peur du vandalisme, il a peur qu'on l'accuse d'être incapable de protéger son bien.

Trois vite, les représentants du musée appurent dans le jardin. Le police de sécurité d'abord de nous faire peur en nous accusant de vol. Nous déclarâmes le jardin du musée territoire neutre et décidâmes d'y demeurer en assurant qu'aucun mal ne serait fait à la sculpture. Quand nous avons commencé à distribuer des tracts à tout le monde ils ont commencé à nous faire peur, mais nous avons résisté et commencé à traiter avec nous des choses du genre : « Pourquoi ne venez-vous pas discuter de cela à l'intérieur du musée ? » ou bien : « Quel dommage de faire ce genre de chose. Quelle grande déception ce sera pour Mr et Mrs de Merrill qui certainement ont investi dans le musée. En résumé : l'action avait suscité une grande panique dans la direction du musée et nous savions que plus nous serions fidèles à notre plan, plus forte serait notre position. Lors de la confrontation avec Bates Lowry, le directeur, je lui expliquai que cette action n'était pas seulement une revendication contre le musée, mais une opération métré et calculée contre l'attitude dictatoriale des dirigeants des musées à l'égard des artistes, ces

Tom Lloyd se joignit au mouvement. Nous décidâmes que celui-ci ne devait pas avoir de dénomination particulière. Bates Lowry proposa une seconde rencontre pour le 28 février à 11 heures, avec six responsables du musée et six artistes. En fait, nous y allâmes à sept : trois artistes, trois critiques, plus Tom Lloyd qui représentait les artistes moins. Côté musée : six conservateurs. Nous présentâmes nos « 13 points ». Le musée proposa de créer des artistes comités pour discuter des problèmes des artistes dans un style « relations publiques ». Nous nous en fîmes fermement au point n° 1 : débat public et ouvert. W. Sharp montra une très grande soif de comprendre. Il fallut gâcher toute l'affaire. Au cours d'une réunion extraordinaire, il fut expulsé du groupe.

Notre attachement au point n° 1 venait du désir de donner à tous les artistes intéressés l'occasion d'exprimer leur opinion, puis de modifier les 13 points en fonction de celle-ci. Nous n'avons jamais prévu que ces 13 points représentaient les voix de la communauté artistique tout entière. La réunion au musée ne donna aucun résultat. Avant de partir nous rédigeâmes un ultimatum pour l'organisation d'un débat public. Gregory Battcock, John Perreault et Alex Gross alertèrent le public en relatant tous les détails dans nos journaux. Le groupe de Gary Smith (c) No Museum-

« Art Workers Coalition » (A.W.C) qui est acception. Président de séance : Alex Gross. A la même réunion il est décidé que je ne participerai pas aux deux démonstrations : laissez-passer et manifestation de masse.

### Pourquoi l'AWC ?

Après les événements de février 1969, il devint très clair qu'il existait une vaste contradiction entre les artistes et l'Establishment. La révolution des étudiants a ceci de commun avec celle des artistes qu'elle a fait apparaître au grand jour l'anachronisme des institutions. Il n'est plus d'autres moyens que la révolte pour faire reculer l'Establishment. Après la guerre, celui-ci a pris en main les *mass-media* et aujourd'hui son contrôle est presque total sur tout mode d'expression libre qui va à l'encontre des projets impérialistes. Nous avons atteint le stade où *Time*, *Life*, *Paris-Match*, *L'Express*, *Journal de France* sont les organes officiels de l'ordre capitaliste.

Les galeries artistiques indépendantes autrefois, et des marchands comme Iris Clert, Iolas, Leo Castelli, etc. ne disposaient à leurs débuts d'aucune puissance financière pour les soutenir. Donc ils collaboraient avec les artistes. Aujourd'hui à quelques exceptions près, ils ont tous obtenu le soutien de certains patrons du capitalisme. Ce n'est plus un secret pour personne.

- 3 janvier 1969 : Takis enlève sa sculpture du MOMA.
- 22 mars : Manifestation pour l'entrée libre au MOMA et pour un débat public. 30 mars : 300 personnes manifestent dans les jardins du musée.
- 10 avril : Débat public dans un local privé.
- Mal : Manifestation contre l'exposition Rockefeller.
- 15 juin : Manifestation contre le règlement de l'exposition « First Generation » (Action painting) (voir encadré).
- 29 septembre : Rencontre entre la direction du musée et 30 représentants de l'A.W.C. Les points de vue sont loin de se rapprocher.
- 13 octobre : Moratoire pour le Vietnam. A.W.C impose le renvoi de tous les vernissages dans les musées — notamment au Metropolitan, qui inaugure l'exposition « 40 ans de peinture américaine ».
- 31 octobre : « Le carré blanc sur fond blanc » de Malevitch est décroché de son mur au MOMA, déposé par terre et remplacé par un tract.

Manifestations de harcèlement contre le MOMA, les 15, 22, 30 mars 1969.

Artistes » se joignit au mouvement en ouvrant son atelier pour la tenue des réunions. Nouvelle situation au studio de Tai : Len Ley adhère avec la déclaration suivante : « Messieurs : pourquoi pas ? Comme membre de la minorité professionnelle la plus asservie dans notre société — celle des artistes, — j'applaudis aux 13 points formulés par Takis et ses amis à propos des musées. Par nature, les artistes sont des solitaires, ils répugnent à se mettre en bande — sion pour jouer et s'amuser. Mais l'heure des changements a sonné et je suis pour qu'elle sonne à la façon des 13 points de Takis. Ça prendra peut-être un ou deux siècles. Mais que pourquoi pas ! Signé : Len Ley. »

D'une façon générale, l'Establishment réagit avec lear de ruse et tente de châtrer le mouvement. On bien il essaya de le réduire dans la presse à la dimension d'un petit incident suscité par Takis et ses amis, ou alors il donna de fausses promesses et fit des contre-propositions douteuses à notre programme.

9 février 1969 : D'autres artistes et critiques nous rejoignent : Carl André, David Lee, Lucy Lippard. La réunion fut extraordinaire et pour la première fois, nous avons senti que quelque chose d'important pourrait en sortir. La rencontre suivante eut lieu dans l'atelier de Gary Smith, envergure de nouveaux artistes, connus et inconnus. Nous avons décidé que des comités spéciaux devaient s'occuper des communications de presse et de l'impression des tracts. Président de séance : Gregory Battcock. Rencontre suivante au même endroit. La décision est prise de délivrer notre propre laissez-passer pour entrer dans le musée.

Un groupe décide d'entrer d'entrer sans heures défilé avec le laissez-passer, le samedi 22 mars. Un autre comité prépare une démonstration de masse au musée pour le dimanche 30 mars. Carl André propose la dénomination

que tel ou, tel groupe financier soutient la galerie X, le musée Y, etc.

Il est clair que l'Establishment ne soutiendra jamais que l'artiste a écrit « et qu'il tentera par tous les moyens de décourager et d'éliminer les réfractaires. On a le bien vu à Documenta. Lorsque nous avons retiré nos œuvres, mes amis et moi, les organisateurs qui n'avaient fait venir qu'une partie de mon travail, tentèrent de se justifier en disant qu'ils n'avaient pas assez d'argent pour payer le transport de toutes mes œuvres. Par ailleurs ils avaient engagé des frais colossaux en faveur d'autres artistes. Comme je le faisais remarquer, ils m'apprirent que ces dépenses, ainsi que les frais de catalogue étaient couverts par les galeries et les fonds personnels des artistes. Si une institution comme Documenta a l'ambition d'instruire le grand public sur l'art d'aujourd'hui, tout en reconnaissant crûment que seuls les artistes qui paient seront bien représentés, il est évident que nous ne verrons là pour finir que les artistes répondant au goût de l'Establishment. A Documenta les artistes européens pâtirent plus de cette situation que les Américains. Mais dans ce cas précis, les artistes spécialisés européens commentent un erreur : au lieu d'expliquer la situation à leurs collègues américains et de se concerter avec eux, ils attaquèrent les artistes américains.

Cet exemple prouve, parmi bien d'autres, la nécessité de renforcer l'unité internationale du mouvement des artistes indépendants. Dans cette perspective, la A.W.C revêt une signification importante. A l'heure où en Angleterre, en Hollande, en Belgique, en Scandinavie, à Berlin, d'autres organisations du même type commencent à se créer, il est urgent d'appeler de tous les noms l'attention internationale sur une force qui courra elle aussi tous les pays et qui pourra à l'occasion en présente se concentrer sur un seul. ■

# GUERRE AU MOMA

## LE MUSÉE D'ART MODERNE CONTESTÉ

« Trois cents manifestants environ se sont rassemblés hier après-midi, à 15 heures, dans la cour du MOMA, afin de protester contre ce qu'ils appelaient la représentation de l'art noir au musée et pour réclamer l'entrée gratuite pour tous.

Les responsables du MOMA, qui avaient été prévenus, avaient donné des excuses pour que les grilles du jardin donnant sur la 54<sup>e</sup> Rue Ouest fussent laissées ouvertes, afin de permettre le libre accès des protestataires aux dégagements extérieurs du musée.

Après une heure de discours environ, une douzaine de manifestants tentèrent de pénétrer dans le MOMA par une entrée secondaire, de traverser le hall principal et de ressortir par la grande porte. Les gardiens et les responsables du musée leur résistèrent cinq minutes, jusqu'à ce que Bates Lowry, directeur du musée, les autorisât à marcher dans un couloir balisé par deux rubans blancs, afin de ne pas gêner les 6-500 visiteurs payants.

Cent cinquante personnes environ firent ce trajet et la manifestation se dispersa à 16 h. 30. Personne ne fut blessé.

Les discours, prononcés par tous ceux qui demandaient la parole, exprimèrent parfois des positions dures, voire extrémistes. L'un demanda que le département de recherche du musée soit consacré à l'œuvre du Front National de Libération du Sud-Vietnam. Un autre voulait que le musée fut rebaptisé « Institut Malcolm X du Nationalisme Noir ». La plupart adhèrent aux « treize points » de l'I.A.W.C. qui avaient été soumis à M. Lowry le 28 janvier (voir page de droite).

M. Lowry, qui assistait à l'ensemble de la manifestation, déclara dans une interview que le débat et l'entrée gratuite étaient « absolument impossibles et ne pouvaient être envisagés ». Dans une longue lettre distribuée hier aux visiteurs payants, il déclara souhaiter qu'ils n'aient pas été incommodés.

Sunday Times, 31 mars 1969) Robert WINDELER

## LES DISSIDENTS PASSENT À L'ACTION

« Faut-il fermer le MOMA ? Ou les artistes doivent-ils simplement l'ignorer ? Les artistes noirs peuvent-ils exposer aussi librement que les autres ? Quelles sont les alternatives véritables aux structures actuelles du monde de l'art ?

Telles seront quelques-unes des questions soulevées lundi soir au meeting de l'I.A.W.C., qui groupe des artistes dissidents, des écrivains, des cinéastes, des critiques et des gens de musées. La réunion (qui se tiendra dans une salle d'exposition gérée en coopération par les artistes, au 729 Broadway, est elle-même issue d'un débat public organisé jeudi soir par l'I.A.W.C. à l'école des arts visuels).

Ce dernier meeting fut passionné mais relativement maîtrisé. Il se poursuivit deux heures durant et attira environ 250 personnes. On écouta une cinquantaine de dissidents parler de sujets divers, depuis le musée d'art moderne et son utilité réelle jusqu'au genre de vie des artistes probes. Beaucoup d'artistes noirs furent des communiqués dénonçant le MOMA pour l'exclusion supposée des artistes noirs et porto-ricains. Ils réclamèrent la création d'une aile Martin Luther King qui serait réservée à ces artistes. Ils annoncèrent qu'un groupe de 200 artistes, étudiants et lycéens se retrouvera demain 13 avril à midi au MOMA, où une visite sera organisée pour faire apprécier à la censure du musée dans ses responsabilités culturelles à l'égard du public et de la communauté des artistes ».

Le même groupe de Noirs et de Porto-Ricains a demandé à disposer de l'auditorium du musée « à des fins d'information ». L'autorisation a été refusée sous prétexte que le musée ne prêtait jamais son auditorium pour un tel usage. En revanche le MOMA a demandé aux membres du groupe qu'il s'apprêtent à faire la visite, d'acquiescer les droits d'entrée habituels — sauf pour ceux qui demandaient des cartes spéciales. « Nous n'avons pas l'intention de le faire, a déclaré Tom Lloyd, artiste noir et l'un des responsables du groupe. Tout ce que nous avons à dire, c'est que les Noirs ne peuvent se permettre de payer des droits de 1 dollar et demi. Pas plus qu'ils ne peuvent s'offrir le luxe de devenir membres du MOMA ».

Les cinéastes se sont fait entendre également à cette réunion. Prenant le musée pour cible, ils ont réclamé de nombreuses réformes au Film Department.

Parmi d'autres propositions on a voté celle de la critique Lucy Lippard demandant que le musée s'efface désormais pour céder la place à une série de petites unités qui s'installeraient dans des ateliers ou d'autres endroits simples et vastes, qui constitueraient des centres communautaires voués aux projets expérimentaux dans tous les domaines. Le sculpteur Sol Lewitt, dont on lui a déclaré, demanda que le musée s'astreigne à ne pas collectionner d'œuvres antérieures aux 25 dernières années. « Les œuvres plus anciennes, s'agira-t-il, devraient être dispersées et l'argent ainsi obtenu pourrait être consacré à maintenir une collection réellement moderne ».

On avança encore de nombreuses idées sur le rôle de l'artiste. Le cinéaste Bill Gordy rejeta l'idée de ce qu'il appela une aile pour les noirs au MOMA. « Pourquoi pas pour les femmes ? Ou pour les Réalistes Magiques Hétéro-Sexuels Juifs ? »

(Sunday Times, 12 avril 1969) Grace GUEUCK



Mrs. Rockefeller arrive au vernissage de la collection de son mari (mai 1969). Elle est accueillie par les tracts de l'Art Workers Coalition.

## L'ART MODERNE, VALEUR MARCHANDE ?

« Au cours de la séance marathon de quatre heures (organisée par l'I.A.W.C.), le débat s'élargit aux problèmes de l'établissement artistique. Un manifeste retentissant (sans anonyme) fut lu par le sculpteur Carl André suggérant que les artistes résolvent désormais leurs problèmes en se débarrassant du monde de l'art lui-même. (Pas d'implications commerciales, pas de « spectacles », ni d'expositions », pas de coopération avec les musées ; plus de vedettes, plus d'artistes opulents). Une autre proposition de l'artiste David Lee mit en évidence que l'art avait été transformé en valeur marchande par une poignée de collectionneurs, les musées n'existant que pour le servir. Solution partielle : les travailleurs artistiques doivent produire un art adapté aux conditions de vie d'un beaucoup plus grand nombre de gens que ceux qui l'achètent actuellement.

Le cinéaste Bill Gordy fit alors une suggestion plus concrète : comme les autres créateurs, les artistes devraient vendre leurs œuvres sur la base d'une royauté, en exigeant des contrats qui garantiraient un pourcentage des profits sur les reventes ultérieures.

Rien, décidément, dans cette soirée, qui ressemblât à un cahut d'artistes. Avant même qu'elle fut terminée, on crut percevoir également que certains

changements proposés pourraient s'imposer non à travers l'action directe des artistes mais par un bouclement de la nature même de l'art, celui-ci étant de moins en moins voué aux objets et à la « collectionnabilité » et de plus en plus aux « processus » et aux effets (même éphémères) de ses initiatives.

« Il semble qu'il ait peu d'espoir de voir le musée d'art moderne se réformer profondément, déclara Miss Lippard. Il a fait beaucoup dans le passé et semble être devenu si vaste et pesant qu'il perd aujourd'hui toute son utilité. Ce dont nous avons réellement besoin, ce n'est pas d'un monothéisme de l'art moderne, mais au goût du jour, mais d'un nouvel outil beaucoup plus souple ».

Ce qui surprit les observateurs ce n'était pas tant que les artistes apolitiques ressentent, comme d'autres minorités, le vent du changement. Pour la première fois depuis longtemps, ils semblaient chercher en commun des solutions à leur malaise. Personne ne sait encore si, comme Miss Lippard l'affirme, « le très vague et mouvant assemblage connu sous le nom de l'I.A.W.C. » sera d'instrument adéquat pour ces changements... »

(Sunday Times, 20 avril 1969)



## RAID SUR UN MALEVICH

Communiqué à la presse : « Jeudi 31 octobre 1969, à 14 h 45, deux « Destruction Artists » dérobent des murs du Musée d'Art Moderne de New York le « Blanc sur Blanc » de Malevich et le remplacent par un manifeste revendicatif adressé au musée.

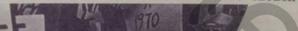
- 1 - Objectifs :
- a) réaliser une action spectaculaire au Musée d'Art Moderne de New York en dérochant une œuvre importante, la déposer sur le plancher en l'adossant au mur puis la remettre en place, accompagnée du manifeste du 30 octobre 1969 rédigé par le Guerrilla Art Action Group (page ci-contre) et l'Art Workers Coalition (page ci-contre) ;
  - b) le but n'était pas d'endommager la toile ni de la voler mais plutôt de la radicaliser en démantelant une œuvre autrefois révolutionnaire mais qui n'est plus désormais qu'un objet de valeur ;
  - c) nous voulions présenter nos revendications au représentant du musée en démantelant tout près de l'œuvre dérobée.

Description :

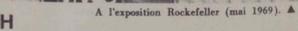
Jean Toche et Jon Hendricks, du Guerrilla Art Action Group, pénétrèrent dans le Musée d'Art Moderne le 31 octobre 1969, 14 h 35. Ils payèrent deux entrées à 1 dollar 50 et gagnèrent le troisième étage, où se trouvait la composition surmatrite « Blanc sur Blanc » de Kasimir Malevich.

Il attendait que les gardiens eussent quitté la salle puis, en présence de nombreux témoins (membres du Comité d'Action de l'Art Workers Coalition et membres de la commission artistique new-yorkaise), ils entreprirent de décrocher avec précaution le Malevich et de l'adossier délicatement au mur. A ce moment, un « garde » en civil leur cria : « Haha ! pourquoi faites-vous ça ? ». Les artistes se mirent en devoir de répondre : « Nous venons de l'emploiement où se trouvait l'œuvre — le manifeste du 30 octobre 1969. Alors, le garde en civil l'arracha du mur. Les artistes dirent qu'ils voulaient présenter le manifeste à un représentant du Musée. Le garde en civil dit : « Venez avec moi ». Les artistes dirent : « Non, nous voulons rester là jusqu'à ce que le représentant vienne recevoir nos revendications ». Alors deux gardiens réguliers furent posés près des artistes et du Malevich et le garde en civil partit avec le manifeste.

Tandis que Jean Toche et Jon Hendricks attendaient, ce dernier tenait un exemplaire du manifeste bien en évidence



Grace GUEUCK



À l'exposition Rockefeller (mai 1969).

New York, 31 octobre 1969 Guerrilla Art Action Group  
Jon Hendricks ; Jean Toche

## MANIFESTE DU GUERRILLA ART ACTION GROUP

1 - Nous demandons que le Musée d'Art Moderne vende pour un million de dollars d'œuvres de sa collection et que l'argent soit donné aux peuples de toutes races et de tous pays. L'argent devrait être utilisé par ces communautés et pour ces communautés, sans aucune intervention ni conditions préalables.

En tant qu'artistes, nous sentons qu'en ces moments de crise sociale, l'art ne peut avoir de meilleur usage que de servir à des besoins sociaux urgents. Nous comprenons bien que le don d'un million de dollars aux œuvres pour les aider à adoucir leur condition ne peut être qu'un geste symbolique mais en ces temps de crise sociale, même le plus petit geste de la part d'une institution artistique aidera puissamment à modifier l'attitude de l'établissement à l'égard des pauvres. D'une certaine manière, la donation est une forme de répression envers les pauvres et toujours sera une élite, formant ainsi un élément de l'oppression des pauvres par cette élite.

2 - Nous demandons que le Musée d'Art Moderne décentralise ses organes de décision jusqu'à parvenir à une structure communautaire.

L'art, pour avoir aujourd'hui une quelconque signification, doit être retiré des mains d'une élite et restitué au peuple. L'établissement artistique, tel qu'il se manifeste aujourd'hui, est une forme classique de répression. Il sert non seulement à réprimer l'artiste mais aussi :

- a) à manipuler les artistes eux-mêmes, leurs œuvres, et leurs paroles au bénéfice d'une élite solitaire du complexe militaro-capitaliste ;
- b) à contraindre le peuple à supporter plus facilement la répression exercée par le complexe militaro-capitaliste — ou à l'en distraire — en en donnant une meilleure image ;
- c) à la propagande du capitalisme et de l'impérialisme dans le monde entier. Il n'est plus temps pour les artistes de s'asseoir comme des marionnettes ou des « représentants distants » aux pieds d'une élite culturelle, mais il est temps au contraire d'établir une véritable mise en commun pour chacun, sans distinction de rang ni de race, puisse être impliqué dans la politique et le contrôle du Musée d'Art Moderne.

3 - Nous demandons que le Musée d'Art Moderne soit fermé jusqu'à la fin de la guerre au Vietnam.

Les plaisirs de l'art n'ont aucune justification alors que nous sommes impliqués dans un massacre. Aujourd'hui, le musée ne sert pas tant à une formation enrichissante que de diversion devant les réalités de la guerre et de la crise sociale. L'œuvre de signification que à la plaine de l'art y sont déniés au lieu d'être offerts. Nous croyons que l'art lui-même est un engagement moral en faveur du développement de la race humaine et une négation de la réalité sociale répressive. Cela ne veut pas dire que l'art doit cesser d'exister ou d'être produit, en particulier dans les périodes de crise sévères où il peut devenir un témoin puissant et une forme de protestation. Mais dans ces circonstances, il faut en finir avec la sanctification de l'art.

New York, 30 octobre 1969.  
Guerrilla Art Action Group (A.W.C.)  
Jon Hendricks ; Jean Toche

## CHANTAGE AU MOMA

« L'exposition « Nouvelle peinture et sculpture américaine » : à la prière générale, actuellement accrochée au MOMA, se présente ostensiblement comme une rétrospective historique des années héroïques de l'expressionnisme abstrait. Mieux encore, elle a pour objectif avoué d'aider le Musée d'art moderne à constituer la meilleure collection mondiale de cette période. Cela se fait aux dépens des artistes qui, dans la plupart des cas, ont été priés de donner des œuvres essentielles à cette exposition collection, afin de s'assurer une place dans l'histoire. Ces œuvres auraient pu même n'être pas été achetées par le Musée lorsqu'elles étaient relativement indésirables et bon marché... »

Aujourd'hui, il est spécialement mentionné dans la correspondance adressée aux artistes par le Musée que l'exposition collection sur l'expressionnisme abstrait sera la plus grande source d'information pour les historiens et les étudiants qui travaillent dans ce domaine. C'est ainsi qu'en faisant appel aux donations des artistes, on organise une forme subtile de chantage.

Dans l'avenir, d'autres artistes seront soumis des abus semblables. Cette protestation est élevée par l'I.A.W.C. comme mesure à la fois préventive et corrective.

