

ASGER JORN

**CONTRE LE FONCTIONNALISME**



# CONTRE LE FONCTIONNALISME

## 1. INTERPELLATION AU CONGRES INTERNATIONAL DE « L'INDUSTRIAL DESIGN »

(X<sup>e</sup> Triennale d'Art Industriel, Milan 1954).

Je m'excuse d'abord d'être obligé d'employer une langue dont je n'ai pas la maîtrise.

Quelqu'un s'étonnera peut-être de ce fait qu'un artiste libre — un faux artiste, d'après Max Bill — prenne la parole dans une discussion sur le dessin industriel et la société, surtout en ne faisant au fond rien d'autre que répéter d'une autre façon les points de vue du Docteur Paci. En tant qu'artiste, je me permets pourtant de mettre en lumière quelques éléments de base du problème : la justification de l'évolution actuelle de l'art et de la technique. Je voudrais essayer de préciser que ce problème doit être observé d'un point de vue négligé jusqu'à présent : le point de vue de l'artiste libre.

Ce point de vue, je l'avoue, diffère nettement de celui des techniciens et des sociologues ; et je suis loin de dire que c'est l'unique point de vue acceptable. Je ne vais même pas assez loin pour me permettre de croire à la possibilité d'établir une harmonie entre ces points de vue. Je prétends seulement que la vérité, ici comme ailleurs, n'est pas unique ; qu'elle est composée de plusieurs vérités réciproquement insolubles ; liées dans une sorte de complexité paradoxale ; que la vérité est un système complémentaire de vérités réciproquement contradictoires. Ceci est la nouvelle conception de la réalité ; conforme aux dernières évolutions de la science et de la philosophie.

Cette conception vient de bouleverser toute la géométrie, la logique et la philosophie classiques ; elle crée une nouvelle situation qui transforme radicalement notre vue du monde et de la vie humaine. Nous sommes par ce fait, aujourd'hui, obligés de mettre en doute tout ce que nous savons, et tout ce que nous avons fait jusqu'à présent.

La tâche de la science nouvelle est de mettre en doute ce que nous savons ; cependant la tâche de l'art et de la théorie des techniques modernes est de mettre en doute tout ce que nous faisons. Le doute scientifique s'exprime par l'analyse, mais le doute artistique s'exprime par l'action. C'est à nous de faire tout ce qu'on ne peut pas faire ; de ne pas

faire tout ce que, par tradition et dogmatisme, on est obligé de faire ; de démasquer les fausses inquiétudes et les fausses assurances, le faux luxe et la fausse utilité ; et d'ordonner dans ce but les résultats de nos expériences. L'homme et la société se créent sans arrêt de nouvelles obligations et de nouveaux tabous ; et la technique moderne est actuellement la plus grande source de cette évolution.

Les doctrines du Corbusier et de l'ancien Bauhaus en Allemagne étaient à leur époque révolutionnaires, et sont une des bases de la révolution qui commence actuellement. Mais leurs doctrines sont toutes bâties sur la philosophie et la logique classiques. Nous avons aujourd'hui besoin d'une nouvelle base idéologique. Nous avons besoin de nouvelles doctrines. Mais qu'est-ce que les théoriciens de la technique et de l'architecture ont fait pendant et depuis la guerre ? Rien, ou à peu près rien de nouveau. Mon impression est qu'ils ont été aveuglés par cette vulgarisation écrasante de l'art abstrait dans les milieux académiques de notre époque. Aujourd'hui ce cauchemar touche à sa fin, et on voit plus clairement pourquoi on n'a pas avancé. On n'a pas fait l'effort nécessaire pour renouveler la base philosophique. Dans la pratique aussi bien que dans la théorie on a évité de s'adapter à ce système dialectique qui, avec des avantages immenses, pourrait être extrait des systèmes de complémentarité avancés, entre autres, par le savant atomiste danois Niels Bohr.

Je ne veux pas vous donner l'illusion que je suis au fait des détails internes de la physique nucléaire, et que j'ai compris tout le système philosophique de Niels Bohr. Loin de là. Je ne peux ni me prétendre d'accord avec lui, ni le critiquer. Je peux seulement, comme artiste, tracer un programme simple, qui n'est qu'une perspective vers des recherches nouvelles, et non une doctrine ou une recette « comment faire des images ».

