

Esthétique situationnelle, Victor Burgin, 1969.

Des œuvres récentes, évoluant à la fois dans les conditions sous lesquelles les objets sont perçus et par les procédés par lesquels un statut esthétique est attribué, tendent à prendre leurs formes essentielles dans le message plutôt que dans le matériel. Logiquement, il a résulté de cette tendance un déplacement de l'art en entier dans une infrastructure linguistique, qui auparavant ne le soutenait qu'à peine. Dans ses manifestations les moins hermétiques, l'art comme message, comme « software », comprend un ensemble de conditions, plus ou moins fermement définies, à partir desquelles des concepts particuliers peuvent être démontrés. C'est-à-dire, des systèmes esthétiques sont conçus et peuvent générer des objets plutôt que les objets individuels eux-mêmes. Deux conséquences de ce processus sont : la nature spécifique de chaque objet formé est largement contingente des détails de la situation pour laquelle il a été conçu ; à travers l'attention au temps, les objets formés sont intentionnellement localisés en partie dans l'espace réel et extérieur, en partie dans un espace intérieur et psychologique.

Les éléments conceptuels d'un travail peuvent, dans une certaine mesure être conçus, et comptabilisés, par analogie avec l'expérience d'éléments substantiels. Considérez ces instructions : supposez le mur intérieur d'une pièce caché par un revêtement. Le revêtement en est parallèle et se trouve 8 pouces au dessus de la surface cachée. La couleur du revêtement simule celle de la surface cachée.

Le paragraphe précédent n'est pas voulu comme un objet en soi, il pourrait néanmoins être considéré comme tel¹, mais les « objets » peuvent être générés par une attitude perceptuelle qu'ils recommandent. Les substances existantes dans la pièce servent à localiser et particulariser l'objet et aucun nouveau matériel n'est introduit. Un objet immatériel est créé, qui est seulement fonction d'une attitude perceptuelle, mais qui déjà induit les attributs de la physicalité depuis son réglage matérielle. En « glissant » les éléments Conceptuels* dans ce réglage un acte d'attention est requis qui est similaire à l'acte de manipuler des substances matérielles — caractérisées par une analogie kinesthésique.

En se déplaçant à travers le réel, « sensoriel », l'espace que nous pouvons toucher immédiatement auprès des objets. Les objets distants dans l'espace réel sont « touchés » dans l'esprit (nous pouvons dire que l'esprit les « atteint »). Donc la manière dont nous créons notre approche mentale d'un objet d'attention distant est caractérisé par une analogie avec, et dans l'attente de, l'expérience physique des objets proches. Ce mode d'appréciation, appris dans l'espace extérieur, sensoriel, est appliqué quand nous négocions dans l'espace intérieur, psychologique. Alors l'analogie kinesthésique, en terme de corps, est constante sur notre réception de l'expérience perceptuelle, qui déplace librement entre le sensoriel et le psychologique, des données dans la vie-monde « entremêlées, vaseuses et perplexes », qui précèdent la mise en ordre de l'expérience.

Nous utilisons la distinction envers le champs perceptuel. Au niveau zéro de distinction notre expérience est nonobjective et n'a pas de sens. « Les choses » n'en sont pas encore venues à être. Au niveau optimum de distinction de la vie pratique, les objets sont identifiés et les sens attribués. Mais l'expérience primaire et l'interprétation pragmatique sont chacune de simples modes de conscience, des états d'éveil alternatifs, et en tant qu'ils peuvent être pensés comme des points le long d'un continuum spatio-sensoriel. Entre ces points, pour poursuivre une analogie schématique, reposent tous les degrés de la distinction.

