

ASSOCIATION AESTHETICA-NOVA ("an").

Action de recherche sur la communication appropriée au passage de contenus entre les domaines de l'art, de la science et de la philosophie.

BULLETIN ARTS-RE-VISION

(Tributaire d'un fond aux archives de A.I.C.A.).

N°2, Mai 1991, Paris.

- Editorial.
- Jean DEWASNE.
- Andrzej TUROWSKI sur TWARDOWSKI.
- Marcin SOBIESZCZANSKI sur un dessin de PICASSO
- Critique : Ouvrier-Peintre Ernesto RIVEIRO chez Françoise PALLUEL.

Rédaction : M. Sobieszczanski.

Graphisme : J. Babicki.

Saisie : I. Passerieux.

Relecture : V. Barjot-Faux

## EDITORIAL

par Marcin Sobieszczanski

Nous voulons rappeler le texte qui avant même que notre entreprise communicationnelle ne prenne corps, nous délivre le sujet théorique qui nous semble demeurer parmi les plus intéressants et les plus épineux à la fois, et sur lequel nous risquons bien de nous attarder quelque peu...

L'article du peintre-penseur Jean DEWASNE est paru dans "Documents Sur..." N°6,7,8 de 1980, dans une présentation comparative, avec les contributions des meilleurs théoriciens des années 70. Il ne fut pourtant suivi d'aucune réaction notable.

Quelle que soit la compétence des protagonistes (autrement dit : sans faire de tort à personne) la réception de DEWASNE en 80 a manqué certainement de l'accord de phases entre les processus doctrino-créatifs respectifs. Si les support-surfaciens ont achevé de tirer d'ultimes conclusions sur la base du matériel pictural traité par les concepts bâtis durant les années 70, la pensée de DEWASNE a constitué en formulation d'un programme envisageant les niveaux de rapports à prendre en considération dans le Substrat Artistique sous un angle éminemment nouveau\*.

Mais outre les raisons conjoncturelles, l'idée de DEWASNE ne manque pas d'occasionner également des problèmes de nature profonde.

La théorie des catastrophes, à laquelle le texte a implicitement recours, plutôt que d'être une mathématique, est "une méthodologie empirique destinée à l'interprétation de phénomènes". Pour que son application à un domaine voulu s'instaure (à l'image de ce que fait dès le début des années 80 le Professeur Jean PETITOT), elle a besoin d'interpréter une structure en tant que morphologie, pour réduire cette dernière à un système de discontinuités qualitatives sur un espace substrat (physico-chimique, sémantique ou abstrait). Or l'état des différentes théories de l'oeuvre d'art n'autorise guère la sélection immédiate des faits empiriques relevant sans contestation possible d'une région ontologique que l'on nommerait "artuale".

Un tableau est une différenciation morphologique et une étape (finale) de la morphogénèse du processus

de sa création en même temps qu'une des étapes de la morphogénèse associable au "parcours" artistique d'un artiste. Il lui incombe comme complément de son être de se faire réceptionner par un spectateur.

La situation dont la méthodologie "catastrophiste" doit rendre compte est un noeud causal supposé structural qui comprend à la fois la morphologie sur un substrat physique et un système de morphologie sur le substrat "mental" physiologiquement étendu. Entrent en compte : la problématique hylétique de la phénoménologisation "simple" du tableau comme objet coloré, à laquelle se superposent tout d'abord la catégorisation esthétique relative à ce qui dans le tableau est émouvant et enfin la catégorisation sémantique. Ces deux dernières sont issues de l'"accrochage" de la prégnance biologique (relayée par l'esthétique et le symbolique) sur des saillances perceptives. Le traitement global et unitaire d'une situation si complexe peut-il opter vers une modélisation ? \*\* Dans la mesure où la théorie actuelle de l'oeuvre d'art n'est pas à même de nous livrer des exemplaires de morphologies sur le substrat physico-chimique, qui puissent devenir des espaces de paramètres de contrôle des états mentaux, aujourd'hui encore impénétrables, cette question reste en suspens. Il sera pourtant possible de se rendre compte de la totalité des questions entrant en jeu, de leur finalité, et de procéder à des études des problématiques morcelées ou heuristiques en suivant la voie phénoménologique et, si faire se peut, en suppléant à cette dernière des résultats mathématisés.

Il semble que le programme de telles études soutenu par une compréhension "catastrophiste" a été pour la première fois dans la théorie de l'art tracé par Jean DEWASNE.

