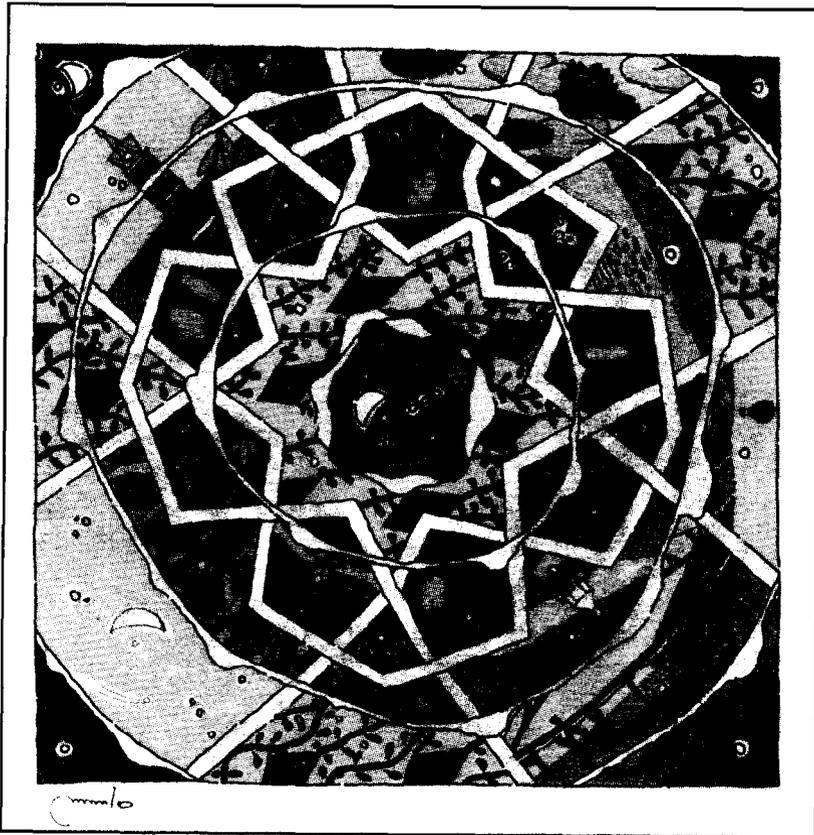


Nouvelles technologies, financement  
et éducation artistique : questions d'actualité

# L'ART ET LA SOCIÉTÉ



## ART AND SOCIETY

Topical questions: the « new technologies »,  
funding and artistic education



1999

# L'ART ET LA SOCIÉTÉ

Nouvelles technologies, financement  
et éducation artistique : questions d'actualité



Organisation des Nations Unies  
pour l'éducation, la science et la culture

---

# ART AND SOCIETY

Topical questions: the « new technologies »,  
funding and artistic education



United Nations Educational, Scientific  
and Cultural Organization

---

Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans cet ouvrage, ainsi que des opinions qui y sont exprimées, lesquelles ne sont pas nécessairement celles de l'UNESCO et n'engagent pas l'Organisation.

Cet ouvrage a été préparé par Tereza Wagner, Section de la créativité et du droit d'auteur.

Les articles réunis dans ce livre ont été publiés avec l'aimable autorisation de leur auteur.

La traduction des textes originaux en anglais vers le français sont dûs à Andrée May.

Publié en 1999 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (7 place de Fontenoy, 75732 Paris 07 SP, France)

---

**Conception graphique et impression :**

JD impressions  
90, rue Vergniaud - 75013 Paris - 01 45 88 59 29

**Couverture :**

dessin de Sergio Lerman, 1997. © S. Lerman

Ce projet a bénéficié du soutien du **Getty Conservation Institute** pour l'organisation des tables rondes thématiques, sous la responsabilité de Julian Zugazagoitia.

---

The authors are responsible for the choice and the presentation of the facts contained in this book and for the opinion expressed therein, which are not necessarily those of UNESCO and do not commit the Organization.

The texts in this book are published with the kind permission of their authors.

The translation from French to English is by Jill Godfrey.

The book publication was put together by Tereza Wagner, Creativity and Copyright Section.

Published in 1999 by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (7 place de Fontenoy, 75732 Paris 07 SP, France)

---

**Graphic design and printing by:**

JD impressions

90, rue Vergniaud - 75013 Paris - 01 45 88 59 29

**Cover page** drawn by Sergio Lerman, 1997 - © Sergio Lerman

This project was partially funded by Getty Conservation Institute for the organization of the round tables under the supervision of Julian Zugazagoitia.

---

A la mémoire de Lord Yehudi Menuhin

---

In memory of Lord Yehudi Menuhin

---

# TABLE DES MATIÈRES

Introduction par le Directeur général de l'UNESCO

## Chapitre I : **Paroles d'artistes**

- **Le besoin de vivre l'art en tant que vision totale du monde**,  
par Adonis ————— 18
- **Les artistes et la société\***, par Nadine Gordimer ————— 22
- **L'art et la créativité sont les sources de la diversité\***,  
par Lord Yehudi Menuhin ————— 26
- **La condition de l'artiste comme être humain\***,  
par Dani Karavan ————— 28

## Chapitre II : **Qui finance ?**

- **Pour l'avancement de la liberté de l'artiste dans une société démocratique\***, par Miguel Angel Corzo ————— 34
- **Aider les jeunes artistes**, par Roberto Memmo ————— 40
- **L'artiste et la question des subventions privées dans une société « ouverte »\***, par Bill McAllister ————— 44
- **L'art a aussi besoin de gestion\***, par Jasper Parrott ————— 50
- **La création, chaînon manquant des politiques culturelles contemporaines**, par François Hers ————— 54
- **L'action de mécénat de la Caisse des dépôts et consignations de France**, par Francis Lacloche ————— 60

## Chapitre III : **Les nouvelles technologies et la création artistique**

- **Etre artiste à l'heure des nouvelles technologies (l'utopie, le mystique et l'humanisme face à la technologie)**,  
par Frank Popper ————— 70
- **La création artistique virtuelle**, par Nils Aziosmanoff ————— 84
- **L'art graphique interactif : une rencontre entre artistes et scientifiques\***, par Jeffrey Shaw ————— 86
- **L'artiste et l'Internet : une nouvelle forme d'échange avec le public\***, par Benjamin Weil ————— 92
- **L'IRCAM : un exemple d'interaction entre technologie et création**, par Eric de Visscher ————— 98
- **Horizons ouverts et bloqués\***, par Jon Ippolito ————— 104
- **Comment les nouvelles technologies changent-elles le statut**

- et le rapport des humanités et de la technologie ?\*,  
par Steve Davis ————— 114
- **L'art, la technologie et le droit**, par Milagros del Corral — 122

#### Chapitre IV : **L'éducation artistique**

- **Les arts et l'éducation à l'ère du post-apartheid\***,  
par Nadine Gordimer ————— 130
- **L'enseignement de l'art dans la société africaine traditionnelle**,  
par Bernard Zadi Zaourou ————— 138
- **L'enseignement artistique en Afrique Sub-Saharienne**,  
par Jean-Pierre Guingané ————— 144
- **Le métier d'acteur\***, par Ion Caramitrou ————— 152
- **L'art comme moyen d'éducation\***, par Mallika Sarabhai — 158
- **Le langage visuel**, par Yaacov Agam ————— 164
- **L'art contre la violence**, par Lord Yehudi Menuhin ——— 170
- **Les enfants et les livres\***, par Josephine Pulein-Thompson — 174
- **Qu'est-ce que l'éducation artistique multiculturelle ?\***,  
par Rachel Mason ————— 178
- **Le besoin de promotion de l'éducation artistique**,  
par Salah Abada ————— 184

10

#### Chapitre V : **Les politiques culturelles dans le domaine des arts**

- **L'artiste et le développement**, par Javier Pérez de Cuéllar — 192
- **L'artiste interprète dans un monde en changement\***,  
par Valentin Klotz ————— 196
- **Quelques aspects de la politique culturelle française**,  
par Jean Favier ————— 204
- **L'encouragement pour la culture et les arts au Mexique**,  
par José Luis Martínez H. ————— 210
- **Les marqueurs culturels mondiaux\***, par Lourdes Arizpe — 220
- **La révolution numérique multimédia en Europe**,  
par Claude Poliart ————— 226
- **Le développement de l'éducation musicale dans les  
systèmes nationaux d'éducation**, par Ana Lucia Frega 232

\* Textes originaux en anglais.

