

# POUR DIRE QUELQUES ÉVIDENCES

## 2. Suite

MICHEL CLaura

Depuis longtemps (pas si longtemps tout de même) on a dénoncé les marchandages que masquent les expositions d'art (manifestations internationales, rétrospectives, biennales etc...). Mais de telles dénonciations sont bien évidemment de portée limitée. En effet, l'idéalisme est la limite de ceux qui se limitent à de telles dénonciations. Qu'ils considèrent que l'art est autre chose qu'une marchandise ou bien que le commerce fausse le libre jeu et la libre présentation de l'art, ce ne sont là finalement que des positions esthétiques.

Ce qui précède ne devrait pas néanmoins faire penser que l'art comme marchandise et l'exposition comme marché sont des constantes mineures; ce sont au contraire des constantes qu'il importe d'analyser. Mais, précisément, en tant que constantes, ce ne sauraient être des critères privilégiés. C'est à ainsi se consacrer à une constante seule que l'on manque toujours l'essentiel, savoir ce qui constitue cette constante parmi les autres.

Curieusement, dans l'analyse actuelle de l'art, les constantes analysées seraient plutôt économiques, sociologiques ou politiques. Face à ceci, deux remarques s'imposent. Tout d'abord, la constante considérée n'est que l'économique, ou la sociologique, ou la politique. Ensuite, l'une ou l'autre ou plusieurs de ces constantes ne sont appréhendées, dans la quasi-majorité des cas, qu'en vue de protéger l'esthétique, c'est à dire ce qui constitue l'art en tant qu'oeuvre, l'analyse ne s'attachant au critère économique-sociopolitique qu'en ce qu'il constitue l'oeuvre en tant qu'art.

Le système politique occidental, dans son rapport à l'art comme dans ses autres rapports à l'activité humaine, se trouve aujourd'hui continuellement en situation de conflit. Et le conflit n'est pas seulement 'idéologique'. Il est physique; c'est la censure, c'est la police. C'est la Biennale de Venise 1968, c'est le Guggenheim Museum par deux fois en 1971, ce sont bien d'autres 'occasions' encore.

Puisqu'il s'agit ici d'art, nous devons insister sur le fait que la conscience voudrait que dans le même temps que se révèle ainsi le système à travers ses représentants de l'art (artistes, professionnels et, à l'occasion, police), ce devrait être l'art qui soit questionné. Cela est même la première nécessité.

Aujourd'hui s'offre le terrain propice à la mise en lumière de l'art, ce qui serait à tout le moins la critique définitive de ce qu'il est aujourd'hui. En effet, son rôle quant à l'économie est patent. Sa fonction politique et sociologique se révèle peu à peu de façon plus évidente. Et pourtant, le jeu continue, car même si les règles en sont

contestées — car elles montrent trop, de façon ambiguë, leurs limites —, le jeu n'est toujours pas, néanmoins, questionné en son sens. Pour ce faire, on ne peut, on ne doit pas dissocier l'oeuvre d'art de sa fonction, l'esthétique du politique. On se demande d'ailleurs comment les deux termes peuvent être aussi généralement dissociés, sauf à reconnaître qu'il existe encore bien, et toujours prépondérante, une foi en l'art, un recours à une métaphysique souvent innommée qui constitue l'art comme idéal.

### France 1972: le pouvoir politique officialise l'échec de l'art.

#### 1. Exposé:

Le président de la république est un amateur d'art. Il décide subitement de consacrer des crédits considérables pour l'organisation d'une exposition dont le thème sera: 1960-1972, douze ans d'art contemporain en France. Le titre même contient déjà tous les principes de l'échec; exposition de pur prestige, inspirée du critère le plus chauvin, bornée par les limites du règne de son instigateur, titre, thème qui affichent en plein leurs aspirations: le spectacle, le bluff, le vide, l'auto-satisfaction, l'idéalisme; bref, tout ce qui constitue l'art dans sa vanité et son échec, dans l'ignorance la plus complaisante de tout questionnement de l'art.

Dès que ce projet est connu, les travers ci-dessus énoncés sont tous plus ou moins dénoncés. Le Front des Artistes Plasticiens (F.A.P.), qui se révèle à cette occasion, multiplie les mises en garde et attaques.