ART WORKERS COALITION  
15 juin 1969.

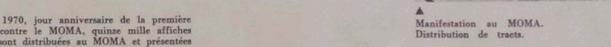
## TREIZE DEMANDES

Voici les treize demandes soumises à M. Bates Lowry, directeur du MOMA par un groupe d'artistes et de critiques le 28 janvier 1969, quelques jours après l'incident de Takis.

1. Le musée organisera une exposition publique en février sur « les rapports du musée avec les artistes et les sociétés ». Le débat aura lieu selon les règles usuelles de procédure qui régissent les auditions publiques.
2. Une section du musée, sous la direction d'artistes noirs, sera consacrée aux réalisations des artistes noirs.
3. Les activités du musée seront élargies aux Noirs, aux Porto-Ricains et aux autres communautés. Il devra encourager les expositions qui reflètent les aspirations de ces groupes.
4. Une commission d'artistes, dotée de responsabilités directoriales, sera installée chaque année pour organiser les expositions.
5. Le musée sera ouvert deux fois par semaine jusqu'à minuit et l'entrée sera libre à toute heure.
6. Les artistes percevront un droit de location pour l'exposition de leurs œuvres.
7. Le musée reconnaîtra le droit de l'artiste à refuser de montrer une œuvre appartenant au musée dans toute exposition autre que celles de la collection permanente du musée.
8. Le musée fera connaître sa position sur la législation des droits des artistes sur leurs droits légaux.
9. Un registre des artistes sera ouvert au musée. Les artistes qui voudront s'y inscrire fourniront au musée une documentation sur leur travail sous la forme de photographies, extraits de presse, etc. Ce matériel sera joint aux dossiers d'artistes existants.
10. Le musée présentera des œuvres expérimentales nécessitant des commentaires particuliers hors du musée.
11. Une section du musée sera consacrée en permanence à montrer des œuvres de artistes sans galeries.
12. Le musée inclura dans son personnel dirigeant des personnes qualifiées pour assurer l'installation et la conservation des œuvres technologiques.
13. Le musée désignera un responsable chargé d'étudier tous les conflits qui les artistes.



Une réunion du Comité de l'I.A.W.C.



Le 3 janvier 1970, jour anniversaire de la première manifestation contre le MOMA, quinze mille affiches sur Song Mi sont distribuées au MOMA et présentées devant le « Guernica » de Picasso.



Manifestation au MOMA. Distribution de tracts.



« Les trustees du Musée d'Art Moderne de New York sont des gens très riches. Pourquoi? Parce qu'ils sont la source principale (directe ou indirecte) des fonds du musée. Que de tels hommes tendent à être conservateurs dans leurs conceptions sociales, qu'ils ne soient pas toujours désintéressés dans leurs décisions, notamment en ce qui concerne la valeur matérielle de leurs propres collections, et qu'enfin ils soient connus pour intervenir dans des domaines de l'activité du musée où ils sont incompétents — tout cela, ne semble-t-il, est à la fois indéniable et déplorable. Mais cela constitue-t-il pour autant une pollution du musée? Je ne le crois pas. »

HILTON KRAMER,  
(NEW-YORK TIMES, 8 FÉVRIER 1970).

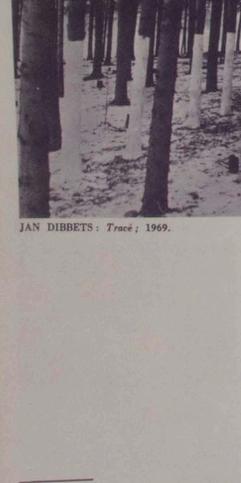
« La classe bourgeoise aujourd'hui est plus consciente qu'elle ne l'a jamais été dans le passé du fait que toute chose a un prix : aucun peintre, pour subvenir à son art, ne résistera aux coups de millions que le capitalisme pourra bien verser afin de neutraliser ses toiles, mais remarquez bien pour neutraliser la bourgeoisie acheteuse, commerciale et muséiste, et par là elle neutralise : c'est son arme la plus forte. L'unique résistance réelle précieusement dans l'idéologie, et donc l'idéologie est l'élément le plus urgent, toujours. »

EDUARDO SANGUINETTI.

(12) Robho n° 2, décembre 1967 : « Le cinématisme est-il un académisme? »

(13) Voir aussi les expositions sur le jouet ou le jouet technologique organisées à l'ICA de Londres. L'infantilisation de l'artiste et du spectateur est une des formes actuelles de la marchandisation de l'art et de sa réduction à l'insensé.

MICHAEL HEIZER - Dou- ble négatif; 1969/70.



JAN DIBBETS : Tracé; 1969.

depuis quelques années le cirque « artistique ». Trois facteurs semblent émerger que nous examinons tout d'abord : 1) Implosion et dévitalisation des circuits traditionnels; 2) Précipitation des modes spectaculaires qui se développent comme le cœur bat trop vite dans un organisme délabré; 3) Triomphe de l'homme-objet qui remplace le sujet de l'objet d'art dans la vitrine « culturelle ».

**L'IMPLISSION DES CIRCUITS D'ART TRADITIONNELS**

« Il ne se passe rien nulle part » — c'est le cri d'alarme des amateurs 1971. En France, l'échec total de la Biennale de Paris; à Venise le fiasco lamentable d'une « nouvelle formule »; à Documenta la mise en cause d'un organisme tout chargé de valoriser les marchandises d'un petit groupe de galeries américaines à Biotinos, les déconforts de la fermeture de l'Institut di Tella; à New-York, les attaques vétéennes contre les Musées d'Art Moderne et de Contemporain, les symptômes d'une perte de vitesse qui frappe les organismes « culturels », les succès ne sont que des illusions, lorsqu'on vient les constater sur place. A Paris, dans le désert des galeries, dont un quart finissent d'écrouler en Allemagne, en Suisse, en Hollande, leurs stocks op, pop ou minimal, un seul événement dans mai 1969, les huit jours de la Biennale du cinématisme sous la pression du commerce de détail.

Le cinématisme se donne au départ pour objectif la destruction de l'objet d'art et de la composition formelle, l'expérimentation de l'interaction de l'espace personnel et de l'espace esthétique, la participation active du spectateur, le risque de la déstabilisation, la mise en question de la stabilité quotidienne et la création d'une zone intermédiaire où risquent de s'opérer une confrontation dialectique du social et de l'esthétique. Tout au contraire, avec une rapidité stupéfiante (12), la production de la plupart des artistes cinématimistes change sous en cendriers de plexiglas, cadres décoratifs destinés à égarer les regards des spectateurs, qui se soit en « ambiances » de style Parly II et autres bouillottes pour endosser deux résistances résidées précieusement dans l'idéologie, et donc l'idéologie est l'élément le plus urgent, toujours.

Mieux : le lumino-cinématisme a récemment servi de prétexte à une démonstration particulièrement pesante. Sous le titre : « l'art dans la rue », le C.N.A.G. nous a proposé en décembre 1969, un montage photographique mal ficelé et mal commenté de quarante projets d'illumination pour la nuit. Ce montage aurait été imputablement refusé — pour médiocrité — par les grands magasins de la capitale, et par conséquent les organismes ont cru devoir couvrir cette démonstration extrêmement modeste par l'auréole de Malakowski et de Tatlin. Une phrase incendiaire du premier, des photos de manifestations où figurent des œuvres « révolutionnaires » du second, des documents sur les défilés de Pétrougar en octobre 1918, servant d'introduction à une toile, ses œuvres décoratives en néon et autres guirlandes colorées présentes par les quarante candidats. On prend l'amalgame et on ne feindra de dégarer une « filiation » entre d'une part l'intervention d'un Ray-

naud plantant un emblème de pots de fleurs dans une rue passante et d'autre part les vastes cérémonies collectives qui galvanisent les foules, comme les temps de Lénine et Trotsky. Travail des organisateurs, partagés entre le désir de récupérer la force d'attraction « garde » (voir ci-dessous notre encadré sur l'affaire BUREN/le N.A.C.) et le risque de lous les apprêts, doivent s'ordonner minutieusement leurs effets. A tout moment, la machine peut leur échapper dans les mains et se changer en quelque sursaut de liberté qui jaillira hors du cadre prévu (un hôtel rocoquo de l'arrondissement pour débarrasser sur l'Inimmoable : un art d'agitation qui commencera par mettre en cause les « valeurs »).

Dans le jury réuni pour choisir les lauréats de cette exposition, il y eut plusieurs officiels — notamment dans le personnel préfectoral — pour réclamer à grands cris des œuvres « à participation du spectateur ». C'est la nouvelle rengaine : « Personnalisez votre alléation »; « Appuyez-vous-même sur le bouton qui ne sert à rien »; « La participation du spectateur est une démarche — vieille au demeurant de 25 ans — si vous voulez que la société devienne plus démocratique »; « magistral » de l'artiste, dialogue avec l'acteur, refus des propositions esthétiques figurées dans l'improbable. Les années passant, certains groupes, notamment le GRAV, ont dégagé un sens plus social : ils ont posé la participation comme un apprentissage de la liberté et procédé peu à peu à une quasi disparition de l'objet tranché. Le spectateur était conduit à n'avoir plus qu'une issue; affronter directement sa situation aliénante. La société devint le tableau à faire (voir notre dossier argentin). Mais d'autres ont cru devoir retourner la proposition contre elle-même, en attendant de bonnes âmes, dans le milieu officiel, préconisent l'intervention du spectateur comme remède à l'agitation (13) « l'art-participatif ». Pendant ce temps-là, ils ne feront pas de bêtises! ». C'est là, dans la disposition du public. Tout le monde, sans exception, a pu constater que les artistes arrivés, c'était la liberté — mais sous surveillance; la participation — mais fondamentalement dans le sens souhaité par le pouvoir.

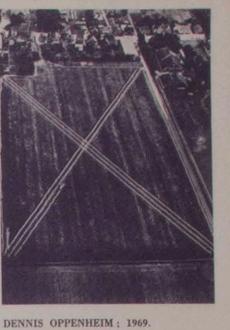
**BUSINESS ET SUPPLEMENT D'AME**

A mesure que se dévitalise le circuit commercial-culturel et que les artistes sortent par la petite porte, les industriels entrent par la grande. Présentant à Berne, en mars 1969, une exposition conçue à « l'art concourant » et « l'anti-forme », John Murphy, président de Philip Morris-Exco, pouvait écrire dans la page 3 du catalogue de la Biennale que l'artiste s'approprie à améliorer ses interprétations et ses conceptions. L'anti-forme commerciale cherche, aussi, à améliorer ses services et ses produits par l'expérimentation de nouvelles méthodes et de nouveaux matériaux. Notre

constante recherche de voies nouvelles, pour agir et produire, s'apparente aux interrogations des artistes dont les œuvres sont présentées ici (14). En tant qu'hommes d'affaires en accord avec notre temps, nous sommes amenés à soutenir « le nouveau » et « l'expérimental » dans tous les domaines. Nous espérons que les visiteurs de cette exposition trouveront aussi stimulés en regardant que nous l'avons été pendant sa préparation.

Organisé par la firme de publicité américaine Ruder and Finn, le show de Berne avait clairement pour objectif d'améliorer l'image de Philip Morris et de mettre en parallèle la recherche désintéressée des fabricants de cigarettes et celle des artistes. Il avait mission de décrire la chasse au profit comme une « quête », une magnifique aventure spirituelle. Gout; vingt quatre mille dollars. On retrouve le même ton à Toronto pour l'exposition New Alchemy, financée par la firme Benson and Hedges Ltd. « L'art réclame le courage d'être non-conformiste, d'innover, d'être enclia à la polémique dans la limite de la raison et pour une raison donnée, déclare dans le catalogue le président de la société,

Aussi la méthode se précise-t-elle. Ruder and Finn, dont un département s'est spécialisé dans l'exploitation promotionnelle de l'art — car la formule a déjà ses institutions — a organisé au Jewish Museum de New-York, une exposition consacrée à la matière plastique (« A plastic presence »; décembre 1969) où les artistes participants étaient cette fois directement choisis par la firme et non plus par les conservateurs. A l'entrée, le catalogue payant (45 dollars) était consacré pour moitié aux procédés d'impression sur plastique proposés par la firme Mitribac. Le 7 décembre, Grace Glusack commentait « A plastic presence » dans le New-York Times : « Le Jewish Museum peut-il servir de salle d'exposition pour les clients de M. Finn sans sacrifier quelque peu son autonomie de jugement et sa sélectivité? Karl Katz, le directeur du musée, pense que oui. (...) Katz a peut-être raison et les expositions dépendront de plus en plus, sans doute, du soutien de la grande industrie. » L'art contrôlé par Ruder and Finn (ou par Publicis), l'art comme renfort publicitaire de la société de consommation : on se doute qu'à ce compte-là, il ne fera pas grand mal. A mesure



DENNIS OPPENHEIM; 1969.

DENNIS OPPENHEIM : Champs; 1969.

CARL ANDRIE : Pile; 1968.

que s'accroît l'implosion de la culture bourgeoise, la manipulation de ses débuts se perfectionne.

**L'ACCÉLÉRATION DES MODES SPECTACULAIRES**

Or, simultanément, tandis que le circuit culturel se vide de tout contenu opératoire, les modes spectaculaires se précipitent. Une course poursuite est engagée entre les conservateurs et la page qui jouent des coudes dans les escaliers de service pour parvenir bons premiers dans l'ultime chambrette où s'est réfugié le génie potentiel. Des critiques tentent de les doubler en rassemblant à la vitesse d'un lot disparaté de photos obtenues à coups de lettres circulaires, qui mettront de fabriquer, cent semaine en une école. La mode — qui simule le mouvement pour ne pas le vivre — jette le jeune artiste dans la compétition permanente. Cinquante rendez-vous impitoyables se bou-

JANNIS KOUNEL : Elevage de poussins; 1920 (l'artiste a laissé la poussière s'accumuler pendant un an sur son « Grand Veau » posé horizontalement Man Ray a photographié le résultat).



JANNIS KOUNEL : Lis et Chariot et Lis; 1967.

REINER RUTHEN : BEC; 1969 (l'artiste est à gauche. Au centre Joëph Beuy).



REINER RUTHEN : BEC; 1969 (l'artiste est à gauche. Au centre Joëph Beuy).

par sa rude élégance. Un néo-tachisme (Art! la belle substance...) vient se conjuguer avec l'esthétique de l'objet trouvé (regardez ceux tas de pavés...). En passant de la broquette au sol du musée, la matière inerte est devenue de l'art. Art-constitué soumission affectée à la vente des choses, qu'importe, l'anti-forme rejoint le grand courant de ceux qui ont subiés mieux le monde comme il est — et qui le montent. Ils font du pop sale. Ils voient le réel comme une vitrine pleine de sous-objets menés. Ils sélectionnent dedans de quoi nous étonner et nous séduire. Audaces d'étalagistes qui déplacent le réel pour ne pas le changer.

Certains, reprenant gestuelle pollockienne, y ajoutent des accessoires empruntés au monde ouvrier. Déguisés en conducteur de locomotive 1925, Richard Serra jette contre le mur du plomb fondu. L'apothéose des matérialistes, on le devine habillé avec la caquette et le cuir des révolutionnaires de Pétrougar, déverser un tas de gravats sur le tapis de harpène des de Rockefeller.

**L'ART COMME PROMOTION. LA PROMOTION COMME ART**

Les Italiens de Rome (Ceroli, Marotta, Kounellis, etc.) ont développé dans un style carcéral et soigné ce que les Américains, souvent plus « tough » présentent de leur côté sur le mode viril. Les faux cubes de terre de Pascale ont engendré tout un art pour pascale, qui emprunte le plus gros de ses accessoires au Piccolo Teatro. A coups de rapprochements pittoresques (les souris sur le sommier métallique), de ready-mades insolites (l'oiseau vivant dans la galerie) et de paraphrases (merci en contrepoint, dans les jardins en plastique), ils aménagent des environnements « amusants », ils font de leur durable ce que Rauschenberg et Martial Rayssé réalisèrent en 1962 dans le provisionnel, le « look » d'Olivio et de Ceroli. Le style aéro-dynamique des faces du Jet et de Colombo se marie à merveille avec celui de Pascale. Une dialectique de la futilité se développe, toute fondée sur l'apparence et l'apparence immédiate. Le décor s'imprime d'art, l'art s'imprime de décor. Le « créateur » est pour alimenter sans relâche le catalogue de formes nouvelles qui relance par un « styling » efficace et toujours différent la surconsommation. D'où l'augmentation de l'artiste dans le processus de la production industrielle, l'artiste devient faire-valoir publicitaire, il trouve tout naturellement sa fonction dans l'appareil promotionnel. Qui rencontre de moins en moins de peintres

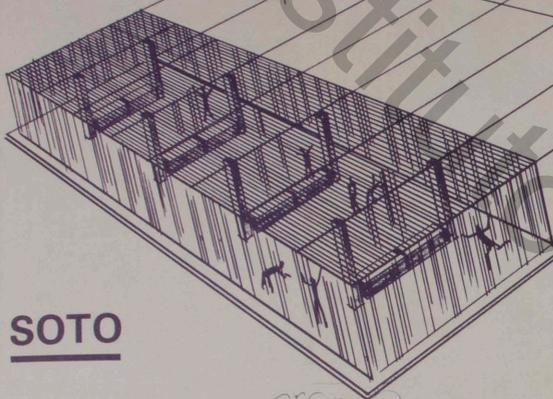
(suite page 34)





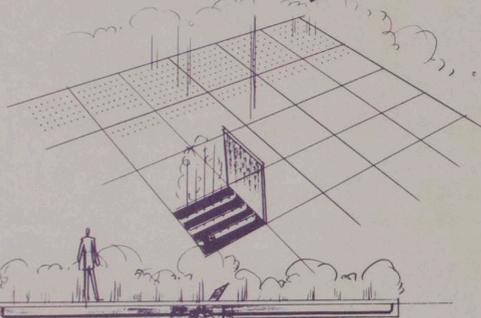


# ESPACES COLLECTIFS

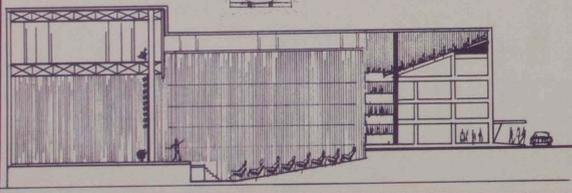


## SOTO

Dans le prolongement de ses Pénétrables en nylon et en métal, SOTO a élaboré en 1969 un projet d'« Aquapénétrable » (ci-dessus). Il souhaite installer dans un pays chaud, sur une vaste place publique — par exemple : au Venezuela — un immense Pénétrable en eau (minimum : 500 à 1.000 m<sup>2</sup>) où chacun, vêtu ou non, pourrait errer librement. Dans cet espace à la fois ludique, sensoriel et méditatif, l'effet optique des Pénétrables en nylon serait conservé et l'effet tactile fortement augmenté par le ruissellement — à quoi s'ajouteraient, grâce à l'eau, des effets d'irisation.

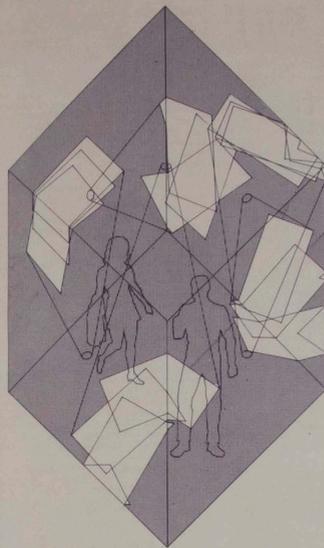


Ce projet s'est doublé d'un second — pour les pays froids. Il s'agit d'un Pénétrable en vapeur (ci-contre). Une dalle percée diffuse dans l'espace des jets continus d'air chaud. Le promeneur peut y circuler. Aucun de ces projets n'a encore été réalisé.

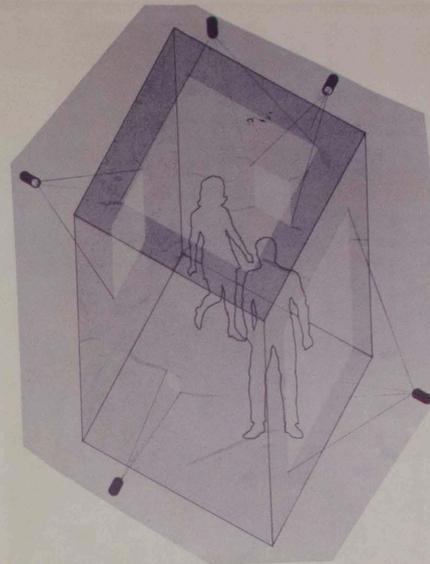


## COLOMBO

A l'occasion d'un Festival de danse à Amiens en 1969, SOTO, invité à monter un décor, a proposé d'envahir la totalité de la scène, de la salle et des balcons avec un Pénétrable de nylon, qui unifierait les divers espaces dans une même texture immatérielle et sans proportions. Ce projet a été écarté pour raisons de sécurité et remplacé par un Pénétrable de proportions plus modestes dans lequel évoluaient les danseurs.

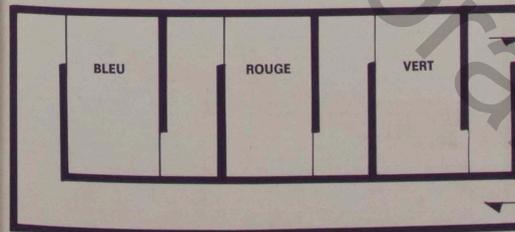
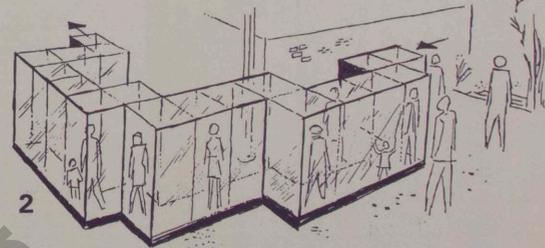
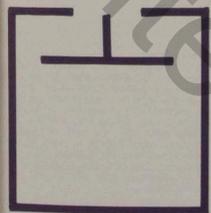


Grâce à quatre projecteurs pivotants à mouvements aléatoires, des formes régulières colorées sont projetées sur les parois intérieures d'un habitacle. Elles transforment l'aspect du cube et sont transformées par lui. La profondeur spatiale et la modulation des champs chromatiques, dont les ondes se mélangent, créent une variété infinie d'espaces instables.



Les cinq carrés de COLOMBO (1967) sont projetés de l'extérieur sur une boîte cubique translucide. Le spectateur se tient à l'intérieur. Grâce à un effet de zoom — qui obéit pour chaque projecteur à des rythmes différents — les carrés projetés diminuent et augmentent tour à tour. Faute de repères, le spectateur perd peu à peu le sentiment de son assise, de son équilibre, de la topogesthésie.

