

Jannis Kounellis

Exposition organisée par le Museum of Contemporary Art, Chicago

Cette version française des textes extraits du catalogue publié par le Museum of Contemporary Art, Chicago, a été préparée par le Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de la présentation de l'exposition Jannis Kounellis du 12 novembre 1987 au 14 février 1988.

Traduction: Gail Grant et Associés

Revision: Marcelle Roy
Sandra Grant Marchand

Secrétariat: Carole Paul

INTRODUCTION

Jannis Kounellis vit au coeur de l'histoire. Natif de la Grèce, il s'installe à Rome en 1956 et, de cette ville de grande richesse historique, il fait son foyer. Héritière de la Grèce antique et témoin de l'essor de la Renaissance et des ères Baroque et Moderne, Rome demeure en effet la capitale et le centre de la culture occidentale depuis 2000 ans. Elle est donc le foyer idéal pour Kounellis qui, quittant la Grèce et laissant derrière lui le passé, une ère révolue et un lieu figé dans le temps, arrive alors dans une ville moderne où toutes les assises de l'histoire de la culture se manifestent comme des strates archéologiques. L'histoire et l'art sont inextricablement liés dans la pensée de Kounellis. Il habite même aujourd'hui au coeur de son propre passé, sur les lieux mêmes de l'ancienne Galleria La Tartaruga où il exposait en solo pour la première fois en 1960.

Pour simplifier les choses, on associe généralement Kounellis au groupe d'artistes "Arte Povera", en Italie, ainsi dénommé pour la première fois, en 1967, par Germano Celant. Quoique ce terme ne soit pas vraiment significatif de la totalité de l'oeuvre de Kounellis, il nous permet, dans son interprétation d'origine, d'approfondir le développement de son art. L'Arte Povera doit être perçue comme une prise de position à la fois esthétique et politique. L'innovation artistique que constitue l'utilisation des matériaux du quotidien, élevés du banal au niveau de l'art, après avoir été amorcée au début du siècle par le collage, foisonne en Italie vers le milieu des années soixante, incluant aussi désormais l'utilisation du corps humain et de divers matériaux non traditionnels d'une certaine pauvreté (d'où le nom) symbolisant l'union de l'art et de la vie. Ces matériaux sont réels - et non les images et les objets d'une culture consommatrice contemporaine telle que parodiée par le Pop Art américain - ils sont la substance élémentaire de la vie qui, aucunement rattachée à une période donnée dans le temps, est transformée en art. D'emblée, l'Arte Povera, en raison de ses implications politiques, se fixe les mêmes objectifs révolutionnaires que les manifestations des étudiants et des travailleurs de 1967-69 qui émergent simultanément en Italie. Caractérisée par un esprit ardent et une grande vitalité, une alliance se crée entre l'art et la vie lorsque la communauté artistique se rapproche de la

communauté politique en adoptant un objectif commun. Les révolutions artistique et sociale de l'époque sont toutes deux fondées sur des principes d'ouverture d'esprit et d'optimisme. Cette ouverture d'esprit lance le débat sur la remise en question et la redéfinition de la tradition et du statu quo, et résulte en de nouvelles expériences face aux styles de vie et à l'art. Dans le contexte de l'Arte Povera, cela veut dire le refus de créer un système hermétique d'un style circonscrit et statique. Et à cet égard les groupes politiques et les artistes sont optimistes lorsqu'ils croient qu'un changement positif se produira et assurera une société nouvelle et un art nouveau. L'artiste est le prophète, un prototype du nouvel homme. Muni de sa force créatrice, il a le pouvoir de transformer. Epousant des formes radicales et innovatrices et s'orientant au-delà de l'individu, au-delà d'un pays particulier, vers la totalité de la société, l'Arte Povera participe à l'esprit révolutionnaire du moment et s'avère une manifestation de l'avant-garde. Bien qu'il engendre un porte-parole qui en fait la critique, il ne produit ni artiste-leader, ni manifeste, et c'est à mesure que les travaux des artistes atteignent leur maturité que leur diversité devient de plus en plus évidente. Vingt ans plus tard, l'usage du terme concrétise sa définition selon les expositions collectives auxquelles ces artistes participent et qui aujourd'hui semblent suggérer une tendance nationaliste, concept lui-même en contradiction avec les préoccupations culturelles d'envergure à l'origine de l'Arte Povera.

L'idéologie de Kounellis s'apparente de plusieurs façons aux premières expressions de l'Arte Povera. Son art incarne une harmonisation d'idéaux politiques et esthétiques; par des fragments, il nous dévoile des aperçus de vérités culturelles, dans une tentative de bâtir une société nouvelle, une humanité nouvelle. Toujours attentif au continuum du développement culturel et d'un regard prospectif, Kounellis crée une oeuvre qui elle aussi est imprégnée de cette qualité de conscience historique. Difficile à catégoriser, elle n'a pas une apparence uniforme, mais elle utilise les divers matériaux provenant des circonstances de la vie. De ces dernières, Kounellis dote son oeuvre d'un impact iconique dont les formes rappellent les images de notre passé collectif. Ainsi, il ne s'exprime pas sur lui-même ni sur l'individu situé à un point dans l'histoire, mais sur les valeurs - et les idéaux - de la totalité de la culture occidentale.

Pour Kounellis, l'artiste modèle est Kasimir Malévitch qui souhaitait que son nouveau formalisme de non-objectivité représente la société nouvelle naissant en Russie en 1917. A cette époque, les objectifs de la société et de l'art se fondent dans la recherche de la création d'un monde meilleur. Et sur ce point, Kounellis remarque qu'il y a déjà eu une vitalité culturelle (elle renaît en Europe et en Amérique à la fin des années soixante), et, note-t-il, "elle nous manque aujourd'hui". (Cette citation et celles qui suivent sont de Jannis Kounellis, "Omelia", 1985).¹ Kounellis partage avec Malévitch et son univers, l'idéal de la révolution en tant que catalyseur de changement positif. Par conséquent, le besoin de demeurer à l'avant-garde est essentiel à la philosophie de Kounellis et il tente continuellement de définir un art radical. Parlant de Malévitch qui avait cherché à créer une icône pour le monde moderne, Kounellis écrivait: "Il y a du jaune dans le blanc de Malévitch parce que la mémoire du doré est dans sa pensée". Il faisait ainsi un parallèle entre, d'une part, l'icône russe traditionnelle de la Madone et de l'Enfant sur le fond doré de la période byzantine, et d'autre part le carré de Malévitch sur un fond blanc de l'ère moderne. Les deux expriment les idéaux de la période où elles ont été créées. L'or byzantin, reflétant la valeur de la vérité éternelle sur laquelle cette culture était basée, est remplacé par Malévitch dans un monde dont les valeurs sont devenues plus anthropocentriques et terre à terre. Le contexte culturel de l'artiste est essentiel à l'interprétation de la nouvelle icône de Malévitch, comme le dit Kounellis: "Si l'on ne comprend pas les motivations primaires et l'authenticité historique d'une forme donnée, on apprécie les oeuvres simplement en tant que données métriques formelles". En observant les icônes de Kounellis, il est important de connaître, comme lui, le fondement historique et culturel de leur origine. En qualité d'indicateurs culturels, ces symboles unissent l'artiste et le spectateur dans une tentative de communiquer des valeurs essentielles et héroïques.

L'idéologie primordiale de Kounellis, comme celle de l'Arte Povera, à l'origine, projette son art au-delà des valeurs personnelles. Le Minimalisme américain, qui date aussi de la fin des années soixante, préserve son impersonnalité par une pureté formelle (une abstraction d'une abstraction) et par conséquent est complètement en dehors de l'histoire. Kounellis voit son art en opposition idéologique à un autre mouvement plus récent qui est le

Néo-Expressionnisme allemand et la Transavant-garde italienne. Ces oeuvres sont historiques seulement par citation, ne contribuant aucunement à l'évolution de l'histoire mais l'imitant; elles reproduisent ce qui a été créé dans des périodes où un style était authentique, plutôt que de créer une esthétique appropriée à leur époque. En contraste avec le groupe Arte Povera et d'autres artistes révolutionnaires de la période 1965-75, dont l'oeuvre nécessitait la participation active du spectateur afin de la parfaire et remettait en question des valeurs pour créer de nouveaux idéaux, l'art d'aujourd'hui assure une satisfaction immédiate au spectateur en lui fournissant un médium (la peinture), des images et une narration qui lui sont familiers. Pour l'avant-gardiste qui évalue la Transavant-garde, cette nouvelle oeuvre est érigée sur des valeurs de bourgeoisie et de consommation. Les comportements anti-héroïques (par exemple, ceux des émotions) y règnent, remplaçant les idéaux héroïques et durables de la vérité, et les valeurs personnelles y dominent aux dépens de celles de la société. L'art se divise ici selon des critères individuels et nationalistes, semblant être le témoignage de passions personnelles ou d'un héritage national, plutôt que d'internationalisme et de valeurs de la culture occidentale.

Définissant une position éthique et politique, l'oeuvre de Kounellis procède d'une impulsion morale et un humanisme qu'il partage très intimement avec Joseph Beuys mais, tandis que celle de Beuys épouse une forme didactique, celle de Kounellis est poétique. Les deux artistes recherchent le discours à travers leur art; celui de Beuys prend la forme d'une leçon, celui de Kounellis, la métaphore culturelle. Les deux utilisent des matériaux qui sont "pauvres", non identifiés à l'art mais à notre environnement, des matériaux imbus de franchise et d'un grand sens de l'actualité et qui sont manipulés dans la recherche d'un idéal plus important.

Le but de cette exposition est de démontrer l'évolution des idées de Kounellis et le vocabulaire des formes qu'il a créées pour les engendrer. Au cours de cette décennie en Amérique, nous vivons une plus grande conscientisation de l'art européen contemporain d'après-guerre. Il paraît donc urgent de combler cette lacune importante dans notre compréhension de l'évolution de cette période en présentant l'oeuvre de cette figure majeure dont l'influence est prédominante. D'ailleurs, l'art de Kounellis est spécifiquement axé sur un

dialogue entre l'Europe et l'Amérique, basé sur notre généalogie historique et un lien culturel. L'histoire occidentale, tout comme l'histoire personnelle de Kounellis, est une histoire de passage, passage du temps et passage d'un espace à un autre. Il y eut un autre passage pour la culture occidentale des temps modernes - de l'Europe à ses terres colonisées, l'immigration vers l'Amérique étant le phénomène le plus puissant. Le Nouveau Monde promettait une société nouvelle, une nouvelle vie, l'utopie même. Donc, par le biais de cette exposition, Kounellis arrive en Amérique, non dans le but de s'y installer, mais afin de présenter son oeuvre dans un nouveau contexte culturel, provoquant ainsi un dialogue à travers le temps et l'espace, entre l'Ancien Monde et le Nouveau Monde.

Les oeuvres choisies avec l'artiste s'échelonnent sur une période de près de 30 ans et représentent les thèmes et les formes importantes que son art a exploités: des toiles avec des chiffres et des lettres, des oeuvres avec canevas, de la laine, des lits, du feu, des animaux vivants, de la fumée, des fragments d'oeuvres classiques et en bois, des passages obstrués et des oeuvres qui regroupent un ensemble de genres. L'installation spécifique, nouvellement conçue chaque fois par l'artiste, amène un changement constant de la manière d'interpréter son art, eu égard à des juxtapositions inattendues ou à des métamorphoses que certaines oeuvres subissent lorsque Kounellis les modifient. A Chicago, Kounellis a voulu composer avec ce qu'il considère comme la qualité épique de la ville, utilisant différents sites - en plus du Museum of Contemporary Art - pour y exécuter des projets spécifiques appropriés à chaque espace où l'édifice même devient alors partie intégrante de l'oeuvre d'art.

Ces oeuvres confrontent le spectateur. Elles attaquent nos sens, pas seulement notre vue. Le bruit du feu, par exemple, est puissamment ressenti. Nous sentons à sa présence la matérialité tactile et la réalité des matériaux de Kounellis, utilisés pour leur beauté et leur puissance simultanées. Le geste que l'artiste pose en les édifiant est fort et sensible, dur et poétique. La clarté et le caractère décisif des formes transmettent l'impact de la pensée. En exposant et en explorant les vérités fondamentales de notre conscience culturelle, Kounellis réaffirme les forces de la vie et les valeurs de la société occidentale.