---

\*

(Post-scriptum) :

Le temps qui a succédé immédiatement à la disparition des grandes entreprises analytico-éruditionnelles ("Peinture", "Documents Sur...", "Tel-Quel") a pu dans son élan dubitatif oblitérer allégrement les efforts théoriques de DEWADE, de LANGLOIS, de CANE ou de PLAYNET. Mais ce n'est pas la Doctrine qui aurait du succomber. Les

intérêts des artistes ont cessé de se nourrir de ce pain-là, puisque le système pubo-catalogiste a eu besoin d'y pâturer : ainsi le tant espéré raffinement du public a autorisé dès 80 l'ouverture du marché à l'avant-garde Elle-Même. Une petite pincée d'américanisme, et tout un fatras de réalisations critiques de niveau élevé navigue, en évitant habilement les écueils des Questions. Il était donc plus loisible aux pages "additionnelles" d'"Art-Press" en 83 de prendre "bonne note" de l'existence de la théorie des catastrophes dans le système de la pensée moderne, qu'à "Documents Sur..." de relever le défi intellectuel de DEWASNE.

\*\*

(post-scriptum)

L'esthétique est-elle bien une science du beau à la même enseigne que linguistique est une science du langage ? L'enjeu de cette question générale a pour nous une signification toute particulière. Une réponse positive aurait pu nous inciter à tenter l'application de ce que l'on appelle "la seconde voie de la théorie des catastrophes" qui, à la différence des modèles qui se font assujettir certains thèmes physiques et biologiques, construit des modes de détermination épistémologique valant pour les sciences humaines.

Comparons les conditions de l'appréhension scientifique de l'oeuvre d'art à celles du langage. Dans la linguistique il y a un objet, la langue (ou son universalisation : le langage), le produit "culturel", fruit de l'activité verbale des communautés humaines. Le processus de sa production, bien que chaque fois intime et personnel, s'efface par rapport à lui et en quelque sorte se neutralise, la langue reçoit ainsi le caractère du "naturel". Un tel objet tombe sous l'oeil scrutateur d'une science qui oeuvre pour qu'il devienne un objet scientifique, c'est-à-dire une autre sorte d'objectivité que celle du pendant de son appui ontologique, de l'acte de sa création. La science veut en faire le support des résultats des opérations généralisantes, valides empiriquement et susceptibles de falsification.

Dans le paradigme "catastrophiste" que nous observons dans l'inégalé exemple du travail épistémologique de Jean PETITOT ("Morphologie du Sens" P.U.F., 1985), l'aboutissement de l'objectivation, "les procédures de modélisation"

"présupposent qu'aient été au préalable constituées les procédures de détermination objective". Ce sont ces dernières qui réalisent le "moment critique" kantien, dans "un procès de schématisation conduisant d'une décision quant à l'être qu'expose une esthétique transcendantal à une décision quant au réel qu'expriment des postulats de la pensée empirique". C'est grâce à une telle schématisation que l'on établit le genre des intuitions qui sont en droit de représenter auprès d'une subjectivité l'apparaître venant de la région ontologique en cause (cognitive), et ce n'est qu'avec elle que les catégories embrassant l'objet peuvent être vérifiées. En accomplissant le geste critique, l'épistémologie de Jean PETITOT a pu écarter de l'étude de la région structurale linguistique aussi bien l'attitude réductionniste (matérialiste) que les prétentions "logistes-formalistes", pour enfin retraduire le sémantisme des traditionnels concepts descriptifs, en mathématisation (modélisante) adéquate à l'ontologie régionale alors considérée.

Or, si on cherche à observer la "science de l'art", on se rend compte qu'elle a toujours plutôt existé comme une "connaissance de l'art". Les menaces réductionnistes (CHEVREUL, SEURAT, SIGNAC) n'y ont pas eu de rôle trop important. Par contre, les tendances historiques du produit artistique ont été souvent l'objet d'un calcul logico-formel (avec la dernière trouvaille fort astucieuse de la dialectique de changements en perpétuel fuite en avant : "dérangement-sommeil" des artistes et la base de la situation des autres). Le combattre sérieusement serait néanmoins tâche vaine, puisque l'art ne peut pas constituer un objet à statut comparable à celui du langage. Si le locuteur est sollicité pour produire un objet culturel ressemblant par le fait de sa dualité (une signification attachée à une morphologie sur le substrat physique) à l'oeuvre d'art, sa production aussitôt faite, se "transcendantalise", notamment dans le processus de l'apprentissage et de l'émancipation par rapport aux variantes personnelles. "L'art [...], ne doit pas simplement se servir de signes, mais donner aux idées une existence sensible qui leur correspondent." écrit HEGEL dans son "Esthétique", pour qui l'expression artistique autrement dit "une correspondance" proposée par l'artiste, est avant tout chaque fois "concrète". Dans l'art c'est tout le temps une transcendance et une immanence qui cheminent ensemble et qui participent constamment de ce que l'on appelle, par abus du langage, le produit ou l'oeuvre. Est transcendantal ce dont on est en quête, aussi bien un moment de la matière qu'une entité intellectuelle ; est immanent un mode donné d'intuitionner la transcendance (et par la suite tous les

faits de réception de l'oeuvre qui foisonnent comme des modes similaires).