## CRUZ-DIEZ

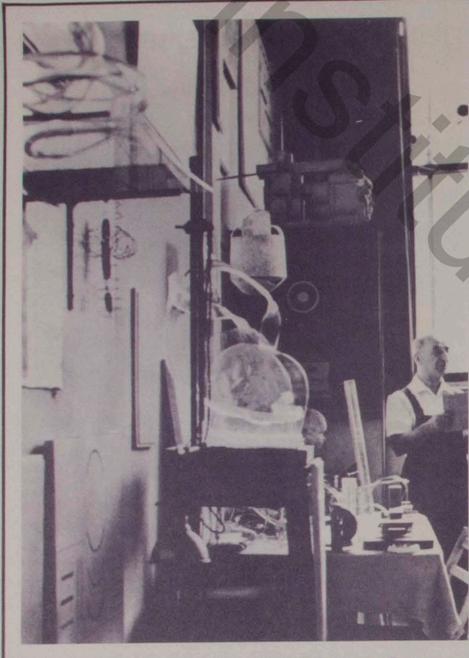


1 Cabine à éclairages successifs. Chaque couleur — bleu, vert, rouge — est diffusée intensément pendant 25 secondes. L'œil est saturé par une seule teinte puis passe brusquement et sans transition à une autre teinte. D'où la violence de la perturbation cenesthésique.

2 Labyrinthe composé de trois cabines éclairées chacune en bleu, en rouge et en vert. Le spectateur, en passant de l'une à l'autre, reconstitue dans le mouvement la perception décrite par la cabine N° 1. Les parois étant transparentes et colorées, le monde extérieur est intégré à l'expérience (couleur soustractive).

3 Même labyrinthe mais, cette fois, composé de parois opaques. Les cabines sont précédées d'un couloir noir de déconditionnement qui efface les « après-images » du monde extérieur. L'ensemble de ces expériences a inscrit dans un programme consacré par CRUZ DIEZ aux phénomènes de persistance rétinienne.

En 1969, sur la plage italienne de Caorle, GIANNI COLOMBO a réalisé un tunnel transparent de 30 mètres de long. Il comportait quatre sections franchies tour à tour par le public : un tronçon régulier, puis penché, puis animé par un moteur ; enfin une partie de plus en plus étroite, le spectateur devant écarter les parois pour ressortir. La nuit, le corridor s'éclairait de deux couleurs quand on en touchait les fils.



**L**E Stijl, né en 1917 de la rencontre de Mondrian, Van der Leek et Van Doesburg, est moins le lieu d'une unité de pensée qu'un carrefour d'itinéraires divergents, voire contradictoires.

En 1917, Mondrian tend vers « l'inchangeable », « le beau universel », « le repos », « l'harmonie des rapports », « l'équilibre » (un par l'autre « l'actif et le passif, l'intérieur et l'extérieur, le masculin et le féminin, l'esprit et la matière, qui ne font qu'un dans l'univers »).

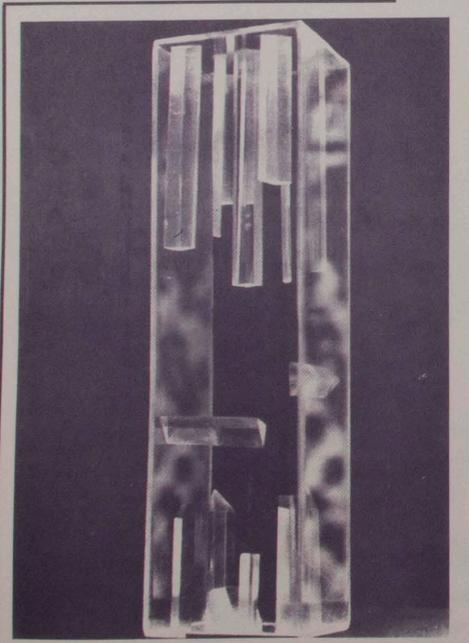
Sa démarche se développe en deux étapes : 1) réduction du réel à un schéma vertical-horizontale (l'angle droit devient « le ferme appui ») ; 2) réduction de la modulation chromatique et de la vibration optique à la frontalité, grâce au jeu scrupuleux des rapports de surfaces colorées et au carcan des lignes noires. C'est seulement quinze ans plus tard, vers 1933, qu'il reviendra à une conception plus souple, plus « ouverte » sur l'espace. La mystique de l'absolu s'éclaircit alors devant les séductions de la vie urbaine et les nouveaux concepts scientifiques (relativité, mécanique ondulatoire, etc.). Mondrian accentue et même accentue les effets de vibration et de modulation, qui l'avait complètement éliminé qu'il a tenu avec ses premières recherches sur l'activation de la surface, commencent pendant la période figurative divisionniste (« les meules » ; « le moulin à soleil ») ; 1908) et réintègre des solutions qu'il avait étudiées en la marge de sa période de formalisation classique (particulièrement dans les folles « compositions » de 1918) : « losanges aux lignes grises », « compositions en diagonales ».

Chez Van Doesburg, l'évolution est beaucoup plus rapide. Dans un premier temps, il suit la démarche de Mondrian. Un certain dynamisme optique apparaît dans son œuvre en 1916-1918 (« composition IX » ; « danse russe »). L'artiste — opérant par réductions successives — touche ensuite sur le néo-plasticisme classique, celui de l'équilibre et de la frontalité. Mais dès 1924-25, Van Doesburg s'éloigne franchement de Mondrian. Si, en 1923 il écrit encore : « La multiplicité des contrastes donne des tensions éternelles, qui créent par la suppression réciproque, un équilibre et un repos », l'année suivante « l'énormité » de ces tensions le fait déboucher sur l'expression du dynamisme et de l'instabilité. Tandis que Mondrian s'enfonçait dans la quête d'une sérénité dont l'aboutissement sera la toile en losange de 1931. (Pour Seuphor : « Le Vedanta de la peinture contemporaine ») Van Doesburg se lance dans la direction opposée.

À travers ses constructions « débordantes » qui se prolongent mentalement hors du cadre ; ses tableaux en obliques et ses « contra-compositions » où les lignes noires n'encadrent plus les couleurs et sont présentées en contrepoint de celles-ci (méthode que reprendra Léger vingt ans plus tard), à travers également sa recherche d'un espace continu en architecture et ses préoccupations kinesthésiques lors de la décoration de l'Hubette (1927) à Strasbourg, Van Doesburg intègre les concepts de « temps », de « transformation perpétuelle » (De Stijl, 1928).

Sa démarche s'achève en une condamnation définitive du néo-plasticisme : « Si on fait abstraction des figures, un tableau d'Ingres ou de Poussin est identique avec un tableau de Mondrian ou de Van der Leek. Ce que j'appelle nouveau, c'est l'ordre au niveau moral et spirituel de notre époque, est justement le contraire. Ce qui nous intéresse est l'anti-gravitation, l'obliquité, un nouveau sentiment au point de vue couleur ». (1930).

ARCHIVES



Vantongerloo fixe au plasticien un programme : chercher la loi première de l'unité fondamentale du continuum spatio-temporel — ce qu'il appelle le « ton », « le boule », « le rythme ou unité de la création ». Attitude que Van Doesburg partage quand il écrit, un peu plus tard, dans les Principes de l'art néo-plasticisme (1925) : « L'œuvre d'art véritablement exacte est une métaphore de l'univers ». L'artiste a mission d'extérioriser son expérience intellectuelle (esthétique) de la réalité ».

Cette mission : rendre visible l'invisible, Vantongerloo l'expose ainsi en 1922. Le total est en transformation perpétuelle, que tout obéit à la relativité, mais, je le répète, l'homme a trouvé quelques moyens qui lui permettent de présenter à nos sens la réalité d'une chose que nous ne pouvons percevoir puisque notre système sensoriel n'est sensible qu'à des vibrations d'une fréquence donnée. Ainsi l'homme nous met en contact avec certaines lois qui gardent le tout et nous montre l'existence du vrai. Dès que nous connaissons ces lois nous pouvons analyser la nature, la voir telle qu'elle est et nous au-delà ».

Jusqu'en 1930, Vantongerloo va s'efforcer de dépasser tout à tout deux nouvelles contradictions :

- 1) Comment chercher la vérité absolue d'une réalité en perpétuelle mutation comment fixer la loi fondamentale et le système définitif d'un monde dont la connaissance s'approfondit et se renouvelle sans cesse.
- 2) Comment enfermer dans l'immortalité d'un objet statique la sculpture le tableau — une intuition de la nature commandée par l'ondulatoire.

Contradiction qui s'exprime dans ses textes, où surmonter le long processus de l'absolu : « L'analyse du spectre de l'absolu nous montre différentes manifestations successives bien caractérisées : sont la chaleur la lumière, les couleurs, les rayons chimiques sont les manifestations, à différents degrés, des lois fondamentales du spectre de l'absolu ».

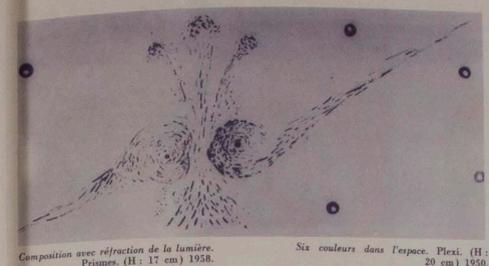
Mais peu à peu, dans son effort pour passer de l'unité mystique — « l'inchangeable » de Mondrian — à l'unité du monde physique (l'ondulatoire) Vantongerloo développera une conception moins moniste et totalisante pour déboucher sur les réalités relatives, s'effor-

Création de la Nature. Prismes et plexi. (H : 30 cm) 1958.

Mais, par delà cette recherche morale, Vantongerloo se passionne en autodidacte pour les derniers développements de la science. Dès ses premiers écrits, non sans nostalgie ni confusion, il s'exalte devant les perspectives récemment ouvertes par la microphysique, la théorie des quanta, la relativité. En 1918 : « Les ondes ou vibrations se rencontrent et créent par leur rencontre une autre vibration, d'où la vie et le mouvement perpétuel ». 1920 : « La nature se transforme (évolue) constamment par des ondulations du mouvement qui doit toujours être plus parfait, plus pur, l'arrêt dans le mouvement évolue par l'arrêt dans le mouvement retour au néant (...) ». Le mouvement ondulatoire évolue et passe par une foule de stades qui sont les spectres propres à chacun des stades du mouvement. C'est ainsi que les ondes vibratoires évoluent, deviennent perceptibles par notre sens de l'ouïe, à partir de 32 vibrations doubles par seconde. Le mouvement évolue, se perfectionnant, atteindra 75.000 vibrations par seconde. Il se perfectionnera encore, augmentera sa fréquence et nous ne percevons plus rien. Plus tard la fréquence sera si grande que le mouvement se transforme en chaleur et plus tard encore en lumière, puis en rayons chimiques ».

« Etant donné que tout est en perpétuelle transformation, nous pouvons dire que rien n'existe de façon définitive. (...) Entier le son et la chaleur, il y a une infinité de vibrations imperceptibles pour nos sens, mais qui seront un jour utilisées par l'homme et qui ont certainement une action sur les organes mais dont nous ne sommes pas encore conscients ».

Ces préoccupations ne peuvent pas ne pas avoir de conséquences sur la conception que Vantongerloo se fait de sa propre démarche. Pendant une longue phase transitoire, l'artiste va être déchiré entre deux tendances. D'une part sa fidélité à donner satisfaction au néo-plasticisme, dont il épouse l'éthique aristocratique, quasi monacale, et d'autre part la curiosité pédagogique qui le pousse, en transitoire, vers les grands schémas de la science. Cette contradiction se résoud provisoirement dans la recherche d'un principe absolu, d'un monisme, d'une loi fondamentale et constante de l'univers qui rappelle les intuitions cosmiques des présocratiques.



Composition avec réfraction de la lumière. Prismes. (H : 17 cm) 1958.

« On peut poser la question suivante : est-ce l'architecture qui créera une société ou est une nouvelle habitation ? L'architecture, je pense que jamais l'architecture ne créera une nouvelle société nouvelle. Elle ne fait que créer le confort dans une société trop vieille : eau chaude, salle de bains, chauffage central, etc. (...) C'est donc notre base sociale qui peut réviser, ce qui amènera automatiquement une demeure en rapport direct avec notre évolution sociale. On ne peut plus construire sur les bases de notre civilisation, les vieilles constructions ne peuvent plus être réparées et varient de plus en plus. (...) L'art fait encore partie de la vieille civilisation, mais, comme celle-ci ne peut persister éternellement, elle devra

à la fin par déboucher sur une perception anti-gravitationnelle de la matière-énergie (telle que l'avait pressentie, dans les années 1910, Malevitch avec son « suprématisme dynamique » et ses « planités »).

Pour Vantongerloo l'intuition artistique et l'intuition scientifique ont, par des canaux différents, la même fonction : elles cherchent à saisir la même loi fondamentale du continuum spatio-temporel, celle que Max Bill, dans le texte ci-joint, appelle « des idées-schémas, des esquisses de processus naturels » pris au cours de l'année 1921, Vantongerloo écrit : « Tout progresse, tout évolue et le temps n'est pas bien loin où l'art et la science forment un tout homogène ». Ce sont pour lui deux disciplines parallèles, qui ont une même tâche d'élucidation des lois de la matière. La beauté, ce n'est nullement telle ou telle harmonie, telle ou telle composition — mais un supplément de connaissance. L'art plastique n'existe pas. Partant de l'accumulation des données irrationnelles engendrées par le vécu, l'artiste crée un décor qui s'efforce d'élucider et crée de nouvelles significations, de nouvelles lectures du réel. « La géométrie d'Euclide, la gravitation



Six couleurs dans l'espace. Plexi. (H : 20 cm) 1950.

# VANTONGERLOO et l'inchangeable au process art

universelle de Newton, la relativité d'Einstein sont des créations. Mettre sous une forme visible certaines lois de l'univers, c'est créer » (1939).

À partir de 1923, Vantongerloo abandonne l'horizontalité, verticale au profit de jeux de courbes représentant, dans son esprit, le rayonnement continu des formes qui inscrivait précédemment sur ses tableaux. Il ne montre plus des assemblages de rectangles et mais les champs d'ondes qui les séparent.

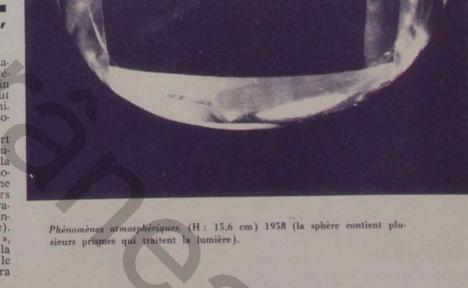
Sous le titre « Element cosmique » (1945), « Element dans l'espace » (1945), « Non-objet » (1949), il réalise en série de singulières sculptures filiformes suspendues qui sont comme des émetteurs-récepteurs d'ondes magnétiques. Simultanément, il couvre ses toiles de signes menus, de formes ambieuses, de queues de comètes qui figurent les pluis corpusculaires et le rayonnement cosmique. Titres : « Fission d'un noyau » (1948) ; « Radiation de divers zones » (1949) ; « Des zones dans l'espace : action et réaction » (1949).

En répétant l'angle droit, Vantongerloo rompt ses derniers liens avec le néo-plasticisme. Partit du modèle gravitationnel de Mondrian — un modèle qui, même absolu, est enraciné dans la réalité physique immédiate dans l'expérience corporelle de l'équilibre, de la verticalité, de la pesanteur, de l'horizon —

si que petit à petit, l'arrivai à me passer de la troisième dimension et à déboucher sur une œuvre qui n'a ni début ni fin ».

En 1928, il insère dans ses œuvres des séries de prismes (voir ci-contre) qui reçoivent et décomposent le rayonnement lumineux. Titres : « Phénomènes atmosphériques » ; « Transformation d'un corps à deux dimensions en N dimensions » ; « création de la nature » ; « Milieu diffusif » ; etc. Des lors, son objectif est atteint. Le premier (1), il a dégage quelques-uns des principaux concepts qui vont régner sur l'art des années 1960 : l'idée d'une réalité vivante, qui agit en permanence, sous nos yeux, dans l'instant même où nous percevons l'œuvre ; l'idée d'indétermination, liée au caractère aléatoire du flux lumineux ; l'idée d'invisible, la « sculpture » n'étant plus une organisation palpable de substances statiques, mais un jeu d'ondes invisibles qui traversent l'espace ; l'idée de frontières, l'intérieur et l'extérieur se fondent dans une réalité plus vaste : le champ ondulatoire.

On se gardera de comparer la démarche de Vantongerloo avec celle des diffé-



Phénomènes atmosphériques. (H : 15,6 cm) 1958 (la sphère contient plusieurs prismes qui traitent la lumière).

Suite page 44

VANTONGERLOO : " JE " " ME " " MOI "

« On peut poser la question suivante : est-ce l'architecture qui créera une société ou est une nouvelle habitation ? L'architecture, je pense que jamais l'architecture ne créera une nouvelle société nouvelle. Elle ne fait que créer le confort dans une société trop vieille : eau chaude, salle de bains, chauffage central, etc. (...) C'est donc notre base sociale qui peut réviser, ce qui amènera automatiquement une demeure en rapport direct avec notre évolution sociale. On ne peut plus construire sur les bases de notre civilisation, les vieilles constructions ne peuvent plus être réparées et varient de plus en plus. (...) L'art fait encore partie de la vieille civilisation, mais, comme celle-ci ne peut persister éternellement, elle devra

à un jour céder la place à une organisation plus conforme aux besoins du présent. L'art se créera alors par un besoin réel. L'art, la science formeront un tout homogène avec la société et cette organisation nouvelle sera qualifiée de « sociale ».

(...) Jusqu'à présent, l'homme et l'art ont toujours été en servage. L'ère nouvelle donnera l'art à la société, et la société, c'est tout le monde, elle est anonyme, elle s'appartient en propre et ne peut être appropriée que de travailleurs libres, intellectuels ou manuels. (Le travail libre ne donnant que les plaisirs, l'anonymat sera le travail exigé de l'homme) ».

(...) Le servage ou l'exploitation, « je », « me », « moi », sont, les signes de la vieillesse civilisation. L'anonymat sera le signe de l'ère nouvelle. Tout travail sera au bénéfice de la société ».

(« Abstraction Création » 1932.)

## VANTONGERLOO:

(Suite de la page 43)

rents cinétiques — au premier rang desquels Moholy Nagy — qui ont employé des projections lumineuses. Chez Moholy — comme chez Schwerdtfeger et Hirschfeld Mack au Bauhaus, qui la combinaient avec de la musique — la lumière n'est pas présentée pour elle-même. Elle est au service d'une composition plastique — et peu importe en l'occurrence que celle-ci soit mobile. Ainsi que l'écrit Sybil Moholy Nagy, dans un catalogue consacré à son mari: « Il remplace avec les jeux changeants de l'ombre et de la lumière la ligne et le plégnement comme moyens de peindre. » Moholy cherche « l'effet visuel » — là où Vantongerloo veut piéger l'évidence pure de la nature en action. Celle-ci est saisie telle quelle, révélée par le prisme, nous la voyons opérer devant nous et l'on ne s'étonne pas de l'extrême modestie des instruments employés par Vantongerloo pour la capter. Ces morceaux de plexi mal collés, minuscules, importent peu. L'artiste ne prétend pas nous montrer une sculpture mais mettre en évidence une série de processus naturels.

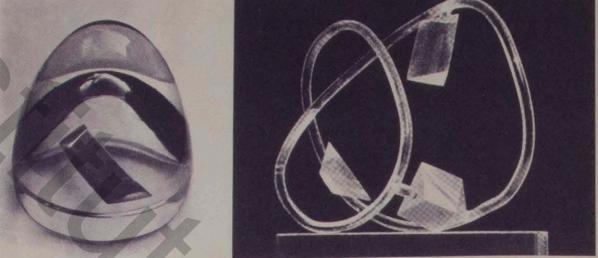
« Pourquoi, écrit-il, ne pas croire à la création et non à la reproduction d'un arc-en-ciel, d'une aurore boréale, d'une beauté propre à l'incommensurable ? »

Par delà la plastique, quelque chose commence ici qui se développera dans le process art. Dépassant successivement le stasisme de Mondrian et le dynamisme de Van Doesburg, Vantongerloo met en cause l'art signe, l'art concept, et débouche sur la manipulation effective du réel. Il ne s'agit plus, dans ses dernières œuvres d'établir l'équation de tel aspect de la nature, mais de faire surgir cette nature elle-même parmi nous.

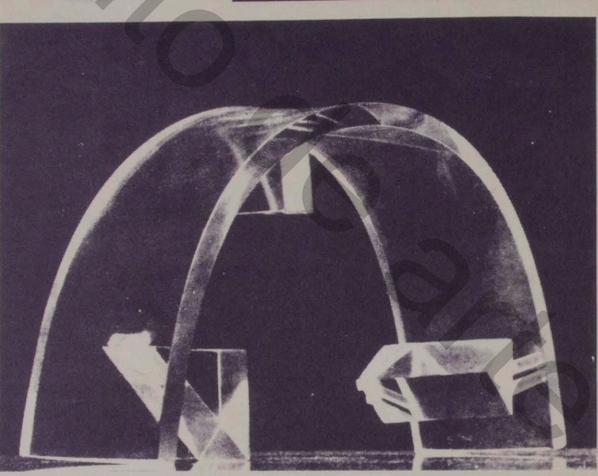
Vantongerloo est mort le 25 décembre 1965, âgé de 79 ans. Il avait vécu totalement à l'écart du système culturel et du système marchand.

(1) A la même époque Takis faisait, de son côté, intervenir explicitement l'énergie réelle dans sa recherche avec ses Explosions (1966), ses « feux d'artifice » (1967) et ses premières « œuvres magnétiques » (1968). Voir aussi les Fontaines de feu d'Yves Klein, les groupes des groupes Gutai et Zéro, les « Phosphores » de Cruz Diez, alimentées en permanence par la lumière, les œuvres de Medalla, Hans Haacke, etc.

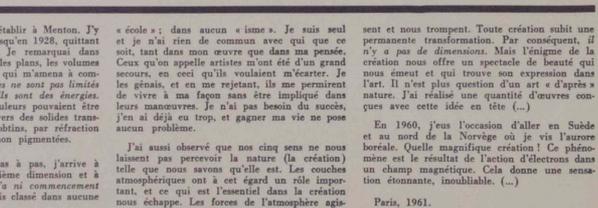
Milieu, diffusé (H: 15,3 cm) 1938 (prisme dans un bloc transparent).



Réfraction de la lumière (H: 18 cm) 1938 (prismes suspendus à un tube de plexi).



Transformer la lumière en couleurs (H: 12 cm) 1939 (prismes suspendus à une structure de plexi).



MES  
RECHERCHES.  
MES  
IMPULSIONS.  
MES  
REACTIONS.

(...) En 1920, j'allai m'établir à Menton. J'y poursuivis ma recherche jusqu'en 1928, quittant alors Menton pour Paris. Je remarquai dans mon travail que les lignes, les plans, les volumes réalisent une forme, ce qui m'amena à comprendre que les corps solides ne sont pas limités à leurs volumes, mais qu'ils sont des énergies. Je plus, je vis que les couleurs pouvaient être créées par réfraction à travers des solides transparents. C'est ainsi que j'obtins, par réfraction de lumière, des couleurs non pigmentées.