PROPHETIES Muettes: L'ART DE
JANNIS KOUNELLIS

Le Pirée est une ville portuaire primitive. Des odeurs de départs émanent de ses cafés riverains et de ses rues encombrées, où des garçons bousculent des passagers vers les bateaux... On y décèle des senteurs de café, d'essence diesel et d'échappements de pétrole. Splendide en son genre, c'est une ville presque aussi antique qu'Athènes, mais on ne lui accorde pas, même si elle le mérite, la même reconnaissance culturelle. En comparaison avec Athènes, si l'on y passe sa jeunesse, Le Pirée est plutôt un quartier défavorisé. Mais comparé au reste de l'univers, c'est un port important à partir duquel on peut en tout temps se rendre n'importe où dans la Méditerranée ou vers des destinations plus lointaines. Mais Le Pirée ne se considère ni tributaire d'Athènes ni comme une porte ouverte sur le monde. Il est simplement lui-même, une ville portuaire primitive, exhalant ses arômes de café parmi les sacs de citrons des îles et le pétrole. C'est ici que Jannis Kounellis est né en 1936, dans l'ombre d'une guerre prochaine.

La guerre est un élément important dans les premières années de la vie de Kounellis. Lorsque la Deuxième Guerre mondiale se termine, il a dix ans, mais en Grèce les activités militaires ne cessent pas vraiment. La guerre mondiale est immédiatement suivie d'une guerre civile qui dure dix années encore, jusqu'au moment où Kounellis atteint ses vingt ans. Au sein d'une civilisation qui semble en déclin, il vit une vie dont les aspects personnels - leçons de violon pendant l'enfance, aspirations artistiques précoces, mariage à dix-sept ans - sont passablement éclipsés par le travail de plus vastes forces, apparemment impersonnelles. Le fait de vivre de l'âge de trois ans jusqu'à vingt ans dans un pays où la guerre se déroule sur son propre sol marque profondément Kounellis dans sa personnalité, dans sa vision de la vie et dans son art. Pour comprendre cette réalité, on doit tenir compte de certains faits élémentaires de l'histoire de la Grèce, dans son rapport avec le reste du monde.

Evidemment, c'est au cours de l'ère grecque classique - époque d'Eschyle et de Sophocle, de Platon et d'Aristote - que se dessinent les grandes lignes de la civilisation occidentale, y compris la démocratie, la conscience historique et l'individualité artistique. A l'époque de Jésus-Christ, la Grèce fait partie de l'Empire romain, puis elle est arrachée de l'histoire même dont elle a été la source: l'Empereur Constantin, en divisant cet empire immense en deux régions administratives, l'Est et l'Ouest, établit le centre de la section orientale en Grèce. Depuis lors, la Grèce est artificiellement isolée de l'Europe et, en raison de son ouverture sur la mer Egée, elle est rattachée à l'Asie. Mais aujourd'hui, le fait que la Turquie est l'ennemie naturelle de la Grèce la relègue du côté de la politique asiatique et non européenne. Mais la Grèce - berceau de la civilisation occidentale - n'est évidemment pas simplement asiatique. Sise, de façon ambiguë, entre l'Europe et l'Asie, elle n'adopte ni la politique ni la culture de l'une ou de l'autre et tombe dans une sorte d'espace vide où, d'une certaine manière, elle se retrouve en dehors de l'histoire.

Au Moyen-Age la langue et la culture grecques sont isolées au sein du minuscule Empire byzantin - coincées entre le Charybde et Scylla des barbarismes européens et moyen-orientaux. En 1453, après mille ans de byzantinisme hermétique et interminable, la Grèce est conquise par les Turcs. Les savants grecs s'enfuient vers l'Ouest, dans les villes de l'Italie du Nord où leur arrivée est le moment de gloire de la Renaissance ou de la redécouverte de la culture grecque. La Renaissance remet l'Europe sur pied, la propulsant dans le Siècle des Lumières, dans l'âge de l'interprétation historique des choses et du Modernisme. Pendant ce temps, tandis que l'Europe est propulsée du sommeil et des ténèbres relatives de la chrétienté latine à la grande aventure de l'histoire et de la conscience historique, la Grèce demeure pendant 400 ans sous la domination turque, somnolant dans un coin provincial d'un despotisme asiatique, où le Siècle des Lumières, le Modernisme et l'Histoire ne peuvent avoir grand sens.

Après plus de quatre siècles de tutelle turque, la révolution grecque rétablit un gouvernement démocratique, forme culturelle inexistante depuis plus de 2000 ans. Néanmoins, la démocratie survit depuis à peine quatre ans lorsqu'une dynastie royale allemande est imposée à la Grèce, réduisant ainsi le berceau

de la civilisation occidentale au statut de colonisé. Une relève danoise de cette dynastie détient encore le pouvoir lorsqu'éclate la Deuxième Guerre mondiale. Au terme de cette guerre, la guerre civile s'amorce en Grèce. La monarchie survit jusqu'en 1967, lorsque les militaires grecs ("les Colonels") la déposent lors du coup d'Etat commémoré dans le film Z. En 1974, le gouvernement des Colonels s'écroule et la démocratie est rétablie.

Kounellis quitte la Grèce en 1956, année où la guerre civile se termine dans le nouvel empire des autorités allemandes colonialistes. Jeune et assoiffé de faire partie de l'histoire, il quitte son pays natal qui sommeille dans son statut légendaire, hors du concept d'histoire formulé par des penseurs européens comme Hegel. Coincé dans un vacuum entre l'Europe et l'Asie, entre le passé et le présent, il suit les pas de plusieurs intellectuels et artistes grecs et quitte sa patrie.

Ce geste n'est pas banal car ce voyage est loin d'être une sinécure: pendant plus de vingt ans, Kounellis ne mettra plus les pieds en Grèce. A la fin de 1985, il n'y était rentré que quatre fois et ce, pour un jour ou deux seulement, par affaires. De retour à Rome, il se jure de ne plus jamais parler la langue grecque et tient sa parole jusqu'au moment où, lors d'une rentrée obligatoire en Grèce, il y trouve une langue étrangère.

En Grèce, Kounellis connaissait l'existence de l'art moderne, sans pourtant avoir jamais eu l'occasion d'en voir de près, mais il le ressentait déjà peser fortement sur sa destinée. Ce qu'il trouve en Italie, c'est l'histoire, un but, une voie ouverte à l'effort: son immersion subséquente dans l'art italien et dans le sentiment politique méditerranéen vu dans une perspective italienne, est plus ou moins parachevée. Son oeuvre reflète ses origines grecques, tel un degré de contenu réprimée sous un sentiment d'appartenance à la tradition italienne. Il fait la remarque, "Je suis un homme grec mais un artiste italien". Encore aujourd'hui, il refuse les interprétations de son oeuvre qui soulignent certains parallèles et sources grecs. Parfois, à ce niveau, ces interprétations sont la vérité même, mais ce n'est pas le niveau qui le préoccupe - en fait, c'est précisément ce dont il veut s'échapper. "Je veux laisser la Grèce derrière moi", dit-il encore en 1985 et, à un degré remarquable, c'est ce qu'il fait. Evidemment, Kounellis apporte avec lui en

Italie un conditionnement et une attitude grecs. Néanmoins, le niveau le plus conscient de son oeuvre est érigé sur ce substratum telle une structure de raison et d'auto-connaissance de la Renaissance, sur le sol caché, rocheux, marqué de passages de chèvres. Ce niveau de conscience nous apprend que l'élément personnel doit favoriser les impératifs de l'histoire afin de pouvoir l'intégrer.

Lorsque Kounellis et sa femme, Efi, arrivent à Rome, ils s'inscrivent tous deux à l'Academia di Belle Arti, sur la Via di Ripetta, près de la Piazza del Popolo, square où la petite colonie artistique contemporaine s'installe. L'histoire pèse lourd sur la Piazza del Popolo. Celle-ci réunit une obélisque ramenée de la période augustaine et deux basiliques identiques sises côte à côte et datant du XVIIe siècle. L'Académie française est tout près et l'on ressent fortement dans son ombrage la présence du monde artistique romain. L'Informel, style de peinture dominant de cette période, associé le plus souvent à Jackson Pollock en Amérique et à Georges Mathieu en France, souffre d'une absence de racines italiennes et est perçu comme une sorte de force colonisatrice à laquelle il faut résister.

Cette période de l'histoire culturelle italienne est le moment où Kounellis se découvre une nouvelle identité historique. Dans les arts plastiques, c'est la période de Lucio Fontana et d'Alberto Burri, qui représentent chacun une vigueur moderniste italienne mal intégrée au développement de l'Informel franco-américain. Encore étudiant, Kounellis se sent attiré vers le grand courant de l'avant-garde européenne enracinée dans le Constructivisme russe, surtout dans l'oeuvre de Kasimir Malévitch. Les quelques années qui suivront seront extrêmement stimulantes: c'est une époque de renaissance pour l'avant-garde constructiviste radical partout en Europe. L'art dépolitisé est perçu comme l'une des causes de la guerre, pour avoir renoncé à sa responsabilité face à l'histoire et avoir cessé de refléter une préoccupation devant ses diverses éventualités. Associé à l'histoire et à la révolution, l'art est perçu comme influence curative et comme modèle.

Deux tendances du modernisme font surface simultanément à cette époque et leurs courants s'entremêlent. D'une part, on observe le Modernisme transcendantaliste représenté par Malévitch et autres, dont la préoccupation est d'approcher le Sublime et l'Absolu à travers l'art; d'autre part, le Modernisme critique est représenté par Marcel Duchamp et autres, dont le but est de démystifier l'activité artistique et de rétablir l'existence matérielle de la forme artistique. Ces deux courants influencent l'art italien de la fin des années cinquante, cependant le Modernisme transcendantaliste de Malévitch semble dominer. Malévitch écrit, au sujet de sa toile Carré noir (1915, Galerie Tretyakov, Moscou), qui apparaît et réapparaît comme citation dans l'oeuvre de Kounellis: "Ce n'est pas un carré vide que j'expose, mais plutôt un sentiment de non-objectivité".² Pour lui, "non-objectivité" veut dire une réalité absolue au-delà de la forme - un concept transcendantaliste ayant peu de signification dans un sens matérialiste, critique ou politique. En dépit de son rang au soi-disant premier plan de l'histoire de son temps, Malévitch a une attitude ambivalente face à l'histoire qui, d'une part postule un effort conscient au service d'un concept de progrès et, d'autre part voit le progrès se détourner du monde des réalités socio-politiques: "La montée vers les hauteurs de l'art non-objectif est ardue et douloureuse... Les contours du monde objectif s'estompent de plus en plus et cela continue, étape par étape, jusqu'à ce que, finalement, on le perde de vue."³ Malévitch s'approprie le mythe que l'histoire de l'art occidentale, ayant maîtrisé la nature par l'art figuratif, maîtrisera par la non-objectivité, le Sublime et l'Absolu.

Cette conception est perçue comme un genre de progrès historique et comme la réalisation du concept hégélien de la destinée de la civilisation occidentale; mais, en outre, elle est anti-historique puisqu'elle se détourne du monde de la forme, là seulement où l'histoire peut se dérouler. Cette contradiction anime de beaucoup l'avant-garde constructiviste européenne et, fondamentalement, elle contribue à l'ambiance dans laquelle l'oeuvre de Kounellis se développe. A un certain degré, elle en demeurera une partie intégrante jusqu'à nos jours.

Lucio Fontana (1899-1968) est le modèle contemporain le plus électrifant pour les jeunes artistes italiens de la fin des années cinquante. Il incarne cette contradiction entre l'engagement historique et l'intention transcendantale en

introduisant l'idée de progrès vers le Sublime en termes technologiques, donc concrètement historiques. Etant le plus important représentant italien de l'avant-garde internationale malévitchienne qui domine l'art européen de la fin des années cinquante et soixante, Fontana fait partie d'un mouvement qui tente de s'échapper de l'expressionnisme de l'Informel. A la suite de cette tentative, la peinture cède sa place pour un temps à la sculpture. Fontana se range parmi les premiers à transformer ses toiles de manière sculpturales dans ses oeuvres nommées buchi, ou perforations, exécutées en 1949. Il s'agit de toiles monochromes blanches perforées parfois au hasard, parfois en symboles cosmiques comme le vortex. En 1957, ces perforations ouvrent la voie aux déchirures célèbres, d'abord les papiers entaillés, puis, après 1959, les toiles entaillées. Dans la même période, Fontana ajoute des objets à ses toiles: des cailloux, des morceaux de verre, des fragments de toile et des tessons de céramique. Son attention, détournée de la surface, se fixe sur l'espace et sur des objets concrets dans l'espace. Malévitch écrit en 1927: "L'artiste (le peintre) n'est plus lié à la toile (la surface du tableau) et peut transférer sa composition dans l'espace."⁴ En 1965, Fontana, se faisant l'écho de Malévitch, écrit: "... il n'est pas nécessaire de peindre [...] (je crée) une dimension infinie [...] pour aller au-delà que doit-on faire?" demande-t-il, voulant dire au-delà de la peinture autant qu'au-delà du monde de la forme. "Je troue (la toile), là passe l'infini,..."⁵ En d'autres mots, la peinture doit se transformer en sculpture, mais pas en sculpture traditionnelle perçue comme un objet dans l'espace. La sculpture doit représenter autant l'espace que l'objet. L'objet ne se perçoit pas tellement par son contenu ou son inclusion dans l'espace mais sert d'instrument d'ouverture de l'espace ou d'orientation vers l'espace. Cette approche devient fondamentale pour les artistes italiens de la génération de Kounellis, et pour Kounellis lui-même.

