

Conférence sur l'harmonisation européenne des Écoles d'art, dite « Projet Bologne », tenue le 2 décembre 2006 à Bruxelles.

Le 1^{er} octobre 1988, à l'Académie Jan Van Eyck de Maastricht, j'ai eu l'occasion de dire ce que je répète ici. A l'époque cela avait paru hors sujet, mais cela ne passera plus pour tel maintenant :

Je crois opportun de développer un argument ¹ dont on discute au-dessus de nos têtes, argument sur lequel il me semble que les artistes ne sont pas consultés.

Nous savons que l'Union européenne sera créée en 1992. Elle comportera également un volet de politique culturelle coordonnée. Les investissements et les sponsors ne seront plus liés à un seul pays, mais il y aura la possibilité de les faire passer d'un pays à un autre. Par conséquent la politique culturelle s'élargira au-delà des différents pays, des cultures singulières qui, pendant des millénaires, depuis l'empire romain, ont été diverses et différenciées. Cela entraînera aussi des décisions au niveau de l'école et pour ce qui nous concerne sur le plan des académies et des Écoles des beaux-arts.

Les problèmes s'articulent autour de deux pôles divergents :

- a) Préparer aux professions dites créatives et, dans un sens plus spécifique, préparer aux professions qui traitent de la partie créative des médias et de la production industrielle.
- b) Maintenir actif ce qui s'était imposé dans les écoles les plus sensibles aux développements de l'art moderne. C'est-à-dire donner une orientation de type humaniste, en aidant au développement d'individus capables d'occuper le domaine de l'esthétique dans son intégralité face aux interférences de ceux que Francis Bacon ² appelle « idoles ».

De fait, on est en train de remettre en circulation la division déjà claire aux Anciens

1. Le texte de cette conférence a été publié dans *Arte torna Arte* (L'art redevient art). *A propos de la dialectique européenne*, Editions Einaudi, 1988, p.78-82. (Toutes les notes sont du traducteur.)

2. Francis Bacon (1561-1626), philosophe anglais, défenseur d'une théorie empiriste de la connaissance.

entre les arts libéraux d'un côté, et les arts dérivés, non autonomes, les arts dits « appliqués », de l'autre. Cette question n'a jamais reçu de solution pacifique et de tout temps les artistes ont dû reconquérir leur espace.

Ce dont je parle ici est le résultat de deux siècles d'un travail très difficile qu'on a appelé l'« avant-garde ». Pour vous donner un seul exemple, je vous dirai qu'on peut considérer comme relevant des « arts libéraux » l'art des Impressionnistes et relevant des « arts appliqués » celui des *pompier*s. A un seul moment l'idéologie du post-moderne a su éluder le problème, mais ce n'était qu'une façon de l'occulter, due à la mauvaise conscience : le problème est encore devant nous aujourd'hui.

Tout ceci nous oblige à l'affronter directement de manière idéologique, du fait que les organes gouvernementaux ne peuvent l'affronter que sur le mode instrumental. On ne nous le demande pas mais c'est une tâche que nous devons assumer. Pour cette raison, j'ai donné quant à moi, l'an dernier ³, à l'Académie Brera de Milan, une série de cours intitulée « L'art redevient art ». Cela justement dans le but de mettre mes élèves face aux dilemmes qui allaient être les leurs – avant même qu'ils n'abordent la question de comment faire une sculpture, un tableau, un objet. Après quoi ils choisiront de faire un type de travail ou un autre et si leur art sera libéral ou appliqué. Avant toute chose nous devons avoir conscience que ces deux orientations divergent, qu'on ne peut les confondre, et qu'on ne peut impunément passer de l'une à l'autre sans perte de tension ni perte de la spécificité elle-même.