La Triennale d'art décoratif et industriel, aussi bien que d'architecture moderne, est le lieu de rencontre le plus large et le plus important qui existe dans ce domaine. Elle peut fournir des indications très justes et très riches des tendances de l'évolution actuelle de la forme.

Technique, fonction et esthétique : les trois aspects du caractère d'un objet sont identiques avec la structure, la forme et la présentation ; et



c'est justement notre intention de montrer que ces trois aspects sont réciproquement contradictoires, même en représentant une trinité essentielle de toutes les créations du monde.

Ici l'on voit tout de suite un fait bizarre : c'est le troisième point de vue, l'esthétique, qui doit être considéré comme le premier si on veut arriver à une conception dynamique de la forme. C'est un bouleversement assez difficile à admettre que le caractère esthétique d'une chose, sa présentation, soit un commencement, et non un dernier embellissement.

Ceci mettra les soi-disant « Beaux-Arts » dans une nouvelle lumière, et transforme totalement la conception des beaux-arts établie par les académies pendant l'empire classiciste.

Mais qu'est-ce alors que le caractère de présentation — ou esthétique — d'un objet ? Est-ce l'harmonie formelle de l'ensemble et des détails ? Non.

La grande découverte des fonctionnalistes, c'est d'avoir démontré qu'un objet qui est l'expression même de sa structure et de sa forme utilitaire possède toujours, grâce à cette unité de technique et de fonction, une harmonie d'ensemble parfaite, même si cette harmonie n'est pas voulue. Les machines et les moteurs en sont des exemples. C'est justement à cause de cette découverte que certains imbéciles s'imaginent aujourd'hui que le côté esthétique doit être exclu de l'objet industriel. L'avion est seulement beau parce qu'il est nouveau. C'est tout.

L'aspect esthétique d'une chose, c'est son extérieur, sa communication directe ou son effet immédiat sur nos sens, sans compter avec son utilité ou sa valeur structurelle. C'est son don d'attirer notre attention, d'éveiller notre curiosité et notre intelligence, de nous choquer et de nous surprendre, de créer un intérêt immédiat.

Qu'est-ce qui donne à certains objets la faculté d'agir très fortement sur nos sens ? C'est uniquement qu'ils représentent quelque chose de nouveau et de particulier pour nous. L'aspect esthétique et particulier est ainsi forcément le même. L'activité fonctionnaliste entre les deux guerres était un phénomène nouveau et, pour cette raison, esthétique et surprenant. Mais son programme de standardisation était nettement anti-esthétique, et les fonctionnalistes en sont arrivés à créer un monde de plus en plus réglé, ordonné, rationalisé et stabilisé. Plus le fonctionnalisme a perdu son faux caractère esthétique, plus il est devenu ennuyeux.

Le nouveau est identique à l'inconnu, et l'inconnu est forcément inutile. Il faut connaître pour pouvoir utiliser. Dans l'art et la technique on connaît et reconnaît seulement ce qu'on peut utiliser. Voilà pourquoi l'esthétique fait l'objet étrange et chaotique, et se trouve être le point faible de tout objet rationnel. Mais les objets étranges du début

du fonctionnalisme n'étaient pas créés par les fonctionnalistes mêmes. Leur apparition n'était pas comprise dans le programme. Le chaos était déjà là, créé par la nouvelle technique machiniste. Les doctrines fonctionnalistes supposent l'existence d'une production chaotique qui n'existe pas à l'infini, voilà leur plus grande faiblesse. Cette production doit être entretenue artificiellement dans l'avenir par des expériences esthétiques.

Il est ici important de voir que n'importe quel phénomène étrange ne peut être considéré comme l'expression d'une tentative artistique. Il faut que le phénomène soit l'expression d'un désir humain ; il faut que l'homme forme et impose le phénomène. L'expression esthétique devient par ce fait, immédiatement et évidemment, l'expression la plus humaine qui existe. Si une expression n'est pas humaine, elle est sans valeur esthétique. C'est cette valeur immédiatement ou superficiellement humaine qui impose aux apparitions esthétiques leurs valeurs décoratives, et c'est pour cela que la machine est nettement incapable de créer des valeurs purement décoratives. L'ornement est tué par la machine. Cette vérité découverte par les fonctionnalistes est définitive. Ces répétitions stéréotypées sont insupportables pour l'homme, même si elles sont faites en plastique et honorées du compas d'or.