Du milieu à la fin des années cinquante, où se situe la période étudiante de Kounellis à Rome, Alberto Burri (né en 1915) est l'autre grande influence, l'autre artiste qui représente, pour la génération plus jeune et désabusée de l'Ecole parisienne et de l'Informel, de nouvelles options - italiennes de surcroît - pour l'avenir. Malgré leurs différences, Burri et Fontana ont quand même des affinités.

L'emploi que fait Burri de matériaux industriels comme le canevas se rapproche de la conviction mise de l'avant par Fontana, que l'art et la science doivent s'unir. Cette notion annonce de manière significative l'utilisation par les artistes de l'Arte Povera de matériaux non artistiques. Ainsi, l'utilisation de canevas par Burri est sans cesse reflétée dans le travail de Kounellis, partiellement à titre d'hommage. En revanche, l'utilisation de collage par Burri se relie à l'impulsion de Fontana de transformer la peinture en sculpture et peut être interprétée comme l'origine de la préférence des artistes de l'Arte Povera pour la forme de l'installation dans laquelle les matériaux sont choisis et combinés à l'intérieur d'un espace.

Les influences américaines de l'époque semblent moins menaçantes que les influences françaises, non seulement parce qu'elles sont plus lointaines mais aussi parce qu'elles ressortent d'une société nouvelle et colonisée. Jackson Pollock (1912-1956) a une influence particulièrement importante: les artistes de la génération de Kounellis croient, à l'instar de Fontana et de Burri, qu'il trace la voie vers "l'au-delà" - au-delà des limites de la tradition de la peinture. La plus grande contribution de Pollock est sa façon d'élargir à l'infini l'espace - son espace "épique", comme l'appelle Kounellis. L'oeuvre de Franz Kline (1910-1962) a un impact puissant en raison du même sens "épique" dans le traitement de l'espace. Pollock et Kline représentent évidemment l'Informel mais ils témoignent aussi du déclin de l'Ecole parisienne, et c'est l'Informel de l'Ecole parisienne que les jeunes artistes italiens perçoivent comme l'ennemi. A la Piazza del Popolo, où les artistes se rassemblent (et cela depuis un siècle), l'Ecole parisienne est considérée comme l'opresseur. A l'ombre de l'Académie française, on cherche une identité artistique italienne et même une identité internationale qui ne soit ni particulièrement française, ni, plus tard, particulièrement américaine. Cette recherche se déroule à petits pas, de la peinture à la sculpture et à l'installation.

Dans les années cinquante, la peinture est à l'apogée de son affirmation morale. L'idée lancée par les théoriciens formalistes tels que Clive Bell - que l'art est nécessairement un bien moral, semble s'appliquer surtout à la peinture. Selon l'interprétation existentialiste, le peintre installé devant sa toile semble être en train d'extirper une auto-définition, une délimitation de l'humanité, à partir du vide de la non-signification. Toutefois, cette perspective commence à se modifier vers la fin des années cinquante. La peinture commence à se doter d'associations morales négatives sous prétexte qu'elle est distincte - sinon en opposition - de la vie réelle; son manque de relief la retient au mur et en dehors du mouvement de la vie. Dans la mesure où elle est figurative - et même la peinture abstraite est figurative, plutôt d'une manière schématique qu'illusionniste -, elle est perçue, avec tout l'opprobre dont Platon l'accablait, comme une imitation de la réalité plutôt que comme la réalité même. Le couperet de la morale commence alors à s'orienter vers la sculpture et vers de nouvelles formes connexes. Contrairement à la peinture, la sculpture ne propose pas l'illusion d'un autre espace mais elle occupe l'espace réel de l'observateur; c'est un objet réel dans l'espace, et non une simple surface qui représente les objets. Elle exige une sorte de participation de l'observateur, ne fut-ce qu'en le forçant à marcher autour. De cet accent nouveau mis sur la sculpture naît le "happening", l'art de la performance (parfois appelé sculpture vivante, à l'origine) et l'installation. Deux artistes européens, Yves Klein et Piero Manzoni, s'attaqueront à ce problème pendant que Kounellis sera étudiant aux Beaux-Arts. Ils peuvent constituer des repères permettant de mieux situer Kounellis.

Klein (1928-1962), constructiviste transcendantaliste à tendance mystique, présente le Modernisme drapé dans les vêtements rituels du passé. Son oeuvre a un impact important sur l'art européen en général, que ce soit par la réduction de ses peintures jusqu'à des monochromes, par l'utilisation du feu, de l'or, d'enduit colorant brut, d'objets trouvés et de son propre corps, ou par l'amalgame des genres, peinture, sculpture, installation et performance. Néanmoins, les artistes italiens se tiennent à l'écart de sa conception métaphysique de l'histoire et de son ritualisme traditionnel qui semblent représenter une préoccupation avec un autre monde plutôt qu'un engagement à celui-ci.

L'exemple de Klein électrifie Manzoni (1933-1963), et ceci, semble-t-il, tout en lui répugnant. Après avoir vu, en 1957, l'exposition des peintures monochromes en bleu de Klein, il réagit par un geste concurrentiel en produisant ses achromes. Lorsque Klein défend l'infinité de la couleur, Manzoni trace des lignes à l'infini. Sa carrière devient une étrange parodie ou une inversion de celle de Klein, transformant le Modernisme transcendantaliste de Klein en une intentionnalité critique et matérialiste. Lorsque Klein dépeint l'or de l'autre monde, Manzoni, le rappelant à l'histoire véridique, expose les excréments de celui-ci. La relation entre les oeuvres de ces deux artistes est une des pierres d'échoppe qui est à l'origine de la naissance de l'Arte Povera. L'oeuvre de Kounellis en particulier semble se situer carrément entre celles de Klein et de Manzoni. Sans être transcendantaliste, il utilise l'or et le feu, à l'exemple de Klein, et participe à une évocation poétique extrême rappelant une sorte de symbolisme transcendantaliste. Sans être matérialiste, il s'enracine quand même dans l'histoire et dans la politique réelle, à l'exemple de Manzoni. Comme Klein, Kounellis croit à la tradition, mais au contraire de Klein il croit à la tradition d'événements de nature humaine et non surnaturelle. Kounellis admire la capacité de Klein à intégrer à son Modernisme des éléments culturels archaïques, tel le bleu du blason médiéval français, tout comme il admire le talent de James Joyce à intégrer l'Odyssee dans une oeuvre moderniste. L'oeuvre de Kounellis implique, comme celle de ces derniers, un contraste entre la fragmentation du présent et une totalité apparente suggérée par l'incorporation de matériaux du passé. Néanmoins, Kounellis demeure comme Manzoni, plus préoccupé par le présent en tant que tel, c'est-à-dire par la politique et la recherche d'un avenir.

A la fin des années cinquante, Klein et Manzoni ressentent tous deux la distanciation par rapport à la peinture. Klein pose ses tableaux comme des sculptures à quelques pouces du mur et, comme Fontana, il y ajoute des objets concrets - éponges, cailloux, fleurs - formant un lien entre la peinture et la sculpture. Sa dernière solution est d'utiliser son propre corps comme objet d'art dans ce que l'on nomme aujourd'hui la performance. Manzoni incorpore des symboles du monde réel dans ses peintures - des lettres au stencil, une carte de l'Irlande ou un calendrier. Ses achromes - des toiles sans peinture où sont fixés divers objets, de la laine, et jusqu'à des petits pains -

manifestent son rejet de la représentation à la faveur de l'insertion d'objets concrets. Klein meurt en 1962 et Manzoni en 1963. La période de leurs brèves carrières correspond aux années formatrices de Kounellis en tant qu'artiste, et celui-ci ressent aussi ce changement moral - qui dominera le développement initial de son oeuvre.

Les premières oeuvres de Kounellis, lorsqu'il est encore étudiant à l'Academia, sont des peintures, mais ce sont des peintures qui montrent déjà, en quelque sorte instinctivement, certaines stratégies pouvant les projeter ultimement dans la troisième dimension et dans l'espace réel. En 1960, lorsque Kounellis a vingt-quatre ans et est encore étudiant à Rome, il expose pour la première fois à la Galleria La Tartaruga - la première galerie d'art contemporain à Rome, sise sur la Piazza del Popolo. D'autres expositions s'ensuivent et ses oeuvres sont bientôt très connues en Italie. Il semble que Kounellis soit déjà assuré d'un certain succès en tant qu'artiste, s'il le désire; cependant, en 1965 il réévalue d'une manière radicale son lien avec la peinture.

De 1960 à 1966, années cruciales pendant lesquelles le changement en question s'enracine, Kounellis n'expose que des peintures. Ses tableaux de cette période (voir pls. 2 à 16) démontrent diverses stratégies pour s'échapper d'une enceinte hermétique de forme pure et pour établir le contact avec le monde réel. L'omission d'images aux formes naturelles, en faveur de lettres, chiffres et signes - tels que des flèches et des symboles arithmétiques -, porte l'oeuvre en dehors du champ de l'image, abstraite ou surréaliste, et lui fait jouer le rôle d'interface entre la forme plastique et le discours conceptuel. Les peintures de la même période, avec lettres et chiffres de Jasper Johns (né en 1930), sont reliées aux siennes, mais l'emphase dans le traitement de la surface est plutôt rattachée à la tradition picturale de l'Expressionnisme abstrait. Il semble que les lettres et les chiffres de Johns doivent être perçus comme des éléments graphiques et non sémantiques. Manzoni utilise aussi des lettres au stencil, accompagnées d'autres éléments, dans son tableau Chissa (Qui Sait) (1956, collection Paolo Consolandi, Milan). L'oeuvre de Kounellis part de cette position et se développe en une série d'étapes qui aboutissent à la sculpture comme élément dominant.

Dans les premiers travaux qu'il expose, Kounellis appose des lettres et des chiffres au stencil, réduisant ainsi l'importance accordée à la touche spontanée du peintre et à son goût personnel. Sur quelques tableaux, des mots complets apparaissent, d'ordinaire des mots inscrits sur des panneaux dans la rue, tels que "tabac" et, ironiquement, "olio" (huile); ces éléments intègrent la rue et le domaine des transactions quotidiennes dans ses peintures (pl. 2). En 1960, il incorpore un véritable panneau indicateur de rue - un élément sculptural qu'il a trouvé - à l'une de ses peintures. Pendant la même année, il se revêt d'une de ses peintures à chiffres (se basant sur le célèbre costume d'Hugo Ball du cabaret Voltaire en 1916) et joue dans son studio un rôle qui, en effet, devient ainsi une partie d'un de ses tableaux (pl. 5). La peinture, la sculpture et la performance s'entremêlent afin de montrer une voie nouvelle, indépendante du vocabulaire esthétique traditionnel. En 1961, Kounellis peint sur du papier journal, enchâssant ses éléments esthétiques dans l'univers de la politique et du social (pl. 11). En 1963 des objets trouvés de toute sorte dominent ses tableaux: ainsi un tableau dresse la liste des jours de la semaine (pl. 14) et un autre reproduit trois mesures de musique tirées de la chanson "Petite Fleur" par Sydney Béchet, ainsi que le mot "petite" (pl. 15). En général une trajectoire étrangère à la peinture est inhérente au développement même de ces tableaux.

En 1965, Kounellis en est arrivé à la conviction que l'art qui repose surtout sur la peinture ne peut être soutenu avec intégrité à ce moment de l'histoire. Il cesse toute production artistique pendant deux ans et réfléchit. Une idéologie se développe alors en lui - fils d'"une famille de gauchiste", rappelle-t-il un jour - qui viendra alimenter la structure fondamentale de son travail ultérieur. Si l'on veut comprendre ses prochaines oeuvres, il faut comprendre cette idéologie qui peut être saisie par un des matériaux qu'elle amène Kounellis à utiliser: l'or. Klein et Kounellis utilisent tous deux l'or, substance largement idéologique, comme matériau dans leur art. Dans l'iconographie générale de l'art moderne, ce matériau est d'ordinaire associé au mythe d'un âge d'or ou, de façon parallèle, à celui d'un désir ardent pour le retour ou le rétablissement d'une période ancienne perçue comme ayant été parfaite par rapport à un présent imparfait. Klein croit, par exemple, tout comme les adeptes de la Rose-Croix, à un âge d'or passé qui s'est éteint mais qui renaîtra dans l'avenir; son emploi de l'or fait souvent référence à cette

croyance. L'utilisation de l'or par Kounellis a une signification semblable mais se situe dans un contexte historique plutôt que mythique.

