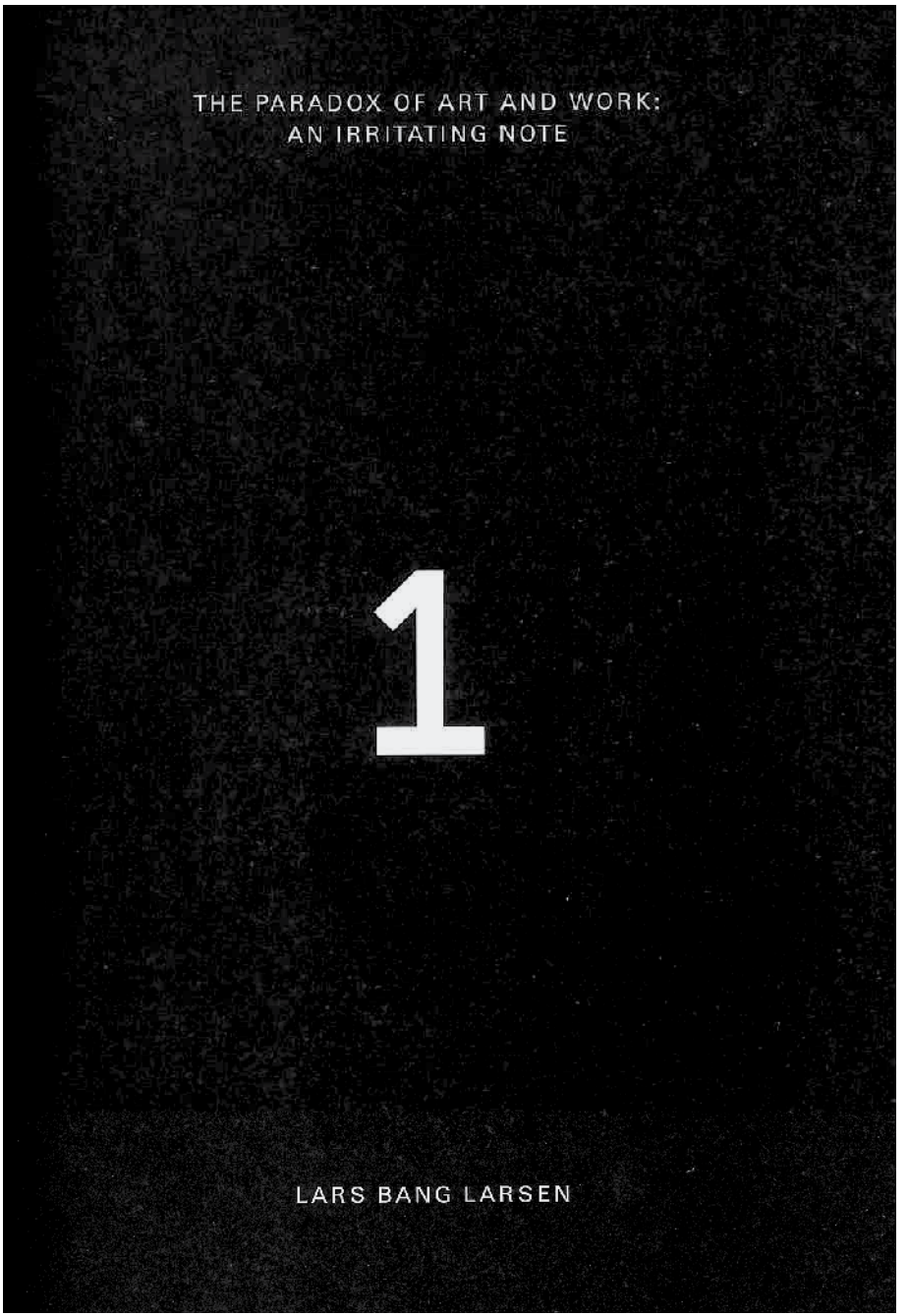
THE YEARS WITHOUT ART
1990-1993



"The paradox of art and work: an irritating note", in *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Lars Bang Larsen, Sternberg Press, 2012.

Work has changed and taken on the semblance of art.

Instead of being a specific and limited activity, it has become an uncertain category and a precarious experience. It is now both more and less than when it was ideally balanced between eight hours of sleep and eight hours of free time.

Philosophers and sociologists have observed how, in the paradigm of immaterial work, labour gets hooked up to the worker's subjectivity through her social and creative skills. Thereby, relations that were once defined as 'disinterested', and categorically separated from production, are pulled into the commodity sphere.[1] It becomes unclear when a situation is productive and when it is not, when an effort should be defined as work, if and how this effort should be remunerated and where and when it takes place. Work hours and workspace are no longer fixed entities. Wages and labour rights fluctuate because employees negotiate their terms and contracts individually. The flexibility that results in the concept and the practice of work mainly exists beyond the contract of employment, in personal and social time and space. What began outside work is assimilated into the economy.

Over the past decade or two, work has been predicated on aesthetic metaphor – according to the ways in which people shape their careers through 'job-sculpting' (Richard Florida), performing in the workplace, playing in their work and working in their play, coming up with imaginative solutions and so on. In this way, work and the supposedly free and unbounded affects involved in the making and appreciation of artworks have been rendered productive. This, at least, is the case with many jobs that are considered attractive and challenging in terms of self-realisation. At the same time, one shouldn't forget that the discussion of immaterial work, as important as it is, is typically a middle class issue, or one that is of relevance to those with a higher education. Beneath the strata of 'creative' jobs – on the other side of the division between creative and menial labour – there are the unseen night cleaners, whose predicament, as always, can be addressed in terms of race, class and gender.

Art has an ambiguous, if not conflictive, relationship to production. It has been defined as being in excess of work – as a creative compulsion beyond the call of duty and the grind of routine – or as incomparable to work, because it is seen to fall beyond the normal relations of production. According to avant-garde understanding, art represents an alterity in relation to existing society. But now art has been explicitly enrolled as a productive and subjectivising force, through the experience economy, through the managerial rhetoric of the so-called creative class, through expectations as to the educational and socialising potential of art and so on. The fact that art has been pulled into the realm of productivity is not without its historical and theoretical contradictions – contradictions that are smoothed over by the fact that the aesthetic concepts being mobilised by the labour market are conventional and harmonious (rather than antagonistic or based on negation and scepticism). In this way, art has been put to work like never before, and work is fixed upon art.

If art and work are, in principle, no longer distinguishable, it is relevant to consider the consequences that this has for the conceptualisation and practice of art. But our conclusion cannot be that art has died. This death was alleged several times in the 1980s and early '90s, and to announce its demise once more would only serve to affirm a certain undead vitality on its part. We know that there is more to the story in terms of practice; artistic events, invisible to the culture industry, will always take place independently or impossibly. So, we should not use critique as an excuse to become lazy and stop engaging with the art that is being made now. Art will always emerge that cannot be pre-empted by either critique or economy.

The conflation of work and art can perhaps be addressed in terms of what the artist Hélio Oiticica called *Quasi-Cinema*. This term, coined in 1973, announced Oiticica's revision of the cinematic order, in which he opened up film in its heterogeneous aspects by producing spaces in which audiences were relieved of viewing conventions and able to enjoy, from a lying or standing position, projections of multiple images onto various surfaces. Oiticica intended to

create "architectures of the libido" that appealed "to the complexity of perception through multiple senses and the integration of the arts".[2] However, he also declared that the *Quasi-Cinemas* were a "monumental hoax". In the *Cosmococa* installations, for instance, slides of drawings made with cocaine were projected onto walls and ceilings, creating a dizzying and transgressive space that was not a wholesome and self-explanatory place to be. For the poet, Waly Salomão, the *Quasi-Cinema* is a "quasi-catatonia" – a state of extreme distraction in which critical potential is far from given.

I am interested in the differentiated relation that Oiticica articulates with the prefix *quasi*. To render an object quasi is to take it apart and make its elements visible; thus, a quasi-cinema is the analysis of the cinematic. In a similar way, one can propose that, in immaterial labour, work becomes 'quasi-work', and, when the creative industries encroach upon aesthetic concept, art tends to become 'quasi-art'. Work and art are reconfigured by economy and rendered operative in their quasi-conditions.

One can compare this with Michel Serres's notion of the quasi-object. Serres writes that the quasi-object "is not an object, but it is one nevertheless, since it is not a subject, since it is in the world; it is also a quasi-subject, since it marks or designates a subject who, without it, would not be a subject". The quasi-object has social and fabricated agency, one could say, like the ball in a game designates the player. In a comparable way, late capital is a social medium that instrumentalises inter-subjectivity as it operates between different realms of being.[3]

What I want to propose is that we are damned if we define art as work, and damned if we don't. Art considered as work, and art considered as non-work, are two equally relevant, yet incommensurable, arguments. Therefore, in what follows, I will be arguing in favour of both. First, I will present an argument for art as work, then an argument for art as non-work. So, in a sense, I will argue against myself, or speak with two voices, in a dramatisation of the problem. This schizoid approach is a refusal to resolve the problem in any kind of hybrid or in a deconstructed after-form. Instead,

I will seek to exacerbate the dialectical unities of this aporia, and, by setting them to work in parallel as coeval urgencies, I hope to produce some irritation in the process.[4]

A.

Art is work because work is central to the historical being of any living subject. Art is an effort embedded in cultural and social space, and, as such, it should be considered work (just as housework, in the feminist reading, is work).

When experience economies and creative industries render art inextricable from economic purpose, the creative subject is placed outside of any necessary relation to history. In this regime, the subject's way back to history and collective being is obstructed, because art has already been assigned functions that centre on surplus value and the perceived essence of individual experience.

If we don't define art as work in the era of 'creative labour', we may fall prey to self-exploitation through creativity. Capital mobilises creativity because it implies chronic productivity; creativity is presumed to be something that cannot be held back, with subjectivity being released in the process of creativity bursting forth. To consider art as work is necessary in order to free it not only from economy but also from the way in which aesthetic convention has conceived of subjectivity. Art can be aligned with labour inasmuch as both processes leave behind extrinsic products, *autonomous* products. But, just as art cannot be made synonymous with economy, no author can reduce her work to being solely a part of herself; it exists on its own, historically, as (a) work.[5]

Conventionally, the artwork is regarded as that special object produced through non-work. Yet, at the same time, it is also the essence of that which can be produced in culture. For this reason, it is highly uncertain how the product of artistic activity should be remunerated. It may be its own reward, or it may be exorbitantly valuable. In immaterial labour, one often is paid in visibility and symbolic capital. This is a common scenario for artists. They often

don't receive a cash fee for participating in exhibitions, but, if they don't participate, they only have themselves to blame for denying themselves institutional access.

The same thing applies to other 'cultural producers' (critics, curators, and so on): the often insufficient fees they are paid for their work is topped up with mobility and PR that enable them to compete. As cultural producers are mobilised around the world, their names are circulated through advertising, and the fact that people have their work mediated, through professional or mass media, means that the activity itself becomes a kind of advert for the subject who carries it out. Advertising is a perfect – essential – medium within a 'metaproduction' that, as Gilles Deleuze points out, is no longer geared towards the production of goods but works instead by selling services and buying activities.[6] Advertising is no longer simply a plateau of persuasion upon which we are goaded into buying stuff.[7] Instead, it now enables services and activities – as well as subjects who advertise themselves. Advertising becomes a passage to the real and, when it is more or less explicitly used as remuneration, it becomes quasi-money. This recomponse either does or does not correspond to the work invested or to the *subjectivity* invested. (It almost makes you miss capitalism as it used to be, when it price-tagged the labour time of the worker – at least there was a price tag, not just an ad…)

Mobility and advertising are currencies within the terms of a spectacular and logistical society. The formula for calculating the worth of the work one undertakes in relation to the publicity or circulation it generates is occult, immeasurable. The real currency becomes time – the time that you will be spending or *will have spent* as the future time of deferred remuneration. Capital is pre-emptive, already at work in the future, from where it nudges the immaterial worker to be ahead of herself as she hankers after new opportunities. For Deleuze, the subject of late capital is "a man in debt".[8]

It used to be the case that the artist would not be remunerated for the time that they had spent on an artwork, on the understanding that they might be rewarded with a place in the pantheon. The

apotheosis of creativity was eternity. Today, art isn't wrested from the life of artists by claims that it is timeless. Instead, artists are told: "if you show your work today, you can sell it tomorrow". Neo-liberal society is redolent with mechanisms such as this, in which the bill continues being passed around into the future. Perhaps what we really need is a new chronopolitics of work.

When there is little time or opportunity to negotiate working conditions but a big pressure to carry out the job just in time, loyalty to one's employer increases to a surprising degree. In Hollywood, they say that, until you make it – as an actor, director, etc. – you only get paid for the next job. If a worker only gets paid for their next job, they nonetheless remain in the system. This is work as a kind of eternal internship. There is an unexplored element of social control in this expanding logic of entry-level employment in which you keep qualifying forever.

Art is work.

B.

Art is not work because it is a refusal to take part in the production and reproduction of that which exists. According to Adorno, art "opts for a form of praxis beyond the spell of labor".[9] Art is non-production because it has not yet been inscribed into, and recognised by, cultural and social space. It is futurity, something that is coming into being.

If art is defined in terms of work (or economy, or politics), it loses its specificity. This is not a nostalgic re-affirmation of art's autonomy, but, rather, an observation that, if artistic production is de-differentiated from other activities, it logically becomes non-art. If there is no art, we lose the specific properties of aesthetics with which we locate thinking, language, subjectivity and technology in relation to sensorial experience in historical space.

Thus, while sociology is indispensable, it can never be an exclusive approach to art. Not all knowledge is or can be applied. Crucially, even if art is placed in a dialectical relationship with that

which exists, art is already dialectical in itself. Art comprehends the problematic of art as work and art as non-work through the inherent dynamic of each artwork. According to Adorno, the artist "embodies the social forces of production without necessarily being bound by the censorship dictated by the relations of production":

> The shaft that art directs at society is itself social; it is counter-pressure to the force exerted by the *body social;* like inner-aesthetic progress, which is progress in productive and, above all, technical forces, this counter-pressure is bound up with progress of extra-aesthetic productive forces. There are historical moments in which forces of production emancipated in art represent a real emancipation that is impeded by the relations of production.[10]

Aesthetic problems cannot be solved in social space, and vice versa. Yet the aesthetic and the social are intimately intertwined and hence propel each other forward by irritating each other. Because we can never define the Real, art and the social are ever-changing placeholders for each other that never will coincide.

In the words of Ad Reinhardt: "Art is art-as-art. Everything else is everything else".[11] Reinhardt was a post-war artist who became a major inspiration for conceptual artists and their successors, such as Group Material. He worked with a brand of abstract painting that seemed like a blueprint for a better world – a visual logic that either embodied the idea of art in its pure state or reflected a future civilisation. This position eventually developed into negation, and, for the last ten years of his life, Reinhardt only painted black monochromes.

For Reinhardt, art was autonomous ("art is art-as-art"), comparable to a foreign language or a science. Thus, painting turns its back upon any protest imagery and refuses to take part in struggles for visibility because it doesn't need any other ideas outside of itself. In relation to this exclusive concept of art, it is interesting to consider Reinhardt on the basis of what he called his "separate

selves", through which he worked with various forms of agency in parallel with being a painter. According to this logic, he produced satirical cartoons about art and the art world while being a prolific writer on art and a commercial artist who designed record covers for jazz albums. Ad was also an ad man. Working as a freelance art director he produced cartoons for a New York daily as well as for the magazines *New Masses* and *Soviet Russia Today*. In the 1930s and '40s, his extra-curricular activities included labour activism and picket organising.

The co-existence of Reinhardt's separate selves complicates the easy reading of his abstract painting as a modernistic segregation of art and life. Instead, his unforgiving stance against the corruption of art (by market, institutions and art that he considered "too available, too loose, too open, too poetic") was formulated through dichotomies such as citizen and artist, fine and applied art, mass culture and high culture, activism and artistic practice. The poles of these dichotomies were allowed autonomy and difference, while they innervated and bled into each other through their close proximity.

An argument in favour of art as non-work reinstates difference and non-identity. When we talk about work in an art context, aesthetic discussions tend to be overwritten by recognition of political economy, but art can be reduced neither to real agency nor to the icing on the cake of politics. The aesthetic is essentially founded on notions of singularity such as author, work and aesthetic experience, and – by extension – of all of those things that are not identical to established concepts and received ideas. To conceive of art in terms of economy or politics is to roll it back as a language for an analysis of difference based on singularity. This would be a great loss, because it remains one of the most finely tuned cultural instruments we have to that end.

Work and economy cannot recognise themselves in aesthetic subjectivity. That is, the aesthetic subject doesn't inform the 'bohemian index' of the creative industries (Richard Florida), and their insistence on the obnoxious notion of a 'creative class'

– a pseudo-concept that has little to do with the analysis of creativity and class, and nothing at all to do with the collective overcoming of alienation and estrangement. The concept of 'creative class' merely covers a statistical segment of subjects who produce and consume in comparable patterns. It is an arbitrary conclusion that these subjects be tied together in a class; it is just as likely that they are pitted against each other in competition.

With art, we can look above and beyond what is possible or impossible. Since art operates in the margins of the present and the represented world, it can help us in this task – indirectly, symbolically and virtually, but still essentially.

Art is not work.

C.

In the absence of ideological conflict, things gravitate towards the common element of capital. Through an embrace of dialectics and paradox, we can begin to deconsensuate a connectivist world and its soft forms of social control. As suggested, this approach makes for a shared terrain from which the incommensurable proposal of art-as-work and art-as-non-work can be understood as an acknowledgment of both art's social reality and art's aesthetic reality. It is an approach that can, perhaps, help us to resist the neutralisation of experience generated by the quasi scenarios of contemporary life – in quasi-work, quasi-art and the quasi-democracies in which we live.