Il semble, que l'essentiel dans l'art (et dans son traitement, par conséquent) n'est pas d'accéder à l'ontologie régionale gouvernant ses produits, mais d'observer et de comprendre les astuces dont l'art use pour se procurer les intuitions donatrices des transcendances qu'il poursuit. Ce n'est pas sur l'oeuvre d'art qu'il aurait fallu opérer une critique fondant son objectivité, mais c'est l'art lui-même qui devrait accomplir ce geste dans le souci de sa propre aptitude cognitive (et au théoricien de le comprendre!).

La critique d'art, au sens courant, ne peut donc pas porter sur la variété du produit artistique (collection, tableau, "10cm<sup>2</sup>" d'un tableau etc...) car le résultat est toujours susceptible de changement, voire d'amélioration. Ce sont des démarches qui s'avèrent désespérément mauvaises ou trompeuses. Il n'y a pas de mauvais sujets, tout comme il n'y a pas de mauvaises réalités (quoiqu'il en existe de moins accessibles) : il se trouve tout au plus de mauvaises méthodes, aussi bien scientifiques qu'artistiques.

L'idée de Jean DEWASNE d'appliquer la théorie de catastrophes au champ artuel, plutôt que d'être le germe d'une théorie épistémologique de l'oeuvre, est la fondation (la compréhension) d'un principe actif (supposé objectif) de l'art, qui se montre en tant que procédure de la saisie du substrat visuel par l'intervention méthodique dans la sphère immanente, afin de la "dépersonnaliser" et de la rendre à l'image d'une "subjectivité transcendante" de Husserl. La théorie de catastrophes devient alors un paradigme inconscient d'action (susceptible d'un "développement contraint" supposé infini) à l'usage des artistes qui parviennent à l'intuitionner.

La réaction "émotionnelle" n'a pas la même origine que la reconnaissance d'un phonème. Elle s'amène non avec l'apparition, dans le champ du stimulus, d'un objet (le faisceau de traits) culturellement forgé dans la mémoire longue des individus d'une classe, mais chaque fois là, où on a reçu l'avancée de l'intuition "intentionnant" la réalité (transcendante), qui se mesure aussi bien par rapport à l'état de conscience visuelle d'un spectateur, que par rapport à l'histoire de l'art (l'oeuvre non surprenante ayant parfois le mérite de faire réintuitionner l'évidence spirituelle ou matérielle dont on ne se lasse jamais).

En effet, Jean DEWASNE parle de qualités mentalement émouvantes, mais non comme d'une

forme "endormie" éternellement dans le psychisme. L'autorégulation de la production artistique "pulvérise toute banalité" (mais pas de présupposées "laideurs en soi"). L'axiologie de l'oeuvre d'art est donc vaine, l'art plutôt qu'une ontologie étant une démarche.

Jean DEWASNE

(reproduit avec l'aimable consentement de l'Auteur)

L'art figuratif subsiste comme fossile. Il ne peut être, tout au plus, accompagné que d'un pré-commentaire anecdotique ou littéraire.

Le problème essentiel concerne l'évolution de l'art dit "abstrait". Cet art se révèle une des très grandes découvertes de notre temps, à l'égal des plus importantes explorations scientifiques ou mentales. Inutile donc d'ajouter que l'art dit "minimal" se situe hors de la question. Il ne draine qu'une pseudo-pensée débile, image d'une infraculture insignifiante et naïve.

La création plastique évoluera si elle s'appuie sur des penses profonds et subtils, aux fondements mathématisés et souples. Il n'est plus question d'Euclide ou du Nombre d'or. Nous devons naviguer dans des entendements topologiques.

La notion d'"ensembles plastiques" nous introduit dans les théories des graphes et des treillis, au besoin avec l'aide de fonctions structurelles. Les nouvelles logiques complexes peuvent alors attaquer et conférer aux futurs arts abstraits des richesses insoupçonnées.