Kounellis évoque les périodes d'un passé humain au cours duquel la "synthèse" ou le tout était en acte. Ces périodes sont marquées par une structure sociale saine et primitive. La caractéristique d'une telle culture est que les diverses fonctions sociales sont intégrées dans une synthèse qui les englobe, les nivelle et les relie toutes, sans créer des contradictions internes importantes dans le système. L'élément essentiel d'une telle synthèse est la "mesure" (una misura) - c'est-à-dire l'unité socio-culturelle universelle. Une mesure n'est pas un élément culturel particulier - ce n'est pas une constitution donnée, ni une religion ni une tradition académique cohésive (elle peut même inclure cette dernière). Il s'agit d'une commensurabilité interne indéfinissable qui domine tous les éléments et tous les aspects d'un système. Dans une société déchirée - telle l'Europe après les deux guerres mondiales - l'incommensurabilité règne sur les divers aspects du système: il n'existe aucune mesure unique susceptible de les unifier et de les faire vibrer au même diapason, si l'on peut dire. Dans une telle société, la totalité est perdue et la fragmentation est le principe dominant.

Selon le philosophe grec Protagoras, "l'homme est la mesure".⁶ En autres mots, la "mesure" est toujours la mesure de l'humanité, une conception ou une appréciation de ce que signifie être humain. Par conséquent, dans une société où règne la fragmentation, la personnalité humaine est nécessairement fragmentée par des incommensurabilités internes ou des contradictions. La société doit alors se rendre à l'exercice difficile et douloureux de trouver ou de créer une nouvelle mesure - c'est-à-dire une nouvelle humanité - dans laquelle la synthèse est rétablie et où le principe de totalité remplace le principe de fragmentation. La mesure varie selon chaque période et ne peut être déterminée d'une manière socio-culturelle simpliste. Par exemple, elle n'est pas limitée par le phénomène des classes. La mesure d'une époque peut surgir de toute classe. La Renaissance était une société où prévalait le tout ou la synthèse, société au sein de laquelle la mesure a été engendrée par l'aristocratie. A certaines périodes du XXe siècle, une mesure semble être issue de la bourgeoisie, et à d'autres, du prolétariat ou d'une idée du prolétariat; ni l'une ni l'autre ne survit.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Europe est une société profondément fragmentée. Dans de telles circonstances, des fantasmes précoces de totalité sont aptes à surgir comme tentatives d'échapper à la réalité de la fragmentation. Selon Kounellis, tel est le cas pour les artistes qui, dans les quelque dix dernières années, ont de nouveau promu la peinture à l'avant-plan de la pratique de l'art malgré la rupture déjà ancienne de la synthèse sociale qui donnait sens à la domination de la peinture. Dans cette perspective, le retour effréné à la peinture, sur une large échelle, semble prématuré même dans le meilleur des scénarios et, dans le pire des scénarios, il apparaît comme une fausse présomption que la synthèse subsisterait encore ou aurait été récupérée. De telles présomptions prématurées sont dangereuses car elles risquent d'empêcher des tentatives plus sérieuses en donnant l'impression que la question est close. Si l'artiste accepte la responsabilité du projet moderniste, il doit avant tout, déclarait Kounellis au cours des deux années de son retrait de la pratique artistique, être conscient qu'il ou elle fait partie de l'histoire. Pour l'artiste, il s'agit d'une sorte de responsabilité sacrée - bien que ce caractère sacré englobe sa valeur séculière et historique. L'artiste doit rechercher la nouvelle mesure dans son oeuvre sans la fausser ou croire avec trop d'optimisme que les élans personnels peuvent l'intégrer. La mesure est une chose plus difficile et plus collective que cela. Elle n'est pas le fruit du génie individualiste d'une seule personne mais doit surgir des luttes d'une génération ou de plusieurs générations. Car elle n'est pas simplement un acte personnel d'expression de soi; elle est le fondement sur lequel la société se solidifie et dont surgit une nouvelle synthèse. Donc une partie de la responsabilité de l'artiste est de freiner ses élans vers des tentatives prématurées de synthèse. Il ou elle doit accepter patiemment la fragmentation, la considérer comme matériau et laisser son traitement révéler petit à petit la mesure du futur demeurée perdue ou cachée, mais latente, parmi les fragments brouillés du passé. Pour Kounellis, cette idéologie semble exiger un art qui, pour un certain temps, doit s'exercer essentiellement par des voies autres que la peinture. Dès qu'une nouvelle synthèse se concrétise, il devient peut-être possible de retourner avec élan à la peinture - présumant une méthode de peinture redéfinie dans le contexte d'une nouvelle totalité. Mais la peinture, medium artistique privilégié de l'ancienne synthèse, ne peut pas, selon la perspective de Kounellis, être utilisée comme la méthode première pour en

fonder une nouvelle, car elle demeure trop encombrée par le passé à cette époque où nous en sommes coupés par des guerres mondiales et par une perspective bien réelle - et non mythique - de la fin. Depuis 1965, Kounellis continue à produire sporadiquement des peintures, parfois comme parties intégrantes de performances - installations et parfois comme des objets autonomes, mais sans que cette pratique ne devienne le fil directeur ou le pivot central de son oeuvre qui a dû se poursuivre par d'autres voies.

En 1965, Kounellis croit que l'emploi de chiffres et de lettres dans ses tableaux est devenu chez lui un style bien défini, et à ses yeux, un style bien défini suppose que l'on sait où l'on se situe dans un tout - suggestion fautive par inhérence dans une société qui se retrouve fragmentée par la guerre. A cette période de l'histoire de la culture, le style représente une ossification autour d'un concept graphique qui, avec le temps, perdra tout le contenu qu'il a pu avoir, et deviendra un ornement vide ou une signature sans signification. Plusieurs artistes européens - y compris Klein et Manzoni - signent le manifeste Contre le style en 1957, et à cette époque, style signifiait surtout l'Informel. Pour Kounellis, l'Informel est une sorte de déception, une illusion d'unité; il crée des indices de totalité qui donnent la fautive impression que le tout est généralement manifeste; il représente une unité purement stylistique qui masque le fait que l'unité sociale est disparue. En conséquence, la rupture avec le style est la première étape importante vers la récupération du tout. La rupture avec la fautive unité de l'Informel déclenche une période de contradictions ouvertes qui, finalement, pourraient mener à une nouvelle mesure - récupérée à partir des fragments créés par l'iconoclasme et la rupture avec le style - et à une nouvelle totalité. Pour Kounellis, la position privilégiée de l'Informel - son apparence d'être central - est l'indice que sa prétention est fautive. Ce qui est central est trop directement affirmatif. Kounellis évite ceci dans son oeuvre. Dans un monde fragmenté, il n'y a pas de centres, il n'y a que des périphéries.

Pendant ses deux années de réflexion sur le problème de la création artistique dans un monde fragmenté, Kounellis conclut que désormais la nature de son oeuvre changera dès qu'elle jouira d'un style reconnaissable et prévisible. Son oeuvre a tendance depuis lors à se découper en périodes généralement de trois ans à l'intérieur desquelles il expérimente et développe un type particulier de production - les êtres vivants, la musique, les feux, les traces de fumée, les passages obstrués par des pierres, les fragments d'oeuvres de l'antiquité - chaque cycle formant une série d'oeuvres interreliées. Plus tard, ces diverses séries s'interpénètrent dans des synthèses complexes où divers éléments du passé sont recombinaés ou insérés dans de nouvelles oeuvres.

Après ces deux années de silence (pl. 17), la première oeuvre de Kounellis signalera deux voies. Trois fragments de canevas découpés ressemblant à des roses sont collés sur une toile tendue. Cette partie de l'oeuvre ressemble à la fois aux achromes de Manzoni et aux fragments de canevas utilisés par Fontana. Toutefois, Kounellis ajoute, de chaque côté de la toile, un deuxième élément que ni Fontana ni Manzoni n'auraient pu prévoir; douze petites cages d'oiseaux contenant un oiseau vivant. La tendance qu'avait Kounellis dans sa jeunesse de considérer la peinture comme le mode d'art primordial ne se trouvait pas ici tout à fait transcendée, mais l'emploi de créatures vivantes comme matériaux la projetait bien au-delà, vers des zones artistiques virtuellement inconnues à l'époque.

La transition d'un art centré sur la peinture à un art centré sur la sculpture et sur la performance est encore explorée dans d'autres oeuvres en 1967-1968. Dans quelques-unes, Kounellis adapte pour ses sculptures le traitement pictural de canevas, cher à Buri (pls. 19-22, 45, 108). Au lieu de transformer des retailles de canevas en compositions élégantes et esthétiques, il expose des sacs entiers de jute, les accrochant au mur (pls. 19, 45), les attachant à un sommier de métal (pl. 20) ou les entassant au sol sur une petite plateforme à roulettes afin de rappeler leur fonction dans le transport des marchandises (pl. 21). Dans d'autres oeuvres de la même année (pls. 23-25), des masses de laine vierge, matériau que Manzoni avait apposé sur des toiles dénudées, sont liées à des pièces de bois attachées de manière à former un cadre (pl. 23), ou appuyées contre le mur (pls. 24, 25). Ces oeuvres

correspondent à une tentative concrète de transformer la peinture, ou une peinture spécifique, en un principe sculptural. Les perches garnies de touffes de laine ont été surtout inspirées des lignes verticales qui avaient suggéré le titre du tableau Blue Poles, de Pollock (Australian National Gallery, Canberra), tableau dans lequel Kounellis a reconnu, sur une surface bidimensionnelle, le sentiment d'espace épique qu'il recherchait lui-même pour ses propres oeuvres, mais en trois dimensions. Les tiges peintes de Pollock, qui semblaient appuyées dans un espace bidimensionnel 'allover', sont ici transformées en sculpture et posées contre le mur dans une véritable pièce. A mesure que l'emplacement des perches dans la pièce est modifié, elles définissent un espace 'allover'. Surpassant de beaucoup l'utilisation de la laine par Manzoni, Kounellis rend hommage à Pollock dans des oeuvres qui transforment l'espace 'allover' de la peinture en un espace 'allover' pour la sculpture.

D'autres oeuvres de la même période traitent de l'interaction dialectique entre deux aspects que Kounellis définit comme la "structure" et la "sensibilité". Dans celles-ci, un élément de forme inorganique, que Kounellis appelle la structure, se marie à un élément de présence organique, qu'il nomme la sensibilité. On retrouve souvent une substance vivante, ou l'ayant déjà été, sur ou à l'intérieur d'un conduit de métal ou d'un chalet. Il s'agit d'une allégorie rappelant la présence humaine dans le contexte d'une structure causale implacable. Dans une installation de 1967 (pls. 30, 33), trois exemples de cet alliance entre la structure et la sensibilité sont juxtaposés.

A proximité, on observe un perroquet vivant (la sensibilité) sur un perchoir attaché à une feuille d'acier rectangulaire (la structure). A côté, une balle de coton doux (la sensibilité) est comprimée entre quatre plaques d'acier (la structure). Devant, il y a une installation de cactus (la sensibilité) poussant à travers des trous dans des dessus de boîtes en acier (la structure). Dans une autre oeuvre de 1967, intitulée Carboniera (Charbonnière) - qui a précédé d'une année les expositions de caissons de roches appelés "nonsites" de Robert Smithson), des boîtes en acier, ouvertes, posées sur le sol contiennent des morceaux de charbon brut (pl. 29, voir aussi 103, 104, 120). Les oeuvres combinant structure - et - sensibilité sont des transformations de la peinture - le cadre (la structure) englobant l'image (la sensibilité) - en autre chose qui n'est plus de la peinture; elles sont le

tremplin qui projette l'oeuvre de Kounellis dans la plénitude de l'espace. L'interaction structure - et - sensibilité est reprise encore dans certaines oeuvres subséquentes - par exemple celle de 1970 où l'on voit un corps humain sur une armature de métal (voir pl. 38), ou une oeuvre de 1969 où l'oeuf d'une poule est exposé sur une tablette en acier (pl. 34).

A la fin des années soixante, le monde est engagé dans un virage politique radical - en Chine, la Révolution culturelle; en Amérique, le mouvement anti-militariste, le mouvement de libération des Noirs, le mouvement féministe; en Europe, les événements de mai 68 et les bouleversements qui les ont précédés et suivis. L'oeuvre de Kounellis témoigne de son sentiment d'engagement à ces diverses tentatives de trouver la voie vers une nouvelle "mesure" sociale. En 1969, il démontre son appui aux forces de changement social et politique dans une oeuvre qui incorpore à la craie les noms de Marat et de Robespierre et les mots "Liberta o Morte" (La liberté ou la mort) (voir pl. 49). Au cours de cette période, l'emploi d'oiseaux vivants et d'animaux soulignent qu'il est important que l'art soit impliqué dans la vie réelle. Les oiseaux vivants de 1967 mènent à une installation comportant douze chevaux vivants, dans une galerie à Rome, en 1969 (pl. 36). (Cette oeuvre a été "ré-installée" pour la Biennale de Venise en 1976). Dans la même année, Kounellis relâche les oiseaux vivants, les laissant voler dans le Kunsthalle à Düsseldorf. Ces oeuvres font allusion à d'autres productions de la même époque - telle la mise en liberté d'un papillon dans une salle de concert, par La Monte Young en 1960 - mais elles représentent aussi le sentiment qui prévalait en Europe d'après-guerre quant à la fragilité de la vie et aux forces qui la menacent, plutôt que la mentalité "enfants-fleurs" qui caractérisait l'Amérique à la même époque. En 1971, à la galerie L'Attico à Rome, de même que l'année suivante à Sonnabend à New York, l'artiste apparaît à cheval, tenant devant son visage un masque de plâtre représentant Apollon. De telles oeuvres dissipent toute trace d'une pratique picturale et signale une nouvelle zone exploratoire dans le champ de la performance et de la sculpture vivante. L'année suivante, il photographie son fils de deux ans, Damianos, pour l'intégrer dans une oeuvre (pl. 86) qui, comme beaucoup de ses peintures d'après 1965, inclut une référence au carré noir de Malévitch. Dans ces oeuvres, des êtres vivants apparaissent dans une charpente englobante, statique, qui suggère un élément de mesure.