Just as a crystal refracts light, art produces different reflections, intensities and virtualities. Art must be re-worked and un-worked in a thinking and acting that moves in two (or more) directions at the same time. One movement goes deeper into the fabric of the historical reality of which art is already part, endlessly folding that reality until it becomes a ball that we can play against that which exists. Another movement removes art from that which exists, by unfolding reality until it becomes soft and malleable, dissolves and disappears. Beyond dialectics, these two movements

can become a rhythm that enables the articulation of things that have grown together, such as art and work, state and economy, left and right, politics and media, artist and entrepreneur, citizen and consumer, affect and production.

Notes

1. L Boltanski and È Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, London, 2006 (1999), p.443.

2. H Oiticica, "Para Cannes" (1974), quoted from P Herkenhoff, *Art and Crime/ Quasi-Cinema/Quasi-Text/Cosmococas*, in O Filho (ed.): *Cosmococa. Programa in progress*, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Belo Horizonte 2005, p.277.

3. M Serres, *The Parasite*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007 (1980), p.225.

4. On his blog in June 2011, Sven Lütticken commented on the severe cutbacks on culture being carried out by the Dutch government:

> Suddenly notions such as 'the knowledge economy' and 'creative industries', which have been crucial shibboleths of the Dutch version of social-democratically inflected neoliberal policy-making, don't seem to be worth a penny. Or rather, they show their true face: they always were at the service of imposing a relentlessly economistic logic on education and art, resulting in a re-establishment of strong class divisions. Either you can afford education and art or be educated in the arts, or you can't.
>
> (http://svenlutticken.blogspot.com)

If Lütticken is right, this gentrification of art and education implies a major change in the rhetoric and conception of art and creativity. As late as October 2008, in the wake of the financial crisis, the tune was different. Back then, Tony Travers, director of the Greater London Group at the London School of Economics stated that, in order to get London's middle class back on its feet, "The call is now out for the capital to recalibrate its job market by boosting manufacturing, creative industries, health and education". We can speculate that there is an incipient change taking place in the governmental rhetoric and reality of immaterial labour (Stewart, Mathiason, Webb, Wood and Davies, "It's Grim Down South", *The Observer*, 19 October 2008).

5. Cf. Paolo Virno's discussion of virtuosity and politics in his *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), Los Angeles, 2004.

6. G Deleuze, "Postscript on Control Societies" (1990), quoted from Gilles Deleuze, *Negotiations 1972–1990*, Columbia University Press, Berkeley, 1995.

7. "Plateau of persuasion" is Marshall McLuhan's term in *Understanding Media*, Routledge and Kegan Paul, London 1969 (1964), p.242.

8. G Deleuze, op. cit.

9. T W Adorno, *Aesthetic Theory*, Athlone Press, London 1999 (1970), p.33 and p.43.

10. T W Adorno, p.33 and 43.

11. A Reinhardt, "Art-as-Art" (1962). Quoted from Rose (ed.), *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Berkeley, 1991 (1975), p.53.

Francesco Matarrese
Passage au travail vivant

Première note sur la non-œuvre
par Francesco Matarrese

Sur le déclin de l'art d'avant-garde

1.

Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und — diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt — kinderloses Wesen.

Paul Celan, *Meridian*, S.2[1]

1 "L'art, c'est, vous vous en souvenez, une espèce de marionnette, un être à cinq pieds ïambiques et — trait que la mytholgie, convoquée par une allusion à Pygmalion et sa créature, atteste également – sans enfant", Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, Paris, Le Seuil, 2002. Traduction de Jean Launay.

En une heure indéterminée et crépusculaire du temps de la fin, l'automate spectral de l'art d'avant-garde avance d'un pas hésitant. Il présente une surprenante ressemblance avec la figure de marionnette décrite par Celan dans *Meridien*. Il s'agite frénétiquement et, comme aux temps de Danton, il maudit sans fin la théâtralité de Robespierre, coupable de n'être devenue qu'une institution cruelle et damnée. Puis la triste marionnette s'écroule sans plus donner signe de vie et laisse sans réponse l'énigme de ces malédictions, qui faisaient voir dans l'art comme institution le mal radical, la matière perverse de l'art. À la fin du vingtième siècle la théorie critique de l'art d'avant-garde et quelques éclats presque oubliés de l'art post-conceptuel, avaient intercepté dans l'art en général du modernisme tardif la funèbre réalisation pratique de l'art comme institution (Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974) et de l'art comme publicité (Marcel Broodthaers). La néo-avant-garde artistique américaine, en particulier, pour affirmer son hégémonie, avait essayé dans la deuxième moitié du siècle, de transformer l'art d'avant-garde en une institution totale, en un organe de l'art de la manière la plus générale qui soit. Seule la pratique du refus de l'art en général guidée par quelques artistes post-minimalistes et post-conceptuels des années soixante-dix s'y était opposé (de Robert Morris à Marcel Broodthaers, de Michael Asher et Daniel Buren à James Coleman). Des brumes du conflit, le non-art avait émergé par instants et souvent de manière confuse, ramené à la vie (même au sens indirect) par la conscience sénile du modernisme américain

tardif (Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture”, in *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, 1967; Michael Fried. “Art and Objecthood”, in *Artforum*, Juin 1967). L’avant-garde en était sortie bouleversée. Irrémédiablement coincée entre une vieille mais toujours moins convaincue vocation anti-institutionnelle et une institutionnalisation progressive de ses limites (l’institution maudite), elle devait admettre l’échec et le déclin, non seulement de son hégémonie, mais du projet de l’avant-garde tout entier. Quelque chose d’inouï et de profondément traumatique s’était produit.

Première note : La lutte contre l’institutionnalisation de l’art et la lutte contre les illusions de la peinture étaient restées pendant tout le vingtième siècle les objectifs de fond de la volonté d’art des avant-gardes artistiques. Bientôt cependant ces objectifs s’étaient transformés en promesses non tenues, en rêves brisés. Les origines de cet échec doivent être cherchés dans les conflits irrémédiables entre consentement et pouvoir durant la Révolution française. Ceux-ci s’accentueront en 1848, quand l’artiste bourgeois se sentira trahi par l’institution. Le modèle du 18 Brumaire de Karl Marx peut encore être utile, comme le suggère Thomas Crow dans *Modern Art in the Common Culture* (1996), pour interpréter la dynamique complexe entre l’avant-garde et les nombreuses répliques des néo-avant-gardes. C’est dans le conflit entre les idéaux de 1848 et les promesses non tenues de la France de l’époque qu’il faut chercher la première raison de la naissance d’un art bourgeois comme avant-garde de contestation du même pouvoir bourgeois. Un art donc de résistance et d’opposition mais aussi de complicité ambiguë.

Deuxième note : Le sculpteur américain Tony Smith en 1966 publiait sur Artforum un bref compte-rendu de voyage fait sur une autoroute, la New Jersey Turnpike. Il révélait cette circonstance étrange qui l’avait fait se retrouver à un moment donné devant la fin de l’art : “I thought to myself, it ought to be clear that’s the end of art”. Ce témoignage fut repris par Michael Fried dans *Art and Objecthood*.

Pour un récit libératoire du déclin

2. La première réponse au traumatisme du déclin de l’art d’avant-garde était venue de l’intérieur même de la néo-avant-garde. Un silence douloureux et souvent caché avait marqué la réaction immédiate à cet événement. Par la suite, pour éviter la transformation du silence en refoulement, une forte volonté d’élaboration narrative du trauma avait fait son apparition. S’interroger aujourd’hui sur le sens du déclin de l’art signifie recomposer ce qui s’est brisé et le trauma de son agonie avec une histoire capable d’en raconter les événements et d’imaginer un nouveau travail vivant (Marx) pour l’art. Le récit de ces événements encore aujourd’hui est difficile et complexe. L’histoire qui a mené l’art en général (le modernisme tardif américain en particulier) à coloniser par la tromperie (de la pureté indépendante) l’art d’avant-garde et à déterminer sa fin est pleine de pièges. Nous savons que l’art d’avant-garde, comme

la plus pauvre des marionnettes, une fois mise à jour la sordide machination ourdie à son encontre, avait inutilement cherché à arracher à Mars la promesse d'un salut. Seule l'opposition, malheureusement pas toujours explicite, des artistes du refus du travail abstrait en art a tenu tête à l'hégémonie moderniste. Nous savons la réaction rageuse et décomposée de l'art en général quand cette opposition lui a arraché le masque de pureté, en montrant au monde entier le vrai visage de l'art pour l'art. Ne parvenant plus à échapper à la vérité (et ainsi à la dépendance aux lois de la société capitaliste), l'art en général a été contraint de dévoiler jusqu'au bout sa vraie nature de travail en général, de marchandise en général (d'un point de vue marxien travail en général et mort, par indifférence envers le travail particulier vivant). La pratique du refus du travail abstrait en art a ainsi rappelé la conscience des artistes sur le monde terrorisant et spectral où chaque chose et chaque être humain est échangeable indifféremment avec n'importe quelle autre chose et n'importe quelle autre personne. Au terme de cette lutte dramatique et décisive, l'opposition à l'art en général et au travail abstrait et mort en art (historiquement parallèle au refus du travail abstrait des ouvriers de l'usine moderne), une fois épuisé la tâche historique de critique du modernisme, a passé le témoin au non-art. Le crépuscule de la classe ouvrière comme celui de l'art d'avant-garde sont l'issue sans équivoque de cette véritable gigantomachie. Seulement deux témoins, le non-art et le non-travail, sont restés, stupéfaits et solitaires, pour veiller sur les ruines monumentales de cet horrible conflit achevé. Ils ont reçu pour tâche de libérer l'avant-garde du travail mort et indifférent. Les corps sans vie des héros du travail passé s'offrent au regard sur un côté de la scène. Au centre on peut voir l'ange déchu qui avant de s'éteindre a libéré sa dernière lueur, remettant le témoin et légitimant le passage. Une sentinelle de la nuit a chanté cette fin en restant dans l'attente de la grande politique et du grand art.

Troisième note : *L'art pour l'art* ou bien l'art en général est une catégorie antédiluvienne (comme le travail en général, dirait Marx), que seule une société industrielle avancée comme la nôtre a transformé en une catégorie concrète et compréhensible, surtout avec le modernisme tardif américain. Cette thèse a été développée avec bonheur par Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde* (à l'intérieur d'une relecture originale des *Grundrisse* de Marx). Il faut ajouter une précision à la thèse connue de Bürger : c'est-à-dire que cela peut seulement se produire par la présence dans l'usine fordiste du travail en général ou abstrait (contrepartie de l'art en général), qui fait qu'un ouvrier peut passer indifféremment d'un travail à l'autre comme une marchandise quelconque (Marx). À ce travail, l'ouvrier d'abord puis l'artiste ont opposé une résistance acharnée, un refus net et historique. L'élément historique générateur pour l'un et l'autre est un sentiment commun de lutte contre le travail tel qu'on l'entend dans la société capitaliste. Dans le contexte de notre discours nous ferons référence à deux cas exemplaires de cette lutte au vingtième siècle, celle de la classe ouvrière américaine dans les années trente et celle de la classe ouvrière italienne dans les années soixante. La période historique intéressée va de l'usine fordiste (après 1929) à la crise de cette dernière, période déterminée par le mouvement de refus du travail abstrait. En 1937 déjà, l'historien de l'art amé-

ricain Meyer Schapiro (Meyer Schapiro, “The Nature of Abstract Art”, dans *Marxist Quarterly 1*, New York, janvier 1937), prenait ses distances avec un art abstrait trop puriste et moderniste, dans le contexte de ces luttes ouvrières auxquelles une partie au moins du modernisme pictural faisait idéalement appel (de *Art Front à Marxist Quarterly*). Le refus du travail abstrait des ouvriers américains des années trente était mené par un prolétariat particulièrement déqualifié. C’étaient des ouvriers pensés pour la première fois par le capitalisme comme étant indifféremment disponibles pour n’importe quel travail, autrement dit pour un travail abstrait et en général. Cette classe ouvrière se distingua après la crise de 1929 par les grandes grèves de 1937 et par différents types de refus du travail. Par la suite, la classe ouvrière italienne des années soixante reprit le témoin du refus du travail abstrait. Elle aussi était guidée par un type d’ouvrier déclassé (surtout du sud de l’Italie), condamné à passer indifféremment d’un travail à un autre (le travail abstrait et en général), le dit ouvrier-masse, qui exprimait probablement la pratique du refus du travail abstrait du vingtième siècle la plus résolue et la plus forte. Mario Tronti dans *Ouvriers et capital* (1966) en a décrit l’éblouissante lumière prophétique. Le refus du travail abstrait et en général en art devait s’affirmer en retard par rapport au refus ouvrier. De même qu’on avait confié au mouvement ouvrier des années soixante la tâche de démasquer la fausse autonomie des forces productrices, on confia à quelques artistes entre les années soixante et soixante-dix, désireux de s’émanciper d’une néo-avant-garde obsolète et mensongère, celle de réaliser une antiforme radicale en art, pour compléter définitivement le travail contre les illusions de la forme commencé par les avant-gardes artistiques de la première moitié du vingtième siècle (du cubisme synthétique de Pablo Picasso en révolte contre les illusions des réalismes picturaux à la résistance “horizontale” de Jackson Pollock contre la “verticalité” picturale traditionnelle). L’“Anti-Form” des années soixante, théorisée en premier lieu par Robert Morris, était en rupture avec la forme moderniste et puriste. Nous la lisons aujourd’hui comme une anticipation du refus du travail abstrait en art. On peut retrouver une pratique du refus comme activité critique au début des années soixante-dix chez quelques artistes post-minimalistes et post-conceptuels, surtout après “Documenta 5” à Kassel en 1972. Benjamin Buchloh a explicitement parlé de négation critique à propos de la pratique déconstructive de quelques uns de ces artistes. Parmi eux on distinguait particulièrement Marcel Broodthaers qui, avec sa critique radicale d’un art réduit à la seule publicité, devenait en cette période une sorte de chevalier errant de la nouvelle condition. Dans les années qui ont suivi, l’héritage de Broodthaers fut repris par quelques artistes postconceptuels. Vers la fin des années soixante-dix le refus du travail abstrait était explicitement proclamé (Francesco Matarrese, 1978).

Transition et révolution copernicienne du non-art

3. Le non-art durant la phase dramatique et théâtrale du crépuscule de l’avant-garde a été appelé à veiller sur le patrimoine entier de luttes accumulées par le refus de l’art en général (ou autrement dit refus du travail abstrait en art) et à faciliter le passage au travail vivant en art.

4. Ce n'est qu'aujourd'hui pourtant que nous sommes en mesure de reconnaître le rôle déterminant joué par le non-art dans le développement et le crépuscule des avant-gardes. Le non-art a vu croître progressivement son importance surtout dans les dernières années du vingtième siècle. Dans cette phase sa position qui était marginale et périphérique est devenue soudain centrale et décisive. Cette inversion peut être considérée comme une sorte de révolution copernicienne de l'art, semblable à celle que reconnaissait Mario Tronti dans le mouvement ouvrier italien, pour le rôle moteur qu'il a eu grâce au non-travail et au refus ouvrier du travail abstrait. Dans la perspective de cette révolution copernicienne, les forces productrices, à savoir la science, la technique, l'organisation du travail, et l'art ajouterons-nous (à l'ère de la société du spectacle), n'ont plus subi la pression unilatérale du capital, à cause d'une extraordinaire et inouïe centralité ouvrière. De cette façon, les forces productives ont été soustraites aux limbes d'un développement entièrement replié sur lui-même et séparé par les déterminations sociales (comme le voulait le marxisme orthodoxe) et les différentes formes de refus du travail abstrait sont devenues dans les faits une critique à la prétendue neutralité de la science et de l'art pour l'art. Déjà à la fin de la seconde guerre mondiale, si d'un côté à New York Clement Greenberg autorisait et justifiait le passage embarrassant de son groupe de peintres du marxisme à l'art en général, en Italie, grâce aux contributions d'un marxisme nouveau et original, on jetait les bases pour une critique radicale de la pureté moderniste. De l'Italie justement partait, en accord avec le développement d'un fort et courageux mouvement ouvrier de non-travail et de refus du travail abstrait, une nouvelle lecture de Marx (du *Fragment sur les machines aux Manuscrits mathématiques*) et une critique originale de l'autonomie des forces productives (Raniero Panzieri et la critique de la science pure). Cette lecture proposait aussi une nouvelle vision de la machine (cœur des forces productives), qui comme Marx en avait bien eu l'intuition, incorporait d'un côté le travail vivant de l'ouvrier, et de l'autre accumulait la quantité de travail mort la plus dévastatrice de l'histoire de l'humanité. En tirant profit de ce travail critique il est maintenant possible de mieux éclairer le rapport entre refus du travail en art et refus ouvrier du travail. De même que le refus du travail abstrait en usine et le non-travail avaient dénoncé l'impitoyable incorporation du travail vivant dans les machines (transformées en expressions spectrales de travail mort), le refus du travail abstrait en art et le non-art dénonçaient la sinistre incorporation ou métamorphose du travail vivant dans le travail mort de l'art pour l'art. C'est seulement en arrachant le travail vivant à la morsure du travail mort de l'art pour l'art qu'on peut offrir à l'art lui-même une réelle possibilité de survie. Ce n'est pas un hasard si le non-art et le non-travail mènent de manière copernicienne à la fin du vingtième siècle le procès tout entier de la civilisation de la modernité. L'alliance entre non-art et non-travail est au centre de notre récit et éloigne le danger, dénoncé avec véhémence par Manfredo Tafuri, d'une possible et sinistre "planification" de ce même refus de l'art en général. Cette alliance peut donner une explication interne et nouvelle aux faits artistiques, comme le demandait le paradigme de mise en cause de l'art postminimaliste.