# CONTENTS

## Introduction by the Director-General of UNESCO

### Chapter I : **The artist's point of view**

- **The need for art to be lived as a total vision of the world,**  
by Adonis ————— 19
- **Artists and society\***, by Nadine Gordimer ————— 23
- **Art and creativity : the sources of diversity\***,  
by Lord Yehudi Menuhin ————— 27
- **The condition of the artist as a human being\***,  
by Dani Karavan ————— 29

### Chapter II : **Who pays?**

- **The promotion of the artist's freedom in a democratic society\***, by Miguel Angel Corzo ————— 35
- **How to help young artists**, by Roberto Memmo ————— 41
- **Artistic private funding in our « open » society\***,  
by Bill McAllister ————— 45
- **The need for management in the field of art\***,  
by Jasper Parrott ————— 51
- **Creation, the missing link in contemporary cultural policies**, by François Hers ————— 55
- **The « Caisse des dépôts et consignations de France » and its role as patron of the arts**, by Francis Lacloue ————— 61

### Chapter III : **New technologies and artistic creation**

- **Being an artist in the new technological era (utopia, mystique and humanism faced with technology)**,  
by Frank Popper ————— 71
- **Virtual art and its creation**, by Nils Aziosmanoff ————— 85
- **Interactive computer graphics : a meeting between artists and scientists\***, by Jeffrey Shaw ————— 87
- **The artist and the Internet : a new form of exchange with the public\***, by Benjamin Weil ————— 93
- **IRCAM an example of interaction between technology and creation**, by Eric de Visscher ————— 99
- **Horizons ouverts et bloqués\***, by Jon Ippolito ————— 105

- **New technologies in changing the status and the relationship between the humanities and technology\***,  
by Steve Davis ————— 115
- **Art, technology and laws**, by Milagros del Corral ——— 123

#### Chapter IV : **Artistic education**

- **The arts and education in the post-apartheid era\***,  
by Nadine Gordimer ————— 131
- **Art teaching in the traditional African community**,  
by Bernard Zadi Zaourou ————— 139
- **Artistic education in Sub-Saharan Africa**,  
by Jean-Pierre Guingané ————— 145
- **The actor's art\***, by Ion Caramitrou ————— 153
- **Education through art\***, by Mallika Sarabhai ——— 159
- **Visual language**, by Yaacov Agam ————— 165
- **Art against violence\***, by Lord Yehudi Menuhin ——— 171
- **Children and books\***, by Josephine Pullein-Thompson — 175
- **What is multicultural art education ?\***, by Rachel Mason - 179
- **The need to promote artistic education**, by Salah Abada - 185

#### Chapter V : **Contribution to the reflexion on cultural policies in the field of art**

- **The artist and development**, by Javier Pérez de Cuéllar — 193
- **The performer in a changing world\***, by Valentin Klotz — 197
- **Some aspects of French cultural policy**, by Jean Favier — 205
- **Encouraging culture and the arts in Mexico**,  
by José Luis Martínez H. ————— 211
- **Global cultural markers\***, by Lourdes Arizpe ————— 221
- **The digital multimedia revolution in Europe**,  
by Claude Poliart ————— 227
- **The development of music education in national education systems**, by Ana Lucia Frega ————— 233

\* Original texts in English.

## INTRODUCTION

par **Federico Mayor\***

**Voici** maintenant presque trente ans que l'UNESCO a entrepris ses premières études et recherches sur la vie et le travail des artistes, auteurs et interprètes, travaux qui ont contribué, à l'adoption de la Recommandation relative à la condition de l'artiste, de 1980, à la clarification des règles régissant le statut des artistes, interprètes ou exécutants, et à l'amélioration de la législation, dans certains pays, sur la protection des droits et la promotion sociale des artistes.

Au cours des années soixante-dix, en effet, se sont produits de profonds bouleversements qui ont mené à des réformes importantes dans le domaine de la culture. L'accession à l'indépendance nationale, par exemple, a souvent engendré la revendication d'une singularité culturelle. Les artistes des pays en développement ont commencé à faire entendre leur voix, réclamant soutien et reconnaissance.

La Recommandation de 1980 insiste sur l'utilité publique de l'artiste et sur l'importance de ses droits et sur la protection sociale qui lui est due. Elle met particulièrement l'accent sur la nécessité de donner une véritable audience nationale aux créateurs des jeunes nations pour promouvoir leur identité et le développement culturel de celles-ci.

Paria de la société platonicienne, tantôt objet d'excommunication au temps de Molière, individualité hors normes selon Baudelaire, l'artiste a aujourd'hui acquis indépendance et dignité au sein de la cité. La culture et l'art ont gagné une place importante dans la société. L'expérience esthétique est de plus en plus largement partagée, comme en témoignent la fréquentation massive des musées, des salles de spectacle et des salles de cinéma, ainsi que le développement du livre. Là même où persistent les inégalités, le droit à la culture est devenu désormais une aspiration des peuples.

En 1997 s'achèvait la Décennie mondiale du développement culturel au cours de laquelle l'UNESCO s'est efforcée de mieux faire connaître la composante culturelle de l'activité humaine. Depuis, on comprend mieux comment l'expérience artistique enrichit l'ensemble de la société et contribue à l'épanouissement individuel et collectif. L'art pénètre des milieux qui lui étaient jusqu'ici restés étrangers. Il sert les causes de la paix, de l'entente, de la compréhension mutuelle et peut aider à trouver des réponses aux crises économiques, politiques et sociales contemporaines.

Aussi, la question de la sauvegarde de la liberté d'action et de création des artistes est-elle plus cruciale que jamais. A l'heure des nouvelles technologies de la communication et de la création, il s'agit de définir les moyens dont dispose l'artiste pour préserver son élan créateur et sa liberté de penser et intensifier sa contribution à la vie d'une communauté pluri-dimensionnelles. On trouvera ici, à travers les différents thèmes abordés, un écho des changements récents survenus dans trois grands domaines - le financement, les nouvelles technologies comme espace de création contemporaine, l'éducation artistique. La question des directions que prennent les politiques culturelles face aux enjeux contemporains est aussi présentée à travers des exemples concrets.

Les textes réunis ici sont des communications présentées aux trois tables rondes

---

\* Directeur général de l'UNESCO

## INTRODUCTION

by **Federico Mayor\***

It is now almost thirty years since UNESCO embarked on its first studies and research on the life and work of artists, authors and performers. Its action helped towards the adoption in 1980 of the Recommendation concerning the Status of the Artist, the clarification of rules governing the status of artists and performers, and improved legislation, in certain countries, on the rights and social position of artists.

The 1970s were a period of great upheaval which led to major reforms in the field of culture. As countries gained their national independence they spoke up for the cultural distinctiveness of their peoples and demanded support and recognition for the artists of developing countries, which our Organization has tried to provide.

The Recommendation of 1980 suggested that the work and lives of authors and performers should be protected by stressing the public usefulness of artists and the importance of recognizing their rights and providing the social protection that they need. It stressed in particular the need to find a true national audience for creators from young nations as a means of promoting their country's identity and cultural development.