Un autre élément fait surface à la fin des années soixante, une période politiquement tumultueuse: l'emploi du feu comme matériau. Le feu est toujours symbole de transformation. Kounellis lui donne un sens "punitif" - selon l'interprétation médiévale de l'univers - , une "punition" qui est précisément la condition nécessaire d'être transformé pour le maintien de la totalité, puisque la partie se fond dans le tout. Le sentiment de Kounellis par rapport au feu est presque pré-socratique. Son idée de justice rejoint celle du philosophe grec Anaximandre qui affirmait que chaque chose rend justice à la totalité en retournant au tout. La transformation vers son contraire équilibre l'unicité de ce que l'on était et crée la justice ou la nécessité. Le principe du feu tel qu'adopté dans l'oeuvre de Kounellis rappelle le dicton du philosophe Héraclite: "Tout se convertit en feu et le feu se transforme en tout". Ceci est la "punition" ou la justice que le feu apporte. En 1967, l'oeuvre sans titre que l'on identifie comme la Margerita (Marguerite) (pl. 39, voir aussi 40, 111, 119) annonce les oeuvres utilisant le feu. Du métal, façonné en forme de fleur d'environ un mètre de diamètre, émet de son centre un chuintement de flamme à gaz. Cette oeuvre en est une de transition, car elle implique la relation de structure - et - sensibilité, tout en allant au-delà. Plus qu'une sensibilité, le feu est comme un principe métaphysique dans son rapport avec la destruction, le processus et le changement. Il incarne directement le processus de changement social et culturel à travers lequel les civilisations jaillissent et s'anéantissent lorsqu'une mesure ou une unité est brûlée et que de la bouche de la fleur s'en échappe une autre. Au cours des quelques années suivantes, Kounellis s'approprie l'emploi du feu en tant que matériau. Bien que cet élément ait aussi été utilisé depuis lors par Klein et par quelques autres artistes, Kounellis est l'artiste du feu par excellence, et il le présente sans l'esthétiser ni cacher sa source. Ainsi, dans une installation typique, le réservoir à gaz est posé sur le sol et un tuyau d'à peu près six pieds de longueur s'y rattachant est suspendu au mur sur un crochet; l'ajutage émet à son extrémité une flamme sifflante à la hauteur de l'oeil de l'observateur. Cette scène se répète alors le long de la salle et aussi, dans certains cas, tout autour de la salle (pl. 37, voir aussi 87). Le feu placé au niveau du regard ramène le principe de l'impitoyable et inévitable transformation à la mesure de l'humanité. Leur chaleur chuintante et incessante est un rappel aigu de la nécessité de transformer le genre humain et la société en une

nouvelle synthèse basée sur une nouvelle mesure. Dans une autre installation, les boyaux sont étendus sur le sol, tous placés dans une seule direction du côté opposé aux réservoirs, du feu chuintant des extrémités (pl. 42). Se faisant inconsciemment l'écho d'Héraclite, Kounellis remarque à propos de son oeuvre que le feu coule "comme une rivière".

En 1969, les oeuvres de feu forment une alliance profonde et étrange avec des oeuvres utilisant comme matériaux des châlits en métal. Un châlit simple est tout comme un cercueil, à l'échelle de l'être humain, puisqu'il est fabriqué selon la taille et les proportions de la charpente humaine: métaphoriquement, c'est la mesure d'une vie humaine, l'endroit où un être humain est conçu, naît, conçoit et meurt. Dans l'oeuvre de Kounellis, les châlits symbolisent le projet de la création (la conception) d'une nouvelle forme, c'est-à-dire une nouvelle sensibilité formelle, une nouvelle mesure à partir de laquelle l'art du futur peut surgir dans une synthèse harmonieuse. Le châlit de métal - où l'être humain est absent mais implicite - est une évolution du modèle structure - et - sensibilité. La structure est présente mais la sensibilité, l'être humain, est attendue. Dans une oeuvre de 1969, un flambeau de gaz, lançant des flammes, est attaché à un châlit de métal (pl. 43). Le lit est la mesure de l'être humain mais il est soumis au feu du changement. C'est la mesure même qui brûle et qui change, ainsi forcée à se transformer à cause du feu. Dans une autre oeuvre de la même année, deux châlits sont placés côte à côte; sur l'un il y a des boules de coton brut, sur l'autre, quarante petits feux issus d'autant d'allume-feu en plomb, qui durent chacun environ une minute (pl. 44, voir aussi 45). Les deux lits représentent l'équilibre de la naissance (lit de coton, moelleux et invitant) et de la mort (lit de feu, ressemblant à un chevalet de torture), comme deux mesures de l'être humain, ou indiquent la reformulation de la mesure qui doit brûler et renaître. Une autre oeuvre avec lit, remontant à 1971, comprend un châlit couvert de plusieurs petits feux, à côté d'une autre châlit au-dessus duquel se trouve une cage (en forme de ressorts de matelas) contenant des rats blancs (pl. 46). Une oeuvre connexe de 1944 montre une femme allongée sur une base de métal ressemblant à un châlit et recouverte d'un drap, à l'exception d'un de ses pieds qui dépasse et auquel est fixé un flambeau sifflant des flammes de gaz (pl. 38). La femme enveloppée symbolise la dissimulation et la méconnaissance de la nouvelle mesure de l'humanité - une nouvelle mesure dont elle est la

mère anonyme ou inconnue. Dans une autre oeuvre de la même année, un châlit de lit-double en métal est appuyé contre le mur; à partir d'une barre transversale attachée au milieu du châlit sont suspendus cinq récipients à mesurer comme ceux que l'on utilise sur les balances commerciales pour peser les denrées, et un petit feu brûle sur chaque récipient. Les récipients à mesurer sont peut-être le rappel le plus direct, que fait Kounellis, à son idée de mesure. Le feu brûle la mesure à l'intérieur du lit où un couple absent procréera un jour.

La réaction de Kounellis face au contexte politique se manifeste dans l'évolution de son oeuvre. Les oeuvres de feu de la fin des années soixante témoignent de la conviction optimiste qui prévaut à cette époque, que des transformations se réaliseront à la suite d'efforts et de souffrance humaine. Dans les années suivantes, lorsque l'esprit révolutionnaire des années soixante semble avoir été trahi ou calmé, les oeuvres de feu cèdent la place aux oeuvres de fumée. En 1976, Kounellis installe une fournaise avec cheminée dans une galerie; au-dessus de la cheminée froide, sur le plafond, il y a une tache de fumée grasseuse, trace mélancolique d'un feu qui s'est éteint (pl. 55). Dans d'autres oeuvres, des noircissures de fumée - faites par des chiffons brûlants trempés dans une huile à moteur sale - sont suspendues au-dessus de petites tablettes sur le mur, comme des traces commémoratives d'opportunités perdues, des moments de changement potentiel qui ont 'pris feu' et sont disparus (pls. 56, 58, 59, 89, 94, 96, 116). "La fumée créée des fantômes", dit Kounellis, "et la cheminée ressemble à un château". Cette ressemblance apparente à un château rappelle la totalité de la culture médiévale, mais la cheminée est froide et la vie s'en est échappée; les fantômes de la culture originelle abandonnée se sont desséchés comme les taches d'huile sur le mur. Les taches de fumée sont les traces de ce qui ne peut pas renaître et de tout le potentiel qui n'a pas le bénéfice d'un contexte historique susceptible de lui permettre éventuellement de voir le jour. La fumée est une métaphore sur le temps et l'histoire, et sur le mystère des nouvelles conditions d'une nouvelle configuration.

La représentation fondamentale de l'enfermement fait son apparition en 1969, année où la vision artistique de Kounellis atteint son apogée d'une manière presque explosive, créant une série d'icônes importantes qu'il poursuivra et élaborera pendant une décennie. Présentée avec les oeuvres qui incorporent le feu, les châlits et les animaux, la porte obstruée par des pierres dans un style de maçonnerie paysan est l'une des créations les plus importantes de cette année (pl. 60) et reparaitra ensuite dans plusieurs oeuvres de 1969 à 1986 (pls. 61, 63, 65, 66, 68, 69, 111, 114-116). Les portes et les fenêtres murées sont habituellement interprétées comme une évocation du thème du blocage, et il est clair que sur le plan littéral, c'est exactement le cas. Quelques critiques les considèrent comme une protestation contre la galerie, contre la séparation entre l'art et la vie: les portes obstruées isolent la galerie et lui enlèvent ses moyens de subsistance. Toutefois, ce thème courant de l'avant-garde anglo-américaine n'est pas reconnu par Kounellis qui nie que cette façon de voir ait quelque importance pour lui. Cependant, un critique grec se déclara impressionné par le fait que le style de maçonnerie utilisé par Kounellis dans ses oeuvres est caractéristique de la campagne et de la culture villageoise grecques.⁷ Non seulement les murs de soutènement des coteaux en terrasse sont-ils construits de cette façon en Grèce, mais on voit de temps en temps dans la campagne grecque des bâtiments abandonnés dont les fenêtres ont été obstruées par des pierres afin de protéger l'intérieur des intempéries. Vues selon une perspective moderne grecque, ces oeuvres exprimeraient donc un sentiment de fermeture et d'isolement, presque d'ostracisme. Kounellis rejette aussi cette interprétation - comme il rejette toujours, pour son oeuvre, toute interprétation basée sur des parallèles et des significations la reliant à la culture grecque.

Selon l'iconographie de Kounellis, ces oeuvres portent sur le thème qui lui est caractéristique, de l'histoire et de la mesure. La mesure, tel que précisé ci-dessus, est toujours la mesure d'une personne; c'est un objet ou une charpente fabriquée selon des dimensions et des proportions humaines. Comme le lit, l'encadrement de la porte comporte une telle mesure, et il en est de même pour la fenêtre. La pierre du bâtiment est aussi une sorte de mesure; elle ressemble à la tête d'une statue classique écrasée sur le sol et fait partie d'un mur que les hommes construisent à leur propre mesure; sa dimension permet l'emprise de la main humaine qui, comme la tête, est (et a

été depuis les canons de la proportion dans l'ancien royaume égyptien) une mesure humaine. Les fenêtres et les encadrements de porte modernes sont les mesures d'une époque, et les pierres anciennes posées les unes au-dessus des autres pour bâtir un mur sont les mesures d'une autre époque plus lointaine. Comprimées ensemble, elles constituent encore une autre image, celle d'un ensemble de concepts intimement reliés, y compris le changement de la mesure selon l'évolution de l'histoire, de même que la mesure appropriée à chaque époque, la perte de la mesure et la nécessité d'en recouvrer ou plutôt d'en reformuler une nouvelle. Tout comme la majorité des oeuvres de Kounellis, elles incarnent l'évolution de l'histoire humaine, de la transformation de l'être humain et de sa production.

On doit comprendre la complexité de ces oeuvres. Si les intentions de l'artiste ne peuvent être considérées comme pouvant totalement circonscrire la signification d'une oeuvre ni délimiter son interprétation, il faut néanmoins, sauf si elles sont fausses, leur accorder une certaine importance et une certaine priorité dans nos esprits. La perspective personnelle selon laquelle Kounellis voit ces oeuvres est subtile et puissante, et elle a un accent authentique. Néanmoins, l'interprétation reliant son oeuvre à la culture grecque se profile à travers le modèle européen plus raffiné et plus théorique. On ne peut ignorer le lien qui existe entre ces murs et la campagne grecque et son antiquité, mais il ne s'agit pas là d'influence. Kounellis a très peu connu la campagne grecque et il ne se rappelle pas d'avoir vu des fenêtres obstruées - bien qu'il admet que cela puisse avoir été possible.