Schématiquement et en terme de distinction, tout chemin de conscience à travers le temps peut être représenté en méandres. L'attention aux objets « là dehors » dans le monde matériel est constamment subvertit par la demande de la mémoire. La concentration délibérée est constamment dissoute dans l'association involontaire. Même au-delà des types familiers d'association consciente il y a plus de mécanismes subversifs à l'oeuvre : « ... nous avons maintenant des preuves directes que les signaux deviennent distribués sans l'apport du système. Ce que nous voyons... n'est pas un codage pur et simple du motif lumineux qui est mis au point sur la rétine. Quelque part entre la rétine et le cortex visuel, les signaux affluant sont modifiés pour fournir une information qui est liée à une réponse apprise... Evidemment, ce qui atteint le cortex visuel est évoqué par le monde externe mais n'en n'est difficilement qu'une réplique simple ou directe. »²

En acceptant le déplacement et la nature éphémère de l'expérience perceptuelle, et si nous acceptons que les objets réels et conceptuels sont appréciés de manière analogues, alors il devient raisonnable de postuler que les objets esthétiques sont en partie dans l'espace réel et en partie dans l'espace psychologique. Un tel déplacement des objets esthétiques implique néanmoins une attitude revue sur les matériaux et un renversement de la fonction entre ces matériaux et leur contexte.

Cage est optimiste quand il affirme, « Nous allons nous débarrasser de la possession en lui substituant l'usage »³ ; les attitudes sur les matériaux en art restent largement formées par des lois de consommation évidentes, et l'équipement esthétique continue à s'empiler tandis que les objets utilitaires, dont la beauté pourrait une fois être la preuve conclusive de l'existence de Dieu, se répand en une inconcevable profusion depuis la corne d'abondance cybérnée de l'industrie. Nous faisons face tous les jours à intraitabilité des matériaux qui sont restés plus longtemps que convenu. Beaucoup d'attitudes récentes en art envers les matériaux sont basées sur une conscience émergente à toutes les substances de l'écosystème terrestre. L'artiste est apte à se voir non pas comme un créateur de nouveau matériel mais plutôt comme un coordinateur des formes existantes, et peut désormais choisir de soustraire le matériau à son environnement. L'art étant de plus en plus vu en terme de comportement donc les matériaux sont vus en simples termes de quantité plutôt que de qualité.

La vie existe grâce au sixième de pour-cent des impuretés qui existent dans un univers principalement composé d'hydrogène (environ quatre-vingt dix pour-cent) et d'hélium (environ dix pour-cent). De cette tangente, tous les artefacts peuvent être vus comme appartenant à un continuum de formes d'éléments communs. Conséquemment, une peinture pourrait être faite pour représenter un point de sens culturel particulier situé dans un continuum élémentaire quelque part entre des formes géologiques et organiques et des gaz et de la poussière. Bien qu'évidemment sans importance envers certains aspects plus sophistiqués de connaisseurs, une telle attitude envers les matériaux nous autorise à voir leurs usages en simple terme d'adéquation pour une situation — dans un contexte donné, certains seront plus appropriés que d'autres.

Une fois que les matériaux sont sélectionnés selon des critères largement fortuits, dépendants de leurs positions, leurs statuts individuels sont diminués. L'identification à l'art repose sur la reconnaissance des indices qui signalent le type de comportement appelé appréciation esthétique à adopter.⁴ Ces indices aident à former un contexte qui révèle l'art-objet. L'objet lui-même, en étant exposé, peut être qualifié de manifeste et dans le cas des arts visuels, il a été principalement substantiel. Chaque tentative pour faire un « objet » qui ne soit pas manifeste ni substantiel requiert ce matériaux substantiel qui est hors de l'espace-temps de manière à subvertir leur « l'objectitude » pour les identifier comme « indices situationnels. »⁵

Les champs perceptuels ne sont pas expérimentés comme des objets eux-mêmes. La perception est un continuum, une précipitation de fragments d'événements déclinant dans le temps, et par dessus tout, un processus. Un objet analogue pourrait, néanmoins, être positionné par des points localisables dans le continuum perceptuel. Deux triangles de corde placés dans Greenwich Park plus tôt cette année représentent une tentative de « parenthéser » une section de l'expérience perceptuelle dans le temps. Les instructions générales pour cette pièce sont :

- 1) Les deux unités coexistent dans le temps.
- 2) Une séparation spatiale de manière à ce que les unités ne puissent pas être perçues simultanément.
- 3) Les unités sont isomorphes au point qu'une rencontre avec une seconde unité évoque le souvenir de la première.