Artists have sometimes been outcasts - they were banished by Plato - and sometimes excommunicated, which had serious implications for the status of actors in France up to the time of Molière. Sometimes they have simply been lone individuals asserting the autonomy of the creative act in opposition to the standards set by society, as did Baudelaire. Today they are independent and respected members of the community. The place of culture and art has steadily grown and taken on more importance in our societies, and appreciation of art is becoming increasingly widespread, as witness the huge numbers of people visiting museums, going to shows or films, and reading books. Even in countries where inequalities persist, the right to culture has now become a popular aspiration and demand.

In 1997, the World Decade for Cultural Development arrived at its end. During the Decade, UNESCO strove vigorously and successfully for recognition of the cultural component of human activity. We now see a new question arising to foster artistic experience so as to create the rich culture so vital to the fulfilment of both individuals and society. Art is attracting an ever-growing number of amateurs, connoisseurs and professionals and is becoming an increasingly integral component of ethical and political life. It can also serve the cause of peace and mutual understanding and can throw light on spiritual responses to the crises sparked off by economic and political upheavals in today's world.

Therefore, the focus in our present debate is on safeguarding the freedom of artists to act and create. With the emergence of new technologies, the purpose will be to define the resources upon which the artist and the author can draw to preserve their creative energy and freedom of thought and to enhance their role in a pluridimensional community.

In the different subjects covered in this book, we find an echo of the recent changes which have taken place in three major fields: funding, the new technologies as a forum for contemporary creation, and artistic education. At the same time,

---

\* Director General of UNESCO.

du Congrès mondial sur la condition de l'artiste, organisé en juin 1997, à Paris, par l'UNESCO, le Ministère français de la culture et le Getty Conservation Institute. Ensemble, ils donnent une image fidèle et vivante de la situation actuelle. Par exemple, on y voit pointer à l'horizon de nouvelles manières d'intéresser le public, de nouvelles formes de création, de nouveaux modes d'introduction des pratiques artistiques en milieu scolaire.

Gageons que le succès ponctuel remporté par ces tables rondes dans le cadre du colloque se prolongera à travers ces Actes par l'intérêt que ceux-ci susciteront auprès d'un large public.

concrete examples are given to illustrate the cultural policies adopted to meet the challenges of today's world.

The texts in this book were presented at the three round tables of the World Congress on the Status of the Artist, which was organized in Paris in June 1997 by UNESCO, the French Ministry of Culture and Communication and the Getty Conservation Institute. Together they give us a true and vibrant picture of the current situation, and allow us to glimpse - emerging on the horizon - novel forms of creation and new ways of introducing artistic education in schools.

We are confident that this book will interest a wide audience, thus prolonging the success enjoyed by the round tables at the time of the Congress.

# CHAPITRE I

---

## PAROLES D'ARTISTES

---

---

# CHAPTER I

---

## THE ARTIST'S POINT OF VIEW

---

## LE BESOIN DE VIVRE L'ART EN TANT QUE VISION TOTALE DU MONDE

par **Adonis**<sup>1</sup>

**NOUS** savons tous, et certains d'entre nous le rappellent constamment, que la modernité nous saisit dans un réseau solidement bouclé de chaînes économiques, politiques et informatiques. Et nous savons aussi que ce réseau s'enracine dans les différentes formes d'industrialisation, de marché, de consommation et dans une nouvelle division du travail qui réduit encore davantage la communication humaine puisqu'elle relie en priorité et entre elles des machines.

C'est la vision scientifique pure du monde qui a produit ces changements radicaux, et nous savons que l'aspect le plus aigu de ce que l'on appelle « crise de la modernité » réside dans cette vision elle-même, et de façon plus précise dans l'ordre social et culturel qu'elle postule ainsi que dans ses applications.

Mais la science, qui est le moteur premier du progrès moderne, n'est plus en mesure d'apporter à elle seule les réponses adéquates aux questions qui s'imposent à nous du fait même de ce progrès. Baudelaire le savait bien lui qui disait que « le progrès est une lanterne moderne qui jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ». De plus, il arrive souvent - hélas! trop souvent - que la science et le rationalisme philosophique secrètent des dérives dangereuses et favorisent ainsi les divisions, les affrontements et les inégalités.

Qu'il s'agisse des difficultés liées à un développement technique quasiment aveugle, qu'il s'agisse d'une économie de marché qui paraît enrichir le riche et appauvrir le pauvre, qu'il s'agisse d'un développement démographique sans précédent, ou qu'il s'agisse enfin de tous ces fléaux nouveaux que sont les épidémies modernes, tels que le sida, la pollution, la violence, la marginalisation et l'exclusion, tous ces maux ne font que s'aggraver et se compliquer. Assurément il y a là des servitudes nouvelles, « une cage de fer » reconnue il y a fort longtemps par un Max Weber qui pourtant était libéral et moderniste. Et il y a surtout les dominations et les dépendances humiliantes ainsi que les prisons de tout genre.

Telles sont les sources de l'angoisse qui domine notre présent. Mettons cette angoisse au centre de nos préoccupations pour construire une vision nouvelle de l'univers et de l'avenir. A partir d'elle, nous pouvons inventer un art inédit de vivre, c'est-à-dire de voir. Dépassons donc le donné quel qu'il soit pour trouver le sens qui fait défaut à notre vie.

C'est pourquoi la question est désormais la suivante : l'art peut-il constituer l'horizon d'où surgit cette lumière *sui generis*, ô combien éloignée des pouvoirs que ni la philosophie, ni la science ne peuvent offrir ? Car, en effet, l'art seul semble capable de remettre en cause les valeurs, voire de les transgresser en créant des symboles nouveaux. N'est-ce pas cette capacité spécifique qui permet à l'art de créer le sens qui inspire et illumine ? L'art est indissolublement nature et culture. De toutes les expressions humaines, il est celle qui est la plus consubstantielle de l'être, la plus élémentaire en quelque sorte, et partant la plus totale.

Ajoutons qu'il n'est plus personne pour disqualifier l'imaginaire de l'art au nom d'un supposé réalisme de la science, et pour croire que celle-ci constitue la source

## THE NEED FOR ART TO BE LIVED AS A TOTAL VISION OF THE WORLD

by **Adonis**<sup>1</sup>

We all know - as some are constantly reminding us - that modernity has us in the grip of a solid network of economic, political and computerized fetters. We also know that this network has now taken hold of our industries, markets, and consumer practices, and in a new kind of division of labour where human communication is evenmore reduced, since it is machines, first and foremost, which are thus connected.

A purely scientific vision of the world has produced these radical changes, and we know that the most acute aspect of what we call the 'crisis of modernity' lies in this very vision, and more specifically in the social and cultural order which it advocates, and its applications.

But science - the main driving force behind modern progress - is no longer able unaided to provide adequate replies to the questions with which this very progress confronts us. Baudelaire was well aware of this when he said that 'progress is a modern lantern which throws shadows on all knowledge'. In addition, it often happens - alas, too often - that science and the philosophy of rationalism mask dangerous deviations, and thus lead to divisions, clashes and inequalities.

Whether we are talking about difficulties resulting from seemingly blind technical progress, a market economy which appears to enrich the rich and impoverish the poor, unprecedented demographic growth, or about all the modern plagues such as Aids, pollution, violence, marginalization and exclusion, all these evils are simply becoming worse and more complex. Surely what we have here are new kinds of slavery, the 'iron cage' recognized long ago by Max Weber, who was nothing if not liberal and modernist. And, above all, there is domination and humiliating dependence, and prisons of all kinds.

Such are the sources of anguish which dominate our times. Let us place this anguish at the centre of our concerns in order to build a new vision of the universe and of the future. On that basis, we can invent a new *art de vivre*, i.e. a new way of looking at life. Let us go beyond the concrete facts - whatever they may be - and look for the meaning which is lacking in our lives.