La grande oeuvre plastique propose un réseau d'attractions dynamiques dans un ensemble de variables internes à  $n$  dimensions mentales. Des faits d'ensembles évoluant sur de nombreuses variables susciteront attractions et répulsions. Des phénomènes de capture perturberont des événements trop attendus, pulvérisant toute banalité.

Les ensembles plastiques se présenteraient comme des îlots structurellement stables, mais leurs liaisons introduisent des dynamiques parfois explosives.

L'oeuvre se définira essentiellement par le réseau d'inter-actions auxquelles elle participe.

Elle exprime le conflit d'une situation géométrique dans un système dynamique.

Un effet plastique propulsé par toutes ses forces dynamiques peut risquer pleinement sans que le créateur connaisse tous les paramètres internes dont il dépend. Il lui suffit d'en connaître un nombre "suffisant" pour en être le maître.

Le champ peut changer d'attracteur soit par petits sauts presque continus, soit par un saut brutal. L'énergie du système plastique dépend essentiellement des propriétés topologiques de la zone où elle se déploie.

A la circulation énergétique se superpose alors une circulation d'informations plastiques qui en justifie l'existence. La complexité topologique mesurera la quantité et la qualité de cette information.

La création de l'oeuvre permet de quitter un champ statique pour aboutir à la constitution d'un champ métabolique. Elle se forme par un flux continu d'énergie canalisé peu à peu en structures impulsives dotées de propriétés mentalement émouvantes.

Des domaines de stabilité séparés par des strates de conflit ou de risque sont parcourus par des fronts d'ondes dynamiques. Inductions, régressions, risques et catastrophes modèlent, de loin en loin, ce paysage mental.

Nous pouvons maintenant définir l'oeuvre comme étant un ensemble de systèmes cohérents de risques et de "catastrophes" engendrés par des centres organisateurs momentanément stabilisés.

L'oeuvre d'art se propose alors comme un X-assemlage d'ensembles et de liaisons. L'ensemble des ensembles formateurs sera une morphologie. Une fois exploitée une première matrice, on en explore une autre et on réalise des "matrices de matrices".

Notre stratégie sera formée d'ensembles vibratoires en constante interférence. Un nuage d'actions se pressant en tourbillons, la stratégie elle-même deviendra alors un élément esthétique important.

Ainsi l'oeuvre d'art lutte constamment contre l'aliénation culturelle et sensorielle. Elle agit hors du confortable grâce à des théories pénétrantes et ardentes dont ceci n'est qu'un très petit aperçu.

## LE GESTE ET LA FORME : LA PEINTURE DE LECH TWARDOWSKI

L'art n'est pas voué à la rupture avec l'histoire : il n'a qu'à y trouver sa propre force. Ce n'est possible que lorsque le motif de la création artistique trouve sa source dans l'imagination de l'artiste. Dans le cas de Twardowski, cela s'est fait par la perception de l'expérience - au sens large - des tendances expressionnistes de la fin des années 40 et du début des années 50 et, de là, le perfectionnement de son propre style, l'exploitation de son propre monde d'idées. Ainsi, les règles historiques, quoiqu'existantes, étaient marginalisées dans son oeuvre. Twardowski prend une attitude distante par rapport aux catégories critiques de dépassement ou d'assimilation, de nouveauté ou de continuité.

L'univers des valeurs qu'il professait était celui du retour à soi, c'est à dire du retour à la sensibilité instinctive, exprimée par le geste et la forme. Je souligne la dualité du geste et de la forme non comme antinomie, mais parce qu'elle imprime d'une tension spécifique les actions plastiques de Twardowski, ses dessins et ses tableaux.

Rappelons d'abord les actions plastiques de 1982 : l'action et la fixation / donc, le geste et la forme / ont été concrétisées et soumises à l'épreuve de l'espace réel. Devant les spectateurs conviés à cette occasion, Twardowski "peignait" dans le sable répandu sur le sol, et jouant sur la couleur et la texture, obtenait des paysages topographiques. Il réalisait ainsi des formes temporelles dont l'existence ne dépassait pas la durée de l'action.

Moins de six mois plus tard, Twardowski "s'écrivait soi-même" pendant trois jours et trois nuits sur une bande de papier qui se développait à l'infini. Sur cette bande, large de quelques dizaines de centimètres, il apposait des marques dont le rythme vertical répondait à son propre temps, mesuré par des chiffres consécutifs. Horizontalement, il traçait à l'encre, d'un bord à l'autre de la bande, plusieurs lignes entortillées, atténuées par une traînée de peinture blanche. Cette forme s'embrouillait de plus en plus au cours des heures jusqu'à la limite de l'obsession, au point de contraindre l'auteur à stopper l'expérience au moment culminant, lorsque la force physique du geste menaçait d'annihiler la forme.