Quatrième note : Au cours du vingtième siècle le non-art (dans un sens critique et non génériquement nihiliste) se développe graduellement à l'intérieur des avant-gardes historiques et des néo-avant-gardes. Les artistes des avant-gardes historiques, au-delà des déclarations génériques d'anti-art, devenaient producteurs de marges, de non-art, surtout dans la pratique de la critique des illusions des réalismes artistiques bourgeois. C'était ce qu'il se produisait par exemple dans le cubisme synthétique. Tout aussi intéressante était la présence du non-art à l'intérieur des néo-avant-gardes. Clement Greenberg rappelait son existence (même dans un sens négatif) dans son *Recentness of Sculpture* de 1967 (et encore avant, quoi que de manière non explicite, dans *Avant-Garde and Kitsch*, en 1939). Cet écrit était l'objet d'importantes réflexions, la même année, de Michael Fried dans *Art and Objecthood*. Dans ces deux textes, la critique offrait l'occasion de discuter de non-art à un art minimaliste considéré par ces historiens comme une simple mascarade de théâtre, de spectacle, de non-art. Nous pensons en revanche que la spectacularisation de l'œuvre, qui envahit et endeuille désormais sans aucune retenue le monde de l'art contemporain, n'est pas tant l'issue malheureuse du culte contemporain des installations d'art, mais le résultat d'un statut qui s'est imposé graduellement dans toutes les tendances néo-avant-gardistes et qui est celui de l'art en général (l'aigle de Broodthaers). Rosalind Krauss, dans *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London 1999), a démontré avec efficacité que les différentes spécificités (minimalistes et modernistes) sont en vérité des variantes de l'art en général, de l'essentialisme, bref d'un art au service du spectacle général. Greenberg en revanche a toujours nié une possible implication de l'essentialisme moderniste à l'intérieur du spectacle et du kitsch général. Déjà dans A*vant-Garde and Kitsch* en 1939 il fait coïncider le kitsch avec la culture fasciste et donc tout ce qui n'est pas art. Nous considérons que cela a été une erreur théorique et stratégique importante (en partie déterminée par la culture de *Partisan Review*) parce que cela a éloigné l'attention de l'artiste de cet écran total problématique sur lequel, déjà en cette période, on transférait rapidement la réalité. L'époque suivante se chargera de clarifier définitivement que la réalité n'est plus le bloc unique et monolithique que les modernistes des années trente voyaient comme le royaume pervers de la massification trompeuse et du kitsch fasciste. Rien n'est extérieur en général. Le réel traumatique et illusoire est notre seul et unique désert spectaculaire avec lequel nous pouvons faire nos comptes (Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris 1967).

Passage au travail vivant

5. Seul le non-art peut garantir le passage au travail vivant en art. Il existe un sens du non-art, presque oublié, porté à la lumière par Clement Greenberg au milieu des années 60. Entre les lignes de l'un de ses derniers écrits sur le sculpteur américain Anthony Caro, l'historien du modernisme avançait un sens du non-art visionnaire et prophétique. Pour Greenberg le zénith du modernisme de Caro était représenté par une véritable "*emphasis on abstractness*" à opposer de la manière la plus radicale à

la nature, le non-art véritable. Son modernisme était "*on radical unlikeness to nature*" (Clement Greenberg, "Contemporary Sculpture : Anthony Caro", in *Arts Yearbook*, 1965). Voilà le problème. La véritable condamnation pour l'art moderniste n'est pas la théâtralité, comme Fried l'a soutenu à différentes reprises, mais la nature. C'est là que se livre l'ultime bataille. Dans cette nature se tient le véritable non-art, c'est ici qu'existe aussi le passage pour le travail vivant. Jackson Pollock en avait eu l'intuition quand, de l'intérieur même du modernisme de son temps, il répondait par un "*I am nature*" à Hans Hofmann. Ce n'était pourtant rien qu'une généreuse attention, comme l'a mélancoliquement démontré T.J. Clark.

6. Le passage précédemment indiqué vers le travail vivant est encore difficile et incertain. Il requiert une navigation à vue et personne ne peut se faire d'illusion à son égard. Le héros qui combat l'art en général s'arrête un instant, pensif, en regardant autour de lui. Il s'aperçoit qu'une doublure le suit partout et déclare elle aussi combattre l'art en général. Le héros est égaré et effrayé. À genoux, il est sur le point de céder aux forces du destin mais, à l'heure de la défaite et du crépuscule, il reconnaît dans la puissance de feu, qui violente et détruit tout, une clarté inconnue. Il s'aperçoit avec stupeur que son regard aussi a changé. Il voit les différences de manière mystérieusement unitaire, mais pas métaphysique. Il conclut en pensant que si chaque unité est nature, il est, lui, devant une nouvelle nature (laquelle comme dans un Bergfilm est l'autre nom de la métropole des avant-gardes). La manière de voir (que les pionniers de l'art post-minimaliste privilégiaient à la chose à voir) semble finalement revêtir un sens, une sorte de cours unique. Le héros se relève, réussit pour la première fois à aller au-delà des choses. Il est dans le nouvel état de nature de l'art, il est dans le travail vivant prophétisé par Marx (lebendige Arbeit), "*Ainsi à l'ouvrier s'oppose de manière tangible l'appropriation du travail de la part du capital, en tant qu'elle absorbe le travail vivant – 'comme si elle avait l'amour au corps'* " (Marx, *Grundrisse*). Le vers, tiré du *Faust* de Goethe, est repris par Berlioz, qui, peut-être pour sauver le travail vivant, précipite Méphistophélès dans les abîmes de l'enfer.

7. Un étrange soldat de la métropole avance, il traverse la nature, il scrute le ciel et observe les fleurs. C'est un homme solitaire, ses moyens sont pauvres au-delà de tout ce qu'on pourrait dire. Ce n'est pourtant pas l'artiste indépendant qui fuit les tentations, décrit par Rosenberg et Motherwell à New York en 1947 sur "Possibilities". Aucune tentation ne se présentera plus à lui. Parce que ce monde n'est plus, il est mort. Le travail vivant et concret pousse sur le travail abstrait et mort. Il ne demeure qu'un rythme mystérieux, quelque chose abandonne constamment le monde pour y revenir ensuite, brusquement. "Sommes-nous en train de quitter le monde des vivants ?" se demande Rilke. Du fond de la nuit obscure, en un jour de 1942, le poète du silence Wilhelm Lehmann implore la terre de ne pas l'abandonner, *Schöne Erde, lass mich nicht*. Ainsi le silence recule et le travail vivant progresse.

Cinquième note : Le héros de la négation critique et du non-art rencontre une sorte de doublure à l'aspect sinistre, cachée par une normalité trompeuse. En vérité c'est une ombre fuyante avec laquelle il engage une lutte sans fin, une gigantomachie, entre horreur et normalité. La pratique du refus, du non, doit ainsi admettre une autre non-image énigmatiquement proche de la non-image de l'anti-modernisme néo-avant-gardiste. C'est la non-image nihiliste qui voudrait que nous ne voyions pas (et nous rend aveugles en effet). Nous, à notre tour, nous "refusons" de voir ce non voir. La non-image devient une sorte de zone grise sur laquelle transitent des raisons irréductiblement différentes mais inexplicablement proches. *L'Ouvert* de Rilke et le refus du travail d'Huelsenbeck, l'être d'Heidegger et la factographie de Tretiakov s'opacifient en se superposant et en se confondant. Il existe une rencontre vertigineuse dans cette zone grise entre la mort nihiliste de l'image (la non-image de l'expérience vécue nazie, réalisée aujourd'hui par le spectacle général) et l'image de la mort, reconnue comme ténèbres par la non-image critique, par la résistance critique. La non-image nihiliste, provenant de la mémoire romantique, est nature. Ici, dans la nature, se produit la rencontre inouïe entre deux non-images. Le visage qui voit les ténèbres, fuit la zone grise d'exception, la nature, sans savoir pourquoi. La zone grise du refus (du non) se laisse à peine deviner dans quelques détails des images du vingtième siècle. Il faut rechercher patiemment dans les archives photographiques du mal. La nature héritée du romantisme dévoile son vrai visage nihiliste, c'est le refus même. Chez Hölderlin le suicide spéculatif est la découverte dramatique que la nature tellement désirée est la mort. Dix-huit août deux-mille neuf.

Un vent menaçant

Nouvelles notes :

8. La fin des arts prophétisée par l'artiste Marcel Broodthaers au milieu des années soixante-dix a anticipé l'actuel crépuscule du modernisme. Si le modernisme a perdu sa partie avec l'histoire pour avoir abandonné imprudemment sa poussée éthique originaire, l'antimodernisme, prisonnier d'une malheureuse amnésie, ne peut pas exulter non plus en pensant qu'il a vaincu. L'antimodernisme, après avoir épuisé sa tâche historique de critique du modernisme, s'est lentement transformé en opposition de manière, niant toujours plus en son sein l'esprit d'utopie, son âme la plus ancienne. Seule la non-œuvre est demeurée pour veiller sur les ruines. Depuis lors un vent menaçant n'a de cesse de souffler sur l'art. Les images illusoires que l'avant-garde et le modernisme voulaient éliminer se sont au contraire multipliées et les magasins de la société du spectacle se sont remplis de fossiles et de fétiches en tout genre. C'est le paysage de mort auquel Marx fit allusion quand il théorisa le travail en général et abstrait comme travail mort. Parmi les ruines de ce paysage erre un artiste solitaire qui pleure les blessures profondes de son âme. C'est l'artiste "sans tradition qui erre malheureux dans un domaine où tout se vaut" (Rosalind Krauss). Les artistes savent désormais qu'il n'y a plus d'œuvre. Il y a seulement un "au-dehors

de l'œuvre", un *parergon*, suggère Jacques Derrida. Les cadres, les suppléments et les restes sont en lutte et en révolte. La non-œuvre et le non-art avancent. Dans sa fureur iconoclaste finale, le modernisme avait condamné comme non-art tout ce qui n'était pas l'art en général. Mais Greenberg, en désignant par non-art tout ce qui se soustrayait à la "pureté" artistique, avait indirectement donné un nom à cette nouvelle condition de l'art, le non-art. Des brumes de ce monde spectral émerge lentement le dépassement de l'âge des avant-gardes. En effet c'est précisément parmi ces ruines que brille la lumière inattendue d'une condition nouvelle, d'un nouveau travail. L'historien d'art moderniste Michael Fried avait fait l'hypothèse à la fin des années soixante de l'avènement d'un art nouveau, comme quelque chose de suffisamment puissant pour se mouvoir avec une "grâce" singulière, inconnue par le passé. Stanley Cavell et Rosalind Krauss sont revenus à plusieurs reprises sur ce nouvel art, en s'efforçant de le définir par des éléments d'invention artistique spécifique, dans le cinéma et dans quelques formes d'art post-conceptuel (Marcel Broodthaers et James Coleman). Le non-art semblerait en contraste total avec la vieille "spécificité" moderniste de Greenberg, le règne supposé de l'autonomie et du tout artistique. Et pourtant le non-art ne peut pas oublier que c'est précisément du lieu qui lui est le plus hostile, le modernisme, qu'il a vu émerger peu à peu les raisons de son existence. Si aujourd'hui, donc, la volonté d'art la plus destructrice et la plus dangereuse est celle "pour qui en art tout se vaut" (le nouvel art en général), il est évident qu'il faut soutenir son exact contraire, la "spécificité". Mais il est tout aussi évident que la nécessité de conquérir un point de vue nouveau sur la "spécificité", en l'arrachant à ses différentes métamorphoses, surtout celle qui la voit se transformer périodiquement en art en général ou art pour l'art. Il faut bâtir autrement dit un art spécifique non moderniste et non essentialiste. Un art spécifique (l'âme et la forme) partiel et particulier est-il possible ? Mario Tronti suggère, en faisant référence à l'expérience des grandes luttes ouvrières du vingtième siècle, que "seul du point de vue de la partie on peut connaître le tout. Parce que la connaissance que le tout propose de lui-même est toujours fausse et idéologique." La limite de la "pureté" de l'art moderniste consistait à refuser une spécificité à l'intérieur de la partialité et de la pauvreté. La partialité spécifique peut devenir au contraire la porte d'accès pour un nouveau rapport entre l'âme et les formes (comme le demande György Lukàcs au début du vingtième siècle). Walter Benjamin cherchait dans ses petits objets sauvés les traces, les suppléments pour accéder à la lointaine patrie de l'esprit. Benjamin a su voir dans la spécificité partiale des nouveaux moyens de reproduction la nouvelle nature de l'art, qui dans notre contexte est nature du non-art. On trouve ici aussi le nouveau travail. Le non-art c'est la lutte de la vie contre la mort, c'est la lutte du travail vivant contre le travail mort. Le travail vivant est dans la pauvreté non dans la supposée richesse. Nous devons extraire le travail vivant du travail mort (les fossiles de Benjamin). Mais il faut d'abord apprendre à regarder le travail vivant. Les yeux des hommes posthumes, qui au début du vingtième siècle surent fixer le mensonge de l'image et les ténèbres abyssales de la vie inauthentique, sont les mêmes qui permirent à Benjamin de s'adresser avec pitié à la vie moderne et de tenter la rédemption de ce qui semblait se perdre irrémédiablement dans le silence et dans l'invisible. À

l’époque de Giotto une nouvelle conception du travail fut nécessaire pour atteindre le nouvel art. Aujourd’hui aussi, une transformation radicale du travail artistique est indispensable, contre le vent menaçant. Deux juin deux mille dix

Rencontre entre Dora García et Francesco Matarrese
Fondation Bevilacqua La Masa, Venise 27 novembre 2011

Événement final de “L’Inadéquat” de Dora García
Pavillon Espagne, Biennale de Venise 2011.

Eva Fabbris : Nous avons aujourd’hui un invité spécial, l’artiste Francesco Matarrese qui durant toute la durée du projet L’Inadéquat a été l’interlocuteur de Dora García. Francesco Matarrese est un artiste qui participe au parcours artistique le plus radical de l’art italien des années soixante-dix et qui est proche d’un autre artiste qui a été l’interlocuteur constant de Dora, Cesare Pietroiusti. Francesco Matarrese est sans aucun doute une figure d’importance notable. Son attitude artistique est proche de celle de Dora qui a conçu son enquête sur la marge, sur le caractère institutionnel et sur la constitution de l’œuvre d’art comme objet donné et exploitable.

Dora García : Je voudrais poser trois questions à Francesco Matarrese et elles concernent l’extension du concept de refus, la compréhension de ce qui a mis fin au “fracas” de l’avant-garde, et l’une des thématiques dont nous avons longuement parlé lors de notre échange épistolaire, autrement dit ce vers quoi tend l’art du futur.

Francesco Matarrese : Avant tout merci pour votre hospitalité, pour l’attention portée à mon travail et à ma personne, dont je vous suis naturellement très reconnaissant. J’apprécie ce contexte parce que cela ressemble à une réunion entre amis. Les trois questions que tu me poses sont très complexes et j’espère réussir à m’approcher d’une réponse.

Sur la question des avant-gardes, comme le disent d’ailleurs les historiens, le thème central est celui de la trahison des espoirs des avant-gardes artistiques. À la fin du dix-neuvième siècle les avant-gardes avaient promis un changement mais par la suite elles se sont rendues à leur tour complices des processus les plus cruels du vingtième siècle. Les promesses non tenues sont l’un des éléments les plus désespérés et les plus désespérants dans ce contexte, face à tout cela, un artiste éprouve une souffrance indescriptible.

En 1978 j'étais très jeune et j'ai répondu par un *télégramme* (c'est "le Télégramme de refus du travail abstrait dans l'art", début de mon combat face au système idéologique de l'art moderne [note de l'intervieweuse]). Mais comme je l'ai expliqué à plusieurs reprises, ce n'était pas seulement un refus, mais une activité continue de négation critique.

Je crois que le *refus* peut être très étendu à condition de ne pas être un simple "non". Je pense à Mario Tronti quand il soutient que pour lutter contre le capital la classe ouvrière doit lutter contre le travail et contre elle-même en tant que capital. Là où naît la lutte ouvrière contre le travail, là naît le *refus du travail*. Il y a une grande profondeur là-dedans, c'est ce que je veux dire quand j'emploie le terme "étendu". La classe ouvrière doit lutter contre elle-même pour éviter de rester dans le jeu hégélien maître-esclave.

Tu m'as envoyé il y a longtemps un courriel et je t'ai répondu en te disant que tu avais raison de soutenir "l'artiste non virtuose". Pourtant comme la classe ouvrière doit lutter contre elle-même l'artiste non virtuose doit lutter contre l'artiste virtuose et contre lui-même. Telle est la résistance, tel est le *refus*.

Une séparation *dans* cette société est possible comme je te le disais ce matin Place Saint-Marc. Du *dedans* nous devons créer une sorte de *dehors*, de *séparation*.

Quand tu dis "dans mon pavillon il n'y a rien", en réalité il y a une lutte qui s'y déchaîne, tu appelles tous ces fantômes à la vie. Ta non œuvre, ma non-œuvre ont la capacité de prendre ces existences et de les faire vivre.