From now on, therefore, we must ask the question : can art constitute the horizon whence glows the unique, far-off light of powers which neither philosophy nor science can give ? For indeed, art alone seems able to question values, and even transgress them, by creating new symbols. Is it not this specific capacity which enables art to create meaning which inspires and illuminates ? Art is for ever nature and culture. Of all human forms of expression, it is the most consubstantial with the human individual, in a way the most basic, and therefore the most complete.

Let us add that no-one today would attempt to discredit the imaginary aspect of art in the name of so-called scientific realism, or believe that science is the absolute source of truth. For it is now very clear that scientific knowledge is not only incomplete, but that it is also subject to challenge and revision.

absolue de la vérité. Car il est aujourd'hui bien clair que non seulement la connaissance scientifique reste partielle, mais qu'elle reste aussi sujette aux questionnements et aux révisions.

Ainsi l'art nous rappelle toujours et avec insistance que personne ne peut prétendre à la propriété exclusive de la connaissance et de la vérité. Il nous enseigne qu'elles s'élaborent par l'effort commun de l'humanité. En cela il unifie le genre humain par delà les pays, les cultures et les ethnies. Il incarne l'ouverture totale sur l'autre, dépasse l'idée même de tolérance qui pourrait cacher discrimination et inégalité, et retrouve l'état initial où tous les hommes peuvent se sentir égaux.

Dans cette perspective, l'imaginaire devient le lien profond entre l'art et la science et il permettrait de déployer une synergie nouvelle entre art, science et technique. La science alors pourra à nouveau habiter l'univers de l'art et retrouver ses affinités véritables avec la nature. Ce redéploiement devrait s'inspirer du sens profond du mot arabe *tekn* qui connote et la fabrication comme art et la nature elle-même.

En arabe le mot *atkana* veut dire « bien faire la chose ». *Atkana* vient probablement du mot grec *techné* qui, selon le dictionnaire, « appartient à un domaine particulier d'une science ou à ses applications, à un métier qui concerne l'application de la connaissance théorique ». Mais plus significatif encore est le fait qu'en arabe *techné* a élargi son sens pour englober aussi la nature. En effet, le mot arabe *tikn* veut dire à la fois l'homme-*faber* et la nature. Selon l'intuition de la langue arabe, il n'y aurait pas, à l'origine, de contradiction entre nature et culture.

Oui, notre cité moderne a grand besoin de se reciviliser. Oui, l'individu moderne a grand besoin de vivre l'art en tant que vision totale du monde, une vision qui ne soit pas limitée au seul aspect esthétique mais qui articule dans un nouvel élan d'ensemble philosophie, science et technique. Et peut-être y aurait-il là une manière de faire face à l'angoisse des temps modernes. Car à la lumière de cette synergie art-science-technique on peut proposer une nouvelle lecture des problèmes qui secouent la vie moderne. Mais l'art dont je parle s'est déjà libéré des maladies de la facilité, du marché et de la politisation idéologique. Ce sont là des maux qui non seulement altèrent la création artistique et la beauté mais aussi la pensée et les valeurs. Lorsque l'art se laisse manipuler par ces puissances, il devient à la fois éloge et prisonnier d'un monde trivial et superficiel et perd son identité. Or, qui n'a pas d'identité ne peut prétendre à jouer un rôle créatif.

Je voudrais insister tout particulièrement sur ce point parce que l'art est aux prises avec une guerre d'une nouvelle nature qui va au-delà des formes et des sens, une guerre où l'art semble perdre pied pour faire place à la machine-hydre de la vie quotidienne, de la technique, du bavardage politique et du tricotage des médias. Et je me demande s'il ne faut pas répéter qu'il est devenu nécessaire d'aller au-delà du mot de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne », et dire plutôt « il faut être absolument poète ».

Il est donc impératif que cette fin de siècle soit consciente du rôle primordial de l'art. C'est l'art qui forge notre identité humaine. C'est l'art qui, dans notre univers pollué, crée le seul espace où l'individu peut encore respirer. Et c'est l'art qui fonde entre les êtres et entre la personne humaine et la nature ce que j'aimerais appeler la fraternité de l'infini.

Thus art is always there as an insistent reminder that no-one can claim to be the sole possessor of knowledge and truth. It teaches us that these are the fruit of humanity's joint labour. In doing so, it unites humankind beyond countries, cultures and ethnic origins. It embodies complete openness towards others, surpasses even the idea of tolerance, which could hide discrimination and inequality, and rediscovers that initial state where all men can feel themselves equal.

Looked at from this angle, the imaginary becomes the deeply-rooted connection between art and science, making it possible to deploy a new synergy between art, science and technology. Science will once again be able to inhabit the universe of art and rediscover its true affinities with nature. This redeployment should be inspired by the Arabic word *tekn* taken in its deeper sense, which signifies both the act of manufacturing as an art and nature itself.

In Arabic the word *atkana* means 'to do something well'. *Atkana* probably comes from the Greek word *technê* which, according to the dictionary 'belongs to a particular field of a science or to its applications, or to an occupation concerning the application of theoretical knowledge'. But of more significance is the fact that the meaning of the Arabic word *technê* was broadened to also include nature. Indeed, the Arabic word *tikn* means both man-*faber* and nature. According to the intuition of the Arabic language, there was no contradiction, originally, between nature and culture.

Yes, our modern-day cities do need to re-become civilized. And yes, modern-day man is in sore need of experiencing art as a total vision of the world, a vision not only limited to aesthetics, but providing a new impetus for philosophy, science and technology to work together. And perhaps this would be a way of facing the anguish of modern times. For a new interpretation of the problems which shake the foundations of modern life can be offered in the light of such a synergy between art, science and technology. But I must first say that the art of which I speak is an art which has already freed itself from the diseases of facility, the market and political ideologies. Such evils not only distort artistic creation and beauty, but also thought and values. When art allows itself to be manipulated by such forces, it becomes both the flatterer and prisoner of a trivial and superficial world, and loses its identity. And someone who has no identity cannot hope to play a creative role.

I should like to insist particularly on this point, because art is in the throes of a new kind of war, which goes beyond shapes and meanings, a war where art seems to be losing ground to the many-headed machine of daily life, technology, political chit-chat and the antics of the media. And I feel strongly that we need now to go beyond Rimbaud's much quoted recommendation that we should be 'absolutely modern', and instead be 'absolutely poetic'.

It is essential, therefore, for us to be aware in the last years of this century of the supreme role of art. It is art which forges our human identity. It is art which creates the only space in our polluted universe where man can still breathe. And it is art which lays the foundations for what I should like to call a brotherhood for eternity between man and nature.

## LES ARTISTES ET LA SOCIÉTÉ

par **Nadine Gordimer**<sup>2</sup>

Le statut de l'artiste est doublement déterminé : premièrement, par la nature de l'engagement de l'artiste envers la société et, deuxièmement, par l'attitude de l'Etat à l'endroit de l'artiste.

Le premier paramètre est l'affaire du choix personnel de l'artiste ; le second est une condition qui lui est imposée du dehors. Elle est aléatoire.

Camus a écrit : « J'aime les hommes qui s'engagent plus que les littératures engagées » et il exigeait qu'on fit preuve de courage dans sa vie personnelle et de talent dans son travail parce que tel est le dictat de l'écrivain. Je crois aussi qu'en examinant le statut de l'artiste, nous ne devons pas oublier sa responsabilité envers la société comme citoyen, ou citoyenne, à savoir : une vie personnelle courageuse, le sens de ce qui le lie à l'Etat - qui est l'organe de la société - en tant qu'écrivain, alors même qu'il ne doit jamais concéder à la société l'intégrité de sa créativité pour défendre, comme le dénonce Marcel Proust, « le triomphe de la justice et forger l'unité morale de la nation », invoquant ainsi l'excuse que l'artiste n'a par conséquent pas le temps de penser à la qualité de la littérature.