La tension claustrophobique causée par les fenêtres et les portes obstruées, le sentiment d'être implacablement enfermé dans un carcan de circonstances historiques, évoquent la charge émotive des oeuvres qui font référence à la croix chrétienne latine (pls. 71, 72, 117, 118). La croix dans l'oeuvre de Kounellis symbolise une attitude à l'égard de l'histoire. Bien que Kounellis ne soit pas chrétien, la croix fait partie de son histoire culturelle et apparaît dans son oeuvre comme élément d'un héritage qui doit être accepté par celui qui reconnaît son appartenance à l'histoire. Cette perspective semble aller à l'encontre du désir de Kounellis de laisser derrière lui la Grèce et

confirme les soupçons que des éléments de son héritage culturel grec percent à travers l'arrière-plan de son oeuvre ou même, dans le cas des portes et des fenêtres obstruées, apparaissent au premier plan. Dans une oeuvre de 1972, Kounellis pose sur l'appui-pieds du pan vertical tronqué d'une grande croix en bois, des reproductions coulées en or des chaussures de son fils (pl. 71). Cette oeuvre est une sorte de testament - comme si le père lèguait l'Histoire à son fils - ou un genre d'allégorie du processus accéléré par lequel chaque génération, à un certain croisement du temps et de l'espace, laisse à la suivante sa crucifixion. Les chaussures placés sur la croix symbolisent la crucifixion sur l'histoire, et l'or des chaussures suggère le caractère sacré de l'acceptation de cette condition en tant que définition et responsabilité de chacun.

La scène du Golgotha rappelée par la croix ressemble étrangement à la Tragédie civile de Kounellis, une de ses installations les plus évocatrices et les plus poétiques, qu'il a exécutée trois fois entre 1973 et 1985 (pl. 73). Ce mur en feuilles d'or, devant lequel est placé un porte-chapeaux en bois tordu muni d'un chapeau et d'un manteau symbolise le fond dorée de l'art byzantin et, d'une manière significative, cette oeuvre rappelle la relation figure/fond. En effet, le porte-chapeaux sombre muni d'un chapeau et d'un manteau foncés est perçu en tant que figure sur fond doré - mais il s'agit de plus qu'une situation formelle. La relation figure/fond est aussi une question de contenu; elle symbolise le moi, la relation entre le tout et ses parties, l'intégrité d'objets et de personnes distincts par rapport à la qualité absorbante et non différenciée de l'universel. Dans l'art byzantin, on retrouve des figures humaines sur un fond doré - des figures royales ou divines immortalisées par l'or; la relation figure/fond dans ce cas affirme la nature éternelle de l'âme humaine ou - en autres mots - d'une certaine mesure, la mesure d'une culture qui se croyait fondée sur des vérités éternelles et donc plus ou moins immuables. Mais la figure s'est échappée de l'oeuvre de Kounellis, laissant chapeau et manteau vides comme traces solitaires de sa présence évanouie et signalant le thème de la perte de la mesure et celui de la fragmentation du moi dans une société où la synthèse est disparue. Kounellis associe le porte-chapeaux drapé d'un manteau et d'un chapeau, aux scènes de café de l'Europe centrale, surtout ceux de Vienne. Pour lui, le

porte-chapeaux placé entre l'observateur et le mur doré symbolise la culture de Vienne qui, dit-il, constitue un pont vers Byzance. Ce qu'il entend, par "culture de Vienne", c'est l'oeuvre de Gustav Mahler, de Franz Kafka et d'autres auteurs dont le thème était l'absence d'unité dans le moi moderne, le moi d'après la Première Guerre mondiale.

Vers le milieu des années soixante-dix, l'oeuvre de Kounellis témoigne non seulement d'un nouveau vocabulaire artistique, mais aussi d'une cohérence interne parmi les éléments du vocabulaire qui ont permis l'émergence, dans ses installations, d'une évocation poétique d'envergure épique. On constate parmi ces éléments un réseau changeant de relations quasi-narratives. Le discours central de l'oeuvre apporte avec lui d'autres discours qui confèrent une profondeur à leur force d'expression. La relation syntaxique qui se constitue entre les éléments confirme la précision de l'intuition qui les a d'abord choisis. Le sentiment d'enfermement et d'isolement, par exemple, celui d'être coupé de l'histoire, piégé dans la fausse éternité d'un mur doré, tel qu'il en émerge de plus en plus dans l'oeuvre de Kounellis, amène avec lui comme corollaire une série d'images de vision obstruée. Ces images n'en sont pas l'intention principale, mais plutôt ses ramifications ou ses résonances. Les fenêtres et les portes obstruées suggèrent inévitablement la perspective aveugle d'une personne enfermée à l'intérieur d'une chambre murée. Pour compléter d'autres oeuvres, Kounellis a reconstruit une paire de portes en plomb (pl. 76) ou a remplacé les vitres des fenêtres par de l'acier (pl. 75). En une autre occasion, il a bandé les yeux de la tête d'une statue classique (oeuvre qui rappelle le Portrait d'Apollinaire, de Chirico [Musée national d'Art moderne; Centre Georges Pompidou, Paris], qui présente une tête de style classique en marbre portant des lunettes noires). Il a aussi incorporé à maintes reprises, dans des installations complexes, le carré noir repris de Malévitch, qui, au lieu d'une image, représente le noir (voir pls. 59, 70, 72, 86, 107, 121, 123). Ces oeuvres sont des métaphores, à significations multiples, d'une vision noire ou d'un blocage de la vue. Dans une oeuvre de 1973, une toile tendue encadrée montre un carré noir encerclé de têtes de statues classiques, dont l'une a les yeux bandés (pl. 86). Une autre oeuvre de la même année est une toile tendue encadrée, devant laquelle est placée une tringle et un rideau tiré aux trois-quarts de sa largeur; à l'extérieur du

cadre, à quelques pieds du mur, une lampe à huile brûle. Dans d'autres oeuvres, il enveloppe des objets - une femme, des fragments de statues, des pierres - dans des couvertures, afin qu'on ne puisse les voir (pls. 38, 89, 107). Pour Kounellis, cet aspect de l'oeuvre est une riposte dialectique à la vision superficielle incarnée par un art pictural facile à aimer. Il symbolise une vision profonde et définitive au-delà de la surface de l'image illusionniste - une vision qui est actuellement obstruée ou inaccessible dans un monde de vision superficielle et fragmentaire. La vision intégrale serait celle de la totalité, et elle ne serait réalisable que dans une société où la synthèse prédomine.

La pondération dialectique est une autre caractéristique de l'oeuvre tout entière. L'impression d'emprisonnement claustrophobique, ou d'enfermement, par exemple, est dialectiquement pondérée par le thème du voyage, qui semble jusqu'à un certain point nettement autobiographique. Les oeuvres incarnant ce thème rappellent des souvenirs remontant à la longue histoire de la diaspora grecque et à l'enfance même de Kounellis, dans le port du Pirée, et aussi à sa fuite de ce cul-de-sac historique que subit la Grèce moderne. Son oeuvre, à partir de 1967, est pleine d'images de voyages. Les sacs de jute et les mesures de café (pl. 77, voir aussi pls. 79, 94), par exemple, font tous deux allusion au commerce et aux voyages. Au tout début de la remise en question de sa pratique artistique, en 1967, tel que signalé plus haut, Kounellis installe des sacs entiers de jute sur les murs et plus tard, en tant que composantes d'installations complexes, il les empile sur le plancher, les transformant parfois en murs (voir pls. 106, 116). L'oeuvre de 1967-68 dans laquelle trois sacs de jute repliés sont posés sur une petite voiturette ou sur une plateforme à roulettes (pl. 21), évoque aussi le lien entre le jute ou les sacs, et le transport: c'est dans de tels sacs que des matériaux sont transportés d'une culture à une autre. Ils sont la mesure commune qui unit diverses cultures selon le réseau de transport. Dans une oeuvre de 1969, diverses sortes de grains et de fèves sont exposées dans des sacs de jute (pl. 22), incarnant le thème de la dispersion de la civilisation, démontrant que les denrées - et les mesures - de diverses cultures sont échangées. Les oeuvres avec le café évoquent aussi le thème des voyages. Kounellis remarque que les ports - et peut-être particulièrement Le Pirée sentent le café. "Pour

moi", dit-il, "le café est quelque chose qui s'associe aux ports". Le café symbolise les processus d'importation et d'exportation, d'allées et de venues, d'influence et de dispersion. Comme les bateaux et les sacs, il identifie la voie de la civilisation.

L'oeuvre de Kounellis contient un rappel implicite de tout le processus des voyages et du commerce. Les sacs dans lesquels les marchandises sont transportées, de même que les marchandises contenues dans ces sacs, sont complétés par des images de véhicules et des pièces de véhicules. En 1979, le mât et les voiles d'un navire d'une époque archaïque sont exposés appuyés contre un mur entaché de fumée; en 1978, un bateau miniature est exposé au-dessus d'un entassement de sacs de jute, devant une toile jaune. Cette dernière oeuvre (et plusieurs autres de la fin des années soixante-dix qui ont introduit des références à la peinture de chevalet) témoigne d'un autre niveau sémantique annonçant le retour imminent à la peinture de chevalet au premier plan du monde de l'art.

Dans certaines oeuvres le thème des voyages devient allégorique. En 1977, Kounellis expose à deux occasions des trains électriques miniature. Dans un cas, le train est fixé sur une voie montant en spirale et encerclant une colonne architecturale (pl. 80); dans l'autre, le train se déplace sans arrêt sur une voie circulaire autour d'une colonne (pls. 81, 82). Tout en portant sur le thème des voyages, ces oeuvres démontrent aussi, de façon allégorique, deux visions de l'activité humaine: la première évoque l'effort ascendant vers un point culminant (le Modernisme italien), et l'autre, le mouvement circulaire qui ne mène nulle part (le post-Modernisme et/ou le pré-Modernisme grecs).

A mesure que le vocabulaire de Kounellis acquiert de l'envergure et une profondeur syntaxique, la puissance de la syntaxe rebondit dans le vocabulaire, multipliant et intensifiant les significations de chaque élément. Les chevaux, par exemple, ont tout à la fois des significations de toutes sortes. D'abord, ils sont, comme le feu, des éléments vivants à l'intérieur de l'espace rigide de la galerie, et cette situation évoque un vestige du thème de la structure - et - sensibilité à partir duquel ces oeuvres furent

exécutées. Aussi, les chevaux suggèrent fortement la société paysanne et, tel que le révèle l'oeuvre où l'artiste est monté à califourchon sur un cheval et tient un masque d'Apollon sur son visage, ils impliquent une mesure humaine, dans le sens où, d'un point de vue humain, un cheval suppose un cavalier. Finalement, ils représentent des images de voyages et de changements dans la civilisation, à travers le commerce, la migration et la conquête.

Le thème des voyages fonctionne, comme tous les thèmes de Kounellis, sur deux plans. D'une part, les oeuvres constituent des rappels ou des souvenirs du Pirée où l'artiste a grandi au milieu de l'affluence des navires et de la combustion de gazoline, de l'odeur du café et du chargement ou déchargement des sacs, dans un air empreint d'extraits de musique. Et sur ce plan, elles suggèrent son propre départ du Pirée et de la Grèce, son passage de la non-histoire à l'histoire. D'un point de vue plus large, elles signifient aussi, d'autre part, l'itinérance de la Renaissance, de Byzance à l'Italie, et, selon une perspective encore plus large, tout le processus de diffusion par lequel les civilisations et les cultures - constituées essentiellement de mesures et de commensurabilités différentes - sont transportées d'un endroit à un autre et redéfinies.

Peut-être l'image ultime présente dans l'oeuvre de Kounellis, le thème ultime, celui qui réunit tout ce que l'on a vu jusqu'ici, est-il celui du fragment. Quoique toute son oeuvre porte sur l'histoire et donc sur l'interprétation politique, c'est ici qu'est centrée la politique de son oeuvre. En incarnant sa conception de la fragmentation de la vie et de la culture européenne depuis les guerres mondiales, Kounellis s'est approprié au plus haut degré le fragment comme matériau et comme thème. Le plus reconnu, évidemment, est son emploi de fragments de sculpture classique qui, tout comme les fenêtres et les portes obstruées et les oeuvres de feu, sont devenus en quelque sorte sa signature.