Voici la réponse à ta question, le refus n'est pas seulement un *non* ! Le refus ouvre un horizon, un énorme horizon. Non seulement un horizon où tu marches et te déplaces mais un horizon dans lequel tu combats, tu luttes, tu dois te défendre, tu dois attaquer. C'est très difficile de parler ordinairement de ces choses pour moi. J'ai besoin de continuer à travailler dans la singularité parce que j'ai appris que c'est d'elle que je tire ma force, précisément. Quand Saint-François a embrassé les lépreux tout le monde a compris que l'histoire avait changé; c'était un geste, une singularité ! Je suis toujours très mal à l'aise pour traiter de ces questions, par exemple maintenant je parle beaucoup mais en fait je ne parle pas. Qu'est-ce que j'ai dit ? Rien ! Qu'est-ce qui est important dans le *refus* ? Le geste ! Mais le geste du *refus* est une singularité.

Notre rencontre, justement, n'est pas vraiment publique, mais dans la *patrie de l'esprit* elle est beaucoup suivie. Il existe, Dora, une *patrie de l'esprit,* où beaucoup suivent ce que nous sommes en train de dire. C'est ce que Nietzsche soutenait quand il parlait de son inadéquat, qu'il appelait inactuel. Pour Mario Tronti ce sont des "existences invisibles". On parle d'hommes de ce genre depuis le début des avant-gardes, d'hommes qui viennent d'une terre inconnue, une zone de l'*esprit*. Nous ne devons pas avoir peur des mots, nous ne devons pas avoir peur du mot *esprit*, il faut être courageux. Le courage c'est de prendre les mots que nous voulons. Nous les utilisons à l'intérieur de nous.

Mattia Pellegrini : J'aimerais approfondir le discours de l'artiste "sans œuvre" donc le refus et la contestation d'un système à travers le décision de ne plus produire. Quand j'ai eu la chance de t'entendre il y a quelques mois dans l'atelier de Cesare

Pietroiusti tu parlais du fait qu'il ne faut pas créer de nouveaux ouvriers ou de nouvelles usines, mais un nouveau travail.

Francesco Matarrese : Oui, parce que je pensais à Giotto, je pensais à Caravage. On ne peut pas penser Giotto sans sa révolution du travail, et il avait été précédé par les *non virtuoses* parce que les cathédrales étaient bâties par la communauté. Le domaine du *sans œuvre* est immense et je l'explore depuis 1978. Il y en qui diront que *sans œuvre*, tu n'as rien fait ! Alors que moi j'ai travaillé sans discontinuer sur les témoins et les témoignages, qui ne sont pas "rien". Il faut combattre le "rien". Il ne faut pas mettre le "non" en vitrine. Aujourd'hui le nihilisme est à la mode, tous les philosophes sont des philosophes du non, mais de quoi parlons-nous ?! C'est la folie générale. Quand au début des avant-gardes Kandinsky a brisé la *forme* c'était le premier non. Mais lui, il voulait arriver à la *forme.*

Cette transcription, assurée par Mattia Pellegrini du Museo d'Arte Contemporaneo in Esilio, le Musée d'Art Contemporain Italien en Exil, est une synthèse de la rencontre entre Dora García et Francesco Matarrese.

Rencontre entre Dora García et Francesco Matarrese

REFUS - Sur l'art, le travail et la politique

9 août 2011, par Francesco Matarrese

Dora García : Quand ton art a-t-il commencé ?

Francesco Matarrese : Mon art processuel, avec une idée spécifique de répétition et d'égalité, commence au début des années soixante-dix, quand l'utopie inachevée de l'art conceptuel est dramatiquement appelée à témoigner des promesses non tenues de l'avant-garde. Pour le minimalisme américain dominant du temps, la répétition, "une chose après l'autre", c'était le motif antirelationnel par excellence. Pour moi, c'est la rencontre avec l'énigme et par la suite, avec la pratique de la négation critique, que je radicalise au cours des années 80 et 90 avec le refus du travail abstrait et avec un strict silence public. Durant l'activité de négation, l'œuvre disparaît, ne laissant survivre qu'un reste, qui est repositionné en assumant le rôle de témoin de ma nouvelle existence d'artiste. Dans le "non", dans le refus, on peut lire les résultats extrêmes de l'imitation et de la répétition romantique avec son influente et sinistre prophétie politique.

DG : En 1972, tu annonces un art nouveau avec la déclaration suivante: "1972, 1, 2, 3, 4. Je déclare closes toutes mes recherches précédentes. *Arte in principio seguente*. J'essaie un rythme en respecte le précédent, 1972, 1. Telle sera l'année de naissance d'*Arte in principio seguente*". Comment naît cet art ?

FM : Par cette déclaration le 18 mars 1972, j'annonce la naissance d'un art de l'avenir. Le bref et laconique aphorisme est gravé et répété sur quatre petites plaques de métal que je fixe aux murs de la Galerie d'art Centosei du Théâtre Petruzelli de Bari, à l'occasion de ma première exposition personnelle. Quelques mois plus tard, le 19 septembre, j'envoie au galeriste Franco Toselli de Milan un télex qui contient quelques précisions sur la nature de cet art. Son extension est ouvertement dialectique. C'est un art qui aspire à se déplacer avec la réalité en mouvement. Ces précisions inspirent un petit livre publié par Toselli en 1973 et exposé la même

année à Rome dans l'exposition "Contemporanea", à l'intérieur de la section "Livres d'artistes" dont les commissaires sont Yvon Lambert et Michel Claura. Entre 73 et 74 mon art se confronte au travail ouvrier, lui-même en transformation politique rapide et radicale. En 1974 je publie sur *Flash art*, "l'Essai d'extension signique-dialectique" (objet d'une exposition par Toselli), une sorte de bref inventaire des différents artefacts linguistiques et matériels du travail humain et artistique. Un bref texte écrit à Berlin en 73 avec Mario Merz sur les nombres de Fibonacci et surtout l'établissement de l'édition italienne des "Manuscrits mathématiques" de Karl Marx témoignent de ce nouvel engagement.

DG : Au milieu des années 70 le projet révolutionnaire radical en Occident s'écroule entièrement. S'ensuit une crise irréversible de la politique et de l'avant-garde. L'art conceptuel renonce à son utopie. Comment change ton art ?

FM : La mise en question de l'art conceptuel analytique entraîne avec elle le modernisme formaliste et réducteur tout entier et dénonce la transformation scandaleuse de ses idéaux en leur exact contraire. Dans une œuvre de méditation sur Picasso *Où est l'art moderne* ?, exposée à la GAM de Turin en 1977, j'émets une critique à l'encontre du modernisme formaliste et de son art indifférent : "L'indifférence de Picasso pour un certain genre artistique dans la représentation d'un objet lui-même, est la même qu'a éprouvée, mais avec presque deux-cents ans d'avance, le premier ouvrier en usine (lui aussi ancien artisan) pour un certain genre de travail. Alors où est l'art moderne et d'avant-garde ?". L'art moderne (avant-gardes et modernisme) est critiqué comme institution de l'industrie culturelle pour son caractère d'"indifférence". L'art en général ou "indifférent" (c'est le principe de l'aigle de Marcel Broodthaers) ne peut échapper aux lois de la société capitaliste, qui n'est pas autre chose que du "travail en général et abstrait" autrement dit "marchandise en général" (Marx). Cet art reflète le monde terrorisant où chaque chose est indifféremment remplaçable par n'importe quelle autre chose. Ma contribution à la discussion peut consister dans le fait d'avoir révélé, depuis les années soixante-dix, que, sur le plan politique, "l'art en général" était la contrepartie artistique de l'exploitation capitaliste. En me référant ensuite à la stratégie du "refus ouvrier" du plus important mouvement de résistance en Occident dans les années 70, en Italie, et de son principal théoricien, Mario Tronti, le 25 mars 1978 j'ai lancé mon attaque avec un petit télégramme envoyé à un galeriste de Rome : "En ce qui me concerne exposition à Antiquaria Romana confirme refus du travail abstrait en art impossibilité participer et donner mes productions artistiques mène vie retirée à Bari pour recherche suite post-art ou bien sur ce qui vient après l'art salutations Francesco Matarrese". La même année j'ai laissé d'autres déclarations semblables sur *Domus* et sur *Flash art* où je réitérais la volonté artistique d'un refus du travail abstrait et en général en art. Bien des années ont passé depuis ce geste, j'ai compris qu'il fallait déplacer le refus. Déplacer en de nombreux sens différents. Non seulement pour ne pas être à son tour "général" et absolu. Mais aussi pour ne pas être virtuose, noble, puissant.

DG : Après ce télégramme de refus il y a ta "sortie" de l'institution et la reconnaissance du crépuscule de la néo-avant-garde. Mais ton activité ne disparaît pas, elle

se transforme plutôt en une véritable pratique de négation critique. Que reste-t-il de ton art ?

FM : Après avoir remis en question l'institution art moderne et avoir déclaré le refus du travail abstrait en art, je mets en place en 1980 une pratique de la négation critique de l'art comme lieu de l'autonomie et de l'origine impossible. Tandis que durant les années précédentes j'avais enlevé à l'art l'objet (valeur d'échange) remplacé par le concept, dès lors j'enlève l'œuvre dans son intérêt (le quelque chose) pour la repositionner comme élément négatif et critique. En pratique, le non-art est toujours plus vrai. Durant l'activité de négation critique l'œuvre disparaît, laissant pourtant survivre un reste destiné à raconter la fin du modernisme et de l'avant-garde à travers la déconstruction des idées d'originalité, d'autonomie et de perfection. Au début des années 80, je confie à l'objet de collection, naturel retournement de l'œuvre, et à la figure du collectionneur radical, enclin par nature à la valeur d'usage (comme dans le cas de Walter Benjamin collectionneur), la tâche de témoigner de l'existence de ce reste.

DG : Ton refus s'émancipe donc en négation critique. En quoi consiste ce principe de négation ?

FM : Durant toutes les années 80 j'interprète le rôle d'un collectionneur radical à la recherche de l'exemplaire original et parfait, qui cependant s'éloigne et fuit, dramatiquement. Je poursuis par exemple le dessein original de Michel-Ange (à travers ses copies) ou le caractère d'imprimerie idéal. La route est pourtant semée d'erreurs, d'impossibilités et de défaites. Ces erreurs sont l'allégorie d'une fin. Dans une lettre du premier décembre 1980, la libraire d'ancien Fiammetta Olschki Witt me communique l'impossibilité de retrouver un exemplaire parfait (rêve moderniste) d'un livre que je recherchais, l'Eusebius imprimé par Jenson. Celui qui est à disposition a le défaut de ne pas être tout à fait original et il ne peut être que refusé. C'est une lettre allégorique qui révèle la défaite et l'erreur (l'absence de l'original). Ces défaites libèrent toutefois un reste mystérieux, une négation, une sorte de non-art. Ce dernier n'a pas seulement pour tâche de continuer à témoigner mon refus en art mais surtout celui de raconter le déclin du projet d'avant-garde et de néo-avant-garde et d'élaborer le traumatisme de sa mort. Ce n'est pas un hasard si pour Marx le refus du travail abstrait et en général est aussi le refus du travail mort.

DG : Derrière l'absence d'un original il y a donc un travail mort, à l'intérieur duquel tu t'engages. C'est le début d'un voyage et d'une lutte.

FM : À la fin des années 80 et lors d'une grande partie de la décennie suivante, j'entreprends plusieurs voyages dans le sud de l'Italie. Ici les romantiques avaient fixé la scène des premiers poètes-colons grecs, fondateurs de polis, autrement dit de mythes et de communautés. Ils sont étrangers en terre étrangère, dit Hölderlin. Ils supportent ce qui est étranger pour retrouver "ce qui est à eux". Mes voyages dans

le sud prennent rapidement acte du crépuscule culturel durant le vingtième siècle de cette “scène romantique” du mythe fondateur. Avec l’aide d’un maître antique, un mentor, Fedele Mastroscusa, je retraverse la Calabre à partir de 1989. Je voyage à partir du déclin de ce mythe, de son absence. C’est une tâche indispensable, suggère Jean-Luc Nancy, pour retrouver la politique et la communauté. En cet autre sud que je ne connais pas, je me sens étranger en terre étrangère. C’est extérieur, c’est sans quelque chose. Ici je ne fonde pas de ville ou de communauté mais j’ouvre des portes, je franchis des frontières, je m’enfonce dans une terre nouvelle, comme le maître le répétera au cours des années 1990. Je n’ai pas de public mais seulement des témoins que je rencontre sur la route et qui légitiment mon œuvre désormais tout extérieure et négative. Ces témoins apparaissent durant le trajet comme des existences séparées, presque métaphysiques. Ils m’accompagnent mystérieusement. Ce sont des existences quelquefois réelles, quelquefois à l’intérieur d’un récit, en lutte, en voyage, en pause, ils combattent avec moi contre la mort. Puis du sud je remonte vers le nord, jusqu’en Allemagne. En 1990, à l’Antikensammlung de Münich, lors d’une étape importante de ce voyage, j’ai la confirmation que derrière l’impossibilité de l’original se cache précisément un travail de mort à combattre. Ici j’étudie, dans la première salle du musée, le kylix 2620 d’Euphronios, Hercule contre Géryon, en me servant aussi de vieilles photos de l’œuvre avant la restauration. Ces images photographiques attirent mon attention parce qu’elles témoignent d’une fuite singulière. L’original de l’œuvre d’Euphronios, désormais absent et nié par la restauration, fuit en fait à travers ces images. Je retrouve cette négation doublée et allégorisée à l’intérieur du même kylix, dans le conflit cruel et mortel entre Hercule et Géryon. Le premier fondateur de ville, est maintenant le héros de la négation qui vit dans une image sans origine, le second, symbole de la tromperie, cherche avec ses trois têtes à confondre les pensées du noble adversaire. Entre les deux se déchaîne un combat titanesque. À l’extérieur du musée, où sur la place se dressait autrefois le Pavillon aux morts du national-socialisme, ma vision d’artiste est témoin d’une véritable gigantomachie mortelle entre le héros et le monstre. Cette place semble évoquer les ombres les plus sinistres de la guerre et de la modernité. Tous les personnages de ces récits, que les restes de mes négations font parler, sont engagés dans un conflit cruel et définitif. Mon œuvre est en lutte.

DG : Après le refus, hors de l’institution, tu commences donc un voyage en terre étrangère. En quel lieu te trouves-tu ? Où l’art se transfère-t-il ?

FM : Clarifier la nature de la radicalité de mon refus, dont un sévère silence public a témoigné dans le temps, est fondamental parce que c’est elle qui m’a permis de commencer le voyage et de m’engager dans le domaine de l’œuvre “sans quelque chose”, la terre étrangère, comme Hölderlin en a eu l’intuition. Notre temps est en train d’achever la rupture de la vieille forme, l’art s’emploie à se débarrasser du “faire quelque chose”. Le “quelque chose” dans l’art, dans un monde de marchandises, c’est un scandale inouï ! L’objectif est de se débarrasser du dernier “quelque chose”, en donnant la possibilité à l’art non seulement d’être (même sans le “quelque chose”)

mais surtout de libérer le secret de son antique vocation à la souveraineté. Nous voici arrivés à un bon centre politique. Voilà de quelle manière je me suis engagé dans le domaine du non-art, qui est naturellement un domaine insidieux, où semble dominer la loi de la cruauté et du mensonge. Mais c'est à l'intérieur du travail mort qu'il faut chercher le travail vivant. Même dans ce cas pour moi il n'existe pas un non-art "en général" pas plus qu'un non-art comme contraire de l'art (nous resterions seulement la tête en bas et rien ne changerait). Le non-art n'est rien qu'une phase provisoire, politiquement provisoire. Après l'échec tragique de l'"esthétisation de la politique" que signifie la "politisation de l'art" ? Peut-être se libérer de tout les "quelque chose" de l'art, en les laissant reprendre la tâche de penser le manque inacceptable de l'être-en-commun dans l'époque où le mythe s'est interrompu. Le refus en art réclame donc une hauteur de radicalité qui permette de déborder les limites mêmes de l'art. Le refus se cherche soi-même ailleurs, dans le lieu où la vieille politique a échoué. La sensation que j'ai c'est que l'art s'est désormais déplacé dans un autre lieu (tout en restant lui-même). Telle est la raison de mon voyage. Ma césure est dans l'être étranger en terre étrangère. Mon idée, après le refus de 78, n'a pas seulement été d'enlever à l'art le "quelque chose" pour comprendre où il était, mais de l'avoir fait avec la plus grande décision possible. Et non bien sûr pour étonner mais pour garantir les conditions d'un nouveau et véritable voyage vers l'extérieur. Quand Clement Greenberg et Michael Fried dans les années 70 repoussèrent avec fermeté toute hypothèse d'œuvre qui sortirait d'un espace extérieur, culturel, public, et la définirent comme "non-art", je crois qu'il donnèrent indirectement un nom à une condition pour l'art. Dans le refoulé d'un tel "rejet" on peut reconnaître une volonté d'art complètement différente de tout ce qu'il s'était fait par le passé. Tellement différente qu'elle évoque l'origine politique de l'art. Pas simplement un art de dénonciation et de résistance mais un art tellement radical qu'il se propose comme entièrement politique, comme refus. Il faut peut-être faire remonter à la période la plus tragique du vingtième siècle, quand le front entier de la culture en occident criait ses raisons d'un profond mépris moral contre le fascisme, un des grands points de départ du refus en art. Il faut cependant ajouter, et ce n'est pas rien, que l'antifascisme ne fut pas seulement dénonciation de la violence et des barbaries mais hypothèse d'une régénération morale radicale et prise en compte qu'une guerre civile européenne totale venait de commencer. Avec la naissance de l'antifascisme (à partir de la Guerre civile espagnole) naît la première grande opposition au pouvoir totalitaire, le premier grand "refus". Si le refus doit être radical on ne peut pas avoir de doutes sur le camp à choisir. Mon refus veut se souvenir de ce grand refus et c'est le dernier d'une série de "refus" qui en Italie ont trouvé leur épicentre moral à partir de la deuxième guerre mondiale. Je me réfère au refus exprimé par exemple par la cinématographie néoréaliste (avec sa "poétique du refus" selon Lotman) ou au refus ouvrier théorisé par Mario Tronti dans les années soixante. Ce sont toutes des formes de mise en pratique d'un "antifascisme" bien au-delà de l'épisode de la résistance. Le nom véritable de l'Antifascisme est encore à venir. Il viendra peut-être par la "voix" des artistes. La radicalité du voyage est donc strictement liée à la radicalité du refus.