A la lumière des tableaux peints par la suite, ces deux actions doivent être considérées comme une

expérience picturale, comme une sorte d'esquisse ou de projet, et en même temps qu'une épreuve de force. Twardowski est d'abord un peintre, aussi la tension qui est à la base de sa créativité trouve son expression définitive dans la forme.

Dans ses dessins et ses tableaux des années 1983-86, la forme était soit légèrement cloisonnée par une ligne discontinue, soit fixée majestueusement sur un socle imaginaire. De même la matière parfois transparente, répandue dans un espace aérien, parfois dégoulinante sur la surface, charnue comme une pâte baroque. Cette forme, controversée, dynamisée par la couleur, définissait le caractère et les limites de la vision picturale. Cependant, pour bien assimiler cette vision, il faut tenir compte d'un certain processus, toujours présent chez Twardowski, processus qui définit plus particulièrement le caractère de son oeuvre.

Revenons à l'année 1982, lorsque Twardowski exposait ses "Tasmy" / "Bandes" /, c'était des tableaux de papier, suspendus dans l'espace de la galerie et éclairés de manière à ce que le réseau de l'écriture se démarque de son fond "brillant". Ces oeuvres contenaient une narration qui, sans être arrangée en paroles ou en figures, contraignait le regard à se déplacer patiemment de gauche à droite et de haut en bas. La ligne racontait, soit par tout l'éclat d'une couleur claire, soit à travers les méandres de son labyrinthe.

Plusieurs changements surviennent dans les années 1983-85. Le récit est réduit à l'exposition de formes, parfois figuratives, comme codées dans l'imagination. A l'opposé des oeuvres précédentes, les formes calligraphiques et les formes épanouies sont soumises à un principe de coexistence simultanée. Nous ne lisons plus le tableau, mais nous découvrons dans sa profondeur des couches successives. La métaphore a commencé à remplacer la narration. Ce n'est pas par hasard si nous apercevons de plus en plus souvent, dès 1985, des allusions figuratives dans les tableaux et les dessins. Jusqu'à cette date, la suite métonymique se réalisait dans la contiguïté du trait ; désormais, la métaphore exige de substituer les images : de les représenter au lieu de les écrire.

Ce changement a concrétisé d'une façon évidente une vision artistique. Dans les tableaux et les dessins des années 1985 et 1986, qui se situent encore dans les limites de la composition abstraite, surgissent des êtres : bons et méchants volatiles, personnages nobles ou infâmes, silhouettes élégantes ou caricaturales. Surgit aussi entre eux un dialogue, parfois dans

l'obscurité de la nuit, mais plus souvent à la lumière du jour ; parmi des couleurs lourdes, brûlantes et lugubres, mais plus souvent peut-être parmi de froids et lointains azurs et dans la pureté des couleurs éclaircies. Le linéarisme des propos disparaît, les images se superposent, mais chacune des silhouettes conserve son individualité.

Cependant la forme devient de plus en plus condensée, elle tente de surmonter la peinture qui la limite et la couleur déjà appliquée. Elle y est contrainte par la vision car le discours lui-même, dans l'image, devient plus dramatique, et la surface de la toile ou du papier ne lui suffit plus. La forme dépasse l'image.

Ce fut un moment essentiel, mais tout aussi dangereux. Est apparue une raison de soumettre la forme, qui fuyait la surface, à une nouvelle démarche, une nouvelle action. Ou mieux : de rétablir l'équilibre tendu entre le geste et la matière. Chez Twardowski, chaque démarche dans l'espace réel est un retour au tableau, et chaque image qui dépasse ses limites exige de surmonter définitivement, dans la démarche, sa propre convention. Aussi, dans toutes les oeuvres de ces années, l'imagination dynamisait la forme par l'expression, toujours présente dans l'art de Twardowski.