Dans une brève conférence, je ne peux que signaler ces problèmes, mais je pense que le simple fait de les signaler peut susciter chez vous, jeunes artistes, un intérêt à les approfondir pour votre compte, à individualiser des réponses, à les affronter soit sur le plan de la pensée, soit sur le plan pratique. En outre, vous qui allez sortir ou qui êtes déjà sortis de l'Académie, vous n'aurez pas seulement le problème de ce que vous faites, mais vous serez, comme le veut la tradition, des enseignants, donc vous aurez un problème didactique et derrière la didactique il y a toujours l'idéologie et la politique. Dans les grandes lignes et au vu des personnalités que l'on consulte pour ces décisions, on voit que l'orientation qui se dessine ici est aussi la préoccupation que l'on rencontre dans toutes les écoles, en Allemagne, en Italie, en France : quel rôle donner à l'art, comment le mettre en œuvre ?

3. En 1987.

Le dilemme est celui-ci : utilisons l'art appliqué pour une esthétique industrielle toujours plus compétitive sur le marché ; utilisons l'art libéral pour donner à l'idéologie étatique une couverture culturelle et esthétique. Pour y parvenir il importe de développer un genre de technologie culturelle, orientée plutôt vers un certain formalisme d'image, et non pas vers le contenu. Parce que l'art, dans la mesure où il peut intéresser un Etat, doit être la capacité à créer une machine artistique en mesure de satisfaire aux besoins intellectuels, culturels et esthétiques de la société, de l'occupation du temps libre. Exactement comme nous avons les hôpitaux qui satisfont aux besoins de la santé.

Dans un deuxième temps, pour les machines de l'art social, il est besoin d'écoles, de musées par exemple - mais pas seulement. Les musées doivent attirer le public et c'est le nombre de visiteurs qui définira la valeur d'un musée. Il faudra développer l'appareil hédoniste de ces institutions ; ce qui favorisera un certain type d'art et les artistes qui seront choisis.

L'art comme appareil technique, tel est le problème. Technique, pourquoi ce mot ? Parce qu'il se construit et se gère selon une technique qui satisfait aux besoins culturels du grand public. Il devient dès lors moins important qu'il y ait une production culturelle à l'école, au musée lui-même ou ailleurs, qu'il y ait une production théorique, du fait que l'art technologique devient un art qui ne travaille que sur des concepts prédéterminés, il ne peut se permettre d'affronter des problèmes dont il n'ait pas l'expérience, dont il ne puisse gérer le développement.

Comme vous le voyez, dans le projet étatique, le concept même d'art libéral a été réduit à celui d'art appliqué. Pendant que l'Etat met sur pied une structure, désormais au niveau européen, les artistes vivent une remarquable crise d'identité. L'artiste lui-même s'en trouve à se demander ce que veut dire l'art. Il sait qu'après cent ans de médias culturels, tout ce qui a transité par les expériences artistiques est maintenant passé à la télévision, à la décoration des vitrines, aux journaux, à la publicité. L'artiste a, en revanche, un grand besoin de réfléchir à son rôle et il sait aussi qu'après l'avalanche de fausse peinture et sculpture qui a cherché à proposer à nouveau un certain « métier » dans l'activité d'artiste ⁴, il est de nouveau en crise. Il

4. Au début des années 1980.

voit bien que le fait de peindre ou de sculpter ne fait pas l'artiste. Alors que nous pouvons dire de quelqu'un qui travaille dans la publicité qu'il est un publicitaire, nous ne pouvons pas dire que quelqu'un est artiste parce qu'il travaille dans l'art... Les autres professions se sont précisées, définies peu à peu : la spécialisation est partout, tandis que l'art est une profession qui a perdu sa définition. Il ne suffit pas de dire : « J'ai fait une fresque, donc je suis artiste... », « J'ai exposé dans un musée, cela fait de moi un artiste... ». Absolument rien ne suffit à dire que je suis un artiste...

Par conséquent, cette personne doit redéfinir chaque jour son propre rôle. Jusqu'à une date récente, elle pouvait dire que ce rôle était de rechercher une harmonie supérieure en utilisant des moyens techniques variés pour y parvenir. Aujourd'hui, à l'inverse, ce sont les concepts mêmes d'harmonie et de manque d'harmonie qui sont tombés. Toute personne cultivée se rend compte que ce n'est pas sur la base d'une composition harmonieuse, d'un agrément qu'elle est appelée à juger une opération esthétique, mais sur la base d'autres paramètres, bien plus difficiles à identifier. En outre, cette harmonie était liée à la forme, à une recherche formelle : éliminer, par exemple, tout ce qui était superflu dans l'idée de forme (le concept formel : un concept parallèle à l'harmonie).