Par la présente définition les unités peuvent être dites en support des données perceptuelles subjectivement expérimentées entre elles. « L'objet » peut donc être défini comme constitué de trois éléments : Première unité. Souvenir de l'espace-temps intervenu. Seconde unité.

Le premier triangle dans Greenwich Park a été construit en utilisant environ 100 pieds de corde d'1/4 de pouce maintenus en tension entre trois tendeurs de câble de 6 par 1/4 de pouce placés dans le sol ainsi que seul « l'oeil » circulaire en est projeté sur la surface. La corde a été enfilée à travers les yeux, tendue, et nouée. Un second triangle a été construit de manière similaire de l'autre côté du parc. Les deux triangles étaient équilatéraux, tous deux mesuraient 36 pieds de chaque côté, et étaient situés de façon à ce qu'ils ne puissent être ni vu depuis l'autre, ni être vus à grande distance. Cette condition tardive a été établie après la sélection d'un lieu doucement ondulé, les points des triangles touchant les pentes d'une dépression, les cordes passant librement à quelques pouces au dessus du sol. L'intention de ce positionnement était que les triangles devaient « venir à la vie » graduellement, sur un mode fragmentaire additif, quand ils étaient approchés. Leurs positions sans vue depuis le chemin augmentaient la probabilité d'une lecture optimale. Les triangles ont été ordonnés sériellement dans l'espace-temps. L'invariance de leurs lectures, et donc l'apparence congruente de deux les champs perceptuels dissimulés, été assuré par la familiarité du triangle équilatéral comme archétype configurationnel. Une rencontre avec le premier triangle n'étaient pas particulièrement notable. Les matériaux utilisés sont communs et leur prise en main évitait les considérations de fabrique. Il est concevable que le premier triangle puisse entrer dans la conscience à un niveau subliminal (les cordes sont au plus bas de la hiérarchie des sensations offertes par le Greenwich Park). La rencontre avec le second triangle souligne toutefois la reconnaissance du premier par son rappel involontaire. L'intention était que l'image recueillie de la première configuration pourrait être mentalement entraînée et surimposée à la configuration directement disponible pour la rétine. La conscience serait renvoyée à travers les données de la mémoire assemblant *en route*** un objet analogue composé des images rappelées, les relations entre ces fragments seraient gouvernées par des propensions personnelles associatives. La vie de l'élément conceptuel pourrait être brève bien que répétée le chemin tracé entre les deux indices favoriserait probablement une séquence particulière de formes et les impressionner sur la mémoire.

A cause de l'accent placé sur le rôle du percepteur dans la formation de « l'objet » la nature spécifique de chacun de ces « objets » et hautement subjective. Le mode d'attention requis pourrait impliquer un esprit « dé-concentré », une suspension auto-induite des cognitions dans lesquels l'expérience

est sensible mais dénuée de sens. Faire le point sur l'expérience préobjective, c'est être à l'écoute du mouvement, et faire attention au geste révélant l'éphémère, souligner l'inconstant : « Le composant invariant dans une transformation apporte des informations à propos d'un objet et le composant variant apporte d'autres informations, par exemple, à propos de la relation entre le percepteur et l'objet. Quand un observateur assiste à certains invariants, il perçoit l'objet ; quand il assiste à certaines variantes, il a des sensations. »⁶ Si nous supposons une réponse constamment noncognitive à l'expérience par un individu observant seulement la variante dans sa perception, alors le seul objet de l'attention de cet individu sera son « objet de la vie » comme il observe passivement les modulations perpétuelles présentes dans son champs de vision. Conceptuellement, l'objet de la vie est l'équivalent à n'importe quelle expérience perceptuelle totale individuelle. Toutefois, l'idée d'un objet assume un point de vue extérieur. Depuis « l'intérieur », l'expérience subjective est un contexte, dans lequel les objets sont rencontrés plutôt qu'un seul objet. Néanmoins, l'idée de toute l'expérience perceptuelle vue comme un seul objet établi un haut degré de latitude dans la nomination des objets comme subdivisions dans le continuum perceptuel subjectif expérimenté. Une désignation plus ou moins gratuite des objets est possible comme toutes les données perceptuelles peuvent être glissées dans la matrice commune de l'intervalle et la durée.