Il y a deux ans, Twardowski a brutalement abandonné cette poétique. Il s'est lancé dans une tentative de définition de la forme en dehors des associations littéraires, figuratives ou expressives, en rapportant la forme à elle-même et à l'espace dans lequel elle peut apparaître. Il a réduit ses moyens d'expression en les soumettant à une certaine rigueur : désormais, toutes les formes n'ont plus droit à l'existence dans ses tableaux, mais seulement celles qui sont consciemment choisies ou laborieusement retrouvées et librement démultipliées par la suite. Il semble que Twardowski se soit mis à rechercher la disposition de l'oeuvre en elle-même, dans ses métamorphoses intérieures. Il prélève dans son oeuvre ou dans son entourage tel ou autre élément ou fragment pour le réutiliser dans diverses configurations. Le triangle est muté en étoile, le carré prend la forme d'une croix, Twardowski redivise et réunit, compare et oppose, éloigne et rapproche, afin de définir les surfaces picturales et les espaces transparents. En même temps, il accepte que les significations ainsi suscitées soient éphémères. Il les créait pendant la "peinture", et les détruisait pendant les "actions" picturales : en saupoudrant de pigments les bandes de papier accrochées dans l'espace, ou la toile étalée sur le sol, il accordait aux formes la fugacité du temps de

l'exposition. Ainsi, le formalisme inachevé, inconséquent, de Twardowski s'est rapproché du conceptuel. Les signes, la signification, la non-signification, la sursignification, etc. etc., voici son nouveau champ de création, fort éloigné cependant des jeux de texte structuralistes. L'oeuvre de Twardowski, concrétisée comme toujours dans la peinture, est désormais un jeu de mémoire, un labyrinthe de pensées où ses souvenirs personnels, les clichés culturels ou les traces de la rue, l'inhabituel et le courant forment une mosaïque incomparable - celle des signes, des significations, des non-significations etc. - celle de notre époque. Tel est désormais l'art de Twardowski.

Andrzej TUROWSKI

(Historien et théoricien de l'Art à l'Univ. de Dijon).

#### PICASSO : CONSTITUTION D'UN FAUNE A FORCE DE DESSINER.

Pour comprendre les directions spirituelles de l'humanité, l'artiste se propose de refaire à sa manière les fétiches qui en sont des témoins. On n'a rien compris aux inscriptions picturales dans les cavernes avant d' avoir pris en compte tout le cadre significatif du phénomène. L'agencement naturel du lieu s'interposant en contresens aux champs de vecteurs rendant compte des fonctions anthropologiques, l'espace topologico-symbolique avec son départage en zones hiérarchisées, enfin le code interne du graphisme, pour aboutir aux considérations relatives au type de vision que cela reflète. Ci-dessous la lecture d'une "expérience du Génie" qui propose, à notre avis, une ingénieuse tentative en vue de remplir une des propositions de ce programme, celle du graphisme.

Il (Picasso) essaie d'abord d'établir les variables du code sur la base de la topologie intuitive : inclusion / exclusion, fermeture / ouverture, courbe / quadrature, l'impact des accidents morphologiques majeurs sur les phénomènes périphériques qui en résultent (pour la tête et les oreilles : dialectique cercle/ellipse et ses conséquences locales). Les cornes du personnage principal sont un invariant pour les trois autres sur la base de différents régimes topologiques régnant dans les fonctions nourrissant les courbures respectives. Il étudie la dialectique externe/interne (yeux, cornes) sous l'angle de son influence sur le niveau de

l'assemblage oculaire en vue du traitement gestaltiste qui établirait les relations du tout des moments de l'image synthétique équivalent à la représentation de l'"en chair et en os". L'étude des rapports : ovale (extérieur du visage)/diverses psycho-symboliques (intérieur du visage) donne des résultats extrapolés. Le personnage du bas à droite dont le visage devient corps de l'animal et le personnage central dont le corps devient visage : c'est le cheminement de la personnification d'un faune, une réponse graphique à bien des questions sur le mythe.

Finalement, quelle est la valeur expérimentale de cette étude picturale, l'ampleur de sa validité constituante ? Eh bien! puisqu'il s'agit ici de la constitution d'un objet culturel, l'objet dont l'incarnation ne saurait qu'être de type pictural (éventuellement sculptural) qu'il est tout à fait de droit d'étudier les relations de taille, de configuration et de type de topologies sous-jacentes, à travers aussi bien le test réceptionnel, en soumettant le substrat dans une de ses découvertes à l'arbitrage du regard, que le test de capacités créatives, où les facultés psycho-motrices et celles de l'imaginaire sont sollicitées. Dans le dernier cas, la turpitude esthétique ou la beauté en sont les résultats ; oserai-je dire que pour Picasso cela a plutôt réussi, au vu de la stylisation : le fond blanc des figures, participe pleinement à l'étude topologique centrale. Retenons sa forme en V au dessus des cornes des personnages inférieurs, opposée à celle en O de celui du coin supérieur droit : la façon dont Picasso entoure les lignes coupées dans leurs parcours selon qu'elles finissent en plein décours ou si elles s'éteignent en perdant de leur épaisseur. Vu également la spirale dont les accidents locaux n'affectent pas la régularité de l'ensemble, et surtout la dernière circonvolution externe où la ligne devient circonferentielle, là vraiment c'est le talent qui confirme la pensée articulée.