Les années passant et avec les différents rôles qu'ont tenus les avant-gardes, il y a eu des périodes de synthèse grossière et de constipation formelle, et d'autres de total antiformalisme. Nous avons d'un côté (ils se touchent presque) l'informel et nous avons Mondrian. Nous avons Malevitch et le Rodtchenko de la dernière période, qui ont rompu avec la forme, qui sont totalement accidentels. Nous avons l'automatisme et le suprématisme dans la même personne. Tout ce qui auparavant était le résultat d'une longue et pénible recherche des individus et qui prenait toute la vie pour se déployer (l'activité de l'avant-garde) est aujourd'hui le bagage du premier garçon venu qui affronte le travail de l'art ou qui, arrivé à l'École, y est confronté.

Celui qui commence à faire l'artiste y vient donc avec des idées, il est habité par une tension, par une pulsion à faire des choses, et prend aussi pour modèles des artistes du passé. Mais à peine se met-il au travail qu'il voit tout cela lui glisser entre les mains. Il était arrivé en s'identifiant à Rembrandt ou à Lo Savio... chacun ses manies et son époque... Arrivé là, personne ne peut lui servir de modèle. Tous restent là comme des modèles historiques, on ne peut pas éliminer ou mettre de côté Raphaël, Malevitch, Marinetti, etc. Tout demeure en place, mais c'est le rôle propre qui vient à manquer. Pour travailler, il se trouve immédiatement obligé de réfléchir à ce qu'est

travailler, à devoir faire de la théorie. Non pas sur « comment » travailler, non sur où mettre le clou ou la vis... ou s'il faut placer le petit carré noir plus haut... ou s'il faut se servir de l'ordinateur plutôt que du pinceau... Mais réfléchir sur ce qu'est travailler. Cela le place dans une situation extrêmement dramatique.

De l'autre côté, en revanche, la société poursuit son projet culturel. Ce problème existentiel, qui pour l'artiste est substantiel, est complètement oublié, éludé. Bien plutôt, la société voyant que l'artiste a des difficultés à définir son rôle, est tentée d'assigner elle-même un rôle à l'artiste, et comme elle a tous les instruments pour pouvoir ensuite le soutenir, elle pense à un rôle qui puisse alimenter cette structure de mécanique culturelle dont nous parlions.

Aujourd'hui, en 2006, je pense devoir poursuivre comme suit ce discours de 1988 :

Je signalerai simplement au préalable qu'il y a un mois s'est tenu à Gand le congrès d'ELIA⁵, qui avait pour titre et sujet : « L'art, l'engagement, l'éducation » - un titre moralement correct d'apparence et en fait terriblement fondamentaliste parce qu'il bride la morale et l'art par le biais de l'éducation. Pour paraphraser Clausewitz, il semblerait qu'éduquer à l'art fût devenu trop important pour le laisser faire par les artistes. Pour y répondre, j'en ai appelé au rôle du Maître sur l'histoire.

Pour rendre moderne l'Art, il a fallu qu'il y ait un Maître moderne, à l'avant-garde. Pour qu'il y ait eu un Maître moderne, il faut qu'il y ait eu une histoire. C'est un fait, et c'est heureusement le cas en art, que l'histoire est jusqu'à aujourd'hui faite par les maîtres. Sans maîtres il n'y a pas d'histoire.