Vous voyez comment, pas à pas, j'arrive à me débarrasser de la troisième dimension et à inventer une œuvre qui n'a ni commencement ni fin. Je ne me suis jamais classé dans aucune

« école » ; dans aucun « isme ». Je suis seul et je n'ai rien de commun avec qui que ce soit, tant dans mon œuvre que dans ma pensée. Ceux qu'on appelle artistes m'ont été d'un grand secours, en ceci qu'ils voulaient m'écarteler. Je les gémais, et en me rejetant, ils me permirent de vivre à ma façon sans être impliqué dans leurs manœuvres. Je n'ai pas besoin du succès, j'en ai déjà eu trop, et gagner ma vie ne pose aucun problème.

J'ai aussi observé que nos cinq sens ne nous laissent pas percevoir la nature (la création) telle que nous savons qu'elle est. Les couches atmosphériques ont à cet égard un rôle important, et ce qui est l'essentiel dans la création nous échappe. Les forces de l'atmosphère agis-

sent et nous trompent. Toute création subit une permanente transformation. Par conséquent, il n'y a pas de dimensions. Mais l'énigme de la création nous offre un spectacle de beauté qui nous émeut et qui trouve son expression dans l'art. Il n'est plus question d'un art « d'après » nature. J'ai réalisé une quantité d'œuvres conçues avec cette idée en tête (...)

En 1940, j'eus l'occasion d'aller en Suède et au nord de la Norvège où je vis l'aurore boréale. Quelle magnifique création ! Ce phénomène est le résultat de l'action d'électrons dans un champ magnétique. Cela donne une sensation étonnante, inoubliable. (...)

Paris, 1961.

LES  
IDÉES-SCHEMES  
DE  
VANTONGERLOO

Par ses études analytiques de la couleur et de la forme, et par ses constructions à l'intérieur de la sphère, Vantongerloo se lança, dès 1917, dans une voie choisie dans l'intention non pas tant de créer des « œuvres d'art » que de concrétiser ses pensées et de découvrir quel allait être l'aboutissement de ses idées sur la peinture et la sculpture. Plus précisément, son point de départ n'était pas de produire des œuvres d'art mais d'utiliser la couleur et l'espace pour présenter ses idées. Ainsi, son œuvre ne procédait pas du cubisme comme chez Mondrian ou Malevitch, elle ne provenait pas non plus de la libération de la forme et de la couleur, comme chez Kandinsky. Pour Vantongerloo, l'œuvre était recherche de rapports, de structures et de valeurs chromatiques universelles.

Tout que les idées de Vantongerloo se trouvaient associées aux réalités concrètes du monde des objets autour de lui et se prolongaient, pour ainsi dire, en direction de la pure esthétique (depuis 1917 ou bien dans celle des volumes purs (jusqu'à environ 1938) on pouvait encore trouver « acceptable » le classement de son œuvre dans les courants traditionnels. Le développement parallèle des constructions horizontales-verticales semblait justifier la comparaison avec Piet Mondrian. Aujourd'hui, malgré des ressemblances formelles, on voit bien qu'une telle comparaison ne tient plus, car Mondrian et Vantongerloo cherchaient et créaient en réalité des modes d'expression fondamentalement différents. D'abord parce que Vantongerloo réalisait ses idées en tant que peintre et sculpteur, mais aussi en raison des différences essentielles de formations artistiques, encore accentuées par une différence d'âge d'une quinzaine d'années.

Il est vrai qu'à la fondation de la revue « de Stijl » par Theo Van Doesburg, vers la fin de la première guerre mondiale, Vantongerloo, comme d'autres, fut influencé par le concept de composition horizontale-verticale que Mondrian avait associé. Toutefois, même à la lecture de ses « réflexions » qui paraurent dans « De Stijl » sur sept numéros de la revue, entre 1917 et 1920, il est clair que le système de rapports horizontaux-verticaux ne pouvait satisfaire définitivement Vantongerloo.

Néanmoins, il le développe et le porta à un point de perfection magistrale pendant une période classique de vingt ans (1917-1937), tirant des possibilités toujours nouvelles de ces structures limitées.

Pendant la guerre et l'occupation de Paris, Vantongerloo se retira pour vivre dans un isolement presque total, abandonnant à lui-même et à ses propres pensées. De nouveaux problèmes s'élevaient déjà fait jour. Alors que ses compositions horizontales-verticales avaient été souvent conçues à partir d'un ovale ou d'une courbe, ces formes courbes devenaient maintenant directement visibles dans son œuvre. D'abord en fermé dans la grille horizontale-verticale, cage qu'il avait lui-même choisie, il se libéra par de nouvelles idées et de nouveaux thèmes.

Pendant la période d'isolement qu'imposa la guerre, il créa des œuvres d'une conception si fraîche, claire, originale qu'pendant des années elles ne rencontrèrent qu'incompréhension.

Depuis lors, Vantongerloo a élargi encore le cadre de ses idées. Il a montré un intérêt toujours accru pour « l'incommensurable », le purément créateur. Il s'écarte de plus en plus de la « fabrication d'œuvres d'art » et, à un degré toujours plus élevé, ses œuvres deviennent des

idées - schémas, des esquisses de processus naturels pris au piège par lui. Quelquefois, surtout en lisant ses déclarations écrites, on est tenté de considérer son œuvre comme celle d'un nouveau Henri Rousseau, « le peintre de la réalité ». Tout comme lui, Vantongerloo produisit en quelque sorte des réalités nouvelles, ramenant, par une opération mentale, l'invisible à des faits esthétiques. Et là encore il s'agit d'Art. Mais d'un art qui défie toute classification. Certes, ce sont des « objets de consommation spirituelle » qui sont créés ici ; mais de par leur essence ils sont fondamentalement différents de toute autre production. Toute forme d'utilitarisme (attachée même à mes propres objets de « consommation spirituelle ») est absente chez lui, et en général, ces dernières années, Vantongerloo n'a jamais manifesté de velléité pour les idées utilitaires.

D'un autre côté, il est typique de sa nature qu'il se soit intéressé à l'aviation, à l'époque de son expansion, et qu'il ait dessiné des aéroports. Il a même fait les plans d'un pont à Jiviers qui a pu sur le moment sembler assez utopique, mais qui, aujourd'hui, si on en modifie la forme, serait tout à fait réalisable. Bien que Vantongerloo attache toujours de l'importance à ces problèmes, courants, au début des années 1930, il s'est abstenu de les étudier plus avant. Ses pensées qui se situaient encore dans un cadre horizontal-verticale plus terrestre, se sont depuis orientées vers la lumière, le rayonnement et le cosmos. Ainsi est-il pleinement en accord avec la pensée expérimentale de notre temps et ses idées sont-elles caractéristiques en tout qu'expression de notre siècle.

Max Bill (1962).



DE LA RÉVOLUTION  
THÉÂTRALE  
AU THÉÂTRE  
RÉVOLUTIONNAIRE

Le théâtre « dans la rue », son irruption dans le champ social, s'impose aujourd'hui de deux manières. L'une tient à la nature du combat politique, l'autre à l'analyse critique du fonctionnement de la culture du troisième âge industriel. Nous voudrions montrer que ces deux conceptions, celle des militants qui rejettent les formes bureaucratiques et celle d'une fraction avancée des praticiens de l'art en rupture de scène, se rejoignent et — dans le meilleur cas — se confondent.

## LE THÉÂTRE DES MILITANTS

Les situations de crise ont toujours suscité des formes nouvelles de théâtre d'agitation. Elles surgissent à l'endroit précis où la structure craque sur les lieux de travail, dans les villages, dans la rue. On le constate aussi bien dans la Russie des années 1917-1922 que dans l'Allemagne des années vingt (avec, entre autres, le théâtre prolétarien amateur de Plauter et les spectacles didactiques de Brecht), dans l'Amérique des années trente que dans la France du Front Populaire. A nouveau, on l'observe aujourd'hui dans les zones de guérilla (voir, en particulier, le théâtre d'agit-prop du FNL) ou dans les pays capitalistes soumis à une contestation active (théâtre de rue à New York, San Francisco, Londres ou Amsterdam, agit-prop à Berlin, Francfort, Turin, Milan, Rome, « commandos de théâtre » à Paris, Amiens ou Flins, etc.)

Trois facteurs rendent compte du phénomène :

1. L'aggravation de la lutte des classes met brutalement en lumière — entre autres contradictions — le divorce entre les circuits de la culture, gérés par les élites au service du pouvoir, et les réseaux où s'inscrit la sensibilité populaire : villages, quartiers, salles de bal, terrains de sports, marchés, fêtes foraines, etc. D'un côté, une « activité », une « animation » culturelle conquise par la bourgeoisie, de l'autre, une vie quotidienne aliénée... L'issue est claire : l'art s'insère dans la pratique, provoque l'explosion du circuit fermé de la culture, rétablit la communication au niveau du quotidien ;

2. La fête révolutionnaire, le réveil de l'esprit collectif, une pratique sociale retrouvée, cette plénitude agressive stimule la créativité de l'homme délivré de la marchandise. La créativité, c'est l'action critique, déchirant le voile de l'imaginaire social. La grève générale, l'insurrection populaire enseignent très vite un nouvel emploi de la vie. Un regard sur l'histoire récente l'enseigne sans romantisme. Pour cette raison, les appareils bureaucratiques s'empressent de liquider en même temps l'auto-gestion et l'auto-création ;

3. dans une telle situation, le théâtre militant va se porter « là où ça se passe » et tenter de retrouver les formes de la communication populaire, les véhicules d'un langage métré, en même temps que les moyens de s'exprimer clairement, fortement, sans le secours des techniques professionnelles, devant un public nouveau, passager, peu disposé à subir des messages. Ce théâtre militant — anonyme et mobile — procède à une lecture de la vie quotidienne, avec les ressources de celle-ci et dans le but d'agir sur elle. Fondé sur le dialogue et l'instant, il sera largement improvisé. Il utilisera le médium du cirque ambulante, de la marionnette, du conteur de rue, du créateur public, de la parade foraine, du canotier et du colporteur. Maïakovski fut ainsi profondément marqué par l'art du cirque, Brecht par celui des chansonniers, tout comme aujourd'hui, le Brecht and Puppets et le théâtre militant français le sont par la technique des marionnettes, la San Francisco Mime Troupe par la commedia dell'arte, le Grand Magic Circus par la mythologie de la baraque foraine.

Ce qui est nouveau, bien que prévu par Brecht et les situationnistes, c'est — à côté de cette revitalisation des traditions populaires — l'usage croissant du détournement de sens des codes où s'inscrit le nouveau spectacle : publicité, mass-media, panneaux de signalisation, circulation automobile. Un réseau serré de signes étouffés, dans nos sociétés, les structures élémentaires de la communication. Pour déviler celles-ci, il est souvent nécessaire de manipuler, de saboter ou de traverser celui-ci, utilisation de techniques comme celles de la parade ou de la tombola revêtus alors un double aspect : réinscription d'un langage réprimé — participationnel ; critique d'un système de signes oppressif — institutionnel. A la fois contre-culture et contre-information.

Le théâtre de rue militant se rattache à deux grandes écoles : le théâtre d'agitation quotidienne (historiquement, il a joué un rôle essentiel dans les périodes pré-révolutionnaires et dans la première phase des révolutions) le théâtre de célébration, arme favorite — et inquiétante — des nouveaux régimes après la prise du pouvoir.

Ces deux écoles sont remarquablement illustrées par l'histoire du théâtre soviétique avant 1922 (1).

A la première appartenait le *Terevost* qui utilisait les procédés du Guignol russe (« le théâtre de Petruschka ») et les *Blouses bleues* qui représentaient une technique foraine bien connue :

(1) Voir « le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe », par Béatrice Pion-Vallin, in *Travail théâtral*, automne 1970, à qui nous empruntons ces exemples.

(2) « Le théâtre grec » in *Histoire des Spectacles Encyclopédie de la Pléiade* - p. 527.



▲ En République Fédérale Allemande, le Sozialistische Strassen-theater (« théâtre de rue socialiste ») se déplace en camionnettes légères équipées de haut-parleurs, avec l'appui d'un groupe de militants casqués prêts à intervenir. Il dresse son estrade au coin des rues, sur les places et dans les jardins. Il s'agit donc d'un appareil assez voyant mais très mobile, dans la lignée de l'Agit Prop des années 1920.

des silhouettes caricaturales dessinées sur des paravents avec des trous pour passer la tête et les mains des acteurs. Cette forme de théâtre nous intéresse à trois titres. Historique, d'abord : à la tête du *Terevost*, on trouve des gens comme le décorateur Komandrenko, assistant de Meyerhold et, depuis 1922, Meyerhold lui-même. Les recherches de laboratoire comme le souligne B. Pion-Vallin sont alors très liées aux spectacles de rue. Loin de jouer dans le sens de la privatisation, du formalisme et de la gratuité — comme celles de ses pâles imitateurs néoclassiques, genre Polier — les recherches de Meyerhold étaient donc fondées sur la communication, l'activation du milieu, le dévouement de la sensibilité moderne. En un mot, l'éclatement. Aussi, Meyerhold devait mourir.

Le style de ce théâtre inspire d'autres réflexions. Voici des acteurs qui renoncent à leur nom, à leur technique, à leur statut pour se couler dans la vie quotidienne. Le spectateur — dans les meilleurs moments du moins — n'est plus un « récepteur » mais un partenaire lié par une complicité profonde à l'acteur anonyme. Les rapports de production du théâtre, particulièrement, se désagrègent. Ce que le public trouve au *Terevost*, c'est moins un spectacle qu'une pratique, un nouvel usage. L'une des formules favorites du *Terevost* est le « procès d'agitation », où le public est appelé à juger — comme à Guignol — ses oppresseurs. On ne peut nier, cependant, l'aspect cathartique de la formule, l'un des travers les plus répandus du théâtre militant traditionnel dans de lourdes questions et les réponses et de privilégier la technique du simulacre.

Enfin, le lieu même où se produisent ces troupes — gares, places, villages — jouait un rôle essentiel dans l'activation du public. Justement parce que le spectacle s'insère, sans le rompre, dans le fil des jours. La vertu du quotidien s'ajoute ici à celle du plein air, bien analysée autrefois par Roland Barthes à propos du théâtre antique : « dans le plein air, le spectacle ne peut être une habitude, il est vulnérable, donc irremplaçable : la plénitude du spectateur dans la polyphonie complète du plein air (soleil qui bouge, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courants de fraîcheur) restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est d'évasion, le second de participation (2) ».

La seconde école du théâtre de rue militant est celle du triomphalisme révolutionnaire. On connaît l'exemple célèbre des Fêtes de la Fédération comme celui de grandes scénographies urbaines des Soviets. De façon significative, celles-ci se réclament d'ailleurs de Romain Rolland (*le Théâtre du Peuple*) et de l'esprit des lumières. C'est le Grand souffle épique, unanimiste de la Révolution Heureuse, le chant de l'homme réconcilié avec l'homme. Dans l'appel pour les grandes fêtes du 1<sup>er</sup> Mai 1920, les organisateurs citent Jean-Jacques Rousseau : « Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui rendent



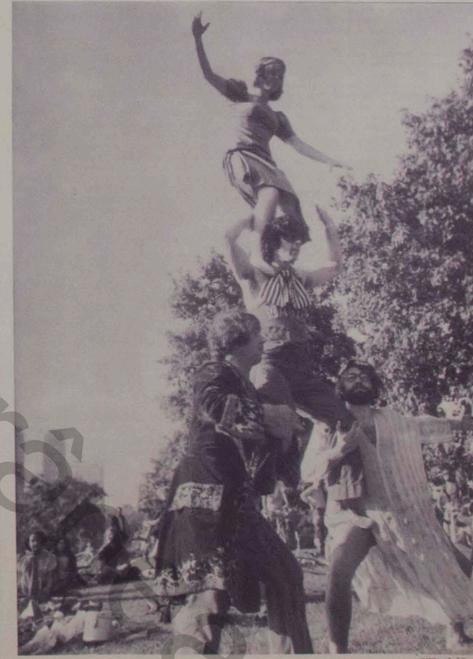
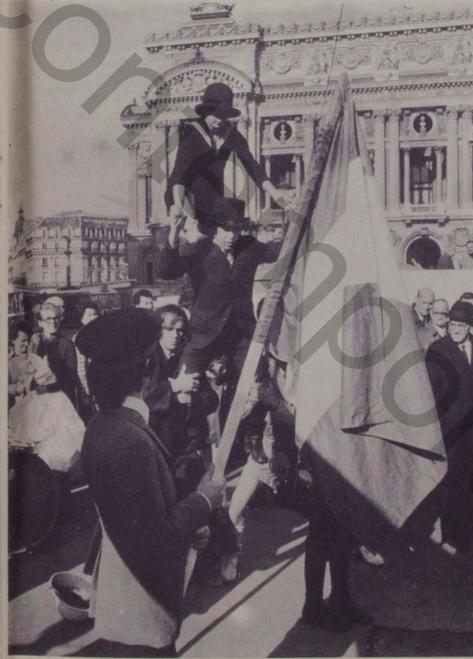
Flins, décembre 1970. A l'occasion du procès de Meulan, un groupe d'action théâtrale composé de militants dénonce le trafic de l'embauche à la sortie des usines Renault. Anonyme et improvisé, le « spectacle » dure dix minutes. Le groupe se déplace en camionnette et mêle les techniques de la parade foraine — tambours, trompettes, sifflets — et de l'agit-prop — Flins — masques grotesques désignant le patron, le juge, le polic, arabes explicatives ou dénonciatrices. Des discussions s'engagent en portugais, anglais et français.



Villeneuve-la-Garenne, 1970. Spectacle à la Maison du Peuple construite par des militants et démantelée, quelque temps après, par la municipalité. Le public est celui des bidonvilles et des H.L.M. Deux ouvriers portugais participent à une action sur le thème de « la chaîne ou la journée d'un ouvrier et d'un bourgeois ». Les « bourgeois » sont juchés sur des échafaudages, spectaculaires. Les « ouvriers » jouent au milieu du public. C'est le combat des fantoches et des vivants.

• Paris, place de l'Opéra, octobre 1970. Parade coloniale du Grand Magic Circus et de ses animaux tristes. La jungle se révolte contre la terreur blanche et l'impérialisme des media. Elle défend la liberté d'expression en s'exprimant hors de l'enceinte culturelle et en éveillant chez les passants le désir de vivre : « un véritable spectacle « populaire » doit être un spectacle éphémère et spontané, sans convocation préalable de spectateurs » (Jérôme Savary, en 1969). Un pari difficile à tenir.

• New-York, Central Park, septembre 1970. Présentation improvisée des « Chroniques Coloniales » du Grand Magic Circus. Concours, jeux de plein air, pique-nique, etc. La charge de la cavalerie légère fut interprétée par un authentique policier à cheval, venu aux nouvelles.



ferment tristement un petit nombre de gens dans un autre obscur, qui les traquent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction. Non, peuples heureux, ce ne sont pas la vanité. C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler.

On connaît mieux aujourd'hui les grandes fêtes de la Révolution russe : le Mystère du Travail Libéré, joué sur le grand escalier de la Bourse de Petrograd, vers la Commune mandalée ou le Psaume du Palais d'Hiver. Les peuples s'y donnent en spectacle à lui-même. Le champ culturel semble y recouvrir très exactement le champ social. Tout se passe « dans la vie », dans la ville, mais la vie, la ville se doublent de leurs signes, se figent dans une interprétation de leur propre chronique, ou le publicateur lit l'histoire et est en train de faire. Le grand problème est là : la ville, livre ouvert, s'arrête de vivre et, dans un grand flash back épique, se joue. On voit le danger d'une telle démarche. Au lieu d'introduire une nouvelle pratique de la vie par une lecture critique du réel, elle « purifie » l'homme de la rue dans la vaine représentation de ses hauts faits, idéalisés, mythifiés. Qu'on ne s'y trompe pas : avec le goût de la célébration comme avec l'abandon des formes d'agitation quotidiennes, c'est la bureaucratie qui s'installe : on perpétue une caste sous les oripeaux du sacré, sous les déguisements de la « masse ». La Ville n'est plus un jeu de relations mais une forme. Le théâtre, au lieu d'être à son niveau — une prise de pouvoir, se projette dans l'imagination. Ce problème n'a pas vieilli : la revue Architecture d'aujourd'hui, dans son numéro spécial sur « les lieux du spectacle » tente ainsi d'inscrire le Paris des journées révolutionnaires dans une série d'itinéraires et de schémas. Selon cette revue professionnelle, il semblerait y avoir à côté du fonctionnalisme en architecture, un fonctionnalisme de la rue, des lieux « faits » pour le théâtre d'agitation, de bonnes et de mauvaises « scènes » de la vie quotidienne. C'est évidemment tout le contraire du propos, qui est de trouver une nouvelle usage de la ville, de déchiffrer les idéologies qui recouvrent le milieu urbain. Par définition, cela s'inscrit hors des schémas et loin des itinéraires qui, tous, ont une « fonction » : celle d'exclure toutes les autres. Et ce sont, bien sûr, toutes les autres qui comptent.

Paris, Notre-Dame, 19 janvier 1969. Un pompier, suspendu par une élingue, a été coté après-midi le drapeau du F.L.N. qui flottait depuis cette nuit sur la flèche surplombant le transept de la Cathédrale Notre-Dame de Paris. (Dépêche d'Agence).

### CRITIQUE DE L'INDUSTRIE CULTURELLE

Le théâtre de rue s'enrichit actuellement d'une nouvelle réflexion sur l'institution culturelle. Avec un temps de retard sur les militants, certains professionnels du théâtre débouchent à leur tour dans le champ politique. Il ne s'agit plus d'un phénomène temporaire lié à une situation de crise, mais d'un mouvement profond né d'une conviction lucide : l'art n'a de sens qu'inscrit — à tous les niveaux — dans la pratique sociale. L'art n'a d'autre mission que de déchiffrer la réalité dans le but d'agir sur elle, et de déchiffrer et cette action étant liée dans le temps et l'espace.

Nul besoin d'être sociologue ou philosophe. La lecture des journaux suffit à nous convaincre que, dans notre société : — tout théâtre — même « politique » — inscrit dans notre système culturel, sans chercher à le déborder, sert la classe dominante ; — tout débordement réel de notre système culturel est insupportable à la classe dominante (répression) et la rend insupportable (prise de conscience) ; — toute critique de l'idéologie dominante sans mise en cause de l'institution qui la supporte se traduit par une victoire de l'institution, donc par un affermissement de l'idéologie ; en conflit avec le pouvoir, les animateurs du « théâtre populaire » n'ont jamais eu qu'un choix, se soumettre ou se démettre.

Cette analyse, une récente déclaration du Premier Ministre la confirme : « Il ne faut pas que le culture déclare M. Chaban-Desmas, soit transformée en instrument d'action politique. A partir du moment où la culture est ainsi dévoyée, on entre dans l'ignoble. Et je ne suis pas prêt de retirer ce mot ». Sous l'apparence de l'humanisme outragé, il s'agit évidemment d'un langage codé, qu'on peut ainsi déchiffrer : Il ne faut pas que la culture, moyen d'action politique de la bourgeoisie, soit transformée en instrument de lutte populaire. A partir du moment où les dévoyés deviendraient cultivés, on entrerait dans la révolution. Et je ne suis pas prêt de les laisser faire.