L'idée classique de l'envie chez l'homme de décorer les choses est une théorie de « l'horreur du vide ». L'idée contraire, c'est-à-dire que la décoration est causée par une envie d'adapter le vide, de le conquérir, de le marquer par sa présence, est bien plus juste. Cette conquête est le caractère essentiel de l'activité esthétique (cf. la science-fiction).

Suivant son utilisation la plus authentique, le mot art (kunst) signifie ce que nous pouvons faire, notre capacité (können) dans n'importe quel domaine. Ainsi nous sommes tous des artistes, et toutes les techniques sont des arts. Mais avec les beaux-arts, c'est autre chose. Être un artiste d'un caractère esthétique, un faux artiste, un trompeur, un imaginiste, veut dire qu'on est capable de faire ce que l'on ne peut pas faire, que l'on peut faire l'impossible. En esthétique l'impossible n'existe pas. Le nouveau est toujours impossible, une tromperie, parce que le possible, c'est le connu.

La contradiction complémentaire du dadaïsme et du constructivisme, entre les deux guerres, est aujourd'hui évidente. Nous y voyons deux côtés d'une seule chose. La raison pour laquelle le constructivisme, depuis la guerre, est devenu fade et sans force est la rupture des contradictions. Le dadaïsme s'est transformé en un système actif grâce au surréalisme, cependant que l'ancien constructivisme est resté sur sa position.

La question de base posée par l'artiste à tous les hommes d'aujourd'hui est celle-ci : comment éviter un automatisme complet, une transformation de



notre intelligence en un réflexe instinctif et standardisé ? Ce n'est pas en parlant de la défense d'un libéralisme, d'un individualisme mourant ; ce n'est pas en s'opposant à la socialisation que l'on arrive à une solution.

Seul entre tous les être vivants, l'homme est arrivé à transformer sa vie, d'une base donnée par la richesse ou la pauvreté de la nature même, en une vie de cultivateur et de constructeur, transformant la nature d'après ses désirs. La deuxième crise s'impose maintenant. Est-ce que nous pouvons garder artificiellement — ou d'une façon artistique — notre jeunesse, notre intelligence et notre envie tournée vers l'inconnu ? Est-ce que nous pouvons garder la liberté et le désir expérimental dans les nouvelles conditions historiques ?

Créer la base d'une élaboration systématique de cette possibilité, **trouver sa méthode**, voilà la tâche la plus importante qui s'impose aux artistes et aux techniciens d'aujourd'hui.

Les gens qui s'occupent spécialement de la transformation sociale me diront peut-être qu'il faut attendre, qu'il faut d'abord s'occuper de la question politique et du développement technique. Mais il ne faut pas oublier que la même nécessité historique indivisible impose déjà depuis cent ans ce problème, comme en témoigne toute l'histoire de la culture moderne.

Max Bill nous propose quatre « nécessités » pour l'évolution de notre problème. Il dit que la fonction de l'artiste n'est pas de s'exprimer soi-même, mais de créer des objets harmonieux au service de l'homme. D'accord.

Mais au nom des faux artistes, je vous dis que vous vous trompez quand vous parlez en même temps d'une éducation qui doit être la libération de la personnalité ; parce que la personnalité est justement l'aspect individualiste d'un homme.

Deuxième point. Le vrai artiste doit, d'après vous, s'occuper des problèmes de la production en série. Très bien.

Mais les faux artistes ne doivent s'intéresser qu'à ce qui les intéresse personnellement, c'est-à-dire à extérioriser leurs propres désirs et besoins. Les désirs purement individuels n'existent pas, et le commencement de toute nouvelle réalisation se présente comme un cas particulier. La Triennale de Milan est une chose très importante en tant que champ d'expérience. Max Bill semble trouver dans cette manifestation une grande inutilité. Mais il faut se méfier. Il y a des luxes utiles aussi bien que des luxes inutiles. La Triennale est inutile pour les gens sans imagination. Mais certains comprennent que les objets futurs ne sont pas préfabriqués, mais se composent d'un tas de détails sortis de nombreux objets ratés dans leur ensemble ; pour ceux-là la Triennale est extrêmement utile.