L'information visuelle concernant la durée est gagnée, comme elle est gagnée quand nous observons le mouvement, depuis l'observation du décalage dans le champs perceptuel. En passant devant un objet nous sommes en présence d'une évolution configurationnelle apparente depuis laquelle nous pouvons abstraire un nombre d'états discrets. La comparaison des configurations expirées avec la configuration du moment nous raconte que nous sommes dans un mouvement relatif à l'objet. Un exercice de nature similaire est impliqué quand nous observons le changement dans un endroit dans lequel nous retournons après une absence, nous comparons et contrastons les configurations passées et présentes, ou plus exactement, nous superposons une configuration mémorisée sur une configuration présente pour la rétine. Pragmatiquement, dans la complexité des changements d'apparences, nous avons des systèmes de travail de l'établissement de coordonnées espace-temps pour la navigation et la prédiction, mais de vraies positions n'existent que dans l'abstraction comme points de dimensions zéro. Les positions comme celles données par la National Grid*** sont fixes par définition, mais les espaces actuels auxquels elle réfèrent sont dans un flux continu et donc impossible à séparer du temps.

Le temps, dans la perception des événements extérieurs, est l'observation de la succession liée avec des souvenirs musculo-navigational — une identification viscérale du changement. Des modes kinesthésiques similaires d'appréciation sont appliqués à la transformation subjective de ces événements dans le temps intérieur et dans les réminiscences. Tout comportement à ses paramètres espace-temps en commun. Distinguer, donc, les « arts de l'espace » et les « arts du temps »⁷ est littéralement irréaliste. L'idée fautive est basée sur le matérialisme, elle rebondit, encore, depuis un point de vue sur l'objet plus que sur le comportement du percepteur. Le théâtre et le cinéma ne sont pas des arts du « temps » mais des arts des temps *théâtraux* et *cinématiques*, dirigés par leurs propres conventions et les limitations de leur matériel. Le Parthénon n'est pas « intemporel » mais, simplement, intégré dans un temps géologique. C'est une erreur de se référer au « temps » comme s'il était singulier et absolu. Une définition complète du terme requerrait une pluralité de temps et voudrait accommoder des échelles aussi contrastées que celles des temps des galaxies et des virus. La préoccupation courante du temps et de l'écologie, la conscience du procédé, est nécessairement contre-conservatrice. La permanence se révèle être une relation et non un attribut. La structure verticale, basée dans le concept d'art hermétique, historique et de son rôle culturel, a ouvert la voie à un complexe latéral proliférant d'activités unies seulement dans leur définition commune du produit comme *comportement* artistique. Cette situation dans l'art est le corollaire d'une réduction générale de la crédibilité des institutions⁸ et beau-

coup trouvent que l'art récent est implicitement politique. Certains pourraient ne pas être d'accord, néanmoins, avec ceux qui localiseraient les motivations dans une attitude aussi doctrinaire que le « dégoût de la décadence de la civilisation occidentale. »⁹

L'art comme *tentative* de propagande est presque invariablement esthétiquement fastidieux et politiquement impotent. Les attitudes orientées sur les processus décrits ici ne sont pas intentionnellement iconoclastes et chacun devrait être méfiant de la comparaison facile avec Dada. Elles ne suivent pas cela car certaines institutions ont été ignorées, car elles sont attaquées. Il semblerait plus que de ce nouveau travail résultera le renversement de l'économie qu'il trouvera une nouvelle relation avec elle ; basé sur, peut-être, l'hypothèse que l'art est aussi justifié qu'une activité et pas seulement comme un moyen de fournir des preuves supplémentaire de la réputation pécuniaire. Comme George Brecht l'a observé, nous sommes habitués à juger un travail par sa pertinence vis-à-vis de l'appareil. Il est peut-être temps de juger l'appareil par sa pertinence vis-à-vis du travail.