Le fait qu'ainsi soit dévoilée dès le principe l'escroquerie qui se prépare inquiète les organisateurs, et risquerait même de nuire à leur 'sérénité'. A ce propos, il faut signaler que, dans la logique des choses, on a réuni dans le comité de sélection des gens qui ont fait leurs preuves en matière de médiocrité; fonctionnaires de l'art parisien, celui des musées et des ministères; arrivistes éhontés de la critique, déjà responsables de la Biennale de Paris 1971, qui fut la plus abjectement impérialiste et grossièrement provinciale; marchand de tableaux ayant fermé boutique sans liquider son stock. Ils sont bien choisis puisqu'ils sont parmi les responsables de la permanence de l'art en tant que défection de l'impuissance. Ils sont bien représentatifs du conservatorisme sans concession; celui de la pratique de l'art comme sauvegarde du privilège artistique.

Nous avons ainsi déjà trois éléments essentiels réunis pour parfaire l'illustration de l'échec d'un système: le premier personnage de l'état, et tout ce que ce personnage implique, qui se mêle de 'culture'; un thème d'exposi-

(C'est par erreur que le texte '1. Il est question d'art', publié dans le n° 2 de cette revue était daté Mai 1971; il fallait lire Mai 1970).

tion déifiant la pudeur 'idéologique' la plus élémentaire; un comité de sélection aux ordres du politique, de l'idéologie concupiscente et des ambitions sordides.

Il est tout d'abord dressé une liste de 250 artistes susceptibles de figurer. Mais les dénonciations dont l'exposition est l'objet dès l'origine effraient les organisateurs. Trop d'invités pourraient nuire à l'exemplarité de l'exposition; la médiocrité se doit d'être homogène, sous peine de s'auto-annuler au profit d'un véritable questionnement. Aussi, et surtout, trop d'invités seront plus difficiles à manœuvrer. Il vaut mieux offrir à moins d'heureux élus toute la place de s'étaler, avec un chèque plus confortable à l'appui (ceci est la stricte vérité). La liste officielle des invités ne com-

prendra donc, en définitive, qu'une centaine de noms.

Malgré tout, malgré les offres alléchantes et les bassesses les plus invraisemblables, encore un bon tiers des invités officiels refusent de participer.

Tout ceci, accompagné de mises en garde continuelles, devrait donner à réfléchir aux organisateurs et aux artistes qui jugent bon d'accepter. Rien n'y fait. C'est comme la fatalité qui ferait que cette exposition doive avoir lieu.

### II. Débat:

Le jour du vernissage public de l'exposition, une manifestation est organisée à l'instigation du F.A.P. Elle réunit des artistes qui ont refusé de participer et d'autres personnes qui

ont depuis le début dénoncé cette exposition. En tout, une soixantaine de personnes, qui se contentent de prendre position sur l'escalier menant au Grand Palais (lieu de l'exposition), sans même interdire l'accès à l'exposition. En face... plus de trois cents policiers, gardes mobiles, C.R.S., casqués et armés. Par deux fois, la police charge, avec la brutalité qui a fait sa réputation. Plusieurs blessés.

### III. Conclusion:

A cause de la police, l'échec fondamental de l'exposition risque d'être remis en question. Alors que tout s'est soigneusement organisé dans le confort de la nullité, depuis le lancement du projet jusqu'à l'accrochage, l'action de la police vient confirmer de la façon la plus brutale tout ce qui était depuis l'origine visible; cette exposition est l'illustration de la plus vile médiocrité.

Un tel assaut policier devrait, normalement, permettre aux exposants et organisateurs de voir enfin ce qu'est leur exposition; l'expression d'un mode de pouvoir; l'étalement du privilège de l'art; l'exemple de la fonction strictement réactionnaire de l'art; l'ignorance scandaleuse de tout questionnement de l'art. C'est en ce sens que l'échec de l'exposition peut être remis en cause par les agissements intempestifs de ses défenseurs casqués et armés. La fermeture logique de l'exposition par les exposants et organisateurs pourrait être la mise en échec de l'échec qu'ils ont eux-même forgé.

Quelques exposants se retirent. Mais, décidément, cette exposition doit avoir lieu.

Exposants et organisateurs vont tout d'abord dénoncer les 'aigris' et 'excités gauchistes' de la façon la plus violente, utilisant pour ce faire tous les moyens que le pouvoir met à leur disposition (presse, radio, télévision). On ne recule devant aucune lâcheté pour attaquer ceux qui, depuis le début, ont vu clair.