Il est important de comprendre cette loi inévitable, que c'est la quantité qui crée la base de la

naissance des nouvelles qualités. Voilà pourquoi il faut garder aux grandes expositions le caractère de champs d'expérience, et éviter qu'elles se transforment en des écoles éducatives. Les plus grandes expériences ici sont les confrontations entre les différents stades de perfection, et la confrontation directe entre l'objet et le public.

Troisième point. Ma réponse au sujet de l'unité des fonctions est déjà donnée, et je répète que cette unité ne peut être obtenue que sur la base d'une contradiction intérieure.

Quatrième point. La réponse à cette question est également déjà donnée. Le but de toute production doit être de satisfaire les besoins et les aspirations de l'homme. D'accord. Mais comment ?

Je me permets de finir cette explication par une question directe à Max Bill :

S'il était possible, sur la base des doctrines de l'ancien Bauhaus, d'établir une nouvelle doctrine en contradiction complète avec la première, est-ce que vous voudriez combattre cette nouvelle doctrine dans le nouveau Bauhaus parce qu'elle est en contradiction avec la doctrine de l'ancien Bauhaus ? Ou bien est-ce que vous voulez publier, et développer ces nouvelles doctrines à l'aide des anciennes ?

Ou bien préférez-vous rester neutre, et ignorer toutes les doctrines qui ne correspondent pas logiquement à celles de l'ancien Bauhaus ? La réponse à ceci est d'une importance capitale pour l'avenir des problèmes qui nous occupent.

## 2. NOTES SUR LA FORMATION D'UN BAUHAUS IMAGINISTE.

### Qu'est-ce que le Bauhaus ?

Le Bauhaus est une réponse à la question : quelle « éducation » faut-il à l'artiste, pour qu'il puisse occuper sa place dans l'âge machiniste.

### Comment s'est réalisée l'idée du Bauhaus ?

Elle s'est réalisée avec une « école » en Allemagne ; d'abord à Weimar, ensuite à Dessau ; fondée par l'architecte Walter Gropius en 1919 — détruite par les nazis en 1933.

### Qu'est-ce que le mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ?

C'est la réponse à la question OU ET COMMENT trouver une place justifiée pour l'artiste dans l'âge machiniste. Cette réponse démontre que l'enseignement assuré par l'ancien Bauhaus est faux.



## Comment s'est réalisée l'idée d'un mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ?

Le Mouvement a été fondé en Suisse en 1933, comme une tendance pour la constitution d'une organisation unie, apte à promouvoir une attitude culturelle révolutionnaire intégrale. En 1954, l'expérience de la rencontre d'Albissola a démontré que l'artiste expérimental doit s'emparer de l'industrie, et la soumettre à ses fins non-utilitaires. En 1955, fondation d'un laboratoire imaginiste à Alba. Fin de l'expérience d'Albissola : inflation complète portée dans les valeurs modernes de la décoration (cf. céramiques exécutées par des enfants). En 1956, le Congrès d'Alba définit dialectiquement l'urbanisme unitaire. En 1957, le Mouvement proclame le mot d'ordre de l'action psychogéographique.

## Ce que nous voulons.

Nous demandons les mêmes moyens et possibilités économiques et pratiques qui sont déjà au service des recherches scientifiques, avec les grands résultats que l'on sait.

La recherche artistique est identique à la « science humaine », qui pour nous est la science « intéressée », non la science purement historique. Cette recherche doit être conduite par les artistes, avec l'aide des scientifiques.

Le premier Institut constitué à cette fin dans le monde est le laboratoire expérimental pour les recherches artistiques libres, fondé à Alba le 29 septembre 1955. Un tel laboratoire n'est pas un Institut d'enseignement ; il sert seulement à offrir de nouvelles possibilités à l'artiste dans son champ d'expérience.

Les dirigeants de l'ancien Bauhaus étaient de grands maîtres, avec d'exceptionnels talents, mais de mauvais pédagogues. Les œuvres des élèves n'étaient que des singeries pieuses sur les modèles de leurs maîtres. La véritable influence de ceux-ci fut indirecte, occasionnée par la force de l'exemple : Ruskin pour Van der Velde, Van der Velde pour Gropius.