Le Maître, c'est celui qui transmet la langue vivante. Sur l'autre versant de l'histoire, il y a l'information, cette discipline qui transmet la langue morte, autrement dit l'ignorance. En art aussi l'ignorance est alimentée par les informateurs. L'Informateur ignore où en sont actuellement les choses. Il informe sur comment elles ont été, tout en étant persuadé d'informer sur comment elles sont. Le Maître, en revanche, doit savoir où en sont les choses avant qu'elles ne se manifestent : il reconnaît le fruit à sa semence, il a un esprit printanier. Il sème le plant, lui met un tuteur pendant qu'il est caché, et attend patiemment la floraison et ensuite les fruits. L'Informateur, même s'il tient beaucoup de la fourmi dans

5. Association des Écoles d'art européennes.

sa manière de stocker ce qu'il ramasse, a un esprit automnal : il cueille pour consumer et engraisser.

Le Maître dément catégoriquement l'informateur. En retour, l'Informateur cherche surnoisement à démentir le Maître. Disons pour simplifier que mon histoire part des Mantegazza ⁶. Puis il y a Medardo Rosso ⁷, puis Boccioni ⁸, puis Martini ⁹ (pour ses négations), Fontana ¹⁰, Manzoni ¹¹, Lo Savio ¹². Peut-être aucun de ces noms ne vous révèle-t-il l'alchimie de mon histoire. Mais je suis en train d'en attester, de la représenter par des synthèses et dans sa genèse.

Il y a quelque chose d'un déterminisme qui, en art aussi, garantit la généalogie du magistère. S'y opposer, cela veut dire aller contre la nature, avec des conséquences variées : culturelles, physiologiques, psychologiques. En art, il se crée peu mais rien ne se détruit. Certaines lignes des Mantegazza peuvent parfaitement être superposées à celles du Greco ou à celles du Bernin, mais aussi de Boccioni. Comment ? Il faut pour ça l'œil du Maître.

A Gand, l'œil du Maître se positionne à la hauteur de la colombe, de l'Esprit Saint. Je défie quiconque, dates et œuvres en main, de démentir que Medardo Rosso DOCET ¹³ à Cézanne et à Picasso la fragmentation de l'image, à tirer la monochromie de la (poly)chromie, à faire de l'image un lieu qui émerge et non un lieu où s'immerger, donc loin de l'art habitable et loin de toute parenté et dépendance envers l'architecture. Je pense que Medardo Rosso, par honnêteté du génie et par orgueil de généalogie, aurait dû citer souvent les Mantegazza. Il est certain que Boccioni avec ses œuvres et avec ses écrits entend expressément mettre en œuvre cette généalogie. C'est pourquoi un des caractères de la chaîne que je suis en train d'énumérer est d'être affirmatif dans le sens historique. Non seulement il met en avant un discours, mais il le résume, le promulgue, l'enseigne. Si, aux

6. Les frères Cristoforo et Antonio Mantegazza, morts respectivement en 1481 et 1495, dates de naissance inconnues. Sculpteurs en Lombardie à la fin du XV^e siècle, ils ont notamment été actifs à la Chartreuse de Pavie en 1472.

7. Medardo Rosso (1858-1928), sculpteur italien orienté vers le naturalisme. Il a été actif à Paris entre 1886 et 1915.

8. Umberto Boccioni (1882-1916), peintre, sculpteur et théoricien italien, une des figures majeures du futurisme.

9. Arturo Martini (1889-1947), sculpteur italien.

10. Lucio Fontana (1899-1968), né en Argentine, peintre, sculpteur et théoricien de l'art en Italie où il vécut essentiellement.

11. Piero Manzoni (1933-1963), peintre italien et artiste conceptuel.

12. Lo Savio (1935-1963), peintre, sculpteur et urbaniste italien, participant d'une peinture monochromatique, auteur d'*Espace-lumière*, et exposant en 1962 *Articulations totales*. Mort par suicide en 1963.

13. « Enseigne ».

Beaux-Arts et à l'Université, on faisait apprendre par cœur les *Ecrits* de Boccioni, le *Manifeste Blanc* de Fontana et *La Sculpture, langue morte* de Martini, que je m'honore d'avoir fait traduire en français et en anglais, nous aurions la mentalité la plus ouverte possible, un code esthétique plus clair. Ceci pour que la chaîne qui lie le Maître à l'histoire se détende et s'entortille, mais avec des anneaux bien solides. Cette chaîne bouge, du fait même de son manque de rigidité, elle voyage comme un chariot de Thespis et elle s'efforce avec succès à des représentations dans les différentes langues. Pensez à Medardo Rosso à Paris, à Fontana en Argentine et au Japon en plus des USA, Manzoni à Herning, à Düsseldorf. On peut repérer l'avant et l'après de ces représentations (expositions, conférences, témoignages sur la façon de travailler, etc.) aux flambées du jeune art qui se produisent à l'occasion en ces lieux.