La force légitimatrice du dessin bi-dimensionnel, de par sa nature (\*1), consiste en une supposition de la correspondance affine entre, d'un côté, la cinétique du bras (la répartition des forces sur les moments du mouvement traçant), l'effet que cela provoque quant au mode de frottement de la mine, et la gestaltisation réceptive pouvant engendrer la représentation se référant intentionnellement sans équivoque à différentes formes spatiales ; et de l'autre ces formes spatiales elles-mêmes (\*2). En ce qui concerne l'extrémité des cornes chez Picasso, il s'agit de la différence entre les formes conoïde et toroïdale. L'emplacement de la tache blanche entourant les cornes met en évidence que la correspondance ci-

décrite était non seulement bien connue de Picasso mais aussi acceptée avec confiance. Remarquons donc que l'affinité qui est son caractère supposé ne tient qu'à la véracité de la convention sur laquelle le dessin de Picasso est fondé.

Pour les années 30-50, ne devrait-on pas préférer les personnes qui, plutôt que d'interroger la réalité et sa perception à travers une convention acquise, soumettaient cette convention elle-même à l'interrogation ?

Marcin SOBIESZCZANSKI

#### NOTES - ANNEXE.

\*1 Le dessin tient-il à un concept conventionnel du genre artistique, ou est-il le résultat des élans "naturels" des domaines participants ? Si le deuxième est vrai, il serait alors l'aboutissement d'une "stratégie du vivant".

\*2 Pour abréger, on aurait beau dire que le dessin comprend l'exigence d'une équivalence, reconnaissable par le sujet, entre la forme graphique et l'objet spatial. Mais dans le concept de la forme graphique entrent deux sortes de paramètres qui travaillent pour sa posture terminale. Ceux qui sont délimités par le caractère "du graphique" (cinétique, dépôt, traitement oculaire du résultat) et ceux qui relèvent de la multitude infinie des objets spatiaux (et corrélativement de la volonté du sujet de suivre cette multitude). D'où la reconnaissance elle aussi double. Une fois l'objet reconnu dans une forme graphique, la réception fait abstraction de la classe ouverte des paramètres, pour passer immédiatement à la considération des rapports minutieux engagés dans la classe des paramètres fermée par le concept du genre artistique. Les artistes, d'ailleurs, eux-mêmes font mouvement dans ce sens. Comprenons bien : d'un côté l'artiste conçoit le moyen artistique (participe ici ce qui fait la spécificité du genre ; certains : cinétiques, dépôts, traitements oculaires ; hors jeu : l'intentionnalité de l'équivalence que les dessins partagent avec la peinture et bien d'autres) comme une procédure anthropo-technique à s'emparer, à mettre "entre parenthèses" (tout comme on

perfectionne les chaussures pour se sentir nu-pieds). De l'autre, l'artiste fait de la classe ouverte des paramètres une aire à zones privilégiées et peu nombreuses (poissons, sentiers boisés, têtes d'homme etc...), ce qui fait qu'elle ne présente en soi que peu d'intérêt, l'attention se déplaçant ainsi de nouveau vers "les moyens". C'est le domaine dans lequel le travail artistique pourrait s'approfondir en agissant vers des extensions du domaine conventionnel (les techniques mixtes) ou en se stratifiant (la création des sous-genres).

Remarquons la valeur de la connexion immédiate contractée entre les éléments du dispositif graphique. Comparons par exemple la situation de Picasso à celle des variations de Bacon dans son célèbre triple autoportrait, présentant la face et deux demi-faces (gauche, droite), qui recèlent la dialectique versatile/invariant se constatant uniquement à travers l'instance mentale à laquelle chaque découverte renvoie doublement (comme intentionnellement : l'objet lui-même "dérangé psychiquement", et comme la réception de l'objet peint, qui étant "dérangée" elle-même, par l'intropathie, suit les états mentaux de l'objet-chose, ceux relatifs notamment au type réception du monde qu'il est censé avoir en tant que "dérangé").

Le procédé est ici éminemment indirect et ne donne pas lieu à une expérimentation car le défilement des paramètres (la condition de l'empirie) n'est pas spontané, c'est-à-dire ne vient d'aucun élan naturel propre, qui se donnerait immédiatement. L'oeuvre est tout au plus le témoin de l'expérience vécue par l'artiste.