DG : L'extérieur est le lieu de ton voyage. Comment légitimes-tu cet extérieur ?

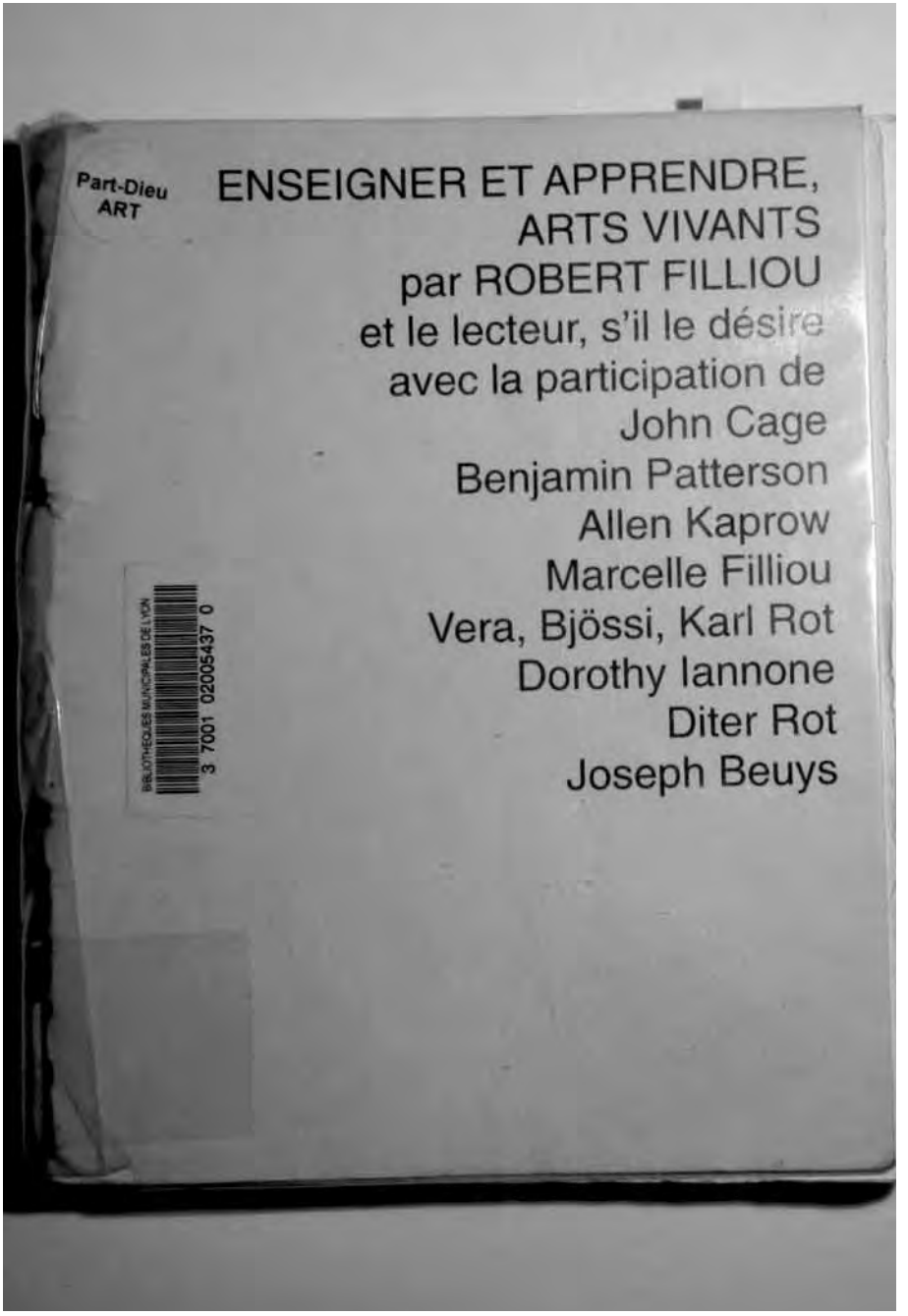
FM : Oui, je crois que l'extérieur n'est pas un simple contraire de l'intérieur, de l'âme. Je pense que ces mots sont à interpréter à notre époque dans un contexte inévitablement spectaculaire et idéologique, comme lorsque nous voyons un Bergfilm nazi. Nous sommes dans la zone grise d'exception où les mots et les images peuvent définitivement disparaître et où ils peuvent renaître avec un autre sens. Par exemple la "nature" aujourd'hui est paradoxalement l'autre nom de la métropole des avant-gardes. Quand Jasper Johns a situé le sens de l'œuvre à l'extérieur il a sans aucun doute impulsé la crise du modèle essentialiste et puriste greenberghien. Pour autant, placer le sens de l'œuvre à l'extérieur n'est pas seulement un choix. Cela signifie poser la question d'une nouvelle légitimité. La vraie question que *Target* de Jasper Johns pose est la suivante : le nouvel objet extérieur, quelle preuve de son âme est-il désormais capable d'apporter ? Quelle est sa "nature" ? Mais la question n'est pas seulement ontologique. Le *ready-made* étant un médium, un moyen de travail, la partie d'une machine, il pose une autre question : existe-t-il un nouveau travail ? Le travail artistique moderne est accompagné depuis sa naissance par l'idée que l'œuvre doit avoir un sens. La réévaluation du travail artistique à l'époque de Giotto est avant tout réévaluation du travail de l'homme qui exerce une volonté conforme à un but. Le travail est bien un échange organique entre l'homme et la nature, mais un échange doté de sens, prévient de manière critique la culture bourgeoise. En effet le travail dégénère quand il n'est plus une fin, alors il devient travail mort comme dans l'économie capitaliste. C'est là précisément que nous découvrons ce qu'il advient surtout quand ce moyen n'est pas légitimé, quand il provoque l'aliénation. Le *ready-made* étant un objet provenant de l'extérieur, il est à la recherche de sa légitimité et d'un nouveau signifié. Jusqu'à quel point le nouveau moyen, le nouveau travail, est-il capable d'"exprimer une vie", aurait dit György Lukács ? Exprimer une vie, c'est le sujet du travail vivant. Quand Robert Morris a commencé sa "résistance à la séparation perceptive" (dans les *Notes on Sculpture* de 1966) cela a été très présent dans la discussion. Dès lors la circonstance qui l'a poussé devient secondaire (les explications sur Donald Judd). Avec la "résistance à la séparation perceptive", la question de la forme, de l'unité, de la nature et donc de la légitimité (la grande forme vers laquelle regardaient Robert Musil et Arnold Schönberg) avait fait sa réapparition. Mais cela se produisait désormais à l'extérieur de l'œuvre. Il est vraisemblable que lorsque en 1961 au Living Theatre de New York, *Column* est tombé de manière soudaine, Morris a compris qu'à n'importe quel moment la légitimité, "l'entière situation" (c'est l'expression de Morris interceptée par Fried), pouvait se fracturer [*lines of fracture*]. Bref, il a compris qu'on pouvait difficilement obtenir la forme unitaire à travers l'effet minimaliste. C'est ainsi que dans les procès, entre unité et fractures, on commençait à poser la question de la légitimité externe non en termes essentialistes et puristes mais en termes de "spécificité différentielle" (Rosalind Krauss). On répondait ainsi jusqu'à ces fractures entrevues par Hölderlin déjà un siècle plus tôt, comme césures dans le médium même de la tragédie et du mythe. Fractures compréhensibles désormais seulement à l'intérieur d'une communauté de singularités détachées qui partagent leur propre division (Jean-Luc Nancy).

DG : Comment sont tes œuvres ?

FM : Les œuvres qui suivent ma déclaration de *Refus de travail abstrait en art* (1978), en abandonnant la condition d'être "quelque chose", se présentent surtout sous la forme de documents (télégrammes, lettres, cartes postales, reçus, photos, etc.). Ces œuvres ne naissent jamais comme "œuvres", elles le deviennent seulement avec le temps et ne montrent jamais un point de vue privilégié d'où elles peuvent être observées comme telles. Leur reconnaissance suit toujours et n'est jamais définitive. De là leur impossibilité à s'achever comme œuvres parfaites. C'est là probablement la fracture la plus évidente avec l'idée traditionnelle d'œuvre achevée et établie. C'est toutefois vraiment de cette soustraction systématique à toute nature d'art originel, parfaite et illusoire, que les "impossibles" œuvres d'art tirent une raison d'exister, de se présenter au monde, pour se repositionner. C'est une mystérieuse métamorphose que celle qui mène ces "impossibilités" à devenir possibles en quelque sorte, ou mieux, à devenir non seulement des œuvres mais des documents d'œuvre, comme pour vouloir répondre à la fois à la nécessité d'être et à la volonté de se légitimer en tant que tels. C'est seulement ainsi que ces œuvres peuvent prétendre mettre en jeu une preuve de l'existence de leur âme "à l'extérieur", comme on l'a précédemment souligné. La difficulté désespérée de Pollock (sa conscience malheureuse, comme dit Timothy Clark) pour inventer de nouvelles formes peut aujourd'hui être reliée avec l'impossibilité de représenter l'holocauste, inouïe et cruelle. Le dire signifie écouter une voix. Ce que nous venons de dire c'est l'entendre. La voix de ce mot nous permet de reconnaître la césure profonde déterminée par ces impossibilités. Il n'y a pas de figure mais la voix de son absence. Et inversement, paradoxalement, ce n'est pas une voix qu'on entend mais qu'on "voit" par éclairs, éblouissements, fulgurations. C'est une voix aphoristique que l'artiste voit de matière métaphorique. Les avant-gardes artistiques ont reporté l'attention sur la singularité et l'hétérogénéité d'une "voix" comme celle qui surgit par exemple à côté de l'œuvre musicale. Ces voix sont des raretés spirituelles qui cachent peut-être le secret d'une charge, d'une forme. Est-ce la tâche de cette forme que de prendre soin de l'artiste moderne qui depuis longtemps se plaint des blessures profondes de son âme ? Les opprimés de notre monde pourraient un jour se rassembler autour de cet artiste pour en partager le destin de souffrance et de rédemption et l'aider à refonder la communauté.

DG : Quelle est ta condition actuelle ?

FM : Hölderlin écrivait "Les temps des créateurs – une chaîne de montagnes qui ondoie, haute, les sommets des montagnes, qui solitaires s'accrochent dans le ciel, et ainsi dans le domaine du divin". Mon voyage suit la chaîne haute. Telle est la terre étrangère, qu'Hölderlin "voyait". Non l'autre terre mais la terre qui manque. Neuf août deux-mille onze.



Ce livre est la version française de *Teaching and learning as perfoming art* édité par Lebeer Hossmann en 1998.

À PROPOS DE L'ÉCONOMIE DE PROSTITUTION ET VERS QUELQUES PRINCIPES D'ÉCONOMIE POÉTIQUE

Des années se sont écoulées depuis que j'ai commencé à prendre des notes pour un livre sur « L'Économie poétique ». Tout a commencé ainsi : à chaque fois qu'une discussion sur l'art devenait insensée (elles le deviennent toujours), je répétais : « Il n'y a pas de problème dans l'art, hormis l'argent, » ou (mieux encore) : « Il n'y a pas de problème dans la création, hormis l'argent, que la création ne crée pas nécessairement. »

J'ai reçu une formation d'économiste (diplômé de l'U.C.L.A, 1950), mais après avoir laissé tomber mon travail aux Nations Unies en 1954 (mon ami Emmett Williams me dit un jour : « N'oublions pas que tu es le premier parmi nous à avoir décroché »), j'entrai bientôt dans une période de dénuement qui fut la plus grande aventure de ma vie – elle l'est toujours – et qui s'avéra d'ailleurs être la meilleure expérience en matière de mécanismes économiques de base que l'on puisse souhaiter. Je réserve pour une autre occasion les anecdotes les plus pittoresques de cette vie.

Les artistes sont disposés à renoncer à bien des choses pour jouir de leur indépendance. Les loisirs sont la denrée qu'ils apprécient par-dessus tout. Et ils ne se limitent pas à refuser la consommation et l'accumulation sans fin des biens et marchandises. Le dénuement est fréquent chez les artistes. En fait, très fréquent ; plus un artiste est libre, plus il est dénué. Ce qui témoigne d'un système de valeurs différent, avec des applications pour la société dans son ensemble.

Les artistes trouvent leurs revenus de manière bizarre, quand ils en trouvent. Bien que la production et la consommation d'œuvres d'art ait engendré une industrie gigantesque, la relation entre travail et revenu n'est pas évidente. Tenez, moi par exemple, à l'instant même (nov. 1968). Depuis deux ans, je travaille sur ce livre, avec quelques interruptions. Ces jours-ci, j'y travaille régulièrement. Pourtant, j'ignore s'il sera jamais publié et, plus encore, s'il me rapportera un quelconque revenu après sa parution. Je ne peux pas payer mon loyer, mais je continue, tout en me sentant plutôt joyeux. A l'inverse, voyez Picasso. Ou le cas des rédacteurs

célèbres dans le monde de la publicité qui, d'après mon ami Karl Gerstner, gagnent jusqu'à 200 000 dollars par an.

J'exclus bien sûr de mes remarques les artistes commerciaux puisqu'ils sont soumis à la loi du marché. Mais qu'est-ce qu'un artiste commercial ? Picasso en est-il un ?

De même que les artistes ne gagnent pas leur vie comme les autres, ils ne dépensent pas leur argent de la même manière. Il y a quelques années à Paris, il m'arrivait d'accompagner des amis qui chantaient et jouaient de la guitare devant les cinémas où les gens qui faisaient la queue étaient obligés de les écouter. Mon rôle était de passer avec un chapeau ou de m'introduire dans la file pour faire l'éloge de la prestation de mes amis et mettre cérémonieusement de l'argent dans le chapeau. En moins d'une heure, il nous arrivait de ramasser une centaine de francs – qui suffisaient pour manger, boire et fumer abondamment. Le jour suivant, tout le monde se réveillait fauché et heureux. Des artistes plus arrivés passent sans transition du sandwich au jambon au caviar, et vice-versa. Mais il y a beaucoup de générosité entre artistes. Nourriture, boissons, logement et argent sont fournis aux plus pauvres par ceux qui se sont tirés d'affaire plus ou moins provisoirement. Prenez mon cas.

Lorsque j'ai commencé cette étude, en janvier 1967, je vivais dans la chambre d'Arman au Chelsea Hotel. Arman est un artiste français, mais il passe la moitié de son temps à New York. Comme il partait en France pour trois mois, il m'invita à emménager gratuitement. Pour le reste, je vivais sur les 500 dollars que James Pfeufer m'avait avancés. Je retournai à Villefranche en mai. En envoyant mes enregistrements à James Pfeufer afin qu'il les fasse transcrire, je lui demandai une avance supplémentaire de 200 dollars par mois – le minimum pour assurer la subsistance de ma femme, de mon enfant et de moi-même – pour une durée de six mois, pendant laquelle je voulais terminer mon manuscrit. Quand James me télégraphia « projet-livre retardé d'au moins un an », je me retrouvai sans le sou. Le sculpteur grec Takis était alors en train de s'installer à Villefranche. Lorsqu'il prit connaissance de ma situation, il me proposa de travailler pour lui et la Galerie Claude Givaudan à Paris, afin d'organiser la production des multiples de son œuvre. Cela me permit de souffler, mais m'empêcha de travailler à mon livre pendant que j'étais inspiré. En fait, je

dus attendre février 1968 pour recevoir la transcription de mes enregistrements. En juin 1968, la production des multiples de Takis fut achevée et je me retrouvai de nouveau fauché. Ce fut le tour de Hansjörg Mayer, l'éditeur, typographe et professeur d'art allemand, de venir à mon secours. Il publia un de mes livres, organisa une exposition de mes travaux visuels et m'avança suffisamment d'argent pour passer l'été. Entre-temps, à Düsseldorf, en Allemagne de l'Ouest, mes vieux amis, les artistes Dorothy Iannone, Diter Rot, Daniel Spoerri, Karl Gerstner et André Thomkins, se concertèrent pour me faire une proposition inhabituelle : si je venais vivre à Düsseldorf, ils s'arrangeraient pour m'assurer un revenu de 800 marks par mois, jusqu'à ce je puisse me fixer et devenir autonome.

