



# Claudio Girola

## La dispersée\*

- 1923 Naissance à Rosario (Argentine).  
1931 Commence l'apprentissage de la sculpture dans l'atelier de son père, à Rosario.  
1939 Entre à l'école des Beaux-Arts de Buenos Ayres.  
1945 Fonde, avec Thomas Maldonado, Alfred Hlito, Enio Iommi l'« Association d'Art-Concret ». Première exposition du groupe à la galerie Peuser (Buenos Ayres).  
1946-1949 Participe à plusieurs expositions du groupe Art-Concret à B.A.  
1949-1950 Voyage en Europe. Travaille avec Georges Van Tongerloo à Paris. Première exposition particulière à la galerie Salto de Milan.  
1952 Invité par l'Institut d'Architecture de l'Université catholique de Valparaiso pour exposer à Valparaiso et Santiago. Nommé membre fondateur de l'Institut.  
1953 Participe à l'exposition du groupe Art-Concret au Musée d'Art moderne de Sao Paulo et de Rio de Janeiro.  
1955 Exposition du groupe Art-Concret à la galerie Viau (Buenos Ayres).  
1956 S'installe au Chili. Nommé professeur titulaire de la Faculté d'Architecture de l'Université catholique de Valparaiso.  
1960 Participe à l'exposition « Cent cinquante ans d'Art argentin » au Musée national des Beaux-Arts de Buenos Ayres.  
1961 Première exposition retrospective au Musée national des Beaux-Arts de Santiago de Chile.  
1962 Participe à la XXXI<sup>e</sup> Biennale de Venise.  
1963 Exposition rétrospective au Musée national des Beaux-Arts de Buenos Ayres. Gagne le prix « Georges Braque » de l'Ambassade de France en Argentine.  
1963-1964 Vit à Paris. Participe aux actes poétiques réalisés en France. Collabore à la *Revue de Poésie*.  
1965 Effectue, avec des poètes, sculpteurs, architectes, peintres, philosophes américains et européens, la première traversée, qui se nommera *Améréide*.  
1968 Exposition « Art-Concret » à la Sociedad Hebraica de Buenos Ayres.  
1970 Exposition à la galerie Rubbers (Buenos Ayres).  
1971 Biennale de sculpture XI à Anvers. « Art argentin » au Musée de Bâle.  
1974 Exposition à la galerie Carmen Waugh (Buenos Ayres).  
1977 Exposition à la galerie Rubbers (Buenos Ayres).  
1985 Exposition au Musée d'Art moderne de Buenos Ayres.  
1987 « Quinze ans de sculpture argentine » au Centre d'Art moderne de Buenos Ayres.  
1977 à 1987 Réalisation de sculptures à la ville ouverte (Ritoque, Chili). Depuis 1984, Claudio Girola pratique, avec l'École d'Architecture de l'Université catholique de Valparaiso, les « Traversées d'Améréide », au cours desquelles il a réalisé de nombreuses sculptures en divers endroits d'Amérique latine.

\* En 1986, Girola conçoit ainsi la sculpture dénommée *La dispersée* qui s'étend sur environ 70 mètres à Trehuaco (Chili). C'est de cette sculpture que parle le texte qui suit. Photo ci-contre.

Ce que j'aimerais faire aujourd'hui, ce n'est pas parler de l'enseignement de la Traversée, ni de la Traversée elle-même. Je ne veux pas faire un compte-rendu d'allure pédagogique. J'aimerais plutôt parler de certaines choses qui me sont venues à l'esprit après que j'ai eu fini la sculpture de Trehuaco.

Quand cette sculpture a-t-elle commencé ? C'était au mois de mars 1986. Pendant des mois, nous nous étions réunis à la Ville ouverte, Alberto, Godo, Miguel et moi, pour discuter et débattre d'une nouvelle manière de faire face à nos divers arts — nouvelle manière qui, telle un mode d'unisson, puisse mettre en échec ce qu'on pourrait appeler la spécialisation qui fait diverger nos métiers respectifs. Nous avons même réussi à trouver un nom. Ce nom se transformait déjà en sentier où nous pouvions avancer. S'il nous avait été loisible d'écrire un texte à la manière des manifestes de jadis, il aurait commencé, à n'en pas douter, par une de ces affirmations en forme négative, du type : « Finis les architectes, les poètes, les sculpteurs, les peintres et les musiciens. C'est l'heure, désormais, des *orfèvres* ». C'était en effet le mot. Et l'art d'orfèvrerie se présentait comme l'unisson de nos métiers, grâce au pouvoir de réunir tant de spécialisations dans son unique mise en œuvre.