L'intégrité de son talent constitue, pour l'artiste, ce qui fonde son rapport à la société ; votre société, votre pays, est d'autant mieux servi que vous faites votre travail de votre mieux et qu'il enrichit par là même la conscience artistique et intellectuelle de cette société. Notre devoir est d'écrire, peindre, sculpter, composer et interpréter. La propagande n'est pas notre médium, aussi grande que soit notre fidélité à une cause ; elle n'est pas non plus un médium valable pour les arts. L'artiste est néanmoins un citoyen, citoyen de son pays tout autant que citoyen du monde. Il, ou elle, a, je le crois, des responsabilités civiques, comme la plupart d'entre nous, qui l'obligent à œuvrer pour la justice, la paix et l'affranchissement du « besoin » - et j'insiste sur ce terme pris au sens de privation intellectuelle, qui est le fait de millions de personnes en ce monde. La responsabilité civique qui incombe à l'artiste lui fait obligation *et* de donner de son temps pour féconder le talent latent de ceux auxquels les circonstances ont refusé l'occasion de le développer *et* de réunir ses forces pour exercer un contrôle et jouer un rôle actif et novateur dans les appareils qui autorisent les Etats, les organismes culturels, les fondations et les institutions financières à définir le statut de l'artiste.

Ce statut, tel qu'il est déterminé par l'Etat, dépend essentiellement de deux facteurs : la censure et les subventions.

Là où il y a censure, qu'elle soit politique, religieuse, ou autre, l'artiste est maintenu, au pire, dans une camisole de force, comme ce fut le cas dans l'ancienne Union Soviétique, ou bien il vit, comme maintenant, sous le coup d'une *fatwa* religieuse, celle qui frappe Salman Rushdie, ou d'une *fatwa* laïque, celle qui atteint Wole Soyinka ; au mieux, il écrit, il peint, il fait des films et il interprète sous la menace que ses travaux soient interdits de publication, de présentation ou de représentation.

Là où il n'y a pas de censure, il se peut que l'artiste jouisse de la liberté sans que celle-ci coïncide pour autant avec des subventions de l'Etat, nécessaires à son exercice. C'est ainsi que le nombre des professionnels dans le domaine de l'éducation artistique à la fin de ce XXe siècle a diminué de 18% en l'espace de dix ans dans

2 Ecrivain, Prix Nobel de littérature (1991).

## ARTISTS AND SOCIETY

by **Nadine Gordimer**<sup>2</sup>

I think we must not forget that the status of the artist is determined two-fold : one, by the nature of the artist's engagement with society, on the one hand; and two, by the attitude of the State to the artist, on the other.

The first is a matter of the artist's individual choice ; the second is a condition imposed upon the artist from without. It is aleatory.

Camus wrote : '*I like men who take sides more than literatures that do*' and called for courage in one's life and talent in one's work as the dictum for the writer. I believe that in examining the status of the artist we must not ignore his and her responsibility to society as a citizen : courage in one's life, the writer's sense of relation to the State, which is the organ of society - while yet never yielding to society the integrity of creativity, as Marcel Proust warns, in order to 'assert the triumph of justice, create the moral unity of the nation', making the excuse that the artist therefore has no time to think of the quality of literature.

For the artist, integrity to his or her talent is the basic relation to society ; your society, your country, is served best by your doing your work as best you can and thereby enriching the artistic and intellectual consciousness of that society. We must write, paint, sculpt, compose, perform ; propaganda is not our medium, no matter how great our loyalty to a cause. Propaganda is not a medium to be recognized by the arts, at all. But the artist is also a citizen, a citizen at home, and of the world. He or she, I believe, has civic responsibilities, just like everyone else, towards the pursuit of justice, peace, freedom from want - and I emphasize 'want' in the form of the intellectual deprivation that exists among millions all over the world. For the artist, this specific civic responsibility means that the artist has an obligation to give time to nurture the latent talent in others whose circumstances have denied them the opportunity to develop, and to summon energy to assert an active part in a monitoring and innovative role in the structures and policies whereby States, cultural organizations, funding organizations, and financial institutions have the authority to create the status of the artist.

This status, as determined by the State, is first and foremost defined by two factors : censorship and funding.

Where there is censorship, whether on political, religious, or other grounds, at worst the artist has been in a strait jacket, as in the old Soviet Union, lives now under a religious fatwa like Salman Rushdie or a secular **fatwa** like Wole Soyinka, and at best writes, paints, makes films and performs under threat of works banned from publication, exhibition or performance.

Where there is no censorship, there may be artistic freedom, but no concomitant State funding for the development of that freedom. As the agenda of our Congress points out, the number of professionals in the field of art education at the end of our 20th century has fallen by 18% in ten years in almost all countries. This certainly reflects lack of funding. It also clearly indicates an attitude.

There are very, very few countries in the world where the arts are understood and accepted by governments as **education** instead of some luxury activity for those who practise the arts and a diversion for those who choose to follow the arts - like

---

2 Writer. Nobel Prize of Literature (1991).

presque tous les pays. Cela reflète certainement un manque de subventions et l'indice d'une certaine ligne de conduite.

Il existe très peu de pays dans le monde où les gouvernements conçoivent les arts autrement que comme le luxe de ceux qui les pratiquent et un divertissement pour ceux qui s'y intéressent - comme on s'intéresse à une partie de golf ou comme on passe une journée aux courses - au lieu de les considérer comme un facteur *éducatif*.

Le fait est qu'il y a très peu d'Etats où l'artiste *possède* un statut. Or un véritable statut est la condition première pour obtenir des subventions de l'Etat. On peut dire, sans risque de se tromper, que l'une des grandes préoccupations du monde d'aujourd'hui, qui tient essentiellement aux options philosophiques de la démocratie, est de développer l'éducation, considérée comme le fer de lance du progrès humain. Ce qui n'est pas reconnu, bien que cela devrait manifestement être compris, c'est que les arts *sont par eux-mêmes* éducation au meilleur sens du terme, au sens le plus décisif, puisqu'ils ouvrent les sensibilités à toutes les formes d'entendement, incitent à explorer les potentialités propres à tout être humain, favorisent l'épanouissement de l'esprit et des sens, et stimulent l'imagination, faute de quoi les actuelles divinités toutes puissantes de la science et de la technologie n'auraient pas pu voir le jour.

En cette fin de siècle, les organismes gérant les arts - ces remarquables dispensateurs d'éducation - sont obligés de tendre leur sébile devant les fondations philanthropiques pour obtenir des fonds. Bien heureux quand ils sont entendus ! Mais la plupart des aides qui sont attribuées témoignent d'un intérêt de plus en plus marqué pour la seule forme d'« éducation » qui a la préférence des bailleurs de fonds, comme le montrent les cursus conventionnels des écoles, des établissements d'enseignement supérieur, des instituts de technologie et même des universités.

Si les arts doivent prospérer au XXI<sup>e</sup> siècle, il faudra que l'Etat admette que les arts entrent dans le budget du gouvernement au même titre que les millions affectés au portefeuille de la Défense, car les arts par eux-mêmes constituent une forme vitale de la Défense : celle de l'esprit humain avec toutes ses terreurs et toutes ses merveilles, dans son étonnante complexité.

a round of golf or a day at the races.

The fact is : there are very few States where the artist has status ; and a real status, for the arts, is the first condition for acquiring state funding. There is, one might safely say, world-wide concern for the spread of education as the spearhead of human advancement, particularly within the philosophy of democracy. What is not recognized, though plainly to be understood, is that the arts **are** education in the best sense, the most widely effective sense, since they open up the sensibilities, of everyone who has access to them, to every discipline of learning, to the exploration of human possibilities, the fullness of mind and senses, the stimulation of the imagination without which the present ruling deities of science and technology could not have come into existence.