Mais, et pour prouver comme à loisir que l'abjection n'a pas de limite, exposants et organisateurs, au lieu de voir leur 'oeuvre' pour ce qu'elle est (ou plutôt pour ne pas la voir), vont sinistrement violer la vérité et utiliser les charges de police comme sublime justification de leur exposition. Ce serait soi-disant pour ne pas céder devant la police qu'ils décident de continuer. On est d'abord consterné par une malhonnêteté aussi flagrante: exposants et organisateurs osent prétendre que la police représentait dans sa violence les adversaires de l'exposition, alors qu'elle était bien sûr là comme le défenseur automatique et violent de tout ce qui soutient le système, l'art en général et cette exposition en particulier. Et les déclarations et photos qui sont accrochées dans les salles constituent en fait la

'Douze ans d'art contemporaine en France', Grand Palais, Paris, 16 mai 1972.  
Photo Alkan.



nouvelle oeuvre de l'exposition; elle en devient la justification.

Et puis, en fin de compte, cette dernière escroquerie poursuit bien la ligne continue de l'échec de l'exposition, de l'exhibitionnisme du médiocre. Tous les moyens sont bons pour que continue l'art dans son confort, pour que les artistes et professionnels de l'art puissent poursuivre malgré tout l'exploitation de leur vide.

En France, la veulerie du monde de l'art devait susciter l'alliance avec le pouvoir politique scabreux.

Mais en d'autres circonstances, dans d'autres provinces, les occasions se multiplient où l'on voit s'affirmer cette complicité, confirmant comme par l'absurde que la question de l'art est essentiellement politique.

*Note:* les participants de l'exposition 'douze ans d'art contemporain en France' forment à présent l'Art Officiel. Prochaine représentation de ces artistes/policiers en civil: exposition 'Paris-Amsterdam-Düsseldorf' au Guggenheim Museum.



'Douze ans d'art contemporaine en France', Grand Palais, Paris, 16 mai 1972.  
Photo Marc Attali.

## PER DIRE QUALCHE EVIDENZA

### 2. Suite

Da molto tempo (mica poi molto) si denuncia il mercantilismo che si nasconde dietro le mostre d'arte (manifestazioni internazionali, retrospettive, biennali, ecc...). Ma è evidente che simili denunce hanno una portata limitata. In realtà, l'idealismo è il limite di coloro che si limitano a tali denunce. Considerare l'arte come qualcosa di diverso da una merce oppure credere che il commercio falsi il gioco in libertà o la libera presentazione dell'arte, non conduce ad altro che a posizioni estetiche.

Quanto abbiamo detto non dovrebbe tuttavia far pensare che l'arte come merce e la mostra come mercato sono costanti trascurabili; sono anzi costanti che conviene analizzare. Ma appunto perché costanti non possono essere criteri privilegiati.

È dedicarsi a una costante sola che ci fa perdere di vista l'essenziale, e cioè il ruolo di questa costante tra le altre.

Strano, ma nell'analisi attuale dell'arte le costanti analizzate sembrano essere in prevalenza economiche, sociologiche o politiche. S'impongono di conseguenza due osservazioni. Prima di tutto, la costante considerata è solo quella economica, o quella sociologica o quella politica. Inoltre, l'una o l'altra o parecchie di queste costanti sono chiamate in causa, nella quasi totalità dei casi, solo in funzione di proteggere l'estetico, vale a dire tutto ciò che costituisce l'arte

in quanto opera. Infatti, si ricorre al criterio economico-socio-politico in tutto ciò che costituisce l'opera in quanto arte.

Il sistema politico occidentale, nel suo rapporto con l'arte così come nei suoi altri rapporti con l'attività umana, si trova oggi in uno stato di continuo conflitto. E il conflitto non è soltanto 'ideologico'. È fisico: è la censura, è la polizia. Sono la Biennale di Venezia del 1968, il Guggenheim Museum per ben due volte nel 1971, e ben altre 'occasioni' ancora.

Poiché qui si tratta di arte, dobbiamo insistere sul fatto che la coscienza richiederebbe che, nel mentre il sistema si rivela per mezzo dei suoi rappresentanti dell'arte (artisti, professionisti e, all'occorrenza, polizia), sia l'arte stessa ad essere messa in questione. La qual cosa è persino di primaria importanza.

Ci si offrono oggi le condizioni propizie per una chiarificazione dell'arte, che dovrebbe costituire perlomeno la critica definitiva di quel che essa è oggi. Di fatto, il suo ruolo in fatto di economia è palese. La sua funzione politica e sociologica si rivela via via in modo sempre più chiaro. Cionondimeno, il gioco prosegue, poiché pur contestandone le regole — visto che mostrano troppo i loro limiti, in maniera ambigua — il gioco tuttavia non è ancora messo in questione in se stesso. A tal scopo, non si può, non si deve dissociare l'opera d'arte dalla sua funzione, l'estetico dal politico. E, d'altra parte, ci domandiamo come i due termini possano essere così generalmente disgiunti, a meno di rico-

noscere che esiste tutt'ora, e in forma preponderante, una fede nell'arte, un ricorso a una metafisica sovente non nominata che accredita un ideale dell'arte.