C'est vrai qu'il n'y avait aucun moyen de devenir autonome à Villefranche. À l'automne 1968, ma fille Marcelle fut hospitalisée suite à une hémorragie cérébrale et comme je ne bénéficiais pas de la Sécurité Sociale française, je dus me faire enregistrer comme pauvre (indigent ?) auprès de l'administration de Villefranche, afin qu'elle règle la facture que j'étais incapable de payer. Et tandis que j'écris ces lignes, Marianne et moi sommes à Düsseldorf. (Je m'aperçois que c'est le premier jour du printemps 1969.) Nous habitons chez des amis. Marcelle habite chez le peintre danois Dan Fischer, à Copenhague. Nos amis de Düsseldorf ont tenu parole. J'ai pensé qu'il serait intéressant de raconter comment les artistes gagnent de l'argent et comment ils le dépensent. C'est à partir de ces débuts modestes que j'ai développé certaines idées exposées dans mes lettres à Allan Kaprow. J'ai l'impression que ces réflexions pourraient aboutir à une nouvelle théorie de valeurs sur laquelle on pourrait baser le nouveau modèle économique dont nous avons tant besoin. Mais cela implique des années de recherche. Je suis disposé à y investir mon temps et ma créativité. Mais franchement, je ne peux pas faire de travail sérieux sans quelques subsides. Et jusqu'à présent, les perspectives sont nulles. Peut-être quand j'aurai terminé cette étude ? À condition qu'elle soit publiée, ce qui est loin d'être acquis. Le gaspillage est également – peut-être essentiellement – un concept économique. En attendant, je note quelques remarques sur ce thème afin de susciter vos commentaires et vos suggestions. Nous pourrions peut-être réussir collectivement ce que je ne suis pas parvenu à réaliser tout seul.

J'ai toujours voulu comprendre ce qui empêche l'ancien monde de se renouveler. Ce n'est pas de nouvelles techniques dont nous avons besoin, mais d'hommes nouveaux. D'où mes recherches. Les théories artistiques en tant que telles ne m'intéressent pas : par exemple, op contre pop, poésie concrète contre poésie acoustique, happenings contre événements, etc. Je n'ai jamais écrit de véritable manifeste. J'ai toujours refusé d'adhérer à un groupe. Bien sûr, j'ai mes préférences – et mes parti-pris –, mes aptitudes particulières – et mes lacunes –, mais je crois avoir un esprit résolument moderne. C'est tout. Ce qui m'intéresse le plus, c'est l'esprit dans lequel les choses sont faites et propagées. L'art consiste trop souvent à façonner et à porter des masques. Arrachons-les. Nous avons besoin d'un monde nouveau, d'un nouvel être humain. Le nouvel art suivra automatiquement. Peut-il précéder cette prise de conscience globale ?

La création, c'est amusant. C'est facile. Observation, expérimentation. Et loisirs :

D'autre part, le marché de l'art est pourri. Ces grands marchands, éditeurs, producteurs, agents et critiques. Merde ! (Les petits éditeurs, etc., le font par amour. Au fond, ce sont aussi des artistes.) Rien que de penser à tout ce que je dois entreprendre pour publier ce livre, cela me donne envie d'arrêter d'écrire. Mais je ne veux pas laisser le champ libre aux proxénètes. Ils transforment tout le monde en putes. Ils « récupèrent » tout. De chaque protestation authentique ils font une source de profit (voyez la commercialisation des événements de mai 68, en France et à l'étranger). Et puis, j'aime créer, j'aime les artistes, vous comprenez ? Ce sont des mecs sympas (nous sommes des mecs sympas). Ils ont de bonnes intentions (j'ai de bonnes intentions). Mais ce sont des victimes (je suis une victime). C'est ce système, qui fait de nous tous des prostitués, qui doit partir à la poubelle. Je crois que de plus en plus d'artistes en prennent conscience. Plus quelques marchands, éditeurs, producteurs, agents, critiques. Ce sont des bourreaux, mais aussi des victimes. De toute façon, à qui appartient l'œuvre d'art ? Au marchand ou à l'artiste ? Le marchand prend un risque et s'engage dans des dépenses. En échange, il empoche 50 pour cent des ventes effectuées dans sa galerie. Avant de payer l'artiste, il déduit les acomptes versés. S'il n'y a pas de ventes, il peut se rembourser en œuvres d'art, qu'il achète aux prix de galerie, soit à 50 pour cent de leur valeur. Mais l'œuvre appartient de toute évidence à l'artiste. Demandez-le à n'importe qui. Il est clair que nous sommes en face d'un cas typique d'exploitation capitaliste (tellement flagrant que notre système ne pourrait pas fonctionner s'il le tolérait dans les activités économiques normales. Mais voilà, nous n'avons pas de syndicat). O.K... Quantité d'artistes s'endurcissent ; ils n'ont pas le choix s'ils veulent éviter de se faire impitoyablement écraser par les marchands et leurs complices. Demandez à n'importe quel artiste intelligent, endurci et arrivé, comment il est devenu ainsi. S'il vous donne une autre explication que la simple nécessité de survivre dans un monde sans pitié, j'offre une tournée. « Kill, man. Burn, baby. » J'avoue que ces gens me font apprécier ce genre de slogans, bien que tout mon être aspire à la non-violence. Il y a une brutalité dans ce monde que les œuvres d'art (du moins les miennes) n'abordent pas efficacement. Mais elle s'insinue dès qu'on fait intervenir la diffusion et la préservation. D'aucuns parlent de destruction dans l'art. Peut-être. Il y a quelques années, j'ai pensé à de l'Audito-Destroyed Art (de l'art détruit par

le spectateur sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire). Le premier principe est d'ordre psychologique : le spectateur détruira (physiquement ou par la parole, écrite ou prononcée) toute œuvre d'art qui dérange trop son esthétique ou son éthique. Le second principe est d'ordre financier : le spectateur détruira une œuvre d'art si le matériau qui la compose ou l'espace qu'elle occupe lui semble plus précieux que le produit final (c'est la raison pour laquelle les objets en or volés dans les pyramides furent fondus ; de même, pour l'une de mes « mensurations » (measurement pieces) faites avec des pièces de monnaie : les pièces furent volées ; ainsi en est-il des beaux livres qui font bon usage en l'absence de papier-toilette.).

Ainsi vont les choses. C'est peu, comparé aux horreurs que subissent certaines personnes. C'est beaucoup, comparé aux honneurs que reçoivent certaines personnes.

Mai 1969

En relisant ces pages, je voudrais ajouter, dans un état d'esprit plus calme, que même si les concepts habituels d'art, d'anti-art et de non-art se sont vidés de sens (la créativité est un concept bien plus utile), on pourrait leur donner un nouveau souffle en les réinterprétant :

art : **créativité**
anti-art : **diffusion et distribution des œuvres issues de cette créativité**
non-art : **créer sans se préoccuper de savoir si les œuvres seront distribuées ou non**

L'économie se définit comme l'étude de l'humanité dans ses efforts quotidiens pour assurer sa subsistance. L'économie poétique pourrait être l'étude des artistes dans leurs efforts quotidiens pour assurer leur subsistance. L'argent parle, dit-on. Oui, et les artistes parlent d'argent.

La cause des soucis d'argent paradoxaux et paralysants de l'artiste est évidente. Soit il est pauvre et le manque de moyens entrave sa productivité. Soit il s'engage dans une activité rémunératrice et il rêve de ne pas devoir travailler pour vivre. (« Economie du rêve » dirait George Brecht.) En combinant les deux aspects, on constate que la plupart des artistes ont

des projets qui exigeraient des dépenses bien au-delà de leurs moyens. D'où la tentation de gagner la bienveillance d'un millionnaire, ou de compromettre ses idéaux afin d'obtenir des bourses de l'Etat ou de l'Université, de décrocher des commandes, de donner des cours, etc. « Les acteurs parlent de théâtre, les médecins parlent d'hôpitaux et les artistes parlent d'argent » (Emmett Williams).

CE LIVRE EST DÉDIÉ AU NON-ARRIVISTE

Il y a du nihilisme en moi. J'en suis conscient.

Qu'apporte l'artiste à la société ? Quoi de bon ? Il apporte un mode de vie, un art de vivre. Il le devrait, en tous cas. Que devrait-il recevoir en échange ? À mon avis, le salaire standard de tout travailleur qualifié. Je pense que beaucoup d'artistes seraient d'accord pour dire que tout ce dont nous avons besoin, c'est d'être assez riches pour vivre comme les pauvres. La riche poésie de la pauvreté – comme Camus observa un jour : « Quand on est pauvre, chaque chose retrouve sa juste valeur. » Et encore : pendant l'automne 1958, Marianne et moi avions une chambre à Londres, sur Edgware Road, un quartier pauvre et terrible. Une fois le loyer hebdomadaire payé, nous avions 2 shillings par jour pour vivre : assez pour des fish 'n chips, et un sandwich occasionnel que Marianne prenait dans le café de Soho où elle trimait dur. Par une nuit pluvieuse et lugubre, alors que je pissais dans les toilettes de la station de métro Edgware Road, entouré de clochards, d'ivrognes et autres oiseaux de nuit, j'éprouvai une soudaine bouffée de joie en réalisant à quel point je ressemblais à mes compagnons, j'étais un zéro, rien d'autre qu'un zéro, pissant avec l'application simpliste d'un chien. (Certains de mes amis plus réalistes ont parlé de moi en ces termes : « complexe du clochard », « masochisme », « psychologie de l'échec ».)

Paris 1960. Après avoir grimpé tristement les sept étages de l'immeuble Rue de la Clef où j'habitais, je pénétrai dans l'appartement minuscule. Les gens de Gaz et Electricité de France nous avaient coupé les compteurs quelques jours auparavant. J'étais incapable de payer ma facture. Il faisait sombre et froid. J'allumai une bougie et, soudain, je perçus une présence bienveillante dans la pièce, un esprit qui me consolait et m'emplissait de paix et de bonheur.

1961, année pendant laquelle naquit Marcelle. Nous vivions sur les maigres revenus que je gagnais en donnant de temps en temps des cours de français à l'école Berlitz et sur l'argent que Marianne recevait du gouvernement danois en tant que mère célibataire.

L'assassinat de Lumumba, rapporté ce jour-là dans les journaux, m'avait horrifié. Cette nuit-là, dans notre appartement sous-loué de Copenhague, je n'arrivais pas à dormir et me levai finalement au beau milieu de la nuit. Je suffoquais sous le poids de la cruauté insensée, de la souffrance du monde. Insensée ? J'ai toujours le couvercle de la boîte de camembert

2

danois sur lequel j'écrivis soudain, au crayon : « Une nuit le poète eut l'intuition qu'il était comme le Christ, que le Christ était un être misérable et méprisable, tout comme lui, et il fit ce poème, retourna au lit, fit l'amour avec Marianne et s'endormit. » (2 février 1961, 3 heures 30...)

(Et mes amis réalistes diront : « sentimental et romantique. »)

Ceci pourrait-il être le début de ma nouvelle théorie des valeurs ? La production, distribution et consommation optimales des biens et des services aura été atteinte lorsque chacun sera assez riche pour vivre comme les pauvres. Tout le reste sera du loisir. En contribuant à l'utilisation créative de ces loisirs, l'artiste deviendra un producteur de services, ce qui lui permettra d'avoir suffisamment de revenus pour vivre comme les pauvres et jouir de sa propre créativité, liberté et indépendance,

UN MONDE D'ARTISTES – LE TRAVAIL COMME JEU

Mémoires de l'underground européen. Depuis 1954 en ce qui me concerne. Un artiste underground est quelqu'un qui n'appartient pas à l'Establishment culturel. Certes, la plupart des artistes underground deviennent part de cet Establishment dès qu'ils émergent à la surface. Pourquoi ? Parce qu'ils se limitent à remplacer les éléments les plus sclérosés du système, au lieu d'entrer dans le monde pour le changer. Comment j'ai survécu. Il faut si peu de choses pour survivre. Comment les autres se débrouillent pour survivre. On pourrait appeler cela « l'économie de la survie ». Voici la contradiction sous laquelle j'ai travaillé (d'autres aussi) : d'une part, je refusais de considérer l'art comme une carrière (je me suis plutôt lancé dans l'art comme on entre en religion) ; d'autre part, je refusais de faire autre chose pour gagner ma vie. Bien sûr, cela signifie se condamner à la pauvreté et à un extrême dénuement. Maintenant je voudrais faire une non-carrière. Alterner des périodes de créativité et des périodes de travail, peut-être manuel, pour gagner de l'argent. Bien sûr, il y a les problèmes d'emploi. C'est très difficile pour moi de trouver un travail juste au moment où j'en ai besoin. Les gens regardent mes qualifications et constatent que je suis un marginal. Même s'ils éprouvent de la sympathie à mon égard – c'est souvent le cas -, ils craignent mon manque d'engagement. (Maintenant, en mars 1969, mon objectif est de développer les pro-

jets que j'ébauche, peut-être en collaboration avec des étudiants – de préférence des étudiants d'art – et des personnes intéressées de tous les horizons. En d'autres mots, je voudrais apprendre et enseigner la Création Permanente, et gagner ma vie du même coup.)

En 1963, j'ai répondu à une petite annonce dans un journal parisien. On cherchait un professeur d'anglais pour des barmen et garçons de café français. Ç'aurait été le job idéal. Quelques heures par semaine, bien payées. Je me réjouissais de connaître par leur nom tous les barmen et garçons de café parisiens. Le directeur du syndicat des garçons de café admit que j'étais le plus qualifié de tous les candidats. « Cependant, » ajouta-t-il, « je sais, cher ami, que d'ici quelques mois vous risquez de laisser tomber le boulot. Or, pendant au moins quelques années, je n'ai aucune envie de devoir chercher quelqu'un d'autre. Je regrette, mais je vais engager une dame d'un certain âge qui restera avec nous tant qu'elle pourra enseigner, comme la précédente, qui a travaillé pour nous pendant une quinzaine d'années. Au revoir et bonne chance. »

Il faudrait une agence de l'emploi pour artistes, où nous pourrions trouver des travaux temporaires chez des employeurs qui comprennent et apprécient notre position. De telles agences existent pour les étudiants sur tous les campus. Je milite pour ce projet depuis des années. Pourquoi ne pas m'y être consacré moi-même ? Je sais que cela aurait pu me donner du travail tout en aidant les gens qui sont dans le même cas que moi. Soit, je ne suis pas doué pour l'organisation. (En plaisantant à moitié, à l'intention des artistes commerciaux : vous devriez suivre des cours de gestion commerciale et de publicité, car vous allez vite constater que le plus difficile, c'est de vendre votre produit. Vous devriez également réclamer la création d'une agence publicitaire consacrée exclusivement aux œuvres d'art. La publicité réalisée par les marchands et les éditeurs est généralement du travail d'amateur. Pourquoi ne pas lancer un artiste peintre comme on lancerait un détergent, dans les magazines à grand tirage ? Puisque vous appartenez à l'Establishment, pourquoi ne pas adhérer au système pour de bon.)

La création d'une œuvre d'art est une fonction du temps

œ – f(t)

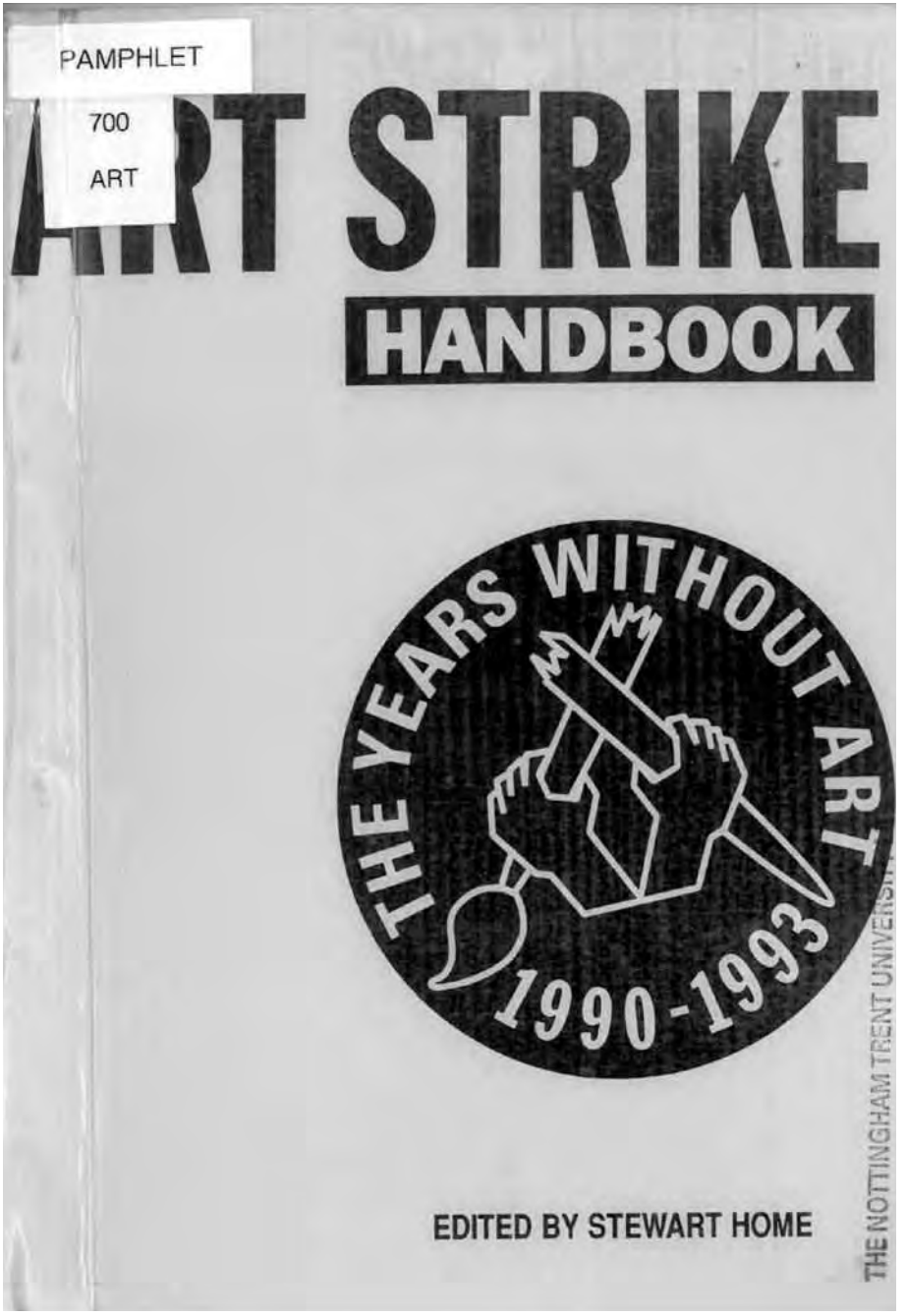
La vitesse à laquelle est conçue une œuvre d'art tend vers l'infini

œ – f(t) v

L'œuvre même peut être créée, disons, en une heure, mais il faudra 100 heures pour qu'elle soit vue par quelqu'un qui contrôle la diffusion sur le marché de l'art. 500 (5 000 – 50 000 – 500 000) heures peuvent s'écouler avant qu'elle soit diffusée (montrée, publiée, etc.) Combien d'heures supplémentaires avant qu'elle soit vendue, jouée, commentée... L'assimilation d'une œuvre d'art est fonction du temps de création augmenté du temps de diffusion

œ – f(t et d)
d

Voilà pourquoi Allan Kaprow a affirmé que nous tendons de plus en plus vers un art qui se limite à des idées. Déjà en 1961, Addi Köpcke et moi avions envisagé de cesser de faire des objets, pour aller donner des conférences sur ce que nous pourrions éventuellement faire si.....