Le magistère est un Service civil pour l'art, c'est à cette dimension sociale que nous croyons et dans celle-ci que nous agissons. Le magistère est la seule possibilité génétique que nous connaissions.

Etant donné les circonstances, il faut accepter que cette œuvre de magistère fasse l'objet d'une confrontation constante : s'il y avait par exemple, à Milan, un milieu qui réunisse tous les environnements de Fontana, de Dan Flavin, de Bruce Naumann, de James Turrell...nous y retournerions régulièrement comme dans un sanctuaire où demander la grâce de l'actualité.

Telle est mon histoire mais je veux dire aussi que chacun de nous a une seule histoire à disposition et qu'il est opportun qu'il la reconnaisse. La confusion sur l'actualité est analogue à la suppression de la convertibilité en or du dollar. Nier l'histoire au profit de l'actualité équivaut à condamner l'artiste à l'exploitation maximum et immédiate en lui déniait la régénération ; c'est en faire un organisme génétiquement mortifié, modifié par l'éducation politique. L'artiste avait promu et - par moments - avait assuré sa sauvegarde avec l'éducation technique – technique et non politique. Par le biais de la technique il avait élevé une barrière entre son propre jugement, indiscutable, et celui des personnes inexpérimentées dans le domaine de l'esthétique.

Pourquoi les jeunes ont-ils tous les petits ennuis de santé de la vieillesse ? Simplement parce qu'ils n'ont pas rencontré l'histoire, ils ont vécu à la suite des Informateurs et avec les Informateurs, ils tâtonnent toujours en retard. Le Maître rompt les rangs, enseigne qu'il y a un pourquoi et un comment, un dedans et un dehors, un avant et un après : par exemple les boîtes de conserve de Piero Manzoni parlent plus clairement que les grosses boîtes de

Damien Hirst ; même si la puanteur les apparente. Le Maître dit aussi le pourquoi de ce qui se passe partout, dans les choses comme dans la société.

Il s'ensuit que le Maître fait un acte politique et agit comme tel par le biais de formes éthiques. L'Informateur a désormais le rôle de celui qui amortit, mieux encore de celui de fossoyeur de tout renouvellement esthétique. Autrement, comment se fait-il que tout soit muet, sourd, aveugle ? Pour en arriver là, comme tout le monde le dit, au stade du zéro culturel, ce qu'on connaît *aujourd'hui* a eu besoin de nombreux coups d'épaule.

Pourquoi les jeunes ont-ils toutes les perturbations de l'adolescence ? Simplement parce qu'ils n'ont pas titillé les maîtres, parce qu'ils ont vécu en suivant ceux qui s'étaient donnés le rôle d'amortir. Même dans vos pays où l'école a été davantage d'avant-garde, où la créativité est la norme, où la transgression aussi est une norme, où il est bien vu de ne pas ressembler aux Maîtres, vous vous rendez compte aujourd'hui qu'on ne trouve plus de maîtres mais seulement des modèles : des modèles, des copies, des copies de copies, tristes et éphémères, qui se gonflent et se dégonflent comme des abcès. Maintenant seulement vous commencez à vous rendre compte que la transgression et la créativité, sans maîtres pour les rendre énergiques et exemplaires, restent de pures et simples convenances. Dès lors, tout se ressemble en pire.

Mais tout le monde n'en est pas convaincu. Les Informateurs se sont travestis en réformateurs. Ils ont décidé de couper à la racine la sève du Magistère. Dans la conférence de Maastricht je terminais en opposant l'identité de l'artiste qui expérimente sur lui-même au projet politique que la société avait ou expérimentait sur l'art. Je vois aujourd'hui dans le mastère la clôture du cercle par laquelle la chaîne des institutions publiques enchaîne quiconque fait de l'art, qu'il s'agisse d'un art libéral ou d'un art appliqué.