As our century ends, organizations of the arts - those great educators - have to go with the begging bowl to the philanthropic foundations, and the conscience of big business, for funds. And are thankful for them ; but many of these, too, increasingly prefer to fund exclusively what they have been persuaded is the only 'education', as exemplified in the conventional curricula of schools, colleges, technikons and even universities.

For the arts to flourish in the 21st century, the State must recognize that the arts belong in the government budget along with the millions earmarked for Defence ; for the arts are themselves the Defence of a vital kind : of the human spirit, in all its terrors and marvels of complexity.

## L'ART ET LA CRÉATIVITÉ SONT LES SOURCES DE LA DIVERSITÉ

par **Lord Yehudi Menuhin**<sup>3</sup>

**NOUS** vivons à une époque pour laquelle nous ne sommes pas vraiment préparés. Il y a certaines choses dans nos mentalités, dans nos pensées, dont il faudrait peut-être se libérer. L'art et la créativité constituent l'essence de la diversité, et la diversité la source de l'harmonie. L'unisson absolu ne produit pas l'harmonie, mais l'harmonie a besoin de certaines lois, de règles, de proportions, de bon goût, qui règlent les dissonances et les consonances. Donc, nous avons besoin de respect entre les éléments de diversité qui sont essentiels à cette étape que nous essayons de franchir aujourd'hui. Autre exemple : la sécurité ne saurait être assurée que par la défense militaire. C'est faux. On a déjà vu maintes guerres qui n'ont rien ajouté à notre sécurité. Les relations humaines dépendent en grande partie de l'argent, dit-on. Faux. Nous pensons qu'on peut résoudre la criminalité par la prison, la police et la punition : c'est encore faux ! Les réponses sont autres : nos sens, par exemple, et les arts de nos sens : l'ouïe en premier lieu, parce que l'ouïe nous lie à tout ce qui nous entoure, l'ouïe nous permet d'écouter et de crier ou de chanter ou de parler.

Je dirais que tous les artistes, tous mes collègues, doivent respecter ces nouvelles dimensions qui exigent aujourd'hui que nous tenions compte de ces merveilleuses possibilités que nous avons souvent écrasées, niées aussi bien à l'enfant qu'à l'adulte, au voisin, à l'ennemi. Parce qu'au fond, finalement, les ennemis se ressemblent. C'est l'unisson de la guerre, l'unisson qui se fait la guerre. La créativité, c'est autre chose, et les artistes devraient veiller à ce qu'il soit permis à chaque individu, quel que soit son âge, d'exprimer son individualité, son unicité, sa créativité. Je l'ai vu dans toutes les écoles que j'ai visitées et où mes amis exercent : aussitôt que les enfants chantent et dansent, et font du mime, c'en est fini avec la violence. Faites leur pratiquer un art martial, même violent, et il n'y aura plus de violence, car la violence est devenue exercice de précision - presque un art -, donc apprivoisée.

Je crois que nous devrions être gouvernés, non pas par une majorité ou une minorité, mais plutôt par les lois naturelles et humaines de respect et d'humilité qui gouvernent l'harmonie des diversités.

---

3 Violoniste, chef d'orchestre.

## ART AND CREATIVITY : THE SOURCES OF DIVERSITY

by **Lord Yehudi Menuhin**<sup>3</sup>

We are not really prepared for the epoch in which we live. We should perhaps free ourselves of some of our ways of thinking. For example, I would say that art and creativity are the essence of diversity, and that diversity is in itself a source of harmony. Absolute unison does not produce harmony, but harmony does need laws, rules, proportions and good taste, to regulate the different chords and discords. We need, therefore, to respect the different points of view which are essential to this stage of our work if we are to reach the next milestone. Some think, for example, that security is only possible through military defence. This is not so, because we have already witnessed numerous wars which have added nothing to our security. It is also thought that human relationships can depend to a large extent on money : not so ! It is believed that criminality can be wiped out by prison, police and punishment : wrong again ! Other solutions are to be found, for example, by using our senses, and the arts of our senses. Hearing is the most important of all, because hearing links us with everything around us. Hearing allows us to listen, to shout, to sing or to speak.

I feel that all of us artists, everywhere, must respect the new dimensions which require us today to take account of the marvellous possibilities which we have often crushed and denied, both in the child and the adult, the neighbour and the enemy. Because, finally, enemies are all alike. There is a unison about war, and it is this unison which declares war on itself. Creativity is different, and it is for artists - I feel - to ensure that all individuals, whatever their age, are allowed to express their individuality, uniqueness and creativity. I have seen it in all the schools where I work, and in those where my friends work : as soon as children start to sing and dance, or to mime, the violence ends. Introduce a martial art where there is violence and there will no longer be violence, because the violence is now precise - almost an art - and therefore cultivated.

I believe that we should be governed, not so much by majorities or minorities, but rather by the natural and human laws of respect and humility which lead to harmony based on diversity.

---

3 Violonist, orchestra conductor.

## LA CONDITION DE L'ARTISTE COMME ÊTRE HUMAIN

par **Dani Karavan**<sup>4</sup>

Un artiste crée dans une solitude absolue. J'aimerais soulever plusieurs questions concernant la condition de l'artiste. Ces questions, je les pose depuis le coin où je me tiens, espace latéral des formes et des couleurs qu'on peut seulement regarder, et parfois toucher. Je les soulève depuis cet espace latéral de la culture qui n'a pas la force de dire, de parler, de crier haut et fort ou en silence. Elles viennent du recoin de la création humaine.

En tant qu'artiste, je doute. Mais le doute constitue aussi l'énergie qui stimule mon art. Je me demande si la condition de l'artiste découle de sa situation économique, de sa situation sociale, de sa position dans la société, de sa situation culturelle ou de sa situation personnelle. Peut-être que la condition de l'artiste résulte de questions telles que : Qui a besoin de l'artiste et de son art ? Donne-t-il quelque chose ? A qui donne-t-il ? Que donne-t-il ? Prend-il quelque chose ? A qui prend-il ? Sert-il la société ? Qui sert-il ? Devrait-il servir ? Est-il libre dans une société de marché si médiatique ?

Tous les mots, tous les sons et toutes les mélodies ont été emportés par le vent. Le temps balaie toutes les traces de l'humanité, sauf les merveilleuses peintures qui furent peintes dans l'obscurité des grottes préhistoriques il y a soixante-dix mille, trente-cinq mille ans. Quelle était la condition de l'artiste alors ? Pourquoi a-t-il, ou a-t-elle, créé ces chefs d'œuvre ? Nous avons hérité de ces premières traces de la création humaine et nous sommes toujours émus par leur beauté soixante-dix mille ans après ! Qu'est-ce que signifie alors la fin du deuxième millénaire en comparaison de cela ?

Nous vivons avec notre époque et nous portons nos souvenirs en nous. C'est pourtant à « notre » époque qu'ils ont écouté Bach, Mozart et Beethoven, qu'ils ont lu Goethe et Schiller, qu'ils ont aimé Dürer, Léonard et Michel-Ange. Et, pourtant, ils ont bien bloqué les portes et ouvert le gaz...? Le bombardement de Guernica a donné le jour à l'une des peintures les plus importantes de notre siècle, une peinture de Pablo Picasso. Ai-je le droit de vous demander si cette merveilleuse toile de maître a sauvé une seule vie ? D'autres peintres, également talentueux, ont continué de peindre des paysages champêtres, des portraits et des natures mortes sur la Côte d'Azur tandis que les convois vers les chambres à gaz quittaient Drancy.