Art Strike Handbook, ed. Stewart Home, Sabotage, Londres, 1989.

ART STRIKES

IN his section of the Art Into Society/Society Into Art catalogue (ICA, London 1974), Gustav Metzger issued a call for a three-year strike by artists. Metzger believed that if artists acted in solidarity, they could destroy those institutions (such as Cork Street) which had a negative effect on artistic production. Metzger's strike failed because he was unable to mobilise support from other artists.

During martial law in Poland, artists refused to exhibit their work in state galleries, leaving the ruling elite without an official culture. For months the art galleries were empty. Eventually some mediocre artists were discovered who were prepared to take advantage of this situation and their work was shown. The Polish intelligentsia immediately organised an effective boycott of openings, denying the art an audience and the bureaucracy any credibility.

In 1985 the PRAXIS group proposed an Art Strike for the three years between 1990 and 1993. In 1986 this proposal was extended to a more generalised 'refusal of creativity'. The idea was not to destroy the art world: PRAXIS doubted that enough solidarity existed between artists for such a strategy to work. PRAXIS were interested in how they, and many other 'activists' had created identities based on the supposed 'superiority' of their 'creativity' and/or political actions to the leisure and work pursuits of the social majority. This belief in individual superiority was seen as impeding a rigorous critique of the reigning society. Put bluntly, those whose identity is based on 'their opposition' to the world as it is, have a vested interest in maintaining the status quo. To change the world it is necessary to abandon those character traits which aid survival in capitalist society.

Stewart Home (first published in Edinburgh Review 80-1, Summer '88).

ART STRIKE 1977-1980

ARTISTS engaged in political struggle act in two key areas: the use of their art for direct social change; and actions to change the structures of the art world. It needs to be understood that this activity is necessarily of a reformist, rather than revolutionary, character. Indeed this political activity often serves to consolidate the existing order, in the West, as well as in the East.

The use of art for social change is bedevilled by the close integration of art and society. The state supports art, it needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality, and uses art to confuse, divert and entertain large numbers of people. Even when deployed against the interests of the state, art cannot cut loose from the umbilical cord of the state. Art in the service of revolution is unsatisfactory and mistrusted because of the numerous links of art with the state and capitalism. Despite these problems, artists will go on using art to change society.

Throughout the century, artists have attacked the prevailing methods of production, distribution and consumption of art. These attacks on the organisation of the art world have gained momentum in recent years. This struggle, aimed at the destruction of existing commercial and public marketing and patronage systems, can be brought to a successful conclusion in the course of the present decade.

The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system; artists can use the same weapon. To bring down the art system it is necessary to call for years without art, a period of three years - 1977 to 1980 - when artists will not produce work, sell work, permit work to go on exhibition, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labour is the most extreme collective challenge that artists can make to the state.

The years without art will see the collapse of many private galleries. Museums and cultural

ART STRIKES

IN his section of the Art Into Society/Society Into Art catalogue (ICA, London 1974), Gustav Metzger issued a call for a three-year strike by artists. Metzger believed that if artists acted in solidarity, they could destroy those institutions (such as Cork Street) which had a negative effect on artistic production. Metzger's strike failed because he was unable to mobilise support from other artists.

During martial law in Poland, artists refused to exhibit their work in state galleries, leaving the ruling elite without an official culture. For months the art galleries were empty. Eventually some mediocre artists were discovered who were prepared to take advantage of this situation and their work was shown. The Polish intelligentsia immediately organised an effective boycott of openings, denying the art an audience and the bureaucracy any credibility.

In 1985 the PRAXIS group proposed an Art Strike for the three years between 1990 and 1993. In 1986 this proposal was extended to a more generalised 'refusal of creativity'. The idea was not to destroy the art world: PRAXIS doubted that enough solidarity existed between artists for such a strategy to work. PRAXIS were interested in how they, and many other 'activists' had created identities based on the supposed 'superiority' of their 'creativity' and/or political actions to the leisure and work pursuits of the social majority. This belief in individual superiority was seen as impeding a rigorous critique of the reigning society. Put bluntly, those whose identity is based on 'their opposition' to the world as it is, have a vested interest in maintaining the status quo. To change the world it is necessary to abandon those character traits which aid survival in capitalist society.

Stewart Home (first published in Edinburgh Review 80-1, Summer '88).

ART STRIKE 1977-1980

ARTISTS engaged in political struggle act in two key areas: the use of their art for direct social change; and actions to change the structures of the art world. It needs to be understood that this activity is necessarily of a reformist, rather than revolutionary, character. Indeed this political activity often serves to consolidate the existing order, in the West, as well as in the East.

The use of art for social change is bedevilled by the close integration of art and society. The state supports art, it needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality, and uses art to confuse, divert and entertain large numbers of people. Even when deployed against the interests of the state, art cannot cut loose from the umbilical cord of the state. Art in the service of revolution is unsatisfactory and mistrusted because of the numerous links of art with the state and capitalism. Despite these problems, artists will go on using art to change society.

Throughout the century, artists have attacked the prevailing methods of production, distribution and consumption of art. These attacks on the organisation of the art world have gained momentum in recent years. This struggle, aimed at the destruction of existing commercial and public marketing and patronage systems, can be brought to a successful conclusion in the course of the present decade.

The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system; artists can use the same weapon. To bring down the art system it is necessary to call for years without art, a period of three years - 1977 to 1980 - when artists will not produce work, sell work, permit work to go on exhibition, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labour is the most extreme collective challenge that artists can make to the state.

The years without art will see the collapse of many private galleries. Museums and cultural

institutions handling contemporary art will be severely hit, suffer loss of funds, and will have to reduce their staff. National and local government institutions will be in serious trouble. Art magazines will fold. The international ramifications of the dealer/museum/publicity complex make for vulnerability; it is a system that is keyed to a continuous juggling of artists, finance, works and information - damage one part, and the effect is felt world-wide.

Three years is the minimum period required to cripple the system, whilst a longer period of time would create difficulties for artists. The very small number of artists who live from the practice of art are sufficiently wealthy to live on their capital for three years. The vast majority of people who produce art have to subsidise this work by other means; they will, in fact, be saving money and time. Most people who practice art never sell their work at a profit, do not get the chance to exhibit their work under proper conditions, and are unmentioned by the publicity organs. Some artists may find it difficult to restrain themselves from producing art. These artists will be invited to enter camps, where the making of art works is forbidden, and where any work produced is destroyed at regular intervals.

In place of the practice of art, people can spend time on the numerous historical, aesthetic and social issues facing art. It will be necessary to construct more equitable forms for marketing, exhibiting and publicising art in the future. As the twentieth century has progressed, capitalism has smothered art - the deep surgery of the years without art will give art a new chance.

Gustav Metzger (included in "Art Into Society/Society Into Art" catalogue, ICA, London 1974).

ART STRIKE 1990 - 1993

WHEN the PRAXIS group declared their intention to organise an Art Strike for the three year period 1990 - 1993, they fully intended that this proposed (in)action should create at least as many problems as it resolved.

The importance of the Art Strike lies not in its feasibility but in the possibilities it opens up for intensifying the class war. The Art Strike addresses a series of issues; most important amongst these is the fact that the socially imposed hierarchy of the arts can be actively and aggressively challenged. Simply making this challenge goes a considerable way towards dismantling the mental set 'art' and undermining its hegemonic position within contemporary culture, since the success of art as a supposedly 'superior form of knowledge' is largely dependant upon its status remaining unquestioned.

Other issues with which the Art Strike is concerned include that series of 'problems' centred on the question of 'identity'. By focusing attention on the identity of the artist and the social and administrative practices an individual must pass through before such an identity becomes generally recognised, the organisers of the Art Strike intend to demonstrate that within this society there is a general drift away from the pleasures of play and simulation; a drift which leads, via codification, on into the prison of the 'real'. So, for example, the role-playing games of 'children' come to serve as preparation for the limited roles 'children' are forced to 'live' out upon reaching 'maturity'. Similarly, before an individual can become an artist (or nurse, toilet cleaner, banker &c.), they must first simulate the role; even those who attempt to maintain a variety of possible identities, all too quickly find their playful simulations transformed (via the mechanics of law, medical practice, received belief &c.) into a fixed role within the prison of the 'real' (quite often literally in the case of those who are branded schizophrenic).

The organisers of the Art Strike have quite consciously exploited the fact that within this society what is simulated tends to become real. In the economic sphere, the strike is an everyday action; by simulating this classic tactic of proletarian struggle within the realm of culture we can bring the everyday reality of the class war to the attention of the 'avant-garde' fraction within

the bourgeoisie (and thus force academics, intellectuals, artists &c., to demonstrate whose side they are really on). At present the class struggle is more readily apparent in the consumption of culture (cf. Bourdieu) than in its production; the Art Strike is in part an attempt to redress this imbalance.

While strikes themselves have traditionally been viewed as a means of combating economic exploitation, the Art Strike is principally concerned with the issue of political and cultural domination. By extending and redefining traditional conceptions of the strike, the organisers of the Art Strike intend to increase its value both as a weapon of struggle and a means of disseminating proletarian propaganda. Obviously, the educative value of the strike remains of primary importance; its violence helps divide the classes and leads to a direct confrontation between antagonists. The deep feelings aroused by the strike bring out the most noble qualities of the proletariat. Thus both the General Strike and the Art Strike should be understood in terms of social psychology, as intuitive mental pictures rather than actions which have been rationally theorised.

In 1985, when the PRAXIS group declared their intention to organise an Art Strike for the period 1990 - 1993, it resolved the question of what members of this group should do with their time for the five year period leading up to the strike. This period has been characterised by an on-going struggle against the received culture of the reigning society (and has been physically manifested in the adoption of multiple identities such as Karen Eliot and the organisation of events such as the Festival Of Plagiarism). What the organisation of the Art Strike left unresolved was how members of PRAXIS and their supporters should use their time over the period of the strike. Thus the strike has been positioned in clear opposition to closure - for every 'problem' it has 'resolved', at least one new 'problem' has been 'created'.

Stewart Home

A selection of quotes from "The Cult Of Art: against art and artists" by Jean Gimpel (Weddenfield & Nicolson, London 1969).

' "I will not be a civil servant - never!"

All my father's attempts to inspire me with a vocation for government service by telling me stories from his own experience achieved the opposite effect. I was filled with nausea at the thought of being a prisoner in an office, no longer the master of my own time, compelled to devote my life's energy to filling in forms.

I was then only twelve... One day it became clear to me that I would become a painter, an artist...

At first my father was speechless.

"A painter, an artist?"

He doubted my sanity and wondered if he had heard me correctly. And when I finally convinced him of the seriousness of my intention he opposed it with all his might.

"An artist? No - never as long as I live!"

There the matter rested for both sides. My father had said "no" and that, for him, was that. While I obstinately refused to take "no" for an answer.'

Adolf Hitler "Mein Kampf", cited by Gimpel.

"In the West since romanticism certain types of introvert who were incapable of fitting into the normal pattern of society have chosen to become artists. They have sought to avoid the pressures of the external world and to escape into the life of bohemia. Such people are maladjusted: what they have found in art is compensation."

4

"Artists have a reputation for detachment from the goods of this world. They profess not to be interested in money. For the most part this is humbug. As soon as contemporary painters achieve success, past promises and debts of gratitude seem to have no further currency. They will abandon overnight, for a better contract, dealers who have served their cause over many years. The dealers who drive the hardest bargains are often the artists themselves.
This behaviour results from their firm conviction of belonging to a superior order of things. They look upon themselves as high priests or demi-gods of art. To be an artist is to fulfil one's destiny. It is a vocation, not a profession."

"The fanaticism of disciples of art can even stretch as far as considering the bombing of Guernica without horror because it gave Picasso the opportunity to paint an immortal masterpiece."

"Now that the (United States) Federal Government has introduced tax relief laws to favour... (the) propagation (of art), there have been mass conversions of the citizens to this form of religion, which allows them to increase their wealth as well as communing in artistic fervour."

"The unanimous deification of Picasso by the Western intelligentsia - it has succeeded in making of him the living person whose name is the best known in the world, better than that of any statesman, scientist, or actor - is a disgrace to our civilisation and a proof of its decline."

"The civilisations of the next millenium will wonder how our society... could take so passionate an interest in problems as futile as those of art, just as we now wonder how the civilisation of Byzantium in 1453, could take so passionate an interest in the sex of the angels."

ART STRIKE: KAREN ELIOT INTERVIEWED BY SCOTT MACLEOD

KAREN Eliot is not a specific, or identifiable, human being. It is a name adopted by a variety cultural workers at various times in order to carry through tasks related to building up a body of work ascribed to 'Karen Eliot'. One of the purposes of many different individuals using the same name is to highlight the problems thrown up by the various mental sets pertaining to identity, individuality, originality, value and truth. 'Anybody' can use the name Karen Eliot but the extent to which it is used is limited by the fact that 'multiple name concepts' are neither widely known nor understood. Since the Karen Eliot project was launched in 1985 (at the same time as the proposal for the 1990 to 1993 Art Strike), around one hundred individuals have operated within the parameters of this 'identity/context'. Considering the difficulties involved in persuading anyone to 'invest' their time in something which is unlikely to bring them much 'personal reward' (in terms of cultural recognition &c.), this number is not without significance.

Scott MacLeod: Tell me about Art Strike.

Karen Eliot: The premise is that an Art Strike should be held from January 1st 1990 to January 1st 1993. The strike will force the closure of galleries, 'modern' art museums, agencies, 'alternative' art spaces, periodicals, theatres, art schools, &c. All the educational, distributional and critical mechanisms by which art both as an ideology and as a commodity is propagated.

SM: How do artists respond to this proposal?

KE: Their reactions are a mirror image of the response we got to an earlier project - the Festival Of Plagiarism. With the Festival, everyone was initially confused about the relationship between plagiarism and what they were doing. Then they got very excited by the idea and saw lots of possibilities in it. With the Art Strike, most people's initial response is favourable, it's only a bit later that fundamental disagreements arise.

SM: Do you think the use of the word 'strike' could be responsible for the initial enthusiasm?

KE: Yes I do. The term has certain connotations in England which I don't think it has here (i.e. in the United States); there's a very different experience and perception of labour movements in Europe.

SM: Was there a conscious decision to use the term 'strike' which was based on those connotations?

KE: A conscious decision? Gustav Metzger used the term 'Art Strike' in 1974. He called for a strike between 1977 and 1980, so there's a historical precedent. However there are significant differences between that earlier Art Strike and our own; Metzger's activity was primarily directed towards destroying those institutions, commercial galleries and so on, which appeared to him to have an adverse effect on artistic production. It was set up in the classic hero/villain model. Which might account for the difficulties Metzger had attracting support for the strike. In fact, no one joined him!

SM: It must have been, must be, hard to convince artists or anyone else that going on strike is a good idea.

KE: Well, the Art Strike is not a good idea. It's a bad idea from the point of view of anyone trying to make a career out of art. It's a bad idea from many perspectives, and that does make things a bit more difficult; even though our aims in organising an Art Strike are completely different to Metzger's. We're addressing a far broader range of issues than Metzger and unlike him we don't necessarily expect the mechanics of a strike to operate in the same way within the realm of culture as they would in the economic sphere. Rather than attempting to disrupt and destroy those institutions which effect the production and distribution of art products, the 1990 Art Strike is principally focused on the role of the artist. On how the artist defines his or her identity, on how that identity affects the artist's ability to engage with the surrounding culture.

SM: So, Art Strike is a bad idea and it's not really what it says it is, it's not really a strike against the gallery system or the commodity system.

KE: We've had endless discussions about the appropriateness of the term 'strike', about its efficacy in this situation. At one time we tried to change the name to 'Refusal Of Creativity' but this phrase just didn't catch on. We found that people responded to the term 'Art Strike' because it's confrontational and brings together ideas from what are traditionally considered to be two autonomous realms - the economic and the cultural. In the syndicalist tradition, which has had an influence on our thinking, the strike is ultimately the means of revolution - far more is at issue than a simple hourly-wage increase.
As far as we're concerned, the Art Strike is a strike. It's a denial of product and a denial of labour. Like the syndicalist general strike, the issues being discussed range from the economic to those of revolution and self-determination. We're trying to effect large-scale change in our relationships with what the bourgeois art establishment alleges are 'aesthetic' objects and relationships. We decided to describe our activities as a strike in order to make our political, economic and moral motivations explicit. And we hope the use of this term will encourage active engagement

with the issues raised.