Le dessin, lui, offre parfois le vrai test du domaine suspendu à son concept du genre : geste - dépôt - traitement gestaltiste (reconnaissance du fond et de la figure, reconnaissance des relations de profondeur, des plans etc...). On peut envisager une transformation du corps de l'animal qui en deviendrait la tête, et puis il peut le peindre : en résultat nous aurons à vivre l'expérience de sa peinture, de la manière dont X envisage une telle mutation. Par contre, si une opération est effectuée à l'aide du graphisme simple faisant appel à des catastrophes morphologiques élémentaires, sur la base de changements qualitatifs de la topologie rudimentaire



de courbes, chaque sujet "oculaire" est appelé immédiatement à subir le test à travers le domaine graphique, et le résultat ainsi s'objectivise.

Les topologies des "taches" et des "morceaux solides" étant moins évidentes, il n'est pas étonnant qu'après l'ère des avant-gardes critiques, le dessin (et ses éléments incorporés dans d'autres techniques) soit resté le seul dans le divers procéduro-technique de l'art plastique à supporter l'intention mimétique.

Cette affinité "technique" classe aussitôt Mimeisthai en bas de l'échelle des procédures objectivisantes, car son abandon, par la peinture par exemple, ne signifie point, pour cette dernière une quelconque abdication de l'ambition cognitive. Bien au contraire...

## OUVRIER-PEINTRE

L'Avant-Garde résiste au temps, même si le public accuse de dures, encore que nécessaires épreuves.

Ernesto RIVEIRO se propose (exposition ouverte en 04.91) d'engager des recherches vers de nouvelles visualistiques. On sait bien qu'un pan du nouvel art en procède. Il s'agit de l'officialisation de paysages latéraux, tels les produits du versant descendant de la durée des performances socialement requises, ainsi que les phases intermédiaires ou préparatoires, les accidents non visés de la production. Cette réhabilitation est nécessaire pour reconsidérer le substrat visuel de notre monde dans un espoir d'exhaustivité.

Il n'y aucune raison pour qu'un régime esthétique ou une opportunité quelconque sélectionne le matériel soumis à nos yeux. L'artiste qui l'affirme rend au spectacle des formes son autonomie objective. Mais si les anciens y parvenaient par les "poétiques" (Kantor, Twombly : grenier, gribouillage), les meilleurs essais actuels, étrangement cohabitant aux salons avec les "imbéciles-de-graphitis", sont des oeuvres "concrètes". L'inverse même de la baguette magique duchampienne artefactualisant les choses. Le hic et nunc de Ernesto RIVEIRO est l'échantillon de la réalité visuelle prélevée expressément pour demeurer réelle.

Or, Ernesto RIVEIRO fait davantage que de sauvegarder le concret historique, il crée des nouvelles visualistiques d'emblée supposées latérales, comme s'il recyclait le déchet qui n'en est pas encore un . Ce procédé permet des découvertes spectaculaires car aucune habitude vestimentaire de l'oeil ne viendra nuire à la nudité du phénomène. Le résultat ne fait que compléter les idées déjà reçues : le comportement des substances dans le traitement visuel est un processus à étapes discrètes, quel que soit le niveau du contrat social et aussi bien dans la décrépitude que dans son inverse.

C'est ainsi que le bon ouvrier connaît avec précision le départage de sa journée. L'apprêt, un café et le devenir du matériau s'articule, le ponçage dans lequel la transition résiste le plus longtemps aux innombrables agissements laborieux, enfin l'arrivée brusque du pinard et du casse-croûte ; le recouvrement peut débiter, chaque couche s'organisant autour de sa propre signification, distincte de la voisine (liquidation des aspérités, saisie, protection contre l'attaque atmosphérique). Vient la nuit de séchage, la fixation et la confirmation, pour le lendemain inciter l'ouvrier à des retouches appliquées aux zones saillantes. Il pratique le recensement de fragments, et puis les procédures de décapement exaltant les effets stables dans certains cadres mais imprévisibles à partir du cycle positif. Enfin, les incisions d'un outil sorti de la main fatiguée interviennent à travers les sédiments volontaires, la liberté s'installant momentanément, quoique le parcours du disque coupant devienne rythmique, lui-même bientôt maîtrisé par de terribles contraintes pesant sur l'allure et le tracé de l'action. Le travail est soumis à la vision.

Il fallait attendre le démantèlement des régimes de l'Est pour qu' Ernesto RIVEIRO découvre ce qu'est le vrai Soc-réalisme. L'Avant-Garde fera ainsi la boucle sur le point même de son origine : révolutionnaire.

Marcin SOBIESZCZANSKI