Au milieu de ces réunions de travail où l'on oscille entre l'euphorie et l'abattement, j'ai dit un soir que cela faisait trois ans que je n'avais pas eu une seule « idée sculpturale ». Je voudrais qu'on m'entende bien sur ce point. Je puis chaque jour faire des œuvres de sculpture ; c'est même ce que je fais. Mais il n'y a de sculpture que si j'ai une idée. Qu'on me comprenne : je ne crains pas tant de paraître paresseux ou irresponsable. Ce dont il s'agit, c'est ceci : chaque fois qu'une œuvre de sculpture contemporaine, bonne ou mauvaise, se rapproche de la notion et de la figure toute faite que nous avons de ce qu'est une « sculpture », il me paraît absolument nécessaire de revoir notions et figures, vu que ce qui est en train de nous arriver, c'est que de plus en plus fréquemment nous prenons la proie pour l'ombre — autrement dit : nous sommes face à de bonnes ou de mauvaises œuvres, mais non pas face à de l'*art*.

Pour cette raison, en plus d'avoir dit que je n'avais pas eu d'idée sculpturale depuis au moins trois ans, je me suis posé la question : quel est le présent de la sculpture ? Et quand je dis « présent », je veux dire non pas quelque chose qui est fait et qui, en tant que tel, est présent, mais au contraire quelque chose qui n'existe pas et qui dissimule le présent.

Si nous nous interrogeons en vérité pour savoir quel est notre concept d'art en général, je crois que nous répondrions tous, un peu surpris par l'évidence de la réponse : comment l'art pourrait-il ne pas être l'œuvre d'art ? Néanmoins, me semble-t-il, il y a une différence essentielle entre *art* et *œuvre*. L'expression « œuvre d'art », si courante dans nos habitudes, voilà qu'elle m'est devenue inconvenante, parce que je pense que *art* n'est pas une propriété inhérente à l'œuvre, mais au contraire dépend de cela qui se pro-voque avec elle, et comment - tout comme de ce qui est pro-voqué par elle, et comment. Si *art* et *œuvre* pouvaient s'identifier sans plus, l'art serait une chose, comme l'est l'œuvre, ou bien il serait éventuellement une qualité de cette dernière. Mais avec le mot *art*, je ne cherche pas à désigner la chose qu'est l'œuvre, pas plus qu'une qualité dominante qui devrait être perçue et appréciée en elle.

Il suffit de penser un instant à ce qui se passe quand nous faisons de l'*art* pour comprendre l'impossibilité d'identifier les deux. En effet nous « voyons » les œuvres que nous faisons, alors que nous *ne voyons pas* quand les œuvres nous pro-voquent à l'art. Imaginons que nous nous confrontions à la tâche de faire une « sculpture », mais désormais sans œuvre. Très peu se rendent compte qu'avec ce *faire sans œuvre* nous ne

sommes plus que des intermédiaires n'ayant plus qu'une idée : faire que l'*art* nous tienne de sa présence (ou rythme), au lieu qu'il soit un flux prenant issue du faire et allant jusqu'à l'œuvre qu'il s'agit de réaliser. Cette idée du flux est l'une des nombreuses métaphores dont on se sert pour renforcer la part de connu (l'œuvre à réaliser), pour la faire coïncider avec l'*art* — inconnu que nous affrontons sans possibilité de le voir. Ainsi, par commodité, on pense que l'*art* est afflux de l'œuvre, sans remarquer que s'il était afflux, il prendrait la forme de ce qui le contient, c'est-à-dire de l'œuvre. Mais, pour rester cohérent avec ce que je suis en train de penser, je dois dire que l'œuvre n'est pas le récipient de l'*art*. Contenant, le créateur ou médiateur ne l'est pas plus, et le spectateur l'est encore moins. Tant il est vrai que l'*art* ne peut pas être contenu, vu que seulement il se pro-voque.