### **Francia 1972: il potere politico rende ufficiale il fallimento dell'arte.**

#### *1. Esposizione:*

Il presidente della repubblica è un amatore d'arte. Decide improvvisamente di destinare notevoli crediti all'organizzazione di una mostra dal tema: '1960-1972, dodici anni d'arte contemporanea in Francia'. Il titolo stesso reca già tutti i segni del fallimento: mostra di puro prestigio, ispirata al criterio più sciovinista, i cui limiti sono quelli stessi del regno del suo istigatore, con un titolo e un tema che evidenziano al massimo le loro aspirazioni: lo spettacolo, il bluff, il vuoto, l'autogrificazione, l'idealismo; insomma, tutto ciò che sostiene l'arte nella sua vanità e nel suo fallimento, nella sua più compiaciuta ignoranza di qualsiasi interrogazione dell'arte. Non appena si viene a conoscenza del progetto, i difetti sopra enunciati sono tutti più o meno denunciati. Il Front des Artistes Plasticiens (F.A.P.), che si rivela pubblicamente in questa occasione, moltiplica avvertimenti ed attacchi.

Il fatto che venga così svelata fin dall'inizio la truffa che si sta preparando preoccupa gli organizzatori, e pare che rischi anche di nuocere alla loro 'serenità'.

A questo proposito, segnaleremo an-



che che, per forza di cose nella commissione d'inviti sono state riunite persone che hanno dato sicura prova in fatto di mediocrità; funzionari dell'arte parigina (l'arte dei musei e dei ministeri); arrivisti sfrontati della critica, già responsabili della Biennale di Parigi del 1971, nota per essere stata la più abbiattamente imperialista e grossolanamente provinciale; un mercante di quadri che ha chiuso bottega senza liquidare i suoi fondi. Li hanno ben scelti poiché sono tra i responsabili del permanere dell'arte sul terreno di una compiaciuta impotenza. Rappresentano bene il conservatorismo senza concessioni: quello della pratica dell'arte come salvaguardia del privilegio artistico.

Troviamo già così riuniti tre elementi essenziali per perfezionare l'illustrazione del fallimento di un sistema: il primo personaggio dello stato, e tutto quanto comporta questo personaggio, che si compiace di 'cultura'; un tema espositivo che sfida il più elementare pudore 'ideologico'; una commissione d'inviti agli ordini del politico, dell'ideologia concupiscente e delle sordide ambizioni.

Si stende, per cominciare, un elenco di 250 artisti suscettibili di essere invitati. Ma le denunce di cui è oggetto fin dall'inizio la mostra spaventano gli organizzatori. Troppi invitati potrebbero nuocere alla esemplarità della mostra; la mediocrità ha bisogno di essere omogenea, se non vuole autoannullarsi a favore di una reale rimessa in discussione. Inoltre, e soprattutto, troppi invitati potrebbero essere manovrati più difficilmente. Meglio dunque offrire a un minor numero di eletti tutto lo spazio per dispiegarsi, con un più cospicuo assegno di ricalzo (questa è la pura verità).

L'elenco ufficiale degli invitati dunque comprenderà alla fine solo un centinaio di nomi.

Malgrado tutto, malgrado gli allettamenti e le bassezze più inverosimili, accade ancora che un buon terzo degli invitati ufficiali rifiutano di partecipare.

Tutto ciò, e i continui avvertimenti, dovrebbero far riflettere gli organizzatori e gli artisti che ritengono di dover partecipare. Nulla di tutto questo. È come se la fatalità volesse che questa mostra debba aver luogo.

### II. Dibattito

Il giorno dell'inaugurazione per il pubblico, il F.A.P. indice una manifestazione. Vi partecipano artisti che hanno rifiutato di esporre ed altre persone che fin dall'inizio hanno denunciato questa esposizione. In totale, circa sessanta persone che si limitano ad occupare le scale del Grand Palais (sede dell'esposizione) senza impedire l'accesso alla mostra. Di fronte... più di trecento poliziotti, gar-

des mobiles, C. R. S., con elmetti e armati. Per due volte, la polizia carica con la brutalità che l'ha resa famosa. Molti i feriti.