D'autres artistes de l'Arte Povera ont utilisé des fragments de sculpture classique. Cette pratique répandue en Italie provient de l'oeuvre de Giorgio de Chirico (1888-1978), qui a profondément influencé les artistes de la génération de Kounellis. L'aspect surréaliste particulier de l'oeuvre de Chirico pénétre, jusqu'à un certain point, toutes leurs oeuvres, tout comme l'a fait l'interprétation dynamique de l'espace vide de Fontana. Le motif du fragment n'est évidemment pas significatif en soi, mais il l'est par la manière de l'utiliser. Ezra Pound, par exemple, influencé par la merveilleuse évocation des fragments de la poésie de Sappho, transforme le fragment en une totalité esthétique. Cette portée romantique donnée au fragment suggère qu'une culture fragmentée est suffisante et même désirable; en donnant une apparence de totalité au fragment, elle tente de cacher l'état fragmentaire des choses derrière des démonstrations de totalité esthétique, c'est-à-dire de style. Kounellis développe différemment le fragment et ne perd pas de vue sa réalité de fragment. Il nomme son oeuvre "l'iconographie de l'iconoclasme." C'est l'iconographie de l'image brisée, de la totalité perdue, la vision perdue, la noirceur - mais aussi de la nouvelle vision naissant dans un espace sombre où elle est actuellement en train de se constituer au sein du feu et des fragments. Dans son oeuvre, le fragment n'est pas significatif en soi - seul le tout peut l'être. Il est significatif uniquement en tant que rappel muet de la totalité perdue et indice d'une vision partiellement camouflée de la totalité à venir. Tel que signalé implicitement dans le manifeste Contre le style signé par plusieurs artistes européens lorsque Kounellis était étudiant aux Beaux-arts, les artistes se rendront compte que l'art seul ne peut pas rétablir la totalité; lorsqu'il tente de le faire, il doit produire un style qui donne une fausse apparence de totalité, c'est-à-dire être purement stylistique. D'ailleurs, l'organisation sociale et la politique reflètent des hypothèses sous-jacentes sur ce que veut dire être humain et, dans ce domaine, l'art, comme la philosophie, peut contribuer d'une manière pratique au processus en proposant de nouveaux paramètres dans la signification de la qualité humaine.

L'aspect politique de l'oeuvre de Kounellis consiste en ce rappel constant de la perte de la totalité sociale et de la nécessité de la récupérer au sein de l'histoire - thèmes qui se recoupent intimement dans l'emploi des fragments. Du milieu jusqu'à la fin des années soixante-dix, Kounellis utilise des fragments de sculpture classique en tant qu'éléments de pièces sculpturales, les combinant généralement avec un ou plusieurs motifs caractéristiques, dans des oeuvres qui préservent un sentiment classique de simplicité. En 1975, une partie de tête classique, allongée en position de sommeil sur un piédestal de sculpture en acier, a une oreille perforée par une flamme de gaz propane (pl. 83). Dans une oeuvre de 1978, une coulée partielle de la tête d'Apollon Belvédère est attachée avec de la ficelle domestique à une main s'élevant d'une autre sculpture gréco-romaine, unissant ainsi les deux mesures humaines, la tête et la main, comme pour une tentative de les rattacher ensemble afin qu'elles puissent fonctionner (pl. 54). Dans une autre oeuvre de 1978, la tête d'Athéna, les yeux bandés et tachée de fumée, est sise sur un piédestal de sculpture. Les motifs iconographiques caractéristiques peuvent s'ajouter ici de manière cumulative - par exemple, le thème du fragment de sculpture classique, le thème de la vision obstruée, ainsi que le thème de la trace de fumée - dans une oeuvre dans laquelle se manifeste dès à présent une cohérence iconographique interne, sans être circonscrite à un style unique. Les sculptures à fragments sont souvent utilisées avec d'autres éléments, soit dans des installations complexes ou dans des installations-performances.

Le motif du fragment est complété par le motif de l'étagère, utilisé pour la première fois par Kounellis en 1969 (voir pls. 34, 49, 50). Vers l'année 1979, à mesure que ses oeuvres deviennent de plus en plus complexes et synthétiques et regroupent un plus grand nombre d'objets, il commence à présenter des fragments sculpturaux et divers autres motifs sur des étagères en acier (pls. 57, 67, 72, 84, 88-91, 93, 95, 103, 105-107). Les étagères commencent à faire partie de son iconographie et représentent l'accumulation, le passé, les ruines du passé, la tentative d'amasser et de rassembler les fragments de l'histoire et ainsi de suite. Elles ressemblent au lieu d'entreposage de l'archéologue, où reposent les fragments à étudier, dans la recherche d'une voie vers la nouvelle mesure. Posés sur des étagères, divers amoncellements de pierres, de fragments sculpturaux - dont certains sont

enveloppés - et de diverses trouvailles en bois deviennent pour un instant des icônes. Alors que ces amoncellements deviennent pour un certain temps un principe de base, des fragments sculpturaux sont entassés comme des pierres dans des encadrements de porte; des tas de bois obstruent des fenêtres et des arcades et s'intègrent à l'environnement architectural (pls. 63, 65, 68, 111, 112, 114, 115).

C'est probablement dans les installations-performances que l'acuité du fragment se manifeste le plus clairement. Ces oeuvres sont des synthèses complexes de motifs où se fondent d'ordinaire des fragments sculpturaux et musicaux - c'est-à-dire spatiaux et temporels. Dans une oeuvre de 1970 (pl. 98), un pianiste, habillé en tenue de soirée, assis devant un piano à queue placé en coin, joue et rejoue pendant deux ou trois heures deux extraits du Nabucco de Verdi - provenant d'une chanson des Juifs en révolte. En 1977, à Naples, lorsque l'oeuvre sera répétée, avec des variantes, les fenêtres de la pièce seront recouvertes de papier goudronné, unissant les thèmes de la vision obstruée, de l'enfermement et du fragment. Dans une oeuvre de 1971, Kounellis, faisant un bref retour à l'époque où il peignait des notes de musique, peint sur une grande toile rose un extrait de la Tarantella, d'Igor Stravinsky. Juste à côté, un violoniste appuyé contre le mur joue et rejoue le même extrait, en faisant une pause entre chaque reprise. Une ballerine vêtue d'un costume classique répète une série de pas de danse devant la toile chaque fois que la musique se fait entendre.

Encore en 1971, un grand tableau vert présente la notation musicale d'un passage de Bach, tandis qu'un violoncelliste assis devant la toile joue et rejoue le même passage (pl. 99). Dans une autre oeuvre de la même année, quatre musiciens jouant le même extrait d'une musique de Mozart sont placés dans différentes pièces et à divers étages d'un même immeuble (pl. 100); de toutes parts on entend les musiciens à différentes distances, phantomatiques. Ici la fragmentation temporelle de la musique est complétée par celle de l'espace tridimensionnel dans lequel les joueurs se situent, relativement isolés les uns des autres. Dans une oeuvre de 1972, deux boîtes de métal, dont une paroi est ouverte à la manière de cabines de photos, sont installées, à la galerie Sonnabend, à New York. Kounellis se tient debout dans une

cabine, se couvrant le visage du masque d'Apollon; derrière lui, deux miroirs renforcent la question d'identité. Dans l'autre cabine, un flûtiste à moitié assis sur un tabouret joue et rejoue un extrait de Mozart. Le sentiment irrésistible de totalité culturelle apporté par la musique de Mozart est utilisé comme matériau trouvé, décomposé en fragments et éparpillé.

Apollon (1973) représente l'apogée et la fin de la période d'utilisation d'extraits musicaux en tant que matériau trouvé (pl. 102, voir aussi 74). Cette pièce est présentée pendant deux ou trois heures par jour, quotidiennement pendant deux semaines. Kounellis est assis derrière une table sur laquelle reposent des fragments de sculpture classique - mais ces fragments ne sont pas ceux d'une même figure. Il tient le masque d'Apollon devant son visage. Un merle empaillé est perché sur un torse de marbre. Un flûtiste répète un extrait de Mozart pendant à peu près trente secondes et prend des pauses d'environ deux minutes entre chaque reprise. Le merle évoque le corbeau d'Edgar Allan Poe croassant nevermore au-dessus d'un buste d'Athéna; de manière plus générale il représente, dans la mythologie européenne, un oiseau symbolisant la tragédie, un oiseau qui ne prophétise pas simplement la catastrophe mais qui en est un symptôme.

Selon les paroles de l'artiste, Apollon est une recherche d'identité, une tentative de "récupération du saint, du sacré, dans une perspective historique séculière". Il traite du rôle de l'artiste, car cette récupération du sacré sans sentimentalité est, selon Kounellis, "une des forces de l'artiste" - et, en fait, la plus importante et la plus mystérieuse. Le même sujet est représenté par le chapeau, bordé d'une couronne de laurier dorée, ainsi que par les lèvres dorées que l'artiste a portées discrètement dans une pièce de 1972 (pl. 62). Ces oeuvres portent toutes deux sur le rôle de l'artiste vu comme instrument de mystère et de prophétie, et, dans le cas présent, de la prophétie muette d'une totalité qui n'est pas encore réalisable.

Apollon symbolise l'après-guerre: une apparence divine avec un froid regard apollinien sur les désastres de l'humanité. Les plus belles productions de notre civilisation demeurent brisées tandis qu'Apollon - archétype d'une collectivité - en contemple les vestiges. La pièce prophétise un destin funeste et en fait partie, tout en le contemplant; toutefois elle est investie de l'avenir comme question ou potentialité. L'entassement de fragments sculpturaux suggère toujours la possibilité qu'ils peuvent être ré-assemblés tandis que l'artiste est en attente, disposé à entreprendre cette tâche, ou à le tenter, sous la direction d'Apollon. Il est révélateur que c'est cette pièce qui, d'une certaine manière, ramène Kounellis en Grèce pour la première fois depuis son départ en 1956. En 1977, invité par la galerie Jean Bernier à Athènes, Kounellis rentre en Grèce pour une seule journée et, dans la soirée, il répète Apollon - non pas dans une galerie mais dans une vieille taverna - ouverte au public, comme d'habitude.

A mesure que ces oeuvres deviennent plus complexes - et, après 1975, les pièces de Kounellis seront souvent de nouvelles combinaisons d'anciennes pièces distinctes dans des installations sous forme de tableaux - le principe que l'artiste a nommé "interruption" s'impose de plus en plus. Une série d'objets semblables est interrompue par quelque symbole d'expression humaine. Dans une pièce de 1977, à Lucerne, une série de feux placés à la hauteur du regard est interrompue deux fois: la première, par un tableau de Chaim Soutine et l'autre par un homme portant un masque d'Apollon préalablement jauni par un colorant en poudre et de la colle. Cette pièce, comme d'autres citées plus haut, signifie partiellement la prédiction du retour à la peinture. Dans une oeuvre de 1979, un piano interrompt une série de feux et, dans une oeuvre de 1980, l'élément interrupteur est un violoncelle. Ces oeuvres se font encore l'écho de la période antérieure des combinaisons de structure - et - sensibilité. Le feu, force abstraite de création et de destruction, se révèle comme la nature innée des choses, l'encadrement dans lequel la sensibilité se manifeste. Les éléments d'interruption sont toujours les symboles de l'expressivité humaine ou de la sensibilité et apparaissent comme les moments où la force cosmique et abstraite du feu se concrétise dans une forme d'expression circonscrite et reconnaissable. Le tableau de Soutine, tout comme les références à James Ensor et Edvard Munch dans les tableaux de

Kounellis, dépeint une atmosphère foncièrement tragique et mélancolique offrant une tonalité adéquate dans un monde fragmenté.

Le milieu des années quatre-vingt marque dans l'oeuvre de Kounellis le début d'une phase d'installations encore plus complexes et synthétiques. Cette nouvelle phase débute à "Zeitgeist" en 1982 lorsque des fragments de bois sont combinés à des motifs antérieurs dans le but de remplir deux grandes fenêtres (pl. 65). Cette approche se continue au Hallen für Neuen Kunst à Schaffhausen en Suisse (pls. 58, 104, 110). On retrouve là, exposées en permanence, la fournaise avec cheminée, la boîte en acier remplie de blocs de charbon, et deux oeuvres intitulées chacune Metamorphosi (Métamorphose), l'une incorporant un tableau exécuté en 1959 et des étagères portant des traces de fumée, et l'autre utilisant la table et les fragments d'un "Apollon" antérieur et un entassement de bois et de pierres provenant d'un immeuble avoisinant en instance de démolition. Si ces pièces sont distinctes et constituent une mini-rétrospective partielle, elles forment pourtant une installation iconographique cohérente sur le thème de la totalité rompue, perdue et consumée.