Je me montrerai élémentaire et même schématique.

Pour surmonter les différences de niveaux techniques et culturels, la politique didactique a créé toute une série d'« écluses » analogues à celles qui permettent de naviguer sur les canaux ; je parle des examens d'aptitude. Le dernier examen de ce type, la dernière « écluse » serait le mastère.

Au commencement de la puberté et à la fin de la jeunesse, cela peut être justifié pour les parcours professionnels. Mais pour l'art il est plus opportun de sauvegarder ce qu'il comporte d'indiscipline plutôt que de méthode. Bien que, comme il a été dit plus haut, la « méthode » de l'indiscipline ait été formalisée dans le modernisme, la substance

idéologique de ces « écluses » est la volonté gestionnaire de les coordonner aux institutions publiques correspondantes, les musées, et de substituer la chaîne bureaucratique à la chaîne magistrale. Il s'ensuit que l'art des musées sera l'art des diplômés, cet art des diplômés sera l'art des Écoles d'art ; l'art des Écoles d'art sera l'art des filières lycéennes avec option art, l'art de ces filières sera l'art des écoles primaires, l'art des écoles primaires sera l'art des *ateliers d'enfants* ¹⁴. Que l'art des *ateliers d'enfants* coïncide avec celui des musées est chose déjà évidente.

Mais, pour conclure rapidement l'espace qui m'est accordé, je dirai de manière catégorique que pour la chaîne bureaucratique il n'est pas d'autre possibilité qu'un art enfantin. Ce qui reste à l'extérieur de la chaîne de l'histoire est indéfendable des points de vue historique, conceptuel, esthétique et éthique. Qu'en serait-il de Richard Serra, de Frank Gehry s'ils ne s'étaient pas laissés éduquer par Boccioni et par Lo Savio ?

Quoi qu'il en soit, un tel transvasement n'est nullement indolore. Il se produit au détriment de la forme comme corps idéologique en optant pour la forme comme décor et comme emphase, voire comme hypertrophie, comme imposition sociale, comme geste de pouvoir.

Ces dernières années, un nouveau fantasme est venu nous alarmer : le style des stylistes. La puissance économique des stylistes, après avoir inondé les villes, après avoir acquis les leviers du pouvoir économique sur les œuvres d'art, non pas par le mécénat mais par les maisons de vente aux enchères, se fait maintenant norme esthétique.

Même si cela se fait aussi peut-être malgré eux, les stylistes sont en train de marquer le goût de la production artistique récente, mais avec un handicap au détriment de l'art : alors que le travail du styliste est structuré de telle sorte qu'il peut se renouveler à chaque saison, en tant qu'aliment de la structure elle-même, le travail de l'artiste est déstructurant par sa constitution. Pour le dire sous forme de boutade, le styliste habille, l'artiste déshabille. Le style des stylistes adopté par les artistes a donc comme résultat un arrêt de ce qui s'appelait travail analytique, et un gaspillage en préoccupations de façade, porteur de corruption esthétique, de corruption sociale, toujours secondaire comme accorder une cravate à la chemise.

Ceci pour les artistes de saison. Longtemps cela a engendré la confusion ; aujourd'hui on recommence à faire la distinction entre les artistes de saison et les artistes maîtres

14. En français dans le texte.

d'histoire.

Et maintenant où en êtes-vous sur la question du mastère ?

Voulez-vous révoquer toute responsabilité esthétique de l'artiste ?

Voulez-vous développer en lui une espèce de syndrome d'aptitude ?

Si l'art est pris en mains par la bureaucratie, il n'est plus rien.

Mais je veux terminer par une image parce que terminer par une image est mon métier.

Tout le monde connaît la mortadelle de Bologne, le plus grand saucisson que je connaisse, et elle a une caractéristique : ou elle est excellente ou c'est la pire des choses.

(Traduction H-A Baatsch)