Dans cette idée de pro-voquer, il n'y a rien d'ingénu. La pro-vocation est appel à faire sortir quelque chose et à le faire rester dehors. Surgir ainsi, et rester sans désemparer comme appel, comme pure « vocation » — c'est là et seulement là l'allure implicite de l'acte unique et non réitérable de l'*art*. Alberto Cruz, un jour (mais en d'autres circonstances) a désigné tout cela en le nommant : le « chaque fois ».

*Art* : ce qui se pro-voque l'homme par le moyen de l'appel qui le maintient sans cesse dehors, en suspens. Cela a lieu par le biais de l'œuvre, qui permet instrumentalement de dévoiler l'*art*. Par exemple : à la question du « présent de la sculpture » fit suite une autre question : en sculpture, qu'est-ce que disperser ? Et : pourquoi précisément « disperser » ?

Je ne vais pas répondre directement pour le moment. Mais c'est avec cette question que commence concrètement la sculpture de Trehuaco.

J'aimerais poursuivre en réfléchissant à voix haute et globalement, pour arriver ensuite à ce qui est particulier dans l'œuvre. Mais avant d'aller plus loin, il me faut souligner que sans cet *appel* ou *mise en question* qui nous place toujours en situation d'avoir à repartir à zéro (chaque fois), il pourra y avoir œuvre, mais non *art*.

Les arts de l'espace, il faut les *voir*. L'art musical, il faut l'*écouter*. L'art théâtral, il faut le *voir* et l'*écouter*. L'art poétique, il faut l'*écouter*, le *lire* et parfois le *voir*. Ce qui se voit, s'écoute ou se lit, avec toutes ses variantes, nous met à peine dans ce que je nommerais une situation spéciale, depuis laquelle seulement il peut se passer quelque chose, ou au contraire ne rien se passer du tout. Si ce que nous voyons, écoutons ou lisons nous met dans la situation où quelque chose peut se passer, c'est-à-dire si cela implique attente en vue d'un dévoilement, il y aura *art*. S'il ne contient pas l'attente du dévoilement de quelque chose, il y aura œuvre, mais non art. Mais davantage encore est exigé, vu que de l'art nous pouvons dire qu'il se donne dans la pure gratuité sans jamais être gratuit. Non seulement il est nécessaire que ce voir ou cet écouter, que ce sentir ou cet imaginer, que cet intuitionner soient pleins d'attente ; mais encore avant toute autre chose, pour qu'il y ait *art*, il est obligatoire que s'accomplisse ce qui n'appartient pas à l'œuvre, mais que celle-ci impulse. Accomplir l'action de « mener la présence jusqu'à son propre rythme », autrement dit : « *Stiften* ce n'est pas *fonder*, nom de Dieu ! » (comme dit l'*Améréide*). En d'autres termes : ce qui est voilé, le mettre en marche et hors de soi. Mettre hors de soi quelque chose ou quelqu'un, c'est l'extase — s'aliéner ou s'abîmer en soi-même. Mais aussi, cela signifie dans le langage courant (et c'est lui qui m'intéresse) : irriter ou rendre furieux ce quelque chose ou ce quelqu'un. Et comment met-on hors de soi, si ce n'est par provocation ? C'est seulement quand nous sommes hors de nous que nous pouvons repérer davantage que le fruit de notre acte, l'œuvre : à savoir la puissance qui pousse à la réaliser. Cela,

en ce qui concerne l'individu. Mais voici plus intéressant encore : quand l'*art* provoque l'*art*, aussi bien le médiateur que le spectateur se désindividualisent, c'est-à-dire sont mis hors d'eux-mêmes. Quand cela arrive, que vise-t-elle alors, la pro-vocation ou *art* ? Elle vise à mondifier. Mais non pas à mondifier le mal-nommé monde naturel ou empirique qui nous entoure. Mondifier le monde vrai, celui qui unit et oriente. Celui que Heidegger a nommé le « monde qui monde », c'est-à-dire qui ne cesse de redevenir neuf.