### III. Conclusione

A causa della polizia, il reale fallimento dell'esposizione rischia di essere rimesso in discussione. Quando tutto è stato organizzato nel conforto della nullità, dal lancio dell'operazione fino all'approdo finale, l'azione della polizia giunge a confermare nella maniera più brutale ciò che era evidente fin dall'origine: questa mostra è l'illustrazione della mediocrità più vile.

Un assalto poliziesco di questo tipo dovrebbe normalmente mettere espositori ed organizzatori nella condizione di rendersi conto di che cosa sia realmente la loro esposizione: l'espressione di una forma di potere; l'esibizione del privilegio in arte; il saggio di una funzione rigidamente reazionaria dell'arte; l'ignoranza più scandalosa di qualunque forma di dibattito artistico. In questo senso il fallimento della esposizione avrebbe potuto essere rimesso in discussione dall'intempestivo intervento dei suoi difensori con elmetti ed armi. La logica chiusura della mostra da parte di espositori ed organizzatori avrebbe potuto far fallire il fallimento da essi predisposto.

Alcuni espositori si ritirano.

Ma, decisamente, l'esposizione deve aver luogo.

Espositori ed organizzatori denunciano gli 'esclusi' e gli 'scalmanati di sinistra' nella maniera più violenta, utilizzando a tal fine tutti gli strumenti messi a loro disposizione dal potere (stampa, radio, televisione).

Non si arretra di fronte a nessuna bassezza pur di attaccare chi ha avuto il torto di vederci chiaro fin dall'inizio.

Ma, per ribadire ulteriormente che l'abiezione non ha limiti, espositori ed organizzatori, anziché vedere la propria opera per quello che è (o forse per non vederla), fanno una sinistra violenza alla verità e utilizzano le cariche della polizia come avallo e suprema giustificazione alla loro mostra. Per non cedere davanti alla polizia — dicono.

Si resta veramente costernati per una così flagrante disonestà: espositori ed organizzatori osano asserire che la polizia rappresenta nella sua violenza gli avversari dell'esposizione, quando invece essa è lì in veste di difensore automatico e violento di tutto ciò che sottostà al sistema, l'arte in generale e questa mostra in particolare. E le dichiarazioni e le fotografie esposte nelle sale costituiscono effettivamente la nuova opera della mostra; questa ne è la giustificazione.

E poi, in definitiva, quest'ultima truffa si inserisce perfettamente nella linea

fallimentare dell'esposizione, l'esibizione del mediocre. Tutti i mezzi sono validi per incrementare la continuità di quest'arte, e perché gli artisti ed i professionisti dell'arte possano portare avanti ad ogni costo l'esibizione del loro vuoto mentale.

in Francia', formano il quadro attuale dell'arte doveva fatalmente suscitare l'alleanza con lo scabroso potere politico.

Ma in altre circostanze, in altre regioni, si moltiplicano le occasioni in cui è possibile osservare l'affermarsi di tale complicità, assurda conferma del fatto che il problema dell'arte è essenzialmente politico.

*Nota:* I partecipanti all'esposizione 'Dodici anni di arte contemporanea in Francia', formano il quadro attuale dell'Arte Ufficiale.

Prossima esibizione di questi artisti/polliziotti in borghese: mostra 'Parigi-Amsterdam-Düsseldorf' al Guggenheim Museum.

A Paris, au mois de mai, a eu lieu une information-exposition pour le soutien des détenus politiques en Turquie. Le comité d'organisation était composé de Roland Barthes, Joseph Beuys, Daniel Buren, Charles Bettelheim, Michel Claura et Jean-Luc Godard. Étaient exposées les œuvres données par les artistes pour le soutien de la cause. Heureusement, le deuxième jour, toutes les œuvres étaient retirées, pour cause de vente.

Étaient surtout présentées des photos-témoignages de la répression, des tortures et assassinats pratiqués en Turquie, ainsi que des déclarations et textes du Front de libération populaire de Turquie.

Les œuvres et sommes d'argent pourront être adressées à la revue.

**APPEL POUR LE SOUTIEN DE LA LUTTE DU PEUPLE DE TURQUIE CONTRE L'IMPERIALISME ET LE FASCISME**

La lutte pour la démocratie et la liberté du peuple de Turquie continue malgré les massacres, les assassinats, les arrestations et les tortures inhumaines.

Les militants révolutionnaires du Parti et du Front de Libération Populaire de Turquie portent le drapeau de libération les armes à la main.

Soutenir la lutte du peuple de Turquie, c'est combattre le fascisme, et la réaction dans le monde, pour abattre l'ennemi commun.