SM: And yet you've said the Art Strike is a bad idea.

KE: It probably is a bad idea if one conceives of it as taking the shape of the classic proletarian strike within the economic sphere, and for several reasons. If one were naive enough to attempt to disable certain institutionalised forms of commodity culture through the organisation of artists along trade union lines, then one would be bound to fail because the vast majority of artists would scab. Artists typically view themselves as isolated producers who are in competition with each other; they lack any sense of the solidarity and mutual self-interest upon which successful strikes are built. And even if all the artists in the world did withhold labour for three years, or even ten or twenty years, such a strike might still fail to have much impact within the economic, or even cultural, sphere. The denial of product will not change the fact that there are those who have excess money and want to invest it in something which will realise a profit and simultaneously enhance their status. As long as capitalism survives, there will always be entrepreneurial middlemen and hangers-on who seek to increase their own status and/or wealth by playing the appropriate roles within a culture of acquisition. Art is a product which, if withheld, can easily be replaced by classic cars, artificial sex partners and the like.
However, I'm not trying to suggest that art is a mere appendage of economics. Anyone with half a brain can see that there is a dynamic interaction between culture, economics and politics. All I'm saying is that there are an almost infinite variety of substitutes for the ideological and economic functions with which art services capitalist society. The whole point about the 1990 Art Strike is that it is a means of intensifying the class struggle within the cultural, economic and political spheres. If the Art Strike manages to demoralise a cross section of the bourgeois class then it will have succeeded.

SM: Are you suggesting that artists form a fraction within the bourgeois class and that you're hoping to demoralise them?

KE: Yes, artists are one group our activities are intended to demoralise. There's an attitude among artists that they're in touch with a higher discourse, a meta-ethics if you will, which frames their activities within different ethical standards than those of other people. The National Socialist Party in Germany became successful partly as a result of encouraging this kind of attitude. So what we're trying to do with the Art Strike is call into question this notion which artists hold, that they are somehow exempt from the responsibility of engagement with the issues of their own culture. The attitude that artists are engaged in a pursuit which is somehow separate from other human activities. This attitude creates an ideological justification for hierarchical divisions between human beings. It will be difficult to convince art 'producers' to take an objective look at their own attitudes and activities but this is no reason to be pessimistic about our chances of significant success; black propaganda might well prove sufficient to demoralise a sizeable proportion of artists to the extent that they will abandon their present cultural pursuits.

From THE PROLETARIAN STRIKE

THE possibility of realising the General Strike has been much discussed; it has been said that the socialist war cannot be won in one single battle. To those who think of themselves as cautious, practical and scientific, it seems to be almost an impossible task to set all of those who constitute the proletariat in motion at the same time; they have analysed the difficulties of detail which such an enormous struggle would present. In the opinion of the Socialist-sociologists, as of the politicians, the General Strike is a popular dream, characteristic of the beginnings of a

THE DESTRUCTION OF ART AS AN INSTITUTION: THE ROLE OF THE AMATEUR

Part One

WE begin with a generalisation. One of the most salient features of Modernism was its critical relation to the culture and society from which it emerged. With the work of the Cubists, or of that of Joyce or Eliot, the nineteenth-century model of 'truth to nature' was severely challenged. This attack upon realism was taken further by the activities of the Dadaists and Surrealists. Peter Burger has claimed that for these groups the issue was not merely one of questioning certain forms adhered to by more conventional artists, but was rather, one of attempting to destroy the institution of art itself.[1] It is my contention, that this concern, insofar as it can be isolated, is a more radical project than those attempts - by, in their very different ways, Lukacs and Adorno - to produce aesthetic theories which could salvage certain forms of art for the revolution.[2] Lukacs promoted the idea of revolutionary, critical realism, whilst Adorno advocated 'difficult' abstract work as the only mode of art which could resist the false society of late capitalism, resist it through the deliberate refusal of direct communication. This paper will attempt to outline and defend certain aspects of the attack on the institution of art, with particular reference to a number of theoretical assertions. Attacks upon the institution of art from within art itself, such as the work of Duchamp or the closely related work of the so-called conceptual artists of the sixties and seventies will be largely ignored. I hope to show that dismantling the art institution is a project more directly compatible with left-wing interests than the various attempts to theorise a left-wing art practice as such.

Marxists are concerned to bring about a radical and far reaching transformation of society, replacing the divisive, biased, culture of capitalism with a social formation based on considerably more egalitarian lines. Marx termed this free society, in which the distinction between the producers and consumers would be eradicated, 'communist society'. He viewed the realm of the aesthetic as something which was a fundamental part of being human, and not merely as an aspect of life to which only certain people - artists and their admirers - were suited. Put another way, human beings are fundamentally creative. In the capitalist work place, the worker, forced to repeat over and over again the same simply activity, is alienated from his or her own 'essence'. Intellectual and manual activities are kept apart and the emphatic satisfaction which results from carrying out each and every aspect of a given job in not forthcoming. Furthermore, the worker is consigned to a very limited form of life, insofar as he or she is expected to stick to a particular activity to the more or less total exclusion of all others.

In sharp contrast to the debased worker, stands the artist, someone who carries out all the numerous activities necessitated by the making of a work of art. Intellectual and sensuous practices are not pitted against one another but operate in unison. The artist's labour is unalienated labour. Thus, whilst the Artist-Genius of bourgeois culture still presents, by his or her 'expertise', the division of labour inherent in a society divided into producers and consumers, it is still possible to see in such a dedication to aesthetic activity a model, albeit distorted, of the future human subject. In Marx and Engel's "The German Ideology" we find the following passage:

> "The exclusive concentration of artistic talent in particular individuals, and its suppression in the broad mass which is bound up with this, is a consequence of labour. If, even in certain social conditions, everyone was an excellent painter, that would not at all exclude the possibility of each of them being an original painter(...) In any case, with a communist organisation of society, there disappears the subordination of the artist to local and national narrowness, which arises entirely from division of labour, and also the subordination of the artist to some definitive art, thanks to which he is exclusively a painter, sculptor, etc(...) the very name of his activity adequately expressing the narrowness of his professional development and his dependence on division of

labour. In a communist society there are no painters but at most people who engage in painting amongst other activities."[3]

This quotation may be fruitfully juxtaposed with another from the same work:

"In communist society, where nobody has one exclusive sphere of activity but each can become accomplished in any branch he wishes, society regulates the general production and thus makes it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticise after dinner, just as I have a mind, without ever becoming hunter, fisherman, shepherd or critic."[4]

These remarks are, in some senses, utopian projections, the outline of a possible but hardly inevitable future society, one in which the full potential of each and every human being is unleashed. Is there today any evidence apparent which might suggest that the destruction of the hierarchy which Marx and Engels despised might actually come about? It appears that with regard to the field of art and aesthetics such evidence does in fact exist. It has been pointed out by a number of writers sympathetic to Marx's work - among them Hans Hess, Raymond Williams and Roger L. Taylor[5] - that the belief that something is or is not 'art (with all the resonances of superiority that the term implies) arose in the Seventeenth Century and is currently undergoing some kind of crisis or dissolution. Taylor, for example, argues that the term 'art' is employed as a means of conferring status upon a select number of things and concerns which are part of high bourgeois life. The title of his book - "Art, An Enemy Of The People" - itself calls up his thesis that things which have been labelled 'art' are thus labelled only by route of a certain snobbery and feeling of superiority. In attacking the art concept, Taylor does not mean to belittle the making of paintings, music, dancing, the writing of fiction (and so on); it is the organisational forms which surround such activities that he is keen to criticise. 'Works of art', he writes:

"(...)are identifiable as such simply because(...) social processes have fixed onto them the label 'art'. That this is the sole ground for something being art is demonstrated by the fact that to be accepted within the appropriate area guarantees that something is art, and by the fact that the reasons for and explanations of acceptance have, over the centuries, been so diverse that acceptance cannot be anything other than arbitrary."[6]

Elsewhere, Taylor supplies two examples of this conferral of status. The first concerns the objects produced by so called primitive 'craftsmen':

"Primitive art is art simply on the grounds that the high bourgeoisie has assimilated such works into the category it has created. In fact, as we know, this assimilation is very recent and it has involved the removal of such objects from museums to be re-housed in art galleries. The point at which the high bourgeoisie takes up these objects is the point at which they enter the category of art."[7]

He continues:

"Another significant case of this is the gradual incursion of Pop music into the category of art. At the point at which the high bourgeois press creates space for Pop, comes the haggling as to its aesthetic status. Fifties Pop doesn't enter the upper middle class world and so there are no pedantic debates as to whether the performers are the new musical avant-garde, whereas sixties Pop does and so the debate begins."

The concept of art is then, like all concepts, a concept with a specific history, one which is indexed to the manipulations of a specific social group. In what follows we shall be concerned with what is essentially an attack on that concept.

Part Two

IN a talk given in America in April 1957, Marcel Duchamp made the following remark:

> "(...)the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists."[8]

Some years later, in the context of an interview with Pierre Cabanne, Duchamp practically repeated his earlier claim:

> "The artist makes something, then one day, he is recognised by the intervention of the public, of the spectator; so later he goes on to posterity. You can't stop that, because, in brief, it's a product of two poles - there's the pole of the one who makes the work, and the pole of the one who looks at it. I give the latter as much importance as the one who makes it."[9]

Duchamp's remarks have some correspondence with a tendency which has been particularly noticeable in the theoretical work done in France since the 1960's, mainly in and around the avant-garde journal "Tel Quel". What is being emphasised, both in Duchamp's pronouncements and in the theoretical work to which I refer, is the importance of the viewer's or reader's contribution to the work of art. French theory has indeed consistently stressed the work and involvement of the reader in the production of the work of art. No longer the passive recipient of meanings and values imposed by the Artist or Author, the reader is considered as a producer of the text. Many recent and contemporary works of art - a good example would be Joyce's "Finnegans Wake" - are put together in such a way so as to demand an active recipient, a reader who in effect writes the work.

The most important proponent of the 'reader-as-writer' thesis (and a thinker whose work will be the main focus of the remainder of this paper) is Roland Barthes. Barthes wrote some twenty books but he is most often remembered for his short essay of 1968, "The Death Of The Author". At the end of this essay Barthes wrote:

> "Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature. We are now beginning to be fooled no longer(...) we know that to give writing its future it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author."[10]

The refusal of the Author-God in favour of the reader suggests a desire to democratise the text, to open up the work of art to multiple interpretations. The reader becomes a practitioner. Speaking of his own intended shift from the role of critic to that of novelist, Barthes remarked:

> "I put myself in the position of the subject who makes something, and no longer of a subject who speaks about something: I am not studying a product, I assume a production(...) the world(...) comes to me as(...) a practice: I proceed to another type of knowledge (that of the Amateur)."[11]

The theme of the amateur appears at many points in Barthes' work and is an important one for our study. The amateur is, as Barthes puts it in his autobiography, 'someone who engages in painting, music, sport, science, without the spirit of mastery or competition(...) he is anything but a hero(...) he is - he perhaps will be - the counter-bourgeois artist'[12]. The amateur is not defined by an inferior technical competence but by a form of production which does not demand public recognition. It is a question of personal and disinterested investment. Barthes himself made over seven hundred paintings and drawings which he refused to exhibit despite the public exposure he could easily have claimed for his work through his fame as a writer.[13] This idiosyncratic interpretation of the amateur interlocks with another of Barthes's concerns, what he calls the writerly text. the opposition between 'readerly' and 'writerly' texts appears in that form at the beginning of "S/Z", published two years after "The Death Of The Author", though the distinction is implicit within the earlier essay. Here is the relevant passage:

> "Our evaluation can be linked only to a practice, and this practice is that of writings(...) which texts would I consent to write (to rewrite)(...) to put forth as a force in this world of mine? What evaluation finds is precisely this value: what can be written (rewritten) today: the writerly. Why

> is the writerly our value? Because the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text. Our literature is characterised by the pitiless divorce which the literary institution maintains between the producer of the text and the user, between its owner and its customer, between its author and its reader."[14]

The 'death of the Author' thus refers to the dissolution of the authority of the author, not the end of all 'serious' or 'feelingful' artistic production. The idea has political (and not merely artistic) consequences. Any genuinely socialist culture could only come into being with the decline of the artist as a showman or genius. It is in this interest that Barthes's amateur takes on significance. The film-maker Maya Deren gave a definition of that term which echoes Barthes' when she wrote:

> "The very classification 'amateur' has an apologetic ring. But that very word - from the Latin 'amateur' - 'Lover' means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity."[15]

With the amateur, producer and consumer coincide; a situation which Peter Burger noted as being actually apparent within the practice of the Surrealists. As Burger puts it, for the Surrealists, the concepts of producer and consumer "lose their meaning: producers and recipients no longer exist. All that remains is the individual who uses poetry as an instrument for living one's life as best one can".[16] A few more words from Barthes should finally suffice to make this particular concept of the amateur clear. 'Technical development and the evolution of mass culture reinforce the division between producers and consumers to a frightening extent.' We are a consumer society and not at all a society of amateurs. 'The amateur is not a consumer.'[17]

It is not difficult to see how Barthes' interest in the amateur might be ridiculed by those who wish to maintain a hierarchy in the arts. One might anticipate the claim that amateurs produce, almost by definition, mediocre work. Yet since, as Michel Foucault suggests in "What Is An Author?", the foregrounding of certain practices and texts as being of greater importance than others is an effect of Power, the question of quality dissolves if such Power is successfully contested.[18]

To repeat the claim made at the beginning of this paper, left-wing critical work in the sphere of the arts must take the form of the destruction of the institution of art, not that of advocating some kind of 'volantaristic' 'left-wing' art. Two quotations from the Art & Language group are pertinent. Here is the first:

> "Left-wing art (in liberal democracies) thinks art is ever so important, is the shrine of 'human values'(...) It will not admit its marginality and the possible necessity of this."[19]

And the second:

> "Should we ask what art can do? Nothing, without confronting the real mechanisms of domination. Realism versus Modernism, figurative art versus abstract art are all otiose (yes) choices. It doesn't matter whether one does abstract art or not; the real problem is that artists are educated to have nothing to do except agonise over the amazing virtue of their own cultured 'choices', their dummy agency in the fake reality."

In conclusion, I offer these observations. In Nietzsche's now very timely book "Untimely Meditations", its author makes a comparison which is most appropriate to our 'postmodern' situation. Culture is 'above all, unity of style in all the expressions of the life of a people'. Its opposite barbarism, is a 'lack of style or a chaotic jumble of all styles'.20 In the barbaric condition of late capitalist 'culture', it is neither Realism or Abstraction which holds the monopoly in the issue of ascertaining a 'correct' and effective critical art practice. What matters is how 'art' and its institutions are conceptualised in relation to the wider culture. It is not the practices of art which offer a resistance to capitalism today but their theory.

Peter Suchin (first published in Variant 5, Glasgow Summer/Autumn '88).

34

Footnotes

1. See Peter Burger "Theory Of The Avant-Garde", Manchester University Press, 1984.

2. See the anthology of writings assembled under the title "Aesthetics and Politics", New Left Books, 1977, edited by NLB.

3. Karl Marx and Frederick Engels "The German Ideology", edited by C. J. Arthur, Lawrence & Wishart, 1977, p. 109.

4. Quoted in David McLellan, "Marx", Fontana, 1975, p. 67.

5. See Hans Hess "Is There A Theory Of Art In Marx?", Marxism Today, October 1973, and also the same author's "Art And Function", Marxism Today, August 1976; Raymond Williams, "Culture And Society", Pelican 1979. References to Taylor given below.

6. "Art, An Enemy Of The People", Harvester 1978, p.49.

7. Roger Taylor, "The Marxist Theory Of Art", Radical Philosophy No. 5, Summer 1983. This and the following reference p.34.

8. Marcel Duchamp, "The Creative Act", in Michel Sanouillet and Elmer Peterson (eds) "The Essential Writings Of Marcel Duchamp", Thames and Hudson 1975, p. 40.

9. Pierre Cabanne, "Dialogues With Marcel Duchamp", Thames and Hudson, 1971, p.70.

10. Roland Barthes, "The Death Of The Author" in Roland Barthes "Image-Music-Text", Fontana 1977, p.148.

11. Roland Barthes, "The Rustle Of Language", Basil Blackwell, 1986, p. 289.

12. Roland Barthes, "Roland Barthes", Hill and Wang, 1977, p. 52.

13. See the catalogue which accompanied an Italian exhibition of Barthes' visual work held in 1981, the year after Barthes' death: "Roland Barthes Carte Segni", Electa (Milan), 1981. The March-April 1981 issue of Flash Art (No. 102) contains an English translation of Carmine Benincasa's catalogue essay, under the title "Roland Barthes And The Polyphony Of Pleasures".

14. Roland Barthes, "S/Z", Hill and Wang, 1974, p. 4.

15. Quoted by Regina Cornwell in "Maya Deren And Germain Dulac: Activists Of The Avant-Garde', included Patricia Erens (ed), "Sexual Stratagems: The World Of Women In Films", Horizon Press, 1979, p. 186.

16. Burger, p. 53.

17. Roland Barthes, "The Grain Of The Voice", Jonathon Cape, 1985, p. 217 (both quotations).

18. In "What Is An Author?", Foucault suggests that "the author(...) is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes and chooses, in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction(...) The author is(...) the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning". This essay is included in Josue V. Harari (ed), "Textural Strategies", Methuen, 1980. The remark I have quoted is from p. 159.

19. This and the following quotation are from Art & Language, "Art For Society?", Art & Language Vol. 4. No. 4, June 1980, pages 9 and 11 respectively.

20. Friedrich Nietzsche, "Untimely Meditations", Cambridge University Press, 1983, pages 5 and 6.