On pourra penser qu'un tel monde est esprit — à juste titre, étant donné que le mot « esprit » indique la faculté d'objectivation qui ne se réfère pas aux objets tout en les incluant, sans rester liée aux sens, aux sentiments et aux émotions. Étant hors de soi sans rester lié aux sentiments et aux émotions, on n'est pas parmi les choses, et on ne veut pas non plus rester parmi les choses. On veut être au dehors et exister dans le « monde qui monde », dans le monde qui ne cesse de redevenir neuf. Je pense alors que l'œuvre n'est ni *art* ni œuvre d'*art*, bien qu'elle soit chose faite pour le pro-voquer. Comment a lieu en nous la pro-vocation ?

Suffira-t-il de regarder la chose faite ? Si l'on regarde les choses faites uniquement en les percevant, ce regard va toujours exiger une interprétation et un modèle de référence. C'est pour cela qu'il est très fréquent d'entendre demander après les « signifiés », pour satisfaire la curiosité qui se porte sur le secret de la chose faite. Je pense qu'il y a bien un secret, mais non enfermé dans l'œuvre. Il existe dans le monde, que l'œuvre dévoile, sans tarder à le voiler de nouveau. C'est pourquoi je pense que les interprétations sont inutiles.

Il y a *art* quant il se fait — parce que l'*art*, comme nous l'avons vu, c'est « mener la présence jusqu'à son propre rythme » : puissance en action et non pure et simple chose. Quelqu'un a demandé un jour à Isadora Duncan si elle pouvait dire en mots ce qu'elle dansait. Elle répondit : « Si je le pouvais, je ne danserais pas ».

La pro-vocation implique que se dévoile l'origine et l'accomplissement de l'être comme ce qu'il est, en n'importe quelle époque, en n'importe quel lieu. C'est pourquoi je pense qu'il n'y a pas de véritable histoire de l'*art*, au vrai sens du mot histoire. Dévoiler est toujours inaugural. Cézanne a peint inauguralement cinquante deux fois la Montagne Sainte Victoire qu'il voyait depuis la fenêtre de son atelier. Jamais il ne l'a représentée ; jamais il ne l'a évoquée. Son seul souci était de manifester l'énergie et la puissance qui donnent sens à la forme artistique quand elle se construit chaque fois à partir de l'inauguralité que constitue la pro-vocation du « fait pictural », comme disait Braque — disons : de la parole faite couleur, laquelle se manifeste comme ce qui change et néanmoins est toujours même. Dans ce cas : l'invention de la surface picturale.

Chaque moment de toute construction est toujours un choix ; nous sommes beaucoup à le savoir. Mais ce que nous savons à peine, c'est que « possibilité » et « être » sont synonymes. Si dévoiler quelque chose est bien ne pas rapporter son être, alors pour chaque possibilité restent saisis une infinité de possibles. D'autant plus que l'on progresse dans le choix des possibles grâce aux « non », et pas grâce aux « oui ».

La pulsation qui permet de passer de la vie à l'existence, voilà ce qu'est l'*art*. Il est fréquent d'entendre le contraire : l'*art* est vie. Je pense qu'il est existence, grâce à cette fluctuation passagère et profonde à la fois qui va, prenant issue d'un : « je n'ai pas d'idée sculpturale » pour arriver à : « j'ai une question sculpturale ».

Quel type d'existence ? Incertaine, répondé-je. Instable, parce l'*art* n'offre jamais ni le même mode ni la même forme d'exister. C'est pourquoi je parle de pulsation, et c'est pourquoi j'ai dit que nous devons douter ou nous méfier des notions et défi-

nitions qui s'affermissent et se constituent sans questionnements nouveaux, en nous installant dans ceux que nous avons affrontés jadis dans notre vie, et que nous continuons de croire en vigueur et immuables. C'est pour cela qu'un soir, pendant la Traversée de Trehuaco, j'ai demandé à une étudiante de dessin graphique avec laquelle je causais distraitement de choses et d'autres, si la sculpture que nous avions devant nous paraissait ressemblante à ce qu'elle croyait devoir être une sculpture. Vanité des vanités. Je n'aurais rien gagné à questionner Alberto ou Miguel. Pourquoi ? Parce que cette étudiante a répondu négativement : qu'elle ne ressemblait pas à une sculpture. Elle répondait depuis ce qu'elle savait, non depuis ce qu'elle voyait.