Ce qu'écrivait Brecht, dès 1930, est aujourd'hui plus vrai que jamais : — La société n'évolue par l'intermédiaire de l'appareil (opéra, théâtre, presse, etc.) que ce dont elle a besoin pour sa propre perpétuation. C'est dire que seule a des chances d'être admise une « innovation » capable de conduire à une rénovation, mais non à une transformation de la société — que cette forme de société soit bonne ou mauvaise. Les esprits les plus avancés ne songent pas à changer l'appareil parce qu'ils le croient au service de ce qu'ils inventent librement et capable de se transformer de lui-même avec chacune de leurs pensées. Mais ils n'inventent pas librement. Avec ou sans eux, l'appareil remplit sa fonction, les théâtres jouent tous les soirs, les journaux paraissent X fois par jour, et



Washington, 15 février 1971. — Durant près d'une heure, la résidence du Secrétaire à la Défense, Melvin R. Laird, a été soumise à l'étroite surveillance d'espions modérés, armes de lunettes d'approche et d'appareils photographiques. L'action était menée pour protester contre l'infiltration du contre-espionnage américain dans les comités de paix au Vietnam et les organisations noires.



Massy-Palaiseau, 8 février 1971. — La fédération des usagers des transports de la région parisienne inaugure la ligne fantôme d'autobus Vauhallan - Igny - Massy-Palaiseau.



Courbevoie, 13 février 1971. — Une centaine de personnes sont rassemblées pour l'inauguration fictive du nouveau collège d'enseignement secondaire. Il s'agit en fait d'une manifestation des parents d'élèves. Après six années d'attente depuis, ils marquent leur mécontentement en inaugurant un terrain vague.



En 1970, Valle Export et Peter Weibel ont promené dans les rues de Vienne ce spectacle intitulé « aus der mappe der handlichkeit ». — La « constataire », grand admirateur de « happenings », connu des milieux artistiques de la Côte d'Azur, est Pierre Pinoncelli, âgé de quarante ans et natif de Saint-Florent. Il se faisait assister par le service d'ordre et conduisait un volon. M. André Malraux a pu, grâce à un insépar, réparer les dégâts et dissimuler le plastron de sa chemise.

Le Monde, 6 février 1969

Paris, février 1971. — On voulait fermer leur mine : ce sont eux qui entrent les fossoueurs. Les mineurs de Faulquemont défilent devant le siège des Charbonnages. Ils portent le cerceuil de Lagabrielle, directeur général des Houillères du Bassin de Lorraine.

## THÉÂTRE, HAPPENING, STAR-SYSTEM

Il y a deux niveaux de réification. Le quotidien : les coutumes, les habitudes. L'exceptionnel : les rites, les cérémonies. A ces deux états du spectacle, une action théâtrale véritable peut apporter deux réponses. Dans le premier cas, elle s'inscrit, de manière anonyme et souple dans le cours de la vie. Dans le second, le caractère « privilégié » de l'événement se transmettra à l'action subversive elle-même (le sprinter noir devant le l'acteur aux yeux de Mexico). Ou bien, la célébrité du personnage en cause fondera celle de l'acteur. Ainsi, comment Hesi IV a fait Xavallier, André Malraux a fait Pinoncelli. C'est logique.

Ce qui est moins, c'est que Pinoncelli entretienne sa propre gloire, secrète sa propre réification en s'appuyant sur des actions dans la rue. Dans le cas de ses « pains brûlés » et de sa « momie sanglante », l'insertion des happenings dans une entreprise culturelle typiquement récupérée — le Sigma de Bordeaux — en réduit singulièrement la portée. Pinoncelli l'avoue d'ailleurs dans son texte.

Même s'il déborde le cadre étroit de ce festival en promenant sa momie sanglante dans les rues de Bordeaux — Pinoncelli est un artiste qui n'en finit pas de mourir. Ce qu'on retiendra de ses gestes, ce n'est pas ce qu'il en dit dans les salles de rédaction, mais leur fonction d'éclaircissement, leur part d'incertitude, ses réactions imprévisibles qu'ils peuvent déclencher, dans l'instant anonyme de leur production.

Deuxième point : Pinoncelli ne manque jamais d'éditer, après chacune de ses actions, de luxueuses plaquettes numérotées. Loin de nier le star system, il se drape des oripeaux du vedettariat en déployant 2.000 exemplaires son intéressante subjectivité. Ainsi comprend-on mieux — par ce goût évident de l'habillage — le caractère ambigu de beaucoup de ses actions où il s'auto-désigne comme objet de dérision, de dégoût. Pinoncelli est un artiste qui n'en finit pas de mourir. Ce qu'on retiendra de ses gestes, ce n'est pas ce qu'il en dit dans les salles de rédaction, mais leur fonction d'éclaircissement, leur part d'incertitude, ses réactions imprévisibles qu'ils peuvent déclencher, dans l'instant anonyme de leur production.

### LA MOMIE SANGLANTE

« Mon happening de la « Momie sanglante » — et en-ganglantée, s'est déroulé le 19 novembre 1969 rue Sainte-Catherine (la rue commerçante de Bordeaux) à 11 h. 30 du matin. Première partie dans la rue ; deuxième partie dans les Nouvelles galeries (il y a eu un moment fantomatique pour moi, c'est quand je suis descendu par l'escalier roulant, tout seul, les bras en croix face à la foule immobile, en bas, et dans un silence de mort pendant un instant j'ai eu l'impression de voler...). Troisième partie : de nouveau dans la rue, je me suis engouffré au milieu de la chaussée, bloquant la circulation et me contorsionnant par terre. Quatrième partie : intervention de Police-secours. Ils m'ont embarqué au milieu de la foule. Cinquième partie (que personne n'a vue) : séance mouvementée dans le commissariat. J'étais expédié à l'asile quand « Sigma » (1) est intervenu pour me faire relâcher !

J'avais fait, auparavant, toujours à Bordeaux, le 17 novembre, à l'occasion de l'ouverture de la semaine « Sigma », un premier happening. Habillé en noir, avec une canne d'aveugle, j'avais commencé par brûler cent pains (ordinaires) sur le trottoir. Puis, métamorphosé en homme-soleil, ouverture d'une malle aux couleurs aussi éclatantes. Distribution à la foule de cent pains magiques (pains peints de ma main). Disparition à l'intérieur de la malle en couleur. Réapparition et déshabillage. Puis disparition, nu, au milieu du trafic et des passants, vers le centre de Bordeaux.

C'était très marquant. Les gens se sont battus pour les pains magiques, et à la fin, plus que cent jeunes et « hippies » m'ont escorté jusqu'à mon hôtel — j'étais nu.

Mais : ce happening n'a été quand même qu'un spectacle, et à la fin, j'ai récupéré. Et personne n'a rien dit pour le pain brûlé — parce que cet acte était fait dans un contexte artistique... »

Pierre Pinoncelli, Nice, 22 décembre 1969.

(1) Festival annuel « d'avant-garde » financé par la municipalité de Bordeaux.

### ATTENTAT CONTRE MALRAUX

Nice, 5 février. — Un incident a marqué mardi après-midi, à 15 h. 30, à Nice, la cérémonie de la pose de la première pierre du mémorial qui abritera le « Message biblique » de Marc Chagall. A l'instant où M. André Malraux pénétrait sur le terrain de l'église où s'élevait le bâtiment, un peintre « constataire » se précipita sur lui avec cris de « A bas Chagall ! », puis, sortant de sa poche une poire en caoutchouc, il aperçut le ministre d'Etat d'un jet de peinture rouge. M. Malraux réussit néanmoins à désarmer son agresseur et à lui barbotiller à son tour la figure, sous les regards stupéfaits des personnalités, dont Marc Chagall lui-même.

« Le « constataire », grand admirateur de « happenings », connu des milieux artistiques de la Côte d'Azur, est Pierre Pinoncelli, âgé de quarante ans et natif de Saint-Florent. Il se faisait assister par le service d'ordre et conduisait un volon. M. André Malraux a pu, grâce à un insépar, réparer les dégâts et dissimuler le plastron de sa chemise.

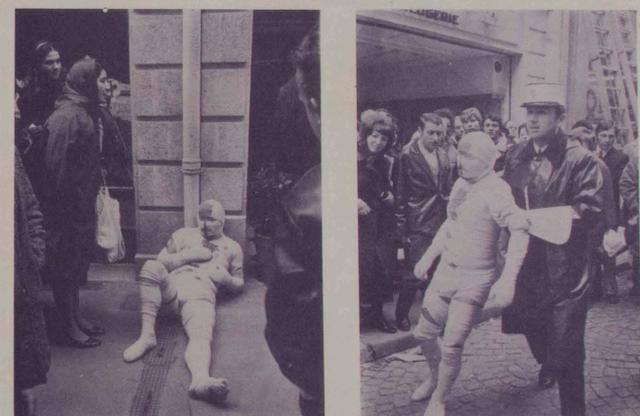
Le Monde, 6 février 1969

« Le happening devant être un spectacle, ce dernier a été assez terrible : la foule criait, des gens couraient, le préfet et Chagall essayaient Malraux et les policiers de l'escorte se précipitaient sur moi. L'atmosphère était véritable attentat ! J'ai su que j'aurais pu être abattu par la police... Mais je voulais accomplir un geste-risque, et qui soit en même temps décisif. (En compensation et pour donner la notion de jeu).

En tout cas, avec le happening, je suis du côté de la vie. Et puisque je suis passé de la rubrique « Arts » à celle des « Faits divers ». Comme le geste de la peinture me paraît ridicule à côté de tout ce que déclenche le happening.

Bien que Malraux ait refusé de porter plainte, je suis inculpé et je risque 2 à 5 ans de prison. Même si j'obtiens le sursis, adieu les happenings de rue (les seuls vraiment valables, les autres restant des spectacles pour initiés ou snobs). Enfin, je verrai !

(8 février 1969)



(Suite de la page 48)  
chacun d'eux ne prend que ce dont il a besoin, une certaine quantité de matière tout simplement (3).

On se croirait hier. Et cela marque bien l'échec des sauveurs. Brecht à tous ceux qui par abandon ou sur convocation, avec l'appui de l'Etat ou l'argent du public, s'imaginent propager un nouveau usage de la vie, sans cesse démenté par l'appareil de leur spectacle. La critique lucide des notions de théâtre populaire, de loisir, de spectacle, démontre que les larves dénoncées par Brecht au niveau de l'écriture, de la scénographie, de la production — cet aspect technique, apaisant, « raisonné » du théâtre artistique, qui se dénoue et se consume le temps de sa représentation — ces larves se recomposent à un niveau plus large de l'édifice culturel.

En effet, l'écart ne cesse de se creuser entre le théâtre et la vie quotidienne : p. 37.

— Le temps de repos, le « loisir », est aussi le lieu privilégié de la consommation de masse sous ses différents camouflages (prestige, culture, standing, mode, évocation, etc.). Ainsi, tandis que *Le loisir* sort à la reconnaissance quotidienne de la force de travail, le travail, par les rouages du crédit qui sont fondés sur lui, sert à la reconstitution quotidienne de la force de consommation. Il est en, tout cas, exclu qu'il soit le lieu de la vie quotidienne, donc la réification et l'étiement permettent le fonctionnement même de l'industrie spectaculaire fondée sur l'inconscient, l'ontarisme, la quête standard à travers une culture pré-mêlée. Standard, standing, loisir : trois aspects d'une même idéologie. — Le bout de travail standardisé, se trouve le mètre du statut social, donc la forme spectaculaire constitue le standing. A lui, le maintien du standing entraîne l'homme à son travail parcellaire. Cercle vicieux, que l'on camoufle sous l'idéologie de l'humanisme, de la démocratisation progressive, de l'homme de plus en plus sophistiqué, sous la pression des techniques et des modes, la bourgeoisie se maintient, avec la culture de masse, d'un certain bonheur moyen, d'un accès plus large au standing qui est le signe, et rien d'autre, de sa réussite, plus terrifiante encore.

— Nous retrouvons ici au dossier de Robbo sur la « non-intervention » à mesurer que l'homme imprègne la marchandise, celle-ci envahit le champ culturel. On découvre d'un même vernis l'existence méconnue. L'idéal de la nouvelle société, c'est le vaste territoire des producteurs et des publicitaires : créer un, deux, trois, plusieurs espaces Cardin ou musées Vasarely. Mieux la culture au commerce n'a pour M. Chaban-Delmas, rien d'étrange. Et M. Astoux, ce doux chrétien barbu, directeur du Centre National de Cinématographie à sauver le cinéma « par insertion d'images publicitaires dans les longs métrages, les courts métrages et les magazines de presse filmés » (4).

— Ce mécanisme — l'impénétration réciproque du commerce et de la culture — n'épargne pas les théâtres « populaires ». Seules, les apparences sont trompeuses. Elles ne peuvent faire oublier que les Maisons de la Culture sont des organismes à la gestion très lourde, dont le financement est aux mains d'un pouvoir réactionnaire. On a vu des animateurs du théâtre « populaire » — comme Guy Suarez à la Comédie de la Loire — confondre les « Maisons de la Culture » avec les revendications de leur personnel. N'insistons pas sur la crise de ces Maisons ou des animateurs naitis sont sommés de se plus acquiescer plus longtemps — à l'idée que dans une microscopie mesure — le Consommateur mais de lui fournir la « distraction » destinée au réaménagement quotidien du système.

— On voit aussi des animateurs contraints par fonction de recourir à des mécanismes d'embarquement et de félicitation de la clientèle, dignes des super-marchés. La formule de l'abonnement « apparente à la vente à crédit, enfermant l'homme de théâtre dans son rôle de fournisseur. C'est plus le « consommateur aujourd'hui, vous paierez demain » des démarcheurs. C'est exactement l'inverse et au fond la même chose : consommation réglée dans le temps et l'espace, établissement de liens de fidélité avec une entreprise de spectacle, engagement à accepter ses produits, rapport affectif — né de la consommation — à l'objet requérentement consommé, abandon de tout esprit critique dans les mains d'un spécialiste, chargé de régler les problèmes de culture, de spectacle, de consommation produit dont le contrôle réel — celui, au moins, de son innocence — appartient à la classe dominante. « Abandonnez-vous, laissez-vous aller ».

— A la culture-marchandise correspond l'homme-marchandise. Les mécanismes de la nouvelle société du profit, en renforçant les principes de division du travail, ont permis d'atteindre un degré de parcellisation des tâches, de spécialisation des connaissances (lié au progrès de l'automatisme) ou à la persécution ou à la vulgarisation de travailleurs spécialisés à « mal adaptés » selon un rythme toujours plus rapide, ces mécanismes renforcent l'organisation dichotomique de la production. Selon ce système, écrit sur son temps par Friedmann, l'écart se creuse radicalement entre la pensée technocratique (qui programme, qui prévoit, qui se sert de ces organismes complexes) et l'exécution technicienne (de moins en moins manuelle, mais de plus en plus parcellaire, spécialisée, aliénée sur le plan intellectuel).

(3) Ecrits sur le théâtre — L'Arche, éditeur.

(4) Les Lettres Françaises — 30 décembre 1970.

technicien, conscient de n'utiliser qu'une partie, très faible et stéréotypée, de son savoir et de sa créativité (celle qui est juste nécessaire à la tâche à accomplir) et à la formation de la plus-value) se trouve dans une situation névrotique. La consommation passive de culture, en faisant entrer le technicien dans l'univers de l'« homme homme », devenu l'« homme à standing », lui donne le moyen d'échapper à cette angoisse, l'illusion de vivre pleinement : évasion temporaire qui ne menace pas les causes de l'aliénation. La consommation de l'imaginaire (celui que soit son statut ou l'absence d'une substance identifiable, elle a une réalité quantitative de plus en plus tendue, fragmentée et opaque).

— La grande œuvre de la fausse « culture de masse », de la fausse « société d'abondance », de la fausse « démocratie libérale » repose, avec l'accélération des processus industriels, sur une maîtrise physique et morale qui ne cesse de croître à l'échelle planétaire : sous-emploi, analphabétisme, nouveau pacte colonial, trafic des mains-d'œuvre. N'oublions pas que l'ère des mass media est également celle qui voit augmenter de cent millions en dix ans la foule des illettrés. N'oublions pas que le pays le plus puissant du monde n'a pas su lui vouloir résoudre le problème de la pauvreté. Que l'Inde est en des plus gros producteurs de cinéma du monde. Que le capitalisme loué a bas pris les bras du tiers-monde comme hier il exploitait les enfants. Qu'il pratique l'obsolescence programmée des travailleurs comme celle des produits. Qu'il fait de la tactique des « volants de chômage » l'un des fondements de sa croissance. L'ordre capitaliste repose sur le vaste cortège des dévotés. Jamais le « non-puissant » n'a été aussi éloigné des circuits de la culture traduite et des circuits de la consommation idéologique, à son langage ni à sa langue même. Cela, quelques-uns l'ont compris : les communistes, les « commandes de travail », les opérateurs à Flins, à Billancourt ou ailleurs. Théâtralisant, déformant fondus dans la pratique sociale. Ou bien, comme les communistes, ils ont opéré — quand il travaille dans la rue — est révolté « populaire » ; en utilisant avec ironie, avec humour mais aussi avec plaisir la magie des fêtes, des parades et des danses, au sur, hors des théâtres, une démarche essentiellement brechtienne.

— Ce n'est donc pas l'homme dans la salle qui se trouve au théâtre mais l'homme esclave de la marchandise.

— Le n'est donc plus la scène qui est une boîte d'illusions, mais la salle tout entière et le système qui la porte. Le jeu de signes proposé par le spectacle « politique » ne s'inscrit pas dans le réel, mais dans un jeu de signes plus vaste, signes d'une idéologie camouflée sous le label « culture », « loisir », « théâtre populaire ». On plaie du spectaculaire sur de l'imaginaire. Par un effet de redondance, le signifiant renvoie au signifié. Les signes de reconnaissance recourent les signes de connaissance.

— Densification sur la scène, mythification dans la salle : la lecture « inquiétante » que les acteurs font de la réalité est sans cesse démentie par la lecture rassurante que les spectateurs font d'eux-mêmes. Le réseau culturel étouffe en douceur la prise de conscience.

— Ce mécanisme est inscrit dans l'architecture même du théâtre « populaire », dont on fait grand cas, en l'opposant au dispositif réactionnaire du théâtre à l'italienne. Vous cela de plus.

— Mis au point au 17<sup>e</sup> siècle, le théâtre à l'italienne est asymétrique : d'un côté, une « scène d'illusions », de l'autre, un « espace de vérité ». Le triomphe, le raffinement géométrique et la subtilité technique camouflent les tensions sociales. De l'autre, une « scène » dont l'usage est la lecture, elle, entre les cloisonnements sociaux (5). Les deux parties de l'édifice se contredisent en théorie, mais s'harmonisent en pratique : dans la salle, on ne se bat pas. De tels paradoxes sont de l'essence du spectaculaire qui dévalise la réalité des conflits par un jeu de miroirs.

— Le théâtre « populaire » de nos sociétés nous offre une image inversée de cette convention : une « scène de réalité » nous donne à lire la lutte des classes par des méthodes issues de Brecht. Une « salle d'illusion », pacifique, sans balcons ni loges, où les sièges sont à prix faible et égal pour tous, nous masque un contraire. Si nous nous laissons aller, l'illusion démocratique à la proportions d'une gigantesque mascarade. La logique interne du théâtre, et l'espace dramatique, contredit la logique du monde capitaliste. L'apaisement des tensions n'est plus provoqué par le spectacle, comme « avant Brecht », mais par la structure même du système.

— Les conventions chassées de la scène par la technique brechtienne se reconstituent au niveau de l'édifice culturel.



## BIENNALE

Paris, Musée d'Art Moderne, septembre 1969.

Voici deux ans, la Biennale de Paris, compétition internationale ouverte à toutes les commissions au nom d'une conception de l'art

prétendument apolitique, était dès le premier jour mise dans sa véritable perspective. L'action était conduite par quatre généraux. Ils représentaient quatre pays amis, le Brésil, l'Espagne, le Portugal et la Grèce.

Le jour de l'inauguration, on remarqua leur enthousiasme devant les différentes participations.

## CENSIER

Un commando de Censier constitué d'étudiants des sections « Art plastiques » et « Esthétique » et d'un comédien est intervenu sur les marchés en janvier et février 1971. Sur le thème de la répression et des grèves de la faim, ils ont joué des pièces très courtes en quatre parties :

- 1 — arrestation et commentaires ;
- 2 — vie en prison ;
- 3 — le psychiatre ;
- 4 — lutes et grève de la faim.

## LIVING

The London Living Theatre est né le 29 mai 1970. Depuis, il a mené plusieurs actions dans les rues de Londres. Il a en particulier entrepris de raconter la résistance palestinienne dans douze rampes de métro simultanément, ainsi que dans les gares de Victoria et de Waterloo. Le manifeste qu'il a publié souligne l'évolution profonde de certains membres de l'ancien Living Society close dont les manifestations idéalistes cachaient

ce n'est plus seulement le spectacle qui tranquillum « art-praxis » inscrit dans la vie quotidienne, c'est l'œuvre de paix ou de dénonciation quotidienne. La culture ainsi préservée, contrainte, programmée se change en pathos. Son rôle est de voler les tensions réelles, la misère de la survie.

— Dans la perspective où nous nous plaçons — un « art-praxis » inscrit dans la vie quotidienne, c'est le théâtre des militants, qui s'en servent comme d'une arme parmi d'autres, et celui des professionnels qui rejettent radicalement l'industrie culturelle pour s'inscrire dans la pratique. Ils se rejoignent et se confondent. « Toute fissure introduite dans le système sémiotique de la vie quotidienne est une action révolutionnaire », disent les premiers. « Tout rajout au système sémiotique de l'appareil culturel est un renforcement de son idéologie », constatent les seconds. Leur point de départ est différent, leurs conclusions sont les mêmes. Elles sont à l'ailleurs dans la ligne tracée par Brecht. « Le rôle moral de Brecht » — écrivait Roland Barthes — est d'insérer vivement une question au milieu d'une évidence. (6) Mieux l'évidence est admise et repandue l'insignifiance de la vie, la neutralité pacifiante du lieu culturel, qui nous tient par le fait que l'insertion soit telle que la rupture soit brutale.

— Qu'on nous entende bien : Nous faisons ces professionnels du spectacle qui, parce que la rue est à la mode, décident — c'est souvent le cas en Amérique, et parfois en France — de laisser le théâtre à la place publique — ou tel « lieu » choisi et baroque :

Ces pièces ont été présentées au marché Da guerre, Place des Fêtes et Gare Montparnasse. Des citations reprises des commentaires de procès ont été introduites ; elles forment le prétexte de discussions avec le public. Citations du genre de celles-ci :

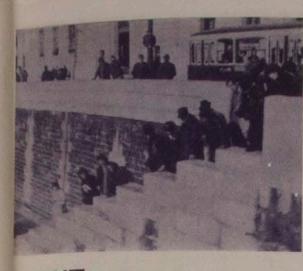
- « Un policier déclare » j'ai entendu « libérer pour le peuple », alors j'ai levé ma matraque.
- « Un juge » : vous les Maos, vous les proxénètes, il faut vous mettre hors d'état de nuire.

mal leur étroite dépendance à l'égard du système culturel.