Dans la ville de Nuremberg, j'ai créé *La voie des droits de l'homme*, une sculpture de rue sur laquelle j'ai gravé les trente articles de la Déclaration universelle des droits de l'homme qui fut écrite en 1948 et signée par toutes les nations. Combien de guerres ont été évitées depuis lors ? Combien de violations de ces droits ? Combien de vieillards, d'enfants, de femmes et d'hommes ont-ils été condamnés à endurer la faim, la souffrance, la discrimination et la mort ?

Le *Square de la tolérance*, situé dans le jardin du Siège de l'UNESCO et que j'ai dédié à Yitzhak Rabin, poussera-t-il les gens à cesser leurs violences ? Fera-t-il naître un véritable dialogue, la compréhension et le respect entre les deux pays-frères ? Entre les fils israéliens et palestiniens d'Abraham ?

## THE CONDITION OF THE ARTIST AS A HUMAN BEING

by **Dani Karavan**<sup>4</sup>

An artist creates in absolute loneliness and I would like to bring up some questions concerning the condition of the artist. I am bringing these questions up from a corner, my corner, the side of forms and colours which one can only look at, and sometimes touch. I am bringing them up from that side of culture which does not have the force to say, to talk, to cry out loudly or silently. They come from the corner of human creation.

As an artist, I have doubts ; doubts are the energy that stimulates my art. I wonder whether the condition of the artists derives from his economic situation, his social situation, his position in society, his cultural situation or his personal situation.

To define the condition of the artist one must answer questions such as : Who needs the artist and his art ? Does he give ? To whom does he give ? What does he give ? Does he take ? From whom does he take ? Is he serving society ? Whom does he serve ? Should he be serving ? Is he free in a society of marketing and media ?

All the words, all the sounds and all the melodies have been carried away by the wind. Time swept away all mankind traces, except for the marvellous paintings of the prehistoric caves 70,000 years ago, 35,000 years ago. What was the condition of the artist then ? Why did he, or she, paint these paintings ? Why did he, or she, create this incredible piece of art ?

We have inherited these first traces of human creation and are still moved by their beauty 70,000 years later ! So what does the end of the second millennium mean in comparison to this ?

We live in our time and we carry our memories with us. It is in our time that they listened to Bach, to Mozart and to Beethoven ; read Goethe and Schiller ; enjoyed Dürer, Leonardo and Michelangelo. Then, they closed the doors and turned the gas on.

The bombardment of Guernica gave birth to one of the most important paintings of our century, a painting by Pablo Picasso. Am I entitled to ask whether that painting saved a single life ? Other important painters continued to paint portraits, pastoral landscapes and still-lives on the Côte d'Azur at a time when transports to the gas chambers were leaving from Drancy.

In the city of Nuremberg, I created 'The Way of Human Rights', a street sculpture on which I engraved the 30 articles of the Universal Declaration of Human Rights, written in 1948 and signed by all nations. How many wars were avoided since then ? How many violations of Human Rights took place ? How many old people, children, women and men were condemned to hunger, suffering, discrimination and death ?

Will 'The Square of Tolerance', which I created here, in the garden of the UNESCO Headquarters and which I dedicated to Yitzhak Rabin, influence people to stop violence ? Will it create a true dialogue, understanding and respect between the two brother nations ? Between the Israeli and the Palestinian sons of Abraham ?

I cannot afford to be pessimistic.

Je n'ai pas les moyens d'être pessimiste.

Mon rêve est de paix et de tolérance et j'espère que ceux qui ont le même s'éveilleront à l'aube d'une ère nouvelle quand notre rêve deviendra réalité. Je sais qu'il ne se réalisera pas tout seul. Je sais que nous aurons à combattre pour lui. S'il en est ainsi, quelle est la condition de l'artiste en tant qu'être humain ? Peut-il, devrait-il au moins essayer d'arrêter la destruction du monde et de l'humanité ?

Cela rend compte de ma situation personnelle d'artiste contemporain.

My dream is one of Peace and Tolerance and I hope that those who have similar dreams will wake to a new dawn and that our common dream will become reality. I know it will not come by itself. I know that we will have to fight for it.

If so, what is the condition of the artist as a human being ? Can he, or she, at least try to stop the destruction of the world and humanity ?

This is my own personal situation as an artist today.

# CHAPITRE II

---

## QUI FINANCE ?

---

# CHAPTER II

---

## WHO PAYS ?

---

## POUR L'AVANCEMENT DE LA LIBERTÉ DE L'ARTISTE DANS UNE SOCIÉTÉ DÉMOCRATIQUE

par **Miguel Angel Corzo**<sup>5</sup>

A une époque où il semble que le monde soit davantage affecté par le développement économique et la création du capital, je suis ravi de voir l'intérêt que l'on porte à la formation de ce que j'appellerai le capital culturel du monde. Car ce sont les artistes d'aujourd'hui, les institutions qui les aident et la créativité des hommes et des femmes du monde entier qu'il importe de reconnaître comme le véritable « capital » de nos sociétés. Nombre de peintres et de sculpteurs ou de musiciens et d'écrivains couronnés de succès ont commencé leur carrière en travaillant durement dans des instituts universitaires ou des centres communaux. Pour nombre d'éditeurs de partitions musicales ou de fabricants d'instruments de musique qui ont réussi, ce sont les musiciens-amateurs, les formations non professionnelles et les écoles qui constituent l'essentiel de leur marché.

L'un des secteurs de l'économie américaine dont l'expansion est la plus rapide est l'industrie des droits d'auteur (*copyrights*) : les droits afférents aux productions télévisuelles et filmiques, aux enregistrements musicaux, aux publications et aux logiciels. A Los Angeles, par exemple, l'industrie de la télévision et du film a rattrapé celles de l'aérospatial et de l'armement en tant qu'employeur principal. Elles constituent des forces dynamiques qui poussent l'économie vers d'autres domaines : la mode, les communications et d'autres produits. Les arts et la créativité ne contribuent pas seulement à créer du capital culturel, ils concourent aussi à la richesse économique. Nous sommes convaincus que les arts devraient faire partie de l'éducation de tous les enfants du monde.

Le soutien accordé aux arts ne se limite pas seulement aux artistes. Il implique aussi qu'on soutienne la production des œuvres, qu'on soutienne les associations artistiques et les moyens d'accès du public aux créations artistiques afin que l'art devienne comme une éthique de l'humanité. Une société qui soutient les arts ne s'engage pas seulement dans une activité philanthropique. Elle assure, en fait, les conditions de sa prospérité. Les arts sont ce qui propulse la société. Ils sont la clef de sa créativité et de sa diversité, de son imagination et de sa liberté. Il y a dans l'imagination de l'artiste un pouvoir capable de nous faire atteindre nos limites les plus extrêmes, d'étendre nos centres d'intérêts, de découvrir des terrains communs et de créer une assise génératrice de forces vibrantes et dynamiques qui nous projettent effectivement dans l'avenir.

La relation entre le monde philanthropique et commercial est indéniable. Les expositions et les catalogues portant sur cette idée ont engendré une prise de conscience tout à fait notable quant à la valeur des jeunes dans le domaine des arts et ces événements leur ont permis, de plus, de percevoir le rôle qui est le leur dans la société. Le fait que nous soyons proches des artistes et de leurs créations nous fait mieux comprendre pourquoi nous devons travailler ensemble afin de créer le patrimoine culturel de l'avenir. Ce sont les artistes qui fournissent la signification profonde de nos expériences quotidiennes. Ils apportent à notre contexte des valeurs symboliques qui ne seraient pas perçues autrement. Les artistes éclairent le monde.

Que les artistes, par leur choix, aient choisi la liberté est un fait reconnu. L'art

## THE PROMOTION OF THE ARTIST'S FREEDOM IN A DEMOCRATIC SOCIETY

by **Miguel-Angel Corzo**<sup>5</sup>

**A**t a time when the world seems more concerned with economic development and the creation of capital, I am delighted and encouraged that this conference is focused on another type of capital formation : the world's cultural capital.