*L'art* surgit comme la plus grande distance possible entre deux bords, sans que ceux-ci cessent d'être des bords, lesquels, même s'ils ne se voient pas l'un l'autre, se savent être des bords — comme ceux de l'embouchure du Rio de la Plata par exemple. Dans la sculpture, la plus grande distance possible pourrait être celle qui s'étend d'un fil de bronze, vu comme vecteur dans l'espace, aux colosses de Memnon en Egypte, vus comme purs volumes dans l'espace. Il en va ainsi chaque fois que s'accomplit et se pro-voque la loi essentielle, la loi invariable et inéluctable de la *sculpturalité*. Quelle est cette loi ? Le poids gravitationnel. La gravité. L'être de la sculpture se nomme par le verbe : être debout, *histêmi, stare* — statue et statut, stabilité, établissement et stature. La sculpture travaille depuis les temps immémoriaux la statue comme une seule et unique. Même s'il s'agissait de deux ou trois, ou d'un groupe sculptural, même si c'est un fronton ou un ensemble. Pourquoi ? Parce qu'elle a toujours face à elle ce qui unit sa possibilité : le poids gravitationnel. A partir de là, et dans le cours des millénaires, elle a résolu d'une façon ou d'une autre le dévoilement de son être. Bien entendu d'abord comme volume intact ; puis, grâce à l'introduction des « vides » dans le volume, ou bien en ajoutant la figuration de troncs d'arbre, ou bien le drapé — jusqu'à en venir aux serpents de Laocoon. Tous ces modes sont quelques uns des modes infinis possibles de « mener la stature » de la gravité sculpturale « jusqu'à son propre rythme ». Mais la statue, par définition, continuait d'être une seule et même — une seule et même statue équilibrée. Michel-Ange l'a exposé d'une manière très parlante : « Si l'on jette depuis le haut d'une montagne une sculpture, tout ce qui se rompt est superflu ».

Au contraire, pour la sculpture de Trehuaco, la possibilité d'être à présent, c'était la dispersion gravitationnelle, qui permet de gagner l'extension grâce à ses appuis multiples et à ses formes éparpillées. Sa « stature » est lancée non pas *depuis*, mais *jusqu'à* la limite de ce qui est établi comme sculpture. En ce sens, elle est unique et non réitérable. C'est une situation de « chaque fois ». Je me demande alors ceci : Est-ce que ce ne serait pas ce « chaque fois », et lui seul, qui pro-voque *l'art* ? Parce que, à bien y regarder, quoi qu'on fasse après ce « chaque fois », ce n'est plus qu'une imitation de la présence qui s'était dévoilée cette fois-là.

Il y a plusieurs années, dans un « atelier d'Amérique », j'ai eu l'occasion de parler de sculpture. Je me souviens avoir dit, entre autres choses, qu'un sculpteur sait ce qu'il veut avec grande certitude (c'est ce que je signalais plus haut en parlant des « non »). J'en donnais un exemple avec une phrase qui disait à peu près ceci : le sculpteur ne veut pas que Vénus devienne ce marbre qu'il travaille, ni ne veut que ce marbre devienne *seulement* Vénus. Il ne faut pas prendre cette formule au sens de l'opposition insipide entre la forme et le contenu. Il faut la prendre comme mise en évidence de ce qu'Aristote, dans un passage de la *Métaphysique*, désigne comme unité interne de la raison et de la science dans le savoir — le vrai savoir intégral de quelque chose. Il donne comme exemple de ce savoir Phidias et Polyclète, qu'il présente comme modèles de sagesse

dans les arts, parce que non seulement ils savent merveilleusement sculpter leurs statues, mais parce qu'ils ont la vision des plus belles statues réalisables.

La vision de ces statues-là (les plus belles qu'il soit possible de réaliser) n'est pas une et même pour toujours. La vision s'en fait en fermant à demi les yeux, et chaque fois que nous les ouvrons à demi, nous voyons la *possibilité* de la vérité de l'être qui est, et ne se tire pas de l'infinité des coups d'œil nécessaires pour construire le monde.