## PIRATES

Dans la nuit de la Saint-Yves 1970, des militants déguisés en pirates passant à l'abordage d'un luxueux bateau-restaurant parisien — le Vieux Galion.

Ils parodiaient ainsi, par une surenchère théâtrale, les délices de l'imaginaire bourgeois.



## PONT AU DOUBLE

Paris 18 novembre 1969 : mise en scène d'un spectacle intéressant, dont l'action s'est déroulée entre le Pont-au-Double et le Pont Saint-Michel. Le groupe qui nous a fait parvenir ce document entend garder l'anonymat.

Le film des événements : Vendredi 14 novembre : arrestation de 180 militants, Samedi 15 novembre : arrestation de 2.651 personnes au cours de la journée de manifestations pour la paix au Vietnam et la victoire du F.N.L. 40.000 policiers continuent d'occuper Paris.

Mardi 18 novembre - 13 h. 30 : largage d'un mannequin au Pont au Double, Paris, Quartier Latin. 13 h. 35 : le mannequin se dirige vers la berge river droite. Deux policiers se précipitent pour tenter de le récupérer mais le courant le déporte à nouveau vers le milieu de la Seine. La foule est maintenant compacte sur les quais et sur le Pont Saint-Michel. Commentaires et interventions se développent. L'imaginaire de la foule déborde. Certains jeunes invitent les policiers à plonger. Le groupe disséminé parmi les bouquinistes et sur le pont distribue le testament du mannequin (texte ci-dessous). Apparition de plusieurs policiers en civil.

La foule est énorme.

14 h. : une vedette de la brigade fluviale surgit en amont. Le mannequin est hissé à son bord. Il porte son testament dans une bouteille pendue au cou.

14 h. 03 : la vedette repart. Deux camions de pompiers arrivent à Suresne. De nouveaux arriants questionnent, les gens racontent, l'anecdote entre eux.

14 h. 10 : Départ des pompiers vers la fluviale pour tenter de sauver le « noyé ». Certaines personnes qui n'ont pas assisté à la récupération du « noyé » réclament de nouvelles recherches.

## 1 LE PAILLASSON

Après avoir fait un pochoir représentant un personnage célèbre de la cinquième république, nous l'avons reproduit avec une bombe de peinture sur tous les paillassons de l'immeuble. Nous espérons ainsi obtenir des habitants de l'immeuble une certaine prise de conscience politique des gestes les plus habituels.

« Le tract distribué »

« TESTAMENT POUR LES AUTOMATES »

Un fantôme se noie, on le repêche, les gens arrivent, ils viennent au spectacle. Certains vont être amenés à commenter l'événement, d'autres vont agir, peut-être trouveront-ou un sauveur pour ce mannequin.

Une fois encore vous êtes sensibilisés sur RIEN : une fois encore vous êtes entraînés dans une comédie ridicule comme vous l'êtes chaque jour par le pouvoir qui, à force de sollicitations creuses, endort votre lucidité, vos réflexes et votre créativité.

Quant à l'appareil policier qui n'a pas manqué de se déplacer pour prendre brillamment l'affaire en main, il aura pour un moment quitté les points de guet ou de surveillance pour collaborer au côté de la foule au sauvetage et à l'identification d'un mannequin !!!

OU EST LA COMEDIE ?

# LE CRAPUL : RAID SUR LES IMMEUBLES DE GRAND STANDING

Lettre à Robbo :

Après la lecture de vos articles sur le théâtre guérilla et sur l'action dans la rue, nous avons pensé que vous seriez intéressés par cette documentation. Nous ne viendrons sans doute en parler avec vous. Nous n'avons aucun amour propre d'auteur et vous pouvez si vous le désirez remettre en forme nos informations, à notre convenance, le tout est de citer tous les exemples et de ne pas (trop) en diminuer la portée politique. Fraternellement à vous, Camarades.

Pour le Crapul : Charles, Avril 1969

A voir les belles publicités dans le Figaro et le Monde pour les beaux immeubles avec jardins et parking des beaux quartiers, l'envie nous est venue d'aller voir comment les gens y vivaient : c'est une curieuse tribu avec des mœurs curieuses, leur lutte consiste à cheminer d'un grand luxe au F5 grand standing et de la R8 Major à la DS 21.

Nous avons essayé de les rendre sensibles à leur immobilité, à leur vie de cadavre légèrement animé. Sont-ils irrémédiablement pourris et corrompus ? Nous leur avons fait cette prise de sang et nous n'avons pas beaucoup d'espoir. Néanmoins nous nous rappelons que, pour que la révolution soit victorieuse, une tranche de cette bourgeoisie doit basculer dans le camp des travailleurs, et c'est pour cela que nous continuons cette action.

D'ailleurs nous ne militons dans cet étrange milieu que par extraordinaire et nos organisations préparent la lutte d'une manière plus efficace.

Si vous connaissez un bel immeuble dans votre quartier, à vous de jouer !

Comité Révolutionnaire d'Action Par Un Langage

Nota : Les textes des affiches peuvent sembler longs, mais il faut bien considérer l'état d'esprit d'un habitant des grands standings qui, entre sa télé et son électrophone, n'a pas une vie très palpitante et à tout son temps, en descendant à la cave ou en allant au vide-orde, peut se consacrer à la lecture.

## 2 LES PORTES DES CAVES

Nous avons choisi systématiquement les portes antérieures. (Nous devons expliquer que dans les immeubles grand standing les portes des caves sont à claires-voies ou en vulgaire bon blanc, mais certaines personnes les remplacent par des portes d'acier ou de chêne lourd).

Pour nous, dans ce type d'action, nous espérons rendre complices les habitants de l'immeuble qui n'ont pas changé leur porte et les rendre différents (un petit peu plus près de nous) de ceux qui avaient changé leur porte.

QUE CACHES-TU DONC DE SI PRECIEUX LA DERRIERE ?

UNE BELLE ESCALIER ENCHAÎNÉE ?

DES LIVRES SUBVERSIFS ?

UN DOSSIER COMPROMETTANT ?

OU ?



## 3 LE PARKING

Maintenant le problème était de passer ce climat rassurant dans lequel l'habitant d'un immeuble luxueux baigne, pour cela nous l'avons attaqué sur le point qui le touche le plus à sa voiture.

Reactions inoubliables du conducteur à son arrivée au parking.

RESERVE

ADRESSEZ-VOUS AU CONCIERGE POUR CONNAITRE VOTRE NOUVELLE PLACE.



## 4 L'ASCENSEUR

Dès son arrivée, il est accueilli, un problème nouveau se pose à lui qu'il pourra résoudre devant sa télé. Des son départ, il lui est souhaité une bonne journée, un problème se pose à lui qu'il pourra résoudre dans son bureau.

Il aura pour une fois un sujet de conversation avec son épouse ou avec ses collègues. Cela le changera un peu des autres conversations routinières.

REGARDE-TOI

TA VIE SE LIMITE

A CE SINISTRE VA ET VIENT.

UN JOUR CET ASCENSEUR SE METTRA A L'HORIZONTALE

ET S'IMMOBILISERA

CE SERA TON CERUEIL.

TA VIE EST MONOTONE CON NOUS TE PLAIGNONS.

OU ?

QUELQUES BOUTEILLES DE BORDEAUX ?

TU CROIS, GRACE A CETTE PORTE, A L'INVOLABILITE DE TA PROPRIETE ?

ENTRE ET TU VERRAS QU'A PARTIR DE CE JOUR

RIEN DANS CETTE CAVE N'EST VRAIMENT PLUS A TOI.

5 LE JARDIN POUR ENFANTS

Pous pensons ainsi pouvoir établir entre les parents et l'enfant de retour dans l'appartement grand standing une conversation — éveil du type « ? Les parents : « Ou ça-tu tresté ça ? » L'enfant : « Pourquoi tresté que c'est ? » etc., etc... »

RAMENE CETTE FEUILLE A TON PAPA OU A TA MAMAN.

# LE CONTROLE IDEOLOGIQUE DE L'AVANT GARDE

PIERO GILARDI

Aujourd'hui, l'ambition personnelle du propriétaire d'une galerie américaine n'est plus de gagner de l'argent par l'art, mais D'ATTEINDRE UNE POSITION DE POUVOIR A L'INTERIEUR DE L'ART. Cette ambition est toujours plus partagée par les bailleurs de fonds et les collectionneurs. Ainsi, l'Establishment artistique dans son ensemble réalise UN CONTROLE SOCIAL SOLIDE DE L'ART D'AVANT-GARDE OCCIDENTAL. Le système social du welfare state obtient, par un petit déficit du business des galeries, LE CONTROLE IDEOLOGIQUE DE LA POTENTIALITE DE DESTRUCTION DE L'ART D'AVANT-GARDE. Les instruments de ce contrôle, réalisés à l'intérieur de l'art par les capitalistes amateurs d'art, sont le financement des artistes, mais surtout la manipulation de l'information artistique et l'encadrement social des artistes.

L'artiste non révolutionnaire doit travailler uniquement pour se faire admettre dans la galerie formellement « juste » pour son travail. La galerie le déchargera de toute responsabilité, même culturelle, pour l'insérer ensuite dans le circuit de rechange des modes artistiques. Naturellement, il y a des « conditions » sous-entendues pour celui qui veut entrer dans le mécanisme de l'intégration sociale de l'art d'avant-garde. La plus importante : QUE SON EXPRESSION ARTISTIQUE SE TROUVE EN UNE PHASE DE PURETE INITIALE ET DE NEUTRALITE ; quelque chose de semblable à

la recherche de laboratoire dans le travail d'un savant.

Si l'expression d'un artiste est déjà arrivée à une implication existentielle et politique « directe », alors il n'y a plus de possibilité d'intégration. Lorsqu'un artiste est parvenu à ce point radical de son propre travail, sa conscience se heurte à l'idéologie du « système » et alors il ne cherche plus de contacts avec l'Establishment artistique.

Je pense que nous sommes tous d'accord pour tenir l'art pour une superstructure de la société. Au point du développement actuel de la société néo-capitaliste, les superstructures sont des instruments essentiels pour la conservation des structures autoritaires. Le « management » de teinte libérale de la culture d'avant-garde, à travers l'information officielle, est un instrument de contrôle idéologique important au service du néo-capitalisme.

Oppenheim, Heizer et De Maria se rendirent récemment dans un désert du Nevada avec un hélicoptère et un avion mis à leur disposition par le collectionneur Seull (une espèce d'homme d'affaire qui détient le monopole des taxis de New York) pour creuser des trous et des traces servant à réaliser de luxueux reportages photographiques pour Newsweek, Evening Post etc... Dans certaines photos, l'avion trônait dans le champ, comme un symbole technologique.

Tout le temps pendant lequel ces trois artistes se partagent le milieu naturel et solitaire

du désert, ils ne pensèrent jamais à réaliser un travail en groupe... ! Au contraire des européens Long et Dibbets, qui considèrent le paysage comme le seul d'une dimension infinie et énergétique, ils considèrent le désert comme un fond en papier mâché pour photographier leurs petites vies « sculpturales » individuelles. Après cette expérience, Oppenheim a été engagé par une grosse entreprise qui construit des autoroutes pour disposer « artistiquement » les déblais des excavations.

Les nouveaux artistes de l'école new yorkaise avaient commencé à travailler avec des intuitions individuelles lucides et peut-être avec une « colère » vraie, mais leur indifférence idéologique leur a permis de vendre leur découverte en échange de l'intégration sociale. Maintenant que la manipulation de l'information a transformé leur découverte en produit, ils en sont devenus les commis voyageurs. Ils ne parviennent même plus à concevoir un art politique et raillent les artistes politisés de l'East Village qui réalisent des travaux de groupes anonymes dans les rues ou dans le ghetto portoricain.

Jusqu'à l'année dernière, ces nouveaux artistes intégrés étaient également chauvins avec suffisance. Maintenant ils accueillent quelques artistes européens (de l'arte povera) conformément au désir des propriétaires des galeries new yorkaises, qui ont compris qu'un véritable impérialisme culturel ne peut se faire qu'en intégrant aussi l'avant-garde européenne.

# HAACKE INTERDIT

Le 11<sup>e</sup> avril 1971, Thomas Messer, directeur du Guggenheim Museum de New York, annule l'exposition de Hans Haacke prévue pour le 30 avril.

Motif : l'artiste présentait — parmi d'autres œuvres écologiques, biologiques, etc. — 160 photographies de taudis new-yorkais. En légende, Haacke avait ajouté le nom et l'adresse des firmes et des individus propriétaires de ces taudis — tels qu'on peut les lire sur le registre foncier des services municipaux. A l'entrée, un questionnaire était proposé aux visiteurs. On les interrogeait — par « oui » ou « non » — sur les problèmes de la drogue, du Vietnam, de Nixon, etc.

Cette volonté de faire apparaître dans un musée une réalité sociale au demeurant fort accessible à tous, a immédiatement déclenché la panique au Guggenheim. Car seule la panique peut expliquer les réactions du directeur, M. Messer, et sa lettre du 19 mars adressée à Haacke. M. Messer révèle tout de go ce que nous savons d'habitude l'idéologie dominante : sa volonté de neutraliser le musée (neutraliser = rendre inerte, réduire à l'inaction). Il s'agit toujours de la même démarche : faire passer la pseudo-culture du système par la culture, exposer l'Inoffensif et l'Inoffensif en étant ce qu'est le nouveau. Avis à tous : il n'expose et n'exposera jamais — au nom du beau et de l'universel — que ce qui peut renverser l'image de marque du capitalisme. Il sera intéressant

d'observer après l'interdiction de Haacke quels « artistes » marchent dans sa combine. Voici un extrait de la lettre d'annulation de M. Messer : « Nous avons constamment réaffirmé dans notre règlement que nous poursuivons des objectifs esthétiques et éducatifs et nous nous sommes efforcés de nous tenir à eux-mêmes et non pas des mobiles extérieurs. Sur ces bases, les traites ont établi une ligne de conduite qui exclut tout engagement actif en faveur d'objectifs sociaux ou politiques. Certes l'art peut avoir des conséquences sociales ou politiques mais celles-ci sont élargies indirectement par la force exemplaire que l'œuvre d'art aura sur l'environnement et non point, comme sous les proposés, en utilisant des moyens politiques en faveur d'objectifs politiques (...) ».

On se gardera évidemment de confondre la censure politique dont Haacke est victime avec le décrochage dont Buren a fait l'objet le 10 février dernier dans le même musée. Invité à participer à une exposition collective d'avant-garde (façon Messer), Buren avait présenté une toile rayée de 200 m carrés qu'il se proposa de suspendre à la place d'œuvres dans le vaste palais central du musée où Calder continuait à naguer ses mobiles. Accrochage spectaculaire qui avait l'astucieux résultat d'écarter la concurrence et de mettre singulièrement en évidence le travail de Buren. Les confrères ayant menacé de se retirer, Buren fut invité soit à réduire ses présentions, soit à décrocher. Ce qu'il fit.

# LA REVOLUTION PAR LA PEINTURE

(...) Par ces nouvelles dispositions Picasso régit définitivement le sort de « BERNICA », laissé en « dépôt » à New York, en attendant de rentrer en Espagne lorsque Franco et son régime en partiraient. Les dernières diverses démarches pressantes tant officielles qu'officieuses, avaient été effectuées auprès du peintre pour qu'il consente à remettre Guernica à l'Espagne pour le nouveau Musée d'art moderne de Madrid, où plusieurs salles ont été préparées pour recevoir la toile et les études préparatoires qui l'accompagnent. Le Monde (29 décembre 1970)



# ENCORE SAO PAULO

« Les raisons qui entraînent le boycott de la XI<sup>e</sup> Biennale n'ont fait que s'aggraver. C'est pourquoi les associations d'artistes de Rio, Bahia et Pernambuco ont décidé que la biennale devrait être boycottée à nouveau, à moins que le gouvernement brésilien garantisse la liberté d'expression et décide l'abolition de toute censure. On sait qu'une loi soumet à la censure préalable toute publication de livres ou périodiques. Elle s'étend aux arts plastiques : une sélection d'œuvres choisies par un jury du musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro pour être envoyée à la Biennale de Paris avait été censurée comme « subversive ».

L'appel des artistes brésiliens est porté à la connaissance des milieux artistiques du monde entier.

« veut dire, dans cet appel, les artistes brésiliens, nous publions ci-dessus, la photo d'un supplicié à l'électricité. Procédé employé : « la chaise du dragon ». Il s'agit d'un siège de coffeur où le prisonnier est assis après avoir été coupé d'eau. Bon exemple d'art officiel latino-américain.

Le 10 novembre, le Grand Jury du comité de Martin (Californie) secoue Angela de sa complicité de kidnapping et meurtre « délit passible de la peine de mort. Le 16 novembre, le gouverneur « libéral » de New York, N. Rockefeller signe l'ordre d'extradition. Dans la nuit du 23 décembre, Angela est secrètement transférée, par avion militaire, en Californie. Le 5 janvier, le procès commence devant le tribunal de San Rafael.

Pour mieux faire comprendre ce que



# SCOUTISME A NAPALM

L'actualité brûlante des problèmes de design et d'environnement n'est pas tombée du ciel ni surgie spontanément de la conscience collective. Elle a une histoire. Banham a bien montré l'urgence et les limites morales et techniques de la pratique du design ou de l'environnement. Il n'a en rien abordé la définition sociale, politique de cette pratique. Ce n'est pas un hasard si tous les gouvernements occidentaux lancent aujourd'hui (en France plus précisément depuis 6 mois) cette nouvelle croisade et cherchent à mobiliser les consciences en érant à l'apocalypse. En France, l'environnement » est une des « tombées de mai 68, plus précisément une retombée de l'écue de la Révolution de Mai, c'est l'idéologie par laquelle, entre autres, le pouvoir essaie de conjurer sur les rivières et les parcs nationaux ce qui pourrait se passer dans la rue. Aux Etats-Unis, ce n'est pas un accident si cette nouvelle mystique, cette nouvelle Frontière est contemporaine de la guerre au Viet-Nam.

Je tiens là, il y a une situation virtuelle de crise profonde : ici et là, les gouvernements restructurent leur idéologie matrisée afin de faire face à la crise et de la surmonter. On voit que LA SURVIE DONT IL EST QUESTION AU FOND N'EST PAS DU TOUT CELLE DE L'ESPECE, MAIS CELLE DU POUVOIR.

Dans ce sens, l'environnement (le design, la

lutte anti pollution etc...) prend ce relais, dans l'histoire des idéologies, de la grande croisade des Relations Humaines et publiques consécutive à la grande crise de 1929. A ce moment-là, le Capital réussit à relancer la production et à restructurer grâce à une immense injection publicitaire relationnelle dans la consommation dans l'entreprise, dans la vie sociale. Aujourd'hui, face à des contradictions plus larges, face aux contradictions nouvelles qui traversent à la fois les structures internes des pays développés et opposent ceux-ci tous ensemble, à l'échelle mondiale, aux pays du Tiers-Monde, le système met en œuvre une idéologie plus large, planétaire, qui puisse refaire l'Union Sacrée de l'Espace Humain par-delà les discriminations de classes, par-delà les guerres, par-delà les conflits néo-impérialistes. Encore une fois, cette Union Sacrée scellée au nom de l'Environnement n'est que la Sainte Alliance des classes au pouvoir dans les pays riches.

Dans la mystique des relations humaines, il s'agissait de recycler, de réadapter, de reconstruire les individus et les groupes avec la société ambiante, donnée comme idéale. Dans la mystique de l'environnement il s'agit de recycler, de réadapter, de les réintégrer à une nature ambiante idéale. Par rapport à l'idéologie précédente, celle-ci est donc encore plus régressive,

plus simpliste, mais par la même part être plus efficace : la structure et la relation sociale avec ses conflits, l'histoire y disparaissent complètement au profit d'une nouvelle Nature — avec détournement de toutes les forces sur un idéal de boy-scout, un idéal d'équilibre naïf et mystique au sein d'une nature hygiénique. Si les mythes ont toujours servi à naturaliser l'histoire, celui-ci est l'aboutissement mythologique des sociétés capitalistes. La théorie de l'Environnement prétend s'appuyer sur des problèmes réels, concrets, évidents : mais la pollution, les nuisances, les dystrophies sont des problèmes techniques et non sociaux, à un mode social de production. La Croisade de l'environnement, elle, est tout autre chose : en cristallisant sur un modèle utopique ; sur un contenu collectif mixte, en culpabilisant collectivement les consciences (we have found the enemy, and he is us), elle passe des problèmes et des solutions techniques à la pure et simple manipulation sociale.

La guerre, les catastrophes naturelles ont toujours servi à ressouder la société déchirée. Aujourd'hui, c'est la mise en scène d'une catastrophe naturelle, d'une apocalypse naturelle permanente qui remplit la même fonction.

Dans la mystique dirigée de l'environnement, ce changement à l'Apocalypse, à l'Ennemi mythique qui est en nous et partout vise à créer une fausse

interdépendance. RIEN DE TEL QU'UN FAUX-FEU D'ÉCOLOGIE ET DE CATASTROPHE POUR RECONCILLIER LES CLASSES : sinon la chasse aux sorcières dont au fond la mystique de l'inspollution n'est qu'une variante.

Les problèmes de design et de l'environnement ne sont donc qu'en apparence des problèmes objectifs, en fait ce sont des problèmes idéologiques. Cette croisade qui relance à un autre niveau tous les thèmes de la Frontière et de la Nouvelle Frontière Kennedienne, la lutte contre la pauvreté ou le thème de la « Great society » (en France, « Nouvelle Société ») etc... constitue une structure idéologique d'ensemble, une drogue sociale, un nouvel « opium du peuple ».

Il serait d'une certaine façon trop facile d'OPPOSER LES BOMBARDEMENTS AU NAPALM À VIETNAM ET LES SOUS-AMOUREUX QU'ON MET ICI À PROTÉGER LA FLORE ET LA FAUNE NATURELLES. On pourrait dresser un fabuleux prosaïste-verbal de toutes les contradictions flagrantes où s'enfoncent ce nouvel idéalisme. Mais il y a la un malentendu, et l'opposition entre le napalm et la chlorophylle n'est qu'apparente : en fait, c'est la même chose. Au Vietnam, c'est la pollution communiste qui est combattue. Ici, c'est la pollution des eaux. Mais c'est aussi au nom de la pollution qu'on parle des Noirs et les Indiens (en France : les Algériens, les Arabes, les Indes, les Indonésiens, etc.). C'est une même logique qui ordonne tous ces aspects, l'opération idéologique consistant à travailler en mythologie, en valeurs humaines, à un certain nombre de pratiques (la lutte anti-pollution) pour les opposer formellement aux autres (la guerre au Viet-Nam etc...) qui ne servent qu'à toujours fuir contre la pollution : la pollution de l'ordre établi. Cet « Ennemi » mythique que tout le monde est invité à traquer, à détruire, en lui-même aussi, c'est tout ce qui ou lui ou hors de lui, pollue l'ordre social et l'ordre de production.