For it is the artists of today, the institutions that nurture them and the creativity of men and women throughout the world that must be recognized as the true « capital » of our societies.

Many successful painters and sculptors, musicians and writers began their careers with hard work in colleges or community centres. Many successful publishers of music or manufacturers of musical instruments have as their biggest market the amateurs, the non-commercial groups and the schools.

One of the fastest segments of the American economy is the copyright industries - television and films, music recording, publishing and computer software. In Los Angeles, for example, the television and film industry has overtaken the aerospace and defence industries as the leading employer. These are dynamic forces that drive the economy into other sectors : fashion, communications and other products. The arts and creativity help create not only cultural capital but also economic wealth.

This conference will also touch on art education. We believe that the arts should be a part of the education of every child in the world.

This support for the arts is not limited to the artists only. It also implies support for the production of works, support for art associations, support for public access to artistic creations so that art becomes truly the ethic of humanity. A society that supports the arts is not only engaging in a philanthropic activity. It is, in fact, assuring the conditions of its own flourishing. The arts is what propels society. It is the key to its creativity and its diversity, its imagination and its freedom.

In the imagination of the artist lies the ability to stretch ourselves to our outermost limits, to expand our interests and discover common grounds, to create the basis for vibrant and dynamic forces to lead us well into the future.

The relationship between the philanthropic and the commercial world is undeniable. The exhibitions and catalogues of this project have created an enormous recognition of the value of youth in the arts and provided them with an additional vision of their role in society.

Our own proximity to artists and their creation has given us a better understanding of why we must work together to create the cultural heritage of the future.

Artists provide meaning and depth to our own daily experiences. They bring symbolic values to our context that would not be perceived otherwise. Artists illuminate the world.

We recognize that artists in their choices have chosen freedom. Art arises from this choice. The well-being and the essential freedom of the artist must be guaranteed. This is why philanthropic organizations must recognize that by ensuring freedom to the artist, they ensure the survival of democratic institutions and of a stronger

---

5 Former Director of the Getty Conservation Institute.

résulte de ce choix. Il faut que le bien-être et la liberté essentielle de l'artiste soient garantis. Aussi faut-il que les organismes philanthropiques prennent conscience que c'est en assurant la liberté de l'artiste qu'ils assurent la survie des institutions démocratiques et d'une société plus forte et plus saine. Nos efforts pour traverser les frontières politiques et géographiques ont renforcé les mesures de préservation des sites culturels et amélioré leur gestion.

Dès le début des préparatifs en vue de l'inauguration du nouveau Centre Getty à Los Angeles, qui a été ouvert au public au mois de décembre 1997, il nous est apparu, en cette fin de millénaire, que nous devons considérer la création artistique du XXe siècle sous un nouvel angle. Le colloque du Centre Getty, intitulé *Mortalité-Immortalité : le leg du XXe siècle*, a mis l'accent sur un large éventail de sujets qui a rassemblé tout un ensemble de spécialistes venus des horizons les plus divers pour débattre de questions philosophiques, éthiques, technologiques, économiques et de points de l'histoire de l'art, en relation avec la préservation de l'art contemporain. Le projet qui nous est propre, intitulé « Points de repères d'une nouvelle génération », tient compte du fait que les repères personnels et privés sont aussi vitaux pour notre mémoire collective que les sites classés du patrimoine public. Nous avons invité des jeunes gens vivant dans cinq grandes villes du monde - Los Angeles, Bombay, Le Cap, Mexico et Paris - et leur avons demandé de photographier leurs points de repère pour nous dire, avec les mots qui sont les leurs, en quoi ils sont importants pour eux. Nous sommes engagés dans une course mondiale contre la montre pour préserver les monuments et les sites, les artefacts et les œuvres d'art qui enrichissent nos vies et nous offrent une vision profonde des cultures, la nôtre et celles des autres : là est la mémoire collective de l'humanité.

36

Nous avons fait de gros efforts dans le domaine du patrimoine culturel depuis quelques années et notre travail couvre un espace international qui va du tombeau de la reine Néfertiti en Egypte jusqu'au centre historique de Quito, en passant par la mosaïque de Saint Vitus à Prague, les cavernes de Mogao en Chine, les palais d'Abomey au Bénin et l'art rupestre de la Baja Californie. Le *Getty Conservation Institute* applique idées et technologies nouvelles aux spécificités de la préservation, en collaboration avec des organismes nationaux et internationaux. Nous entreprenons une recherche scientifique d'un haut niveau et organisons des colloques et des séminaires sur la place de l'art dans la société. Nous ne sommes pas pieds et poings liés à une collection unique ni au patrimoine d'un seul pays.

C'est en cela que réside l'un des aspects importants du présent colloque. Il signale haut et fort au monde entier que le moment est venu de renouveler l'engagement pris à Belgrade<sup>6</sup> il y a quelques années de consolider notre richesse collective en matière de création et de faire valoir la prédominance de l'esprit humain dans toute sa diversité.

Lorsque le *Getty Conservation Institute* a été invité par l'UNESCO à participer à ce colloque, nous avons répondu avec enthousiasme parce que nous y avons vu une occasion unique de prolonger la mission de l'Institut, qui est de faire prendre conscience de l'importance de l'héritage culturel du monde et de sa préservation, et ce pour l'usage et la jouissance des générations actuelles et futures. En effet, le destin du monde mais aussi l'identité de chacun dépendent de la préservation du patrimoine culturel.

Les idées nouvelles, les nouveaux moyens d'expression, les diverses formes de culture créés par les artistes d'aujourd'hui enrichiront l'expérience humaine en ce qu'elle a de vrai et profiteront à l'humanité pour le bien de tous.

6 La Recommandation relative à la condition de l'artiste a été adoptée à Belgrade en 1980 à l'occasion de la vingt-et-unième session de la Conférence générale de l'UNESCO.

and healthier society.

Our efforts across political and geographic boundaries have strengthened the practice of conservation and improved the management of cultural sites.

Early in the preparations of the Inaugural Year for the new Getty Center in Los Angeles - which was open to the public in December 1997 - we recognized that at the end of the millennium we had to take a new look at the artistic creation of the 20th century. Our own conference on « Mortality Immortality : the Legacy of the 20th century » will address a wide range of issues bringing together a diverse range of professionals to confront philosophical, ethical, art historical, technological and economic questions about preserving contemporary art. Our own project « Landmarks of a new Generation » recognized that private, personal landmarks are as vital to our collective memory as the publicly-designated heritage sites. We invited young people in five cities around the world : Los Angeles, Bombay, Capetown, Mexico City and Paris to photograph their landmarks and to tell us in their own words why they were important. We are engaged in a global race against time to preserve monuments and sites, the artifacts and the works of art that enrich our lives and provide insight into our own and other cultures - our collective memory.

We have been leading efforts in the field of cultural heritage for just a few years and our work is truly international. From the tomb of Queen Nefertari in Egypt, to the historic center of Quito ; from the St. Vitus Mosaic in Prague to the Mogao Grottoes in China ; from the Royal Palaces of Abomey in Benin to the Rock Art of Baja California in Mexico, the Getty Conservation Institute applies new ideas and new technologies to conservation problems, in collaboration with other national and international organizations. We undertake high-level scientific research and organize state-of-the-art conferences and seminars. We are not bound by a single collection or one country's patrimony.

Therein lies one of the important aspects of this conference. It sends out a clear signal to the world that the time has come to renew a commitment made several years in Belgrade ago to strengthen our collective creative wealth and ensure that the human spirit prevail in all its diversity.

When the Getty Conservation Institute was invited by UNESCO to participate in