La reconnaissance de la multiplicité des temps, la concentration sur le processus et le comportement, détruit le modèle du temps comme sorte de critère de mesure avec lequel la « longueur » propre d'une activité peut être mesurée. Des travaux peuvent être proposés avec de tels matériaux sont déployés et décalés dans l'espace afin de créer des compressions et des raréfactions dans le temps. Un tel travail serait perçu dans le « présent étendu » dans lequel nous apprécions la musique. Dans cet état de conscience la distinction entre les temps intérieurs et extérieurs, entre le sujet et l'objet, est érodée. Il y a quelques chose de la « polymorphie perverse » de Norman O. Brown dans les attitudes qui infiltrent maintenant les structures hiérarchiques qui ont précédemment déterminée la pertinence et l'usage du matériel et du média en art. C'est à travers l'empirisme inconsidéré que le nouveau travail est en train d'évoluer.

Traduit par Tanguy Gatay, 2018.

- 1 Voir l'éditorial de Art-Language, Vol.1, No.1 (Mai 1969).
- 2 Karl H. Pribram « The Neurophysiology of Remembering », Scientific American (Janvier 1969).
- 3 John Cage, « A Year from Monday » (Middeltown, Conn. : Wesmeyer University Press, 1969).
- 4 Il ne peut plus être affirmé que l'art, par des façons mystérieuses, repose dans les matériaux. Des tentatives pour déterminer les conditions nécessaires et suffisantes de la structure esthétique ont échoué depuis l'accent mis sur l'objet plutôt que sur le perceuteur. Les implications d'une redirection de l'attention, de l'objet au perceuteur, sont extensives. Il pourrait maintenant être dit qu'un objet devient, ou échoue à devenir, un travail d'art en réponse directe à la tendance qu'a le perçu dans son rôle de reconnaissance. Comme Morse Beckham l'a dit « ...l'art n'est pas une catégorie du champ perceptuel mais du jeu de rôle. »
- 5 Morse Beckham, Man's Rage for Chaos, Biology, Behaviour, and the Arts (New York : Schocken, 1967).
- 6 James J. Gibson, « Constancy and Invariance in perception », The Nature and Art of Motion, éd. Gyogy Kepes (Studio Vista, 1965).
- 7 Cette dichotomie a été récemment revisitée en tant que « Modernisme » contre « Littéralisme ». Voir Michael Fried, « Art and Objecthood », Artforum (été 1967).
- 8 Robert Lay Lifton a décrit les connections personnelles avec l'expérience dépourvue d'un système primordial de valeurs et a proposé que le concept de « personnalité » soit remplacé par le concept plus approprié « d'auto-processus ». Cette notion d'auto-processus est utile pour la compréhension de certaines attitudes récentes en art : « Le style protéiforme de l'auto-processus est caractérisé par une série interminable d'expériences et d'explorations — des superficielles, des profondes — chacune pouvant être facilement abandonnées en faveur des quêtes psychologiques toujours plus récentes. . . Seul un homme protéiforme peut facilement expérimenter et modifier les éléments de sa personne qu'il peut aussi laisser aller, et ressaisir les systèmes d'idée et les idéologies, le tout avec une facilité qui contraste franchement avec le conflit intérieur que nous avions par le passé associé avec de tels changements. » Robert Lay Lifton, « Protean Man », Partisan Review (Hiver 1968).
- 9 Barbara Rose, « Problems of Criticism VI : Politics of Art, Part III », Artforum (Mai 1969).
- * La majuscule est de Burgin.
- ** En français dans le texte.
- *** Réseau britannique de distribution d'énergie.