Il n'est pas vrai que la société soit malade, que la nature soit malade. Cette mythologie thérapeutique qui voudrait faire croire que si ce ne va pas, c'est le fait de microbes, de virus, ou de dystrophies biologiques, masque le fait menaçant, le fait politique, le fait historique, qu'il s'agit de structures sociales et de contradictions sociales, et pas du tout de maladie ou de métabolisme détraqué qu'il suffirait de soigner. Tous les designers, architectes, sociologues etc... qui se voulaient les thaumaturges de cette société malade, sont complices de cette trinité-patrie du problème, en termes de maladies, qui est une autre forme de mystification.

Nous disons donc pour conclure que cette nouvelle idéologie environnementale et naturaliste est la forme la plus actuelle et possible scientifique d'une mythologie « naturaliste », qui à toujours consisté à recycler sur une fausse nature idéale, sur une essence idéale du rapport Homme Nature l'astrocrite objective réelle des rapports sociaux.

Aspens, c'est le Disneyland du design et de l'environnement ; on y traite de l'apocalypse et de thérapeutique universelle dans une ambiance idéale et enchantée. Mais le problème dépasse de nous. ASPENS C'EST TOUTE LA THÉORIE DU DESIGN ET DE L'ENVIRONNEMENT ELLÉME ME QUI CONSTITUE UNE UTOPIE GÉRALISÉE, UTOPIE DE LA PLAGE ET DE LA SECURITE PAR UN ORDRE CAPITALISTE, QUI SE DONNE POUR UNE SECONDE NATURE. C'EST LA SEULE MANIÈRE DE PERPETUER SOUS LE PRETEXTE DE LA NATURE.

JEAN BAUDRILLARD (Communication à la Conférence ASPENS, Colorado, 1970) consacrée au design et à l'environnement ; Juin 1970.)

**robho**  
LES CARNETS DE L'OTIEN

Robho est en vente à la Librairie LA HUNE 170, bd Saint-Germain, PARIS VI<sup>e</sup> et à la Librairie ACTUALITÉS, 38, rue Dauphine, PARIS VI<sup>e</sup>.

GERARD FROMANGER

**PARTIE DE CAMPAGNE**

Correspondant pour la Belgique : Jacques WEEMELS, 7, rue Rouge, Bruxelles 18.

Le gérant : CHRISTIANE DUPARC

Rédaction : JULIEN BLAINE, JEAN CLAY, CHRISTIANE DUPARC, ALAIN SCHIFRES

Traductions : JEAN-BAPTISTE DENIS

Photographie : ANDRÉ MORAIN

ROBHO 61, rue Hallé, PARIS XIV<sup>e</sup>.

« Tout discours politique est un discours sur l'art. Tout discours sur l'art est un discours politique. Pour illustrer cette thèse, Gérard Fromanger a présenté au salon de la jeune peinture (juillet 1969) un film de quarante minutes « Paris de Garçonnes » Macéris ; des sons et des images enregistrés sur bande magnétique pendant les émissions de l'ORTF, et remplacés par les mots peintures, sculptures, art, musées, galeries, artistes, etc. » Les deux discours unanimes, celui de la politique et celui de l'art étaient ainsi « critiques » l'un par l'autre et révélés dans leur véritable nature de camouflage idéologique, chacun dans son champ, la même fonction : masquer les tensions des contradictions sociales sous l'aliéni des valeurs « universelles ».

«...Des difficultés se préparent, dans les musées l'agitation persiste...»

Robho n'accepte pas la publicité sauf sous forme d'échange avec des publications similaires.

Imprimerie La Renaissance - TROYES

Dépot légal 2<sup>e</sup> trimestre 1971 - N° 30.230

« Ce tout temps, remarque Brecht (« Art et politique », 1935), on a usé de ruse pour répondre à la vérité, lorsqu'elle était étouffée ou cachée

Conductus [alors] un vrai almanach patriotique. Il se contentait d'échanger des mots. Là où il y avait : « Le seigneur de Xan fit mettre à mort le philosophe Wan, parce qu'il avait dit ceci et cela... », le pennaclet « être à mort » par « assassiner ». Disait que le tyran utilait avait été victime d'un attentat. Il ajoutait : « avait été exécuté ». Ce libéral, Confucius ouvrit la voie à une nouvelle de l'histoire. A notre époque, mettre au lieu de « peuple » la « popu-

lation » et au lieu de « sol » « propriété terrienne », c'est déjà préparer son soutien à biens des menaces ».

Il est recommandé de préparer deux autres films, l'un sur le journal télévisé et l'autre sur l'émission « l'amour de l'art ». Le principe en est le même : détourner l'attention sur des images qu'aux sons.

Diffusion : les organismes collectifs disposant d'un équipement magnétophone.

Il faut tout le géocentrisme « atlantique » des Mécènes de la culture et la haute opinion qu'elles ont de leur importance pour que la prodigieuse créativité de Gutai soit quasiment passée inaperçue en Occident.

Gutai a été le premier à opérer de façon massive, plusieurs années avant New York et Paris, le passage d'un art de l'objet à un art du comportement et de l'événement.

Dès leurs premières manifestations collectives, les hommes de Gutai ont résolu une fois pour toutes le problème de l'objet — par sa suppression. Leurs expositions en plein air, sur scène, leur festival dans le ciel, leurs innombrables propositions marquaient assez, dès 1955-61, que pour eux l'important n'était plus dans la réalisation d'un support durable, réussite plastique ou artisanale, mais bien dans la création d'une exceptionnelle force d'impact psychologique — laquelle ne pouvait que gagner à s'expanser hors des vieux médiums, dans la totalité du champ matériel, dans le temps et l'espace.

D'où les caractéristiques de Gutai : l'éphémère, le gigantisme, l'indifférence aux lieux culturels, l'extrême liberté dans le choix du terrain (hangars, scènes, bois de pins, etc.), la confusion délibérée des moyens d'expression (théâtre, musique, peinture, danse, etc.) et l'appel simultané à tous les sens. D'où enfin l'extrême liberté dans le choix des matériaux : feu, papier, fumée, boue, flèches, vinyl, gonflables, trous dans le sol, cailloux, etc.

Il faudra déterminer un jour les rapports exacts — fussent-ils indirects — de Gutai avec Yves Klein, le groupe Zéro, Karpow et toute l'école de l'événement qui s'est développée par la suite. Une part notable des expériences qui se réalisent actuellement dans le monde artistique ont été annoncées par Gutai : earth works, art topologique (aménagement du paysage), participation du spectateur, art collectif, labyrinthes, process art, œuvres feu, œuvres aléatoires, gonflables, air art, sky art — tout est là, dans les photos rassemblées ici, et l'on se demande, devant tel « festival sur les toits » qui s'organise à New York, quel intérêt il peut y avoir désormais à refaire tant bien que mal le travail mené par Gutai voici plus de dix ans.

Car la bataille conduite par les Japonais pour l'éclatement du concept d'objet avait toute sa valeur à l'époque, quand la quasi totalité du milieu artistique s'attachait aux vieux fétichismes du tableau, de la sculpture, du ready-made ou de l'assemblage néo-dada.

Ces problèmes sont résolus aujourd'hui.

Les expositions qui se développent actuellement aux Etats-Unis sur le thème du feu, de l'air, de la terre, de l'eau et sous le titre général d'« elemental sculpture », ont un premier défaut : mettre l'accent sur le matériau, sur le médium aux dépens de la pensée. Néobucolisme qui n'est qu'une image inversée du néotechnicisme de type EAT (voir Editorial Robho N° 4). Après les ingénieurs « distrayants », voici la vague des troglodytes pétrissant de la glaise et soufflant sur le feu. A quand une exposition sur la pierre ou le fer ? On y verra tout le monde — même la Vénus de Lespugue.

Il se pourrait que la reprise, un peu partout dans le monde, après plus de dix ans, du vaste registre de Gutai, ne soit qu'une manière de rendre inoffensive — voire commerciale — une entreprise qui pouvait appeler d'autres développements que dans l'art décoratif. Voici ce qu'on lit par exemple d'Otto Piene à propos de ses lancers de ballons à Boston (Arts-Canada ; Juin 1969) : « Les villes sont devenues des labyrinthes de cauchemar. Nos « fleurs volantes », dans leur ciel, seront vues par tous, feront apparaître les forces rassurantes de la nature et y réimplanteront la beauté comme une force de vie régulatrice. » Cette conception d'un ciel-vitrine offrant au passant des villes le « joyeux » vis-à-vis d'un jeu de ballons, et plus généralement cette façon de considérer l'artiste comme l'amuseur, l'endormeur de nos dimanches, c'est Gutai réinterprété, rétréci, vu par le petit côté de la logorhée. Toute répétition est réduction. La splendeur percée du groupe japonais méritait mieux.



Avril 1960. Sur le toit d'un grand magasin à Osaka : festival en plein ciel.

JIRO YOSHIMURA

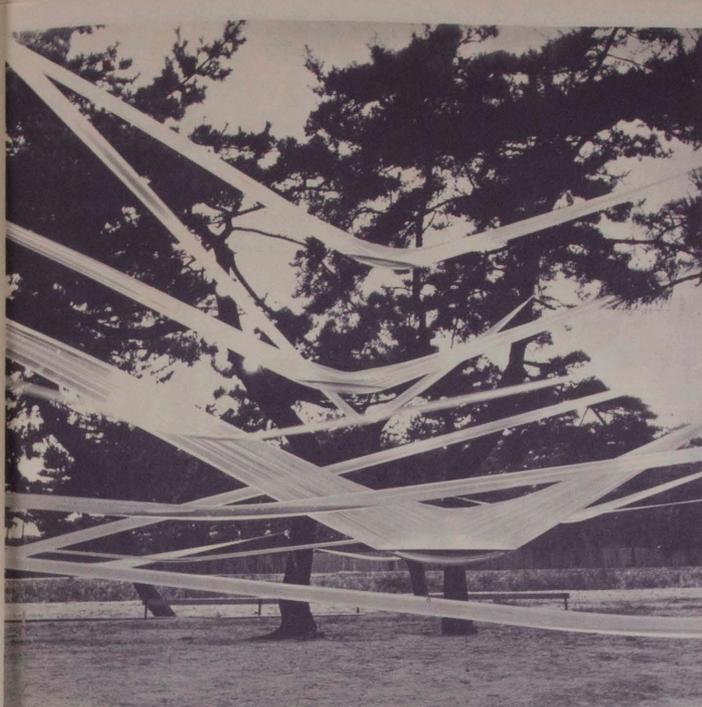
## SUR L'ART GUTAI

QUAND, à la fin de la guerre, je suis descendu de la montagne, où l'on m'avait permis de me retirer, pour me reposer, tout au long de cette désastreuse époque, je me suis retrouvé, à mon atelier d'Ashiya, entouré de tout un groupe d'étudiants en art qui s'enthousiasmaient à parler jusqu'à des heures avancées de la nuit de l'avenir du nouvel art. C'était l'attrait irrésistible qu'ils ressentaient pour l'abstraction qui les avait amenés vers moi, peut-être parce que j'avais été, avec Saburo Hasegawa, Seisei Murai et Nagao Yamaguchi, un des premiers à me livrer à des tentatives d'art abstrait au Japon.

Mais à la vérité, ce n'est que par amitié que je voulais encourager ces jeunes artistes, dans leurs ardues recherches de quelque chose d'inconnu et je ne songeais pas le moins du monde à les accablant dans quelque abstraction que ce fut.

Pendant, après quelques années de fréquents échanges, je commençai à entrevoir parmi mes nouveaux compagnons des individus remarquables tels que Shimamoto et Yamazaki. Ils étaient décidés à se libérer de leur « acquis » et à explorer par l'expérience et l'aventure un champ d'action nouveau d'une expression plus directe. Ainsi le nombre des participants au groupe augmenta autour de 1950 et la plupart d'entre eux participèrent à l'exposition municipale d'Ashiya, une ville voisine d'Osaka où nous habitons. A l'époque, cette exposition était peut-être la plus libre et la plus ouverte du monde et je m'honorais d'être membre de son jury. Chaque année, des œuvres pleines d'audace et d'aventure y étaient admises, présentées par Masanobu, Shiraga, Murakami, Tanaka, Motonaga, et bien d'autres encore. Presque tous ces artistes sont actuellement les membres principaux du groupe Gutai. C'est ainsi que les activités et l'existence même de notre groupe ont fini par être reconnues comme significatives par plusieurs amateurs d'art.

C'est en 1951 que l'Association de l'art Gutai fut fondée et qu'elle fit son noyau de la première revue Gutai, qui restera toujours comme un précieux document de témoignage historique. Pour des raisons financières, les artistes de l'association furent obligés de l'imprimer eux-mêmes, au moyen d'une très modeste presse qu'ils avaient



Juillet 1956. Deuxième festival Gutai en plein air. Sadaoane Motonaga : œuvres en ou.

payée de leurs deniers. Le tirage en fut limité à 500 exemplaires. « Gutai » est un mot japonais qui signifie « concret » ou « matérialisation ». Il semble que ce mot intriguait les gens qui connaissent les activités de Gutai. A l'époque nous prétions à ce mot le sens suivant : essayer de saisir visuellement et directement, en les incarnant dans la matière, les aspirations intérieures des hommes actuels. L'esprit, libéré de normes auxquelles les artistes ne pouvaient échapper jusqu'à présent, cherche à dégager d'une manière concrète ce qui se forme à travers le chaos.

A la fin de l'exposition municipale d'Ashiya de 1955, j'ai soumis au comité directeur le projet d'une exposition en plein air. Ce projet fut accepté et réalisé dans les bois de pins de la plage. On lui donna le titre quelque peu présomptueux de : « Exposition des expériences artistiques de l'art d'avant-garde lançant le défi au soleil de plein été ». On n'oubliera pas l'extraordinaire ambiance créée par ces œuvres immenses qui remplissaient tout le bois. Il y en avait une, entre autres, simplement faite de pieux enfoncés dans la terre et formant une ligne d'un peu plus de cent mètres ; d'autres parcouraient, suspendues d'un arbre à l'autre, les cimes des pins.

L'expérience de cette exposition confirma les artistes du groupe Gutai dans leur volonté de rompre avec l'art du passé. Shiraga, par exemple, se servit d'un grand morceau de bois dur, taillé à coups de hache et coloré en rouge ; et Tanaka, d'une vaste étoffe qu'il tendit horizontalement et qui ondulait au souffle du vent.

Dans la première exposition d'intérieur qui eut lieu pendant l'automne de la première année, à la maison d'Ohara, cet esprit d'aventure se manifesta encore davantage et ces expériences, reprises en 1956, m'amènent à penser à la possibilité de les mettre en scène. Après que la revue américaine « Life » eut envoyé en 1956 un photographe pour faire un reportage sur nos activités, « L'Art Gutai en scène » fut enfin réalisé un soir de Mai 1957 au théâtre du journal Sankei à Osaka. Onze pièces furent présentées.

Il y eut par exemple les bâtons de Shiraga qui, appuyés contre un mur, tombaient les uns après les autres au rythme d'un tambour. Shiraga apparaissait lui-même, au dernier coup, par le fond de la scène qui se déchirait en deux — puis exécutait une danse étrange et lente au milieu d'archers lançant leur flèche vers le fond du théâtre. Tout cela dans un mouvement intensément dramatique de sensations pures excluant tous éléments littéraires possibles.

Il y eut encore, parmi d'autres manifestations, la présentation de Murakami qui, montant en scène un bâton à la main, en déchirait

## PREMIERE EXPOSITION DU GROUPE GUTAI

Ce n'est pas par ostentation mais par un pur hasard que nous avons tenu notre première Gutai-ten à Tokyo. M. Houri Ohara de l'école Ohara de Ikebana suggéra : « Pourquoi ne pas tenter une exposition à Ohara ? » On sauta sur l'occasion et l'exposition fut décidée. Les artistes du Gutai sont très liés et se déplacent souvent ensemble, mais le groupe n'avait pas eu jusque-là sa propre exposition. Celle du Ohara Hall était donc la première.

Sans en faire une cérémonie, nous y avons pris beaucoup de plaisir. Lors des discussions préparatoires, chacun avait l'impression d'organiser un pique-nique et avait l'air heureux des bambins de la maternelle à la veille d'une excursion, car presque tous les membres résidant à Kansai (zone de Kyoto-Osaka-Kobe) allaient venir ensemble à Tokyo. Un groupe qui comprenait Shiraga, Kanayama, Motonaga, Tanaka, Yamasaki, Sumi et Murakami arriva plusieurs jours à l'avance afin de préparer l'exposition. Préparer signifiait pour certains travailler sur place à leur « chef d'œuvre » respectif.

Motonaga, dès son arrivée à Tokyo partit pour Okutama (un quartier pittoresque près de Tokyo), emportant avec lui un grand sac de soie. Il revint avec 60 kilos de pierres sur le dos, et ressemblait à ceux qui se livraient au marché noir, au temps de l'après-guerre. Son intention était de réaliser une œuvre composée de pierres peintes. Murakami s'activait jour et nuit, préparant deux grands écrans de papier, collant d'épais papier kraft sur deux cadres qui mesuraient respectivement 9 pieds sur 12 et 22 pieds sur 30. Le plus grand était peint en doré. Il devait barrer l'entrée du hall et être déchiré le jour de l'ouverture, faisant office de porte. L'autre était destiné à son œuvre : « perforation de plusieurs trous en un seul instant ».

Shiraga amoncelait près de l'entrée une tonne environ d'un amalgame boueux qu'un plâtrier lui avait procuré. Il le travaillait chaque jour pour lui donner une rigidité adéquate. Il avait installé également une sorte de charpente constituée de poteaux peints en rouge, qui

un très grand paravent de papier. Le bruit de l'explosion, amplifié par des microphones, était d'un effet singulier. L'éclairage tombant à la fin sur le paravent déchiqueté, on ressentait, de sa beauté imprévue une étrange émotion.

Le même essai théâtral fut repris à Tokio la même année, mais, comme toujours, les amateurs et les critiques favorables étaient rares.

On avait tendance à prendre l'art Gutai pour une variété d'« action painting » ou un nouveau Dada ; soit encore pour un mélange de deux. Je sais aussi qu'on nous considère comme d'intraitables chambardeurs dans le milieu des critiques de notre pays.

Durant ces cinq années, notre groupe, composé d'une vingtaine de jeunes artistes demeurant à Osaka ou aux environs, a fait de nombreuses expositions à Tokyo, Osaka, Kyoto et ailleurs. Nous avons d'autre part organisé trois expositions en plein air, qui étaient autant d'aventures, et trois expositions d'« art utilisant la scène ».

A ces expositions en plein champ on a vu par exemple surgir une « œuvre » de plusieurs dizaines de mètres. Et d'autres « œuvres » qui consistaient en l'illumination du fond d'un trou creusé dans le sol. Ou bien c'était un objet flottant sur l'eau. Ou un tableau tout blanc suspendu à une énorme citerne à moitié détruite par la guerre. Ou encore une boîte jaune flottant à l'entrée d'un golfe pour intégrer dans l'œuvre le dessin compliqué de la plage.

Nos expositions scéniques ont été encore plus sensationnelles et sans précédent. On y voyait un costume fait de plusieurs centaines d'ampoules électriques allumées puis éteintes alternativement... Ou des cercles de fumée volant pêle-mêle à travers la scène et au-dessus des spectateurs. On a même présenté comme « œuvres » le mouvement d'écraser des ampoules, ou de transpercer furieusement des murs de papier avec des bruits délibérément amplifiés. Nous prétendons avoir créé un art théâtral qui n'appartient ni au théâtre ni à la danse existante. Il est intéressant de noter que parmi tant de cris, d'injures et de railleries, seul M. Tetsuji Takéti, metteur en scène, l'a appelé théâtre pur.

Ainsi nos activités se sont-elles hissées à un haut niveau d'union pure entre l'esprit et la matière — dans tous les domaines utilisables. Mais nos critiques n'ont jamais voulu sortir de leurs critères étriqués. Ils n'ont fait que railler et ricaner. Gutai n'était pour eux ni beaux-arts, ni théâtre, ni musique. C'est qu'il dépassait toutes les catégories de leur esthétique.

JIRO YOSHIMURA (1959)

juillet 1957 : quand le rideau se lève, une lamée glisse le long de la scène. Par l'explosion successive et rapide de ronds très colorés, elle enlève la totalité de l'espace et gagne lentement la salle.

ressemblant à des bras de pierre. Il obtint à partir de l'amalgame le résultat que l'on peut voir sur les photos. Les poteaux étaient la pour qu'on y fasse des entailles avec une hache. A cet effet il avait déniché une hache magnifique qu'il fourbissait chaque jour.

Je suis arrivé à Tokyo la veille de l'ouverture. Les préparatifs étaient bien avancés, et j'ai rejoint l'équipe qui s'occupait activement de disposer les œuvres dans les deux étages. Mais quel étrange spectacle ! Les œuvres de Shiraga et Murakami étaient près d'être achevées. De nombreux photographes de la presse étaient sur place. Une pluie violente commença à tomber quand Shiraga, en short, se mit à travailler. Sa « boue » à nouveau. L'atmosphère était tendue et les spectateurs oubliaient qu'ils étaient trempés jusqu'à l'os. Un journaliste étranger, couché sur le ventre, prit un cliché de Shiraga, le visage maculé de boue. Shiraga faisait comme si rien n'était passé. L'œuvre de Murakami fut un très grand bruit quand la déchira. Six trous furent percés dans les huit épaisseurs de l'écran en papier. Cela se fit si vite que les photographes manquèrent cet instant. Lorsque le sixième trou fut percé, il eut une attaque d'anémie cérébrale. « Je suis un homme nouveau désormais » murmura-t-il plus tard.

Le « ballon blanc » de Kanayama, bien que de seconde main, paraissait flambant neuf et magnifique. Tous applaudirent lorsqu'il se gonfla. La moitié du ballon était magnifiquement éclairée par une lampe de deux kilowatts, entourée d'un globe rouge suspendu diagonalement au-dessus. La lampe rouge rayonnait dans toute la pièce. Une œuvre de Yamasaki constituée de miroirs ronds disposés dans différents angles avait un état rougeoyant. Mon propre travail, qui était d'un jauneocre, se teinta d'une indécible couleur argile. Encore un hasard d'artémis. Une autre œuvre de Yamasaki, un amoncellement de boîtes rouges, prit une teinte sombre étrange, tandis qu'une œuvre de Fujiko Shiraga semblait symboliser « un chemin solitaire ». Elle se composait d'une ligne obtenue en enlevant le milieu d'une feuille de papier et d'une autre ligne taillée au bout d'une planche en bois et tendant éperdument à rejoindre l'autre bout.

Motonaga passa presque une journée entière à accrocher, selon son imagination, un sac en vinyle près de ses fenêtres. Il avait l'air extrêmement heureux, s'étant gardé une pièce pour lui seul à l'étage, « un sac en vinyle » sur les murs, ses « pierres » par terre.