D'autres oeuvres sont plus clairement synthétiques. Par exemple, une oeuvre de 1984, à Naples (pl. 107), comprend un mur recouvert de grandes feuilles d'acier suspendues à la manière de tableaux, au-dessus du niveau du plancher; plusieurs éléments des oeuvres antérieures de Kounellis sont attachés à ce panneau d'acier ou à cette structure: un châlit auquel est fixé un feu, le réservoir à gaz étant posé sur le sol; un carré noir; des étagères où sont posées des pierres enveloppées; une étagère étalant des morceaux de bois trouvés; et le reste. Lors d'une exposition à Rome dans la même année, on pouvait observer l'installation d'un châlit (pl. 96) et un oeuf de poule posé sur un panneau d'acier fixé à une feuille d'acier sur le mur. A Munich en 1985 (pl. 72), les panneaux d'acier installés sur un mur portent le crucifix en bois partiellement tronqué, le carré noir et des fragments de bois brûlés sur des étagères, tandis que sur un autre mur le châlit fait partie d'un amoncellement composé de débris de bois trouvés. Au cours de cette période, le bois devient le matériau dominant dans l'oeuvre de Kounellis. Il s'agit toujours de bois ramassé près du site de l'exposition, provenant d'ordinaire

d'immeubles démolis ou décrépits, et ce bois représente aussi le thème de la fragmentation, à la fois formellement, au sens cubiste, et métaphoriquement, comme fragmentation d'une civilisation détériorée ou en décadence. Il traduit la nécessité de reconstruire. A Milan la même année (pls. 117, 118), trois murs sont recouverts de grandes feuilles d'acier auxquelles sont attachés des feux et une section de crucifix. A Bordeaux en 1985 (pls. 111-116), des feuilles d'acier sont combinées à des feux et à des sacs de jute. Des étagères, au-dessus desquelles apparaissent des noircissures de fumée, sont posées à côté d'une arcade partiellement obstruée par un entassement de sacs de jute; à proximité, une autre arcade est aussi partiellement bloquée par un entassement de pierres enveloppées séparément dans des sacs de jute. D'autres arcades du même grand espace architectural sont murées par des entassements verticaux ou diagonaux de bois trouvé. Les feux sur les feuilles d'acier résonnent bruyamment tout autour; à travers l'encadrement d'une porte, la "Margherita" chuinte son message tortueux de la mort et de la renaissence, de la mue d'une peau (ou d'une mesure) et de son renouvellement.

Dans ces oeuvres d'envergure, le projet de définir l'espace atteint son paroxysme à travers le remplissage, le blocage et la redéfinition sélectives de sections, d'ordinaire périphériques, d'un vaste intérieur. Ces pièces constituent un résumé de l'iconographie de Kounellis en demeurant jusqu'à un certain point reliées à un lieu spécifique. Un projet de reconstruction, ou de synthèse, semble en émerger, alors que les éléments sont modestes, fragmentaires, presque anti-esthétiques. Rassemblées sur le périmètre d'un grand espace, elles laissent le centre ouvert en guise de questionnement ou d'espace ouvert sur l'avenir, toujours indéfinissable bien que son périmètre soit circonscrit par des fragments du passé.

Le thème principal de l'oeuvre de Kounellis peut être interprété selon deux perspectives: sur le plan universel, c'est le thème de la totalité perdue; sur le plan individuel, c'est le thème du rôle de l'artiste, sujet auquel nous avons fait allusion à maintes reprises, sans encore lui apporter une attention précise. Pour le comprendre, nous devons réexaminer la question du contenu politique de cette oeuvre et certaines de ses contradictions évidentes. La contradiction globale peut s'appliquer à l'Arte Povera en général: il est

vrai qu'en général les artistes de l'Arte Povera se considèrent comme des artistes politiques - néanmoins leur oeuvre semble chimérique si on la compare aux oeuvres des artistes ouvertement politiques, tels Hans Haacke et Victor Burgin, et saturée de sous-entendus transcendantalistes évidents, telle la représentation par Kounellis de la prophétie prononcée par des lèvres dorées muettes. Cet art dit "pauvre" paraît curieusement somptueux et élégant par rapport à son nom. Naturellement les matériaux de l'Arte Povera sont souvent "politiques" et dans ce cas, Arte Povera s'identifie vaguement au Minimalisme de l'histoire de l'art américain, mouvement avec lequel l'Arte Povera a une certaine réciprocité, bien que ni l'un ni l'autre groupe n'ait réellement été formateur de l'autre et qu'ils soient différents. Les artistes de l'Arte Povera ont tendance à croire, par exemple, que les minimalistes sont trop formalistes, trop raffinés et axés sur le "hard-edge", trop préoccupés par la pureté de la forme, trop ahistoriques. En revanche, les minimalistes peuvent penser que les artistes de l'Arte Povera sont excessivement poétiques ou littéraires et que leur romantisme éclipse le caractère industriel de certains de leurs matériaux. Eventuellement une analogie plus précise pourrait être faite entre l'Arte Povera et le Post-Minimalisme. Le Minimalisme vit le jour en Amérique, et l'Arte Povera en Europe, comme pratiques se situant au-delà du contexte de l'art formaliste qui, en raison de sa position dépolitisée, appuie tacitement le statu quo social. En Amérique, les artistes abandonnent les éléments décoratifs et portent leur attention autant sur le matériau que sur la forme. L'Art conceptuel allait encore plus loin, abandonnant les derniers vestiges de l'esthétique formaliste. La solution européenne était différente. Tandis que des matériaux industriels étaient utilisés, ils n'étaient pas l'enjeu principal. Au coeur de l'Arte Povera se situe une iconographie poétique qui dévoile son contenu sans l'idéalisme de l'art formaliste ou le réductionnisme du Minimalisme. L'Art conceptuel anglo-américain a été façonné dans une grande mesure par sa réaction contre le formalisme; l'Arte Povera peut être interprété comme un geste plus positif, moins façonné par une négation.

L'oeuvre de Kounellis incarne les contradictions fondamentales de l'Arte Povera. D'une part elle rayonne d'une sorte d'évocation poétique qui semble revendiquer un statut éternel ou un archétype, dans la tradition de Chirico, du Surréalisme, du Symbolisme et, ultimement, du Romantisme. L'or et le feu, par exemple, sont des entités élémentaires ahistoriques, jusqu'à un certain degré, dans leurs significations culturelles: traditionnellement ils représentent la valeur qui transcende les vicissitudes historiques, sans être façonnés ni détruits par elles. Néanmoins, l'histoire est le thème central de l'oeuvre et le sens de son contenu se révèle par le fait qu'elle invite des interprétations littéraires et allégoriques quelque peu plus ouvertes que les types d'analyse purement visuelle associés au formalisme. Il est vrai que l'oeuvre est présente en tant qu'image - mais c'est toujours une image quelque peu littéraire, comme celles du Surréalisme. L'oeuvre de Kounellis se caractérise moins par une esthétique visuelle que par une poésie visuelle. Une contradiction semblable dans l'oeuvre est centrée sur le fait que celle-ci suggère des intentions alchimiques. L'approche alchimique à l'art est essentiellement transcendantaliste et implique un désir d'évasion de la condition mortelle, une intégralité fantasque. L'emploi de l'or, du plomb et du feu par Kounellis impliquent clairement une interprétation alchimique, mais l'artiste rejette une telle explication et, dans la mesure où elle se manifeste, elle doit être comprise, paradoxalement, comme une alchimie humaniste, séculière, dont l'objet n'est pas d'échapper à l'histoire mais plutôt de la célébrer. Ces contradictions surgissent simultanément d'une acceptation de la tradition (l'histoire) comme étant le donné, et du rejet de cette tradition, rompue et désuète. "Depuis la guerre", affirme Kounellis, "notre culture s'est révélée à travers des contradictions; nous n'avons que des contradictions."

Dans les cultures traditionnelles, l'art offrait des définitions visuelles et autres, ou des incarnations de la mesure culturelle et philosophique prédominante. Dans les périodes où la mesure est rompue en fragments contradictoires, le rôle de l'artiste, selon l'opinion de Kounellis, est aussi façonné par des contradictions. L'artiste doit être à la fois social et politique d'une part, créateur et capable d'expressivité dans son individualité, d'autre part. Lorsque la mesure est en voie de changement,

l'art peut servir de contre-poids pour détruire cette crédulité qui subsiste encore touchant l'ancienne mesure ou, d'une manière positive, pour en façonner ou en formuler une nouvelle. Voilà le pouvoir infini de l'art, et l'immensité et l'importance du rôle de l'artiste. L'artiste interrompt le cours de la mesure, ou de la fausse mesure comme c'est le cas à notre époque. Cette interruption est l'acte créateur/destructeur par lequel l'attrait continu de l'ancienne mesure peut être détruit et grâce auquel une nouvelle peut être découverte. Kounellis croit qu'un artiste qui tente de servir un autre objectif par son oeuvre ne comprend pas la solennité de véritablement appartenir à l'histoire. Son art n'accomplit pas une fonction réelle. Il pénètre la place du marché, le monde des loisirs ou des médias, mais il n'a pas d'impact fondamental sur les racines de la culture et sur le problème de la nature humaine.

La politique du monde de l'art en général se divise entre ceux dont l'oeuvre s'inspire de la conscience historique et sociale et ceux dont l'oeuvre évite souvent très délibérément de tels engagements. A cette période de l'histoire (et dans ses subdivisions comme l'histoire de l'art), il existe une déchirure profonde, une confrontation véritable entre une conscience basée sur l'histoire (le Modernisme) et une conscience basée sur l'anti-histoire (le Post-Modernisme). Cette déchirure se ressent à travers le monde de la culture. En Italie elle a mené à une confrontation entre deux générations d'artistes. Les artistes de l'Arte Povera tentaient d'exprimer un contenu politique qui nécessite une intégration et une appartenance à l'histoire. En 1980, leur position est menacée et ébranlée par l'apparition de la dite Transavant-garde italienne, un groupe d'artistes plus jeunes qui se présentent au monde comme un événement impérieusement post-moderniste, tandis que l'Arte Povera était assurément moderniste. Le concept de la Transavant-garde est basé sur la croyance que l'histoire est terminée et que l'idéologie est morte. Ces jeunes artistes, qui n'ont pas été touchés par la Deuxième Guerre mondiale et sont ainsi, sans doute, insensibles au besoin de rebâtir, ignorent l'histoire pour évoquer plutôt des niveaux primordiaux et archétypaux de sentiments souvent considérés comme ahistoriques. Ce mouvement est parfois perçu par les artistes de l'Arte Povera comme une trahison de l'importance du rôle de l'artiste et de tout le projet de l'histoire, de même que de celui du

Modernisme auquel ils se sont engagés. En revanche, les artistes de la Transavant-garde rejettent la tentative des artistes de l'Arte Povera de les ramener vers les valeurs d'une génération antérieure. Ils appartiennent en général à une génération qui n'a pas vécu la guerre et qui a été formée par le pluralisme des années soixante-dix. Les deux facteurs sont reliés. Un individu qui a vécu la guerre peut être méfiant face au pluralisme parce que, dans une société véritablement pluraliste, la dissension peut devenir impossible et n'être qu'une autre manifestation culturelle. Kounellis croit que la Transavant-garde, sous le voile du pluralisme, feint un retour à la totalité - feint parce qu'elle ignore l'histoire - et, en agissant ainsi, compromet la fonction dissidente de l'art et l'importance du rôle social de l'artiste. Selon cette perspective, l'enthousiasme actuel pour les oeuvres de la Transavant-garde - qui est manifeste surtout en Amérique, pays où la guerre n'a pas été vécue d'une manière directe - représente un désir d'éviter une responsabilité face à l'histoire. Elle semble rejeter l'avenir en retournant au passé.

Pour Kounellis, l'histoire est un fait tout-puissant. Il y a entre les périodes d'avant-guerre et celles qui ont suivi les deux guerres mondiales, une différence sociologique si énorme qu'elle est presque mythique ou métaphysique. La préoccupation de Kounellis face à l'avenir et à ses perspectives changeantes d'un contexte politique à un autre, est présente dans son oeuvre, même dans ses moments les plus poétiques. Comme les feux de la fin des années soixante font place aux noircissures de fumée de la fin des années soixante-dix, les oiseaux vivants de la fin des années soixante cèdent la place à l'oiseau empaillé d'Apollon en 1973, et, finalement, aux oiseaux abattus par des flèches dans une installation de 1979 (pl. 85). L'Arte Povera, en général, et en particulier l'oeuvre de Kounellis, non seulement ont surgi pendant les bouleversements politiques des années soixante mais en sont des témoignages. D'une certaine manière, ces temps sont révolus. Mais ces recherches n'ont pas perdu de leur validité et l'oeuvre de Kounellis réunit des sentiments poétiques et politiques dans des objets d'art qui sont presque comme une incarnation visuelle d'une philosophie. Dans son oeuvre, la créativité personnelle n'entre pas en conflit avec les préoccupations d'ordre collectif, comme cela a souvent été le cas traditionnellement. Kounellis a,

dans une certaine mesure, réconcilié les contradictions entre le Modernisme transcendantaliste et le Modernisme critique. En évitant un style précis il a démontré, comme d'autres artistes de sa génération, l'habileté de l'artiste à créer un vocabulaire nouveau qui est plus que de la simple provocation ou qu'une réfutation du passé.

Thomas McEvilley

Notes

- 1) Note du traducteur pour cette citation de Jannis Kounellis et celles qui suivent.
- 2) Kasimir Malévitch, The Non-Objective World, traduction anglaise L. Hilbersheimer (Chicago, 1959), p. 88. Note du traducteur.
- 3) Ibid. Note du traducteur.
- 4) Kasimir Malévitch, dans Enrico Crispoli, Lucio Fontana, vol. 1 (Bruxelles, 1974), p. 7.
- 5) Ibid, pp. 123-124.
- 6) Note du traducteur.
- 7) Christos Lazos en conversation avec l'auteur; Athènes, décembre 1985.