Ce que nous disons n'est en rien une critique, simplement une constatation dont on peut tirer les conclusions suivantes : le transfert direct de dons artistiques est impossible ; l'adaptation artistique s'opère à travers une série de phases contradictoires : Stupéfaction, - Émerveillement, - Imitation, - Refus, - Expérience, - Possession.

Aucune de ces phases ne peut être évitée, bien qu'il ne soit pas nécessaire qu'elles soient toutes traversées par un seul individu.

Notre conclusion pratique est la suivante : nous abandonnons toute tentative d'action pédagogique pour nous orienter vers l'activité expérimentale.

## 3. DISCOURS D'OUVERTURE DU PREMIER CONGRES MONDIAL DES ARTISTES LIBRES (Alba, Italie, 1956).

Nous avons organisé ici un Congrès. Pourquoi ? Quelle raison y a-t-il pour des artistes, les hommes les plus libres et les plus indépendants de la société — des gens qui vivent « comme le lys des champs » — de se réunir, de s'organiser, et d'entreprendre des discussions théoriques ?

« Créé, artiste, ne parle pas. » Ce discours nous a été tenu trop souvent par des gens qui se disaient capables de parler pour nous, de penser pour nous et d'agir pour nous ; des politiciens, des intellectuels, des industriels, professeurs, critiques d'art, et d'autres. Et nous avons toujours été trahis.

Je crée, je pense et je parle. Mais toutes les pensées ne sortent pas de la bouche, le corps entier de l'homme pense, et le corps entier parle aussi. On parle avec les gestes aussi bien qu'avec la langue, et comme le danseur et le musicien, le peintre parle avec des gestes qu'il imprime dans une matière indépendante de lui-même. C'est cette transmission du geste que nous appelons la création picturale. L'artiste de notre langage peut s'exprimer ainsi : « je ne cherche pas, je ne trouve pas, je crée ».

Cette explication montre que l'artiste n'a pas besoin de s'exprimer dans un langage qui n'est pas celui de son art, et que toute tentative théorique est plutôt pour lui une perte de temps et d'énergie. Cela apparemment signifierait que notre Congrès est complètement inutile. Il ne l'est malheureusement pas : la raison pour laquelle l'artiste est aujourd'hui obligé de prendre la parole n'est pas que le public demande une explication littéraire de n'importe quelle création artistique, c'est qu'il en reçoit toujours de fausses.

Les critiques d'art qui prétendent que la peinture ne peut pas s'expliquer en termes musicaux ne se gênent pas pour expliquer la musique comme la peinture en termes littéraires. L'existence même d'une critique semble avoir établi ses raisons d'être ; et si nous dénonçons ce manque de logique, ce n'est pas pour en finir avec ni pour prendre sa place, c'est pour mettre en garde contre des pratiques confusionnistes, et indiquer notre voie vers une base plus exacte et plus utile.

L'erreur de l'ancien Bauhaus était incluse dans son mot d'ordre du premier manifeste du Staatlichen Bauhauses Weimar : ARCHITECTES, SCULPTEURS, PEINTRES, NOUS DEVRONS TOUS RETOURNER A L'ARTISANAT.

Ce mot d'ordre avait peut-être à l'époque une certaine actualité, mais aujourd'hui, au contraire, l'artisanat est devenu un petit domaine insignifiant en comparaison de celui de l'industrie et de celui de l'art libre.



L'ancien Bauhaus était la transformation logique des **écoles d'artisanat** qui avaient découlé des **académies**. Son véritable devoir n'était pas seulement de remplacer les écoles artisanales mais aussi celles des beaux-arts. L'erreur, qui en amena l'échec, fut qu'il recula devant la lutte contre l'organisation des académies qui, contrairement aux facultés scientifiques des Universités, sont restées des entreprises purement spéculatives et formalistes.

Cette faillite se manifesta de la façon la plus éclatante dans l'attitude hostile de l'ancien Bauhaus envers les tentatives du peintre van Doesbourg et du groupe hollandais « de Stijl », erreur encore aggravée par la direction du nouveau Bauhaus à Ulm lorsqu'en réponse à nos essais de rapprochement il nous proposa une collaboration avec les académies des beaux-arts, celles-ci étant, à leur avis, à la hauteur des problèmes qui s'imposent à l'art d'aujourd'hui — conception évidemment aussi aberrante qu'il est possible.