Sur le sol de la principale salle du premier, il y avait une œuvre, que l'on pourrait appeler « œuvre à parcourir » (plutôt qu'à voir) ou « œuvre à traverser », de Shozo Shimamoto. Il fallait appréhender par tout le corps, par le nerf moteur. On marche et on arrive, ça et là, de façon imprévue, dans un creux, et on trébuche à chaque fois pour la grande joie de l'artiste. Elle pourrait être qualifiée de mode de participation entre l'artiste et l'expérimentateur.

Une œuvre de Shiraga, tracée avec le pied, était accrochée au mur central de cette pièce, face à l'énorme travail de Tanaka composé de morceaux de tissus. La première, dont les gens disaient « qu'elle était d'un fou », avait sur ce mur calme tout le poids d'un classique. La seconde occupait pratiquement 30 mètres de mur. Ce n'était pourtant que l'étalage de morceaux de tissus juxtaposés quant à l'œuvre appelée « entrave », et était un morceau rose, suspendu près d'une fenêtre, qui flottait dans une brise légère avec un aspect qui se défilait, tandis qu'une pièce ronde, gonflée comme un coussin, était couchée au centre d'un morceau vert.

Tout ceci pour l'étage supérieur. Au rez-de-chaussée, l'œuvre de Murakami, un large écran de papier doré, obturait

toute la porte d'entrée. C'est moi qui eus l'honneur de m'y heurter et de déchirer l'écran. J'étais pour ainsi dire transformé en marteau par Murakami. Mais ce fut pour moi une expérience unique de me retrouver dans un autre espace, le temps de déchirer le papier et d'entendre ou plutôt de sentir le bruit terrible du papier solidement tendu sur un cadre, telle une peau de tambour, et se déchirant. A droite de la porte étaient accrochés huit pièces de Toshiko Kinoshita. Ces œuvres avaient été faites au moyen d'éclaboussures de produits chimiques et leur beauté tenait de la perfection. A gauche était placée une œuvre plastique de Ukita, abrupte et tout à fait extraordinaire, qui convenait étrangement bien à l'endroit.

Au milieu : « l'écran en papier avec 6 trous » de Murakami. Les huiles de Toshio Yoshida et les œuvres peintes de Itoko Ono étaient sur le côté droit ; les œuvres de Yasuo Sumi, Michio Yoshihara et Chiyu Uemae sur le côté gauche. Alors que les huiles avaient, à cette exposition, une allure modeste, celles de Toshio Yoshida, dont les couleurs avaient l'air de sortir du tube, avec une étrange pureté, celles de Michio Yoshihara qu'il avait faites (5 pieds sur 7) au cours de la nuit, et celles de Chiyu Uemae qui maniait la peinture à l'huile comme du fil à tisser, possédaient chacune un problème précis. Il ne faut pas négliger non plus les œuvres de Itoko Ono qui présentent un degré extrêmement élevé d'abstraction, caractéristique de l'art « Rokochi-some » (textuellement, appliquez de l'encaustique) ni celles de Yasuo Sumi dont les étranges tracés étaient obtenus grâce à un vibrateur électrique.

Quand les préparatifs furent près d'être achevés, des sons de cloches se firent entendre, attirant tout le monde dans le hall. La « cloche », une œuvre de Atsuko Tanaka était terminée. Silencieuse, nous avons écouté. Les sons, tels des créatures vivantes, montaient et redescendaient. La nuit était déjà très avancée.

Nous avons déambulé dans le hall, tous avaient l'air content. Nous avions fait tout cela pour notre satisfaction personnelle. Nous hochions la tête avec conviction : toutes nos propositions se trouvaient là dans ce hall, incarnées dans la vie concrète.

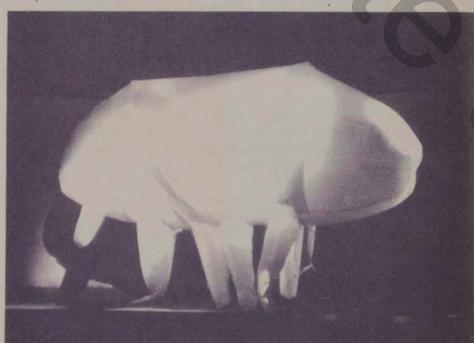
Malheureusement, il se mit à pleuvoir dès le premier jour, et la pluie continua de tomber, avec quelques éclaircies, aussi longtemps que l'exposition resta ouverte. En raison du manque de publicité et de notre éloignement du centre ville, il y eut peu de visiteurs les trois premiers jours. Mais nous avons gagné d'ardents sympathisants, jeunes pour la plupart, bien que peu nombreux. L'avant-garde de « l'art moderne » nous a également chaudement soutenus. Cependant nous avons rencontré aussi une opposition farouche, chez ceux qui ne peuvent pas penser en termes d'« art moderne » et dont les conceptions sont bien enracinées. Nous avons de l'estime pour l'originalité, la découverte. Des critiques éminents ont reconnu nos travaux comme appartenant à une catégorie fondamentalement différente de toutes ces expositions d'« art moderne » dont Tokyo est à présent inondée, et ont rendu hommage à la fraîcheur qui se dégageait de l'ensemble. Je regrette cependant qu'aucun critique n'ait osé créer des mots de sympathie d'approbation à l'égard de nos propositions.

C'est néanmoins une satisfaction d'avoir pu faire connaître à nos amis nous avons entendu de la part de jeunes étudiants en art et de la part de ceux qui semblaient étrangers à « l'art moderne » tous ces mots de sympathie d'approbation à l'égard de nos propositions.

Jiro Yoshihara, 1<sup>er</sup> juillet 1956



Mai 1957. Akira Kanayama : empreintes de pas sur du vinyle blanc (150 mètres). L'œuvre commence à l'entrée de l'exposition et se perd dans les arbres.



Avril 1958. Akira Kanayama : un ballon tourne, roule et danse sur la scène puis accouche d'un ballon plus petit.



Mai 1957. Akira Kanayama. Première phase : un ballon ensaisi la totalité de la scène. Deuxième phase : il se dégonfle lentement ; on entend un son aigu et continu, une lumière rouge éclaira de l'intérieur.

OCTOBRE 1956

## DEUXIEME EXPOSITION EN PLEIN AIR DU GROUPE GUTAI

Lors de la 2<sup>e</sup> exposition « Gutai » qui s'est tenue l'été dernier dans une pinède d'Achiya City, près de Kobe, Akira Kanayama présenta une œuvre qui avait pour sujet la forme d'une empreinte de pied. Elle était constituée d'une bande blanche en vinyle avec des empreintes de pieds noirs. La bande mesurait plus de 100 mètres de long. Elle serpentait dans toute l'exposition et, pour finir, grimpaît dans un pin.

Atsuko Tanaka présenta 7 silhouettes humaines gigantesques, qui étaient toutes très simples et d'une forme semblable. Elles n'exprimaient aucun sentiment humain. Étranges et même sinistres, elles contenaient un chapelet d'ampoules tubulaires, qui figuraient un squelette. Ces ampoules étaient éclairées automatiquement à intervalles réguliers et le courant lumineux évoquait la circulation sanguine.

Ces deux œuvres sont tout à fait inhabituelles pour des artistes Gutai qui ont renié toute forme naturelle. Il est cependant très intéressant que ces artistes aient traité la forme de la façon la plus simple et la plus sèche. Il ne faut aucun doute que c'est la forme que l'on nous sollicite mais, au-delà de cette dispute, ces œuvres sont ambitieuses et audacieuses et tout à fait réussies, elles ont donné des conditions particulières de cette exposition en plein air. L'œuvre de Kanayama, ces centaines de pieds sur une bande blanche, n'était pas ennuyeuse pour les spectateurs. La bande en vinyle pouvait être étirée facilement dans toutes les directions et le génie de l'artiste, qui avait fait grimper la bande dans un pin, nous donna une impression poétique.

Une autre œuvre de Kanayama était le signal d'alarme d'un passage à niveau. Il l'avait emprunté à une compagnie ferroviaire. Deux signaux lumineux rouges s'éclairaient alternativement et la sonnerie retentissait tout le temps. Le rythme de la sonnerie coïncidait avec celui du signal lumineux et le site était rempli d'une étrange atmosphère. L'œuvre de ce groupe des 7 silhouettes était intitulée « costumes de scène », ce que je trouvais difficile à expliquer. L'œuvre était également inspirée d'une autre silhouette humaine, présentée à une exposition patronnée par la « Shinko press » à Kobe.

Depuis le mois d'avril au cours duquel un journaliste de Life était venu faire un reportage sur les artistes du groupe Gutai, Tanaka s'était intéressée à une série de costumes au monde entier parmi les plus étranges et ceci apparut en partie dans les photos de son œuvre, prises par Life. Son idée s'inspirait de mon propre projet d'organiser une exposition artistique sur la scène d'un théâtre. Elle voulait présenter un certain nombre de costumes, faite par elle-même quelle porterait à tour de rôle. Quelques-uns comportaient un grand nombre d'ampoules électriques. Elle en présenta deux à l'exposition en plein air. L'une, avec des ampoules dans le corps, rendait tout son effet quand elle était placée à côté des 7 silhouettes. L'autre, avec une quantité d'ampoules ordinaires disposées en forme de croix, clignotant toutes lentement et simultanément, était très vivante.

L'objet de son œuvre était le costume et non la forme humaine. Cependant elle tira de cette forme humaine un effet particulier, pour cette exposition, et ce fut vraiment un succès, qu'il s'agisse de fraîcheur que nous avons ressentie.

Shozo Shimamoto de son côté peignit son œuvre sur un car de 30/30 centimètres de vinyle rouge. Plus exactement : il prit un canon, le rempli d'émail de diverses couleurs et le fit exploser contre le tissu en vinyle. De toutes les œuvres expérimentales produites au moyen de forces mécaniques afin de dépasser la rapidité des broches manuelles, c'était certainement l'une des plus représentatives de l'ardeur de l'artiste.

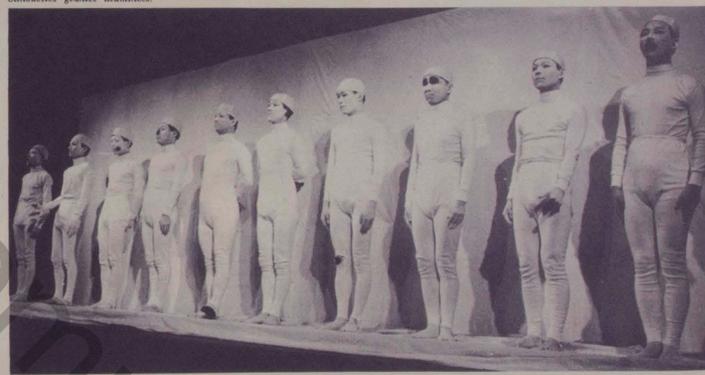
Kazuo Shiraga présenta une œuvre très différente de celle de l'an dernier. Comme la précédente, elle était faite avec de la boue. Il couvrit toute une enveloppe de vinyle transparente dont la forme nous rappela l'une de ces suceries que l'on déguste en ce Japon appéché « Kuzu-manju ». Son désir premier d'action se transformait en une volonté de créer quelque chose de fou. Cela ressemblait à un énorme poisson gélatineux. Il y avait deux œuvres et l'une portait une peinture en faite de cordes de chanvre chevelure vert. De toute manière, elles ressemblaient trop à des choses vivantes.

Atsuko Tanaka dressa une toile en vinyle rigide, rouge éclairée, telle une

Mai 1957. Kasuo Shiraga. Des centaines de lièges vertes sont fichés dans de grandes toiles vierges par les participants. Shiraga (ci-dessus) complète l'œuvre en y insérant des bâtons rouges.



Juillet 1956. Atsuko Tanaka. Silhouettes géantes illuminées.



Novembre 1962. Maschio Yoshihara. Dix personnes sont entièrement couvertes de blanc — à l'exception d'un point rouge. Pendant l'addition de la machine, le corps reste totalement immobile, sauf à l'emplacement du point rouge — qui obéit au rythme du morceau.

moustiquaire. Cela donnait l'impression qu'elle ne voulait rien montrer d'autre que « qualité » et « masse ». Cela reflétait de façon admirable l'équilibre entre l'esprit de l'artiste et la matière.

Saburo Murakami lit une étrange installation où l'on était contraint de pénétrer et d'où l'on pouvait entrevoir le ciel. C'était une tente ronde en toile, sur laquelle était placé un cylindre en zinc. L'intérieur du cylindre était peint en rose et, quand nous pénétrâmes dans la tente, nous pouvions voir à travers le cylindre rose le ciel bleu de l'été. L'œuvre était comme une trappe destinée à saisir la nature elle-même. Je découvris en Murakami un poète mais j'étais en même temps charmé de ce que l'installation ne suscitait aucun sentiment artistique.

Comme d'habitude, Sasamasa Motomaga avait introduit l'eau dans son œuvre. Ses sacs remplis d'eau colorée étaient devenus plus complexes. Son

autre travail se composait d'un bac étroit et oblong ; à la surface de l'eau flottaient des lanternes de cellophane. Le souffle du vent leur imprimait un mouvement fantastique. Toute la beauté des traditionnelles lanternes japonaises flottait par une nuit d'été revivait dans cette œuvre. On pourrait dire la même chose du cerf-volant de Takeshi Shibata.

Bien des œuvres à cette exposition étaient splendides. La moustiquaire de Yamasaki, par exemple, devenait dans l'obscurité une énorme lanterne rouge. Au milieu de toutes ces pièces de grande taille, celles de Michio Yoshihara étaient impressionnantes parce qu'elles étaient toutes petites : toutes trois étaient des trous, d'un pied de profondeur dans la terre, et au fond de chacun brillait une lumière sur 3 pouces de diamètre.

Yasuo Sumi occupait presque la même œuvre que l'année dernière, mais elle

était devenue plus compréhensible et plus riche.

Toshio Yoshida présenta un tableau dans lequel étaient incorporés des fragments de miroir et qui s'avérait le meilleur de toutes les œuvres de cette série. Lorsque la moustiquaire de Yamasaki, placée à côté, était agitée par le vent, le miroir étincelait d'un éclat fantastique.

J'ai parlé d'un certain nombre d'œuvres présentées à notre exposition en plein air ; comme il y avait beaucoup de nouveaux venus, l'exposition était donc plus importante que l'an dernier.

Il est nécessaire, dans une exposition en plein air, de tenir particulièrement compte de la lumière et du temps, mais nous pouvons y agir plus librement et résister avec succès à l'art de salon ce qui est impossible intra muros. Voilà pourquoi nous organisons périodiquement ce genre d'expositions.

J. Y.



Octobre 1956. Kazuo Shiraga.  
Calligraphie pédestre.

Octobre 1955. Kazuo Shiraga  
(1<sup>re</sup> exposition Gutai)  
Déjà à la boue.

## JUILLET 1957

### L'ART GUTAI SUR LA SCÈNE

Je me demande si on a jamais considéré comme « art » des œuvres de scène. L'art forme certes une partie importante du théâtre mais on constate presque toujours que l'art en tant qu'art y est relégué au second plan. Les membres de l'Association d'Art Gutai sont partis de cette considération. Ils ont abandonné le concept traditionnel d'art et ils ont voulu affronter résolument les problèmes propres à l'espace scénique, à sa fonction, à ses relations avec la musique, l'éclairage, la durée. L'Association d'Art Gutai s'est toujours portée à l'avant garde et a toujours avancé des idées nouvelles propres à stimuler l'imagination. Ainsi ce projet amènera-t-il à se poser de nouvelles questions, à la fois dans le domaine de la scène et dans celui de l'art pour l'art.

L'idée en germa dans mon esprit lors d'une exposition en plein air qui s'est tenue en été voici un an. C'était toute une aventure pour les artistes que d'abandonner le concept traditionnel d'exposition en lieu clos, considéré jusqu'alors comme la seule façon possible de montrer leurs œuvres et d'utiliser soudain le vaste monde comme lieu scénique, avec, au-dessus, le dôme infini du ciel bleu. Pourtant, le fait de devoir tirer parti de ces conditions semble avoir éveillé remarquablement l'esprit pionnier des artistes.

L'idée d'utiliser la scène fut reprise ensuite. Mais c'était difficile sur le plan matériel et il y eut de nombreuses discussions préalables. Bien que de nombreuses améliorations aient été apportées depuis un an, nous n'avons pu mener véritablement le projet à bien. C'est pourtant vers cette époque que fut mise au point la musique Gutai de Shozo Shimamoto, tandis que Atsuko Tanaka préparait ses costumes de scène. L'œuvre de fumée de Sadamasa Motonaga, créée à cette époque, fut également mise en réserve dans

l'idée qu'elle serait plus appropriée à la scène. On voit que ce projet ne fut nullement bacié et qu'il fallut au contraire beaucoup de temps et d'efforts pour présenter efficacement chacun des aspects de notre activité artistique.

Les vues fixes de Michio Yoshihara et les films en couleurs de Tsuruko Yamasaki naquirent de ces différentes idées nouvelles et furent conçus pour être projetés sur un écran placé sur la scène. La volonté d'affronter la scène librement et crûment s'exprime de façon très violente dans une œuvre comme celle de Kazuo Shiraga. L'élément le plus spectaculaire en est l'irruption sur scène des dessinateurs masqués et gesticulant. Akira Kanayama présenta un énorme ballon qui se gonfle jusqu'à remplir la scène entière. Shozo Shimamoto, en plus d'une musique originale, rella une construction des plus simples, le geste pur, à la violente émotion née de la destruction de l'objet. Toshio Yoshida rechercha un effet aléatoire à partir des ombres horizontales dessinées par l'éclairage et les infrastructures de scène.

Parmi les œuvres se trouvent celles de Saburo Murakami, Yasuo Sumi et Koichi Nakahashi qui semblent uniquement servir à montrer le processus de leur propre création. Ce qui veut dire, surtout, qu'on les présente telles qu'elles doivent être vues sur une scène. Elles n'appartiennent à aucune des catégories de l'art traditionnel.

L'art scénique dans son acception moderne a récemment suscité de nouveaux problèmes et fait naître de nouveaux défis. Je serai très heureux si le travail de l'A.A.G. peut contribuer à éliminer de l'esprit humain les techniques, les habitudes et la lourde insistance du romanesque, accumulés jusqu'à présent sur la scène.

J. Y.



Juillet 1956. Saburo Murakami. ▲  
Traversée éclair de huit écrans  
de papier.



Juillet 1956. Les huit écrans  
après le passage de Murakami.



1957. Saburo Murakami.  
Destruction d'un écran de papier  
puis de ses montants ;  
des ombres sont ensuite créées  
par illumination des vestiges.



1965. Michio Yoshihara ; ▲  
lames dans du sable.



▼ 1955. Shozo Shimamoto. Euvres-occidents,  
qui s'appréhendent avec les pieds.



▼ 1955. Œuvre à parcourir.

« L'UNIVERS ne s'arrête à aucun moment de se transformer et nous le subissons. La transformation n'étant autre chose que le renouvellement, il est naturel que nous cherchions à créer des phénomènes nouveaux ou que nous les découvriions avec étonnement.

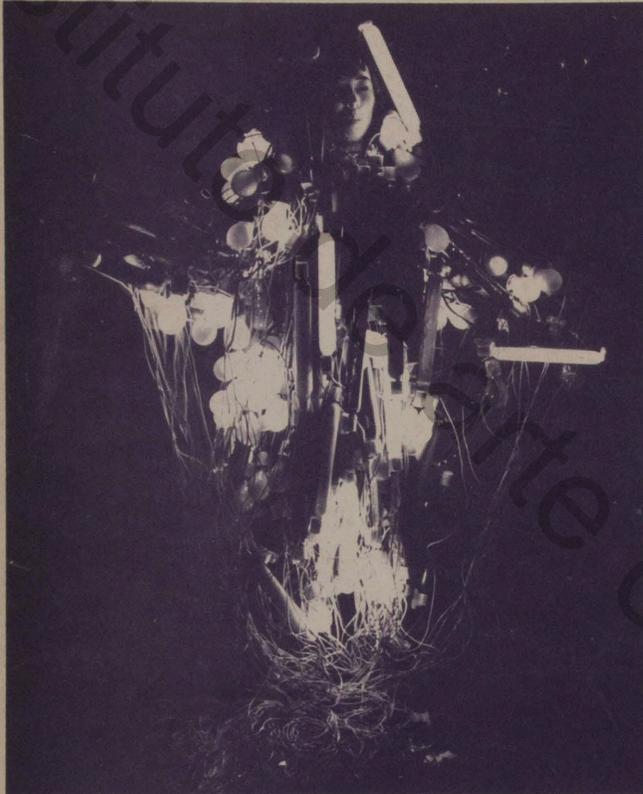
Gutai est un groupe d'individus qui s'emparent de toutes les techniques et matières possibles, sans se limiter aux deux et aux trois dimensions. Ils emploient du liquide, du solide, du gaz ou encore du son, de l'électricité et même du temps, pour défricher, en tout lieu, toutes les formes possibles du beau en fraîcheur première.

Notre mot de passe est « créons l'étrange ». L'étrange, c'est l'apparition hésitante de quelque chose d'inouï caché au fond de l'humanité. Les artistes de Gutai ne seraient que des marteaux piqueurs perçant le mur qui empêche cette apparition de l'inconnu... »

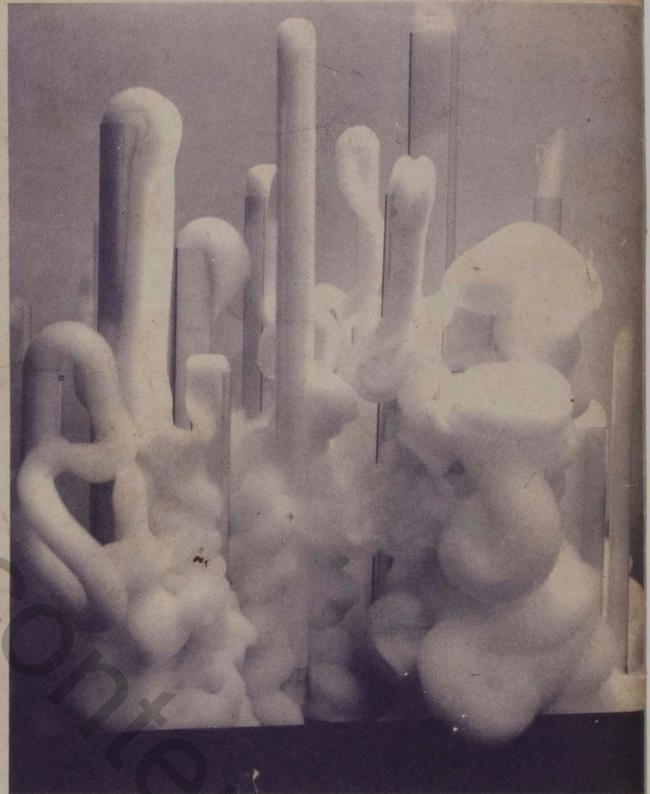
Sadamasa MOTONAGA.



▲ 1957. Akira Kanamaya. Ballon au sol.



Mai 1957. Atsuko Tanaka porte un costume ▲ composé de lampes et de tubes électriques.



Octobre 1967. Toshio Yoshida. ▲ Œuvres processus en mousse continue.

▼ Labyrinthe laissant un passage de plus en plus étroit.