Au contraire, nous restons, nous, fidèles aux conceptions de Gropius et du Corbusier, à savoir que l'académisme actuellement est pire que tout dans ce domaine. Dans la revue ERISTICA, nous exposons clairement les raisons de leur échec inévitable, et nous insistons sur le fait que la résolution des problèmes de base de l'ancien Bauhaus est conditionnée par un dépassement de l'académisme dans le domaine des beaux-arts, confronté avec le dépassement de l'artisanat par le monde industriel.

Ce serait une grande erreur de nous classer parmi les autodidactes anti-académiques. Nous ne sommes ni contre les écoles artisanales, ni contre les académies des beaux-arts, en tant qu'écoles primaires et même secondaires. Cela ne nous regarde pas. Nous voulons seulement préciser que l'évolution mondiale dans le domaine de l'art et de la technique est arrivée à une telle confusion formelle que l'établissement d'un INSTITUT D'EXPERIENCES ET THEORISATIONS ARTISTIQUES, au niveau des Instituts scientifiques, au-dessus des problèmes scolaires professionnels artistiques ou industriels, s'impose avec une force éclatante. L'établissement de cet Institut est notre but précis et direct.

Le drapeau de l'Avant-Garde artistique m'a toujours semblé suspect. L'extrémisme est ordinairement une attitude vide. Je me suis toujours éloigné en vitesse de ceux qui se promènent avec la médaille de l'avant-garde sur la poitrine, et pourtant, cela ne m'a jamais intéressé d'aller, sans pouvoir aller à l'extrême. Je me suis toujours efforcé d'établir le contact le plus étroit avec le peuple et le milieu intellectuel en général. Ce m'est pour cette raison une grande déception d'être obligé de reconnaître que notre mouvement est arrivé à un stade où seul le nom de mouvement d'avant-garde peut lui être appliqué.

Il y a deux conditions pour qu'un mouvement soit appelé mouvement d'avant-garde. D'abord il

faut qu'il se trouve isolé et sans appui direct des forces établies, abandonné à une lutte apparemment impossible et inutile. Je crois que tout le monde reconnaîtra que notre mouvement répond pleinement à cette condition.

Il faut ensuite que la lutte de ce groupe soit d'une importance essentielle pour les forces au nom desquelles il lutte (dans notre cas, la société humaine et l'évolution artistique) et que la position gagnée par cette avant-garde soit plus tard confirmée par une évolution générale.

C'est seulement dans le futur que nous pourrions trouver une justification précise de cette dernière condition. Cela reste encore dans le domaine de l'espoir et de la croyance, même si de nombreuses expressions de sympathie, ainsi que notre propre certitude du bien-fondé de notre entreprise nous donnent l'assurance de sa réussite.

#### 4. L'UNIVERSITE POPULAIRE ET L'ART

In the history of education, the most striking phenomenon is that schools of learning, which at one epoch are alive with a ferment of genius, in a succeeding generation exhibit merely pedantry and routine. The reason is, that they are overladen with inert ideas. Education with inert ideas is not only useless: it is, above all things harmful.— That is the reason why uneducated clever women, who have seen much of the world, are in middle life so much the most cultured part of the community.

The understanding which we want is an understanding of an insistent present. The only use of a knowledge of the past is to equip the present.

Passing now to the scientific and logical side of education, we remember that here also ideas which are not UTILISED are positively harmful. By utilising an idea, I mean relating it to that stream, compounded of sense perceptions, feelings, hopes, desires and of mental activities adjusting thought to thought, which FORMS OUR LIFE.

A.N. WHITEHEAD.

Scientific discovery is often carelessly looked upon as the creation of some new knowledge which can be added to the great body of old knowledge. This is true of the strictly trivial discoveries. It is not true of the fundamental discoveries, such as those of the laws of mechanics, of chemical combinations, of evolution, on which scientific advance ultimately depends. THESE ALWAYS ENTAIL THE DESTRUCTION OF OR DISINTEGRATION OF OLD KNOWLEDGE BEFORE THE NEW CAN BE CREATED.



—We need a Ministry of Disturbance, a regulated source of annoyance, a destroyer of routine, an underminer of complacency.

C.D. DARLINGTON.

(John DEWEY: "Reconstruction in Philosophy", p. 14.)

« Comprendre le présent », c'est, comme il est bien expliqué par les existentialistes, saisir l'incohérence des choses, c'est adapter l'optique artistique de l'existence. L'unique inertie qui existe pour l'homme, c'est la vérité, et la vérité c'est la répétition identique. L'inertie même est ainsi la base fondamentale de l'éducation scientifique et de l'apprentissage professionnel. Il n'y a pas à en discuter.

L'oppression contre l'acte occasionnel et la pensée incohérente, imposée comme vertu par l'industrie aussi bien que par la science, est ainsi la cause même de l'inertie qui englobe de plus en plus la culture. Une femme sans profession, et qui a beaucoup vécu, paraît dans la société plus cultivée que d'autres, justement parce que la plupart de ses idées sont incohérentes et sans utilité. Passons aux idées liées à des intérêts concrets, et l'on verra qu'elles sont extrêmement bornées.

La question ne se règle pas par une rationalisation de l'éducation, ni par l'introduction d'un ministère de destruction, si cette institution n'est pas portée par une volonté puissante dans le peuple même, une volonté artistique, une volonté créative. Mais comment la faire naître ?

Il s'agit d'une activité mentale non seulement indépendante, mais encore en contradiction avec les activités professionnelles aussi bien que scientifique. Son importance est égale.

L'activité des beaux-arts est anti-professionnelle et anti-intellectuelle mais doit, sur une base autonome, avoir la possibilité d'une collaboration perpétuelle avec ces deux tendances qui possèdent des appuis expérimentaux et éducatifs d'un côté dans l'industrie et les écoles professionnelles, et de l'autre côté dans les écoles élémentaires ou supérieures, les universités, les instituts de recherche, des organisations propres dans le monde entier. Toutes ces organisations doivent être changées, comme la conception même des beaux-arts.

« L'université de la Forme », le nouveau Bauhaus inauguré à Ulm en 1955, semblait tout à fait indiqué pour être le centre évident de l'établissement d'une telle autonomie de l'activité constructive, passant de l'informe à la forme, et de la forme à la vie pratique. Directement combiné, comme il est, avec la nouvelle université populaire d'Ulm, il semblait réunir toutes les données élémentaires d'un dépassement de l'ancien isolement anti-populaire.

Pour bien comprendre cette situation il faut d'abord se rendre compte de l'attitude esthétique, ou expérimentale, qui est et ne peut être que l'attitude de l'amateur. **L'ARTISTE LIBRE EST UN AMATEUR PROFESSIONNEL.** L'esprit d'amateurisme est à l'origine de tout progrès. L'esprit d'amateurisme ne demande pas un autodidactisme complet, mais est la capacité de pouvoir surmonter ses connaissances, et d'arriver à une nouvelle innocence, un nouveau point zéro ou un sentiment de ne rien savoir. L'université populaire fut créée uniquement pour ce but anti-didactique et anti-professionnel, et par conséquent anti-confessionnel dans tous les domaines. Anti-doctrinaire. Ceci dit, il est évident que l'université populaire devrait être le lieu où chaque artiste libre, traitant n'importe quelle matière, devrait avoir son autonomie. Jusqu'à ce que les universités populaires soient formées sur cette base, elles ne seront que de vagues reflets du passé, ou des lieux d'ennui pour de pauvres fils à papas ; et avant que l'université de la forme ne retrouve, à travers les universités populaires, des racines dans le peuple, directement indépendantes des écoles professionnelles et des académies intellectuelles, l'école d'Ulm ne peut qu'aggraver les erreurs commises par Gropius. Et se réduire à une institution sans raison d'être.

Ce triste chemin était déjà tracé pour l'école d'Ulm avant son ouverture, par l'exclusion des arts libres qui, grâce à Kandisky, Feininger, Schlemmer, Klee et d'autres constituaient l'une des grandes forces de l'ancien Bauhaus. En demandant un brevet d'application artisanal ou industriel pour l'accès à l'école, d'avance on transformait celle-ci en simple école professionnelle. Notre critique à ce sujet fut sans résultat positif direct, ce qui nous força à constituer le « Mouvement International pour un Bauhaus imaginiste » qui continuera son activité jusqu'à l'établissement d'une nouvelle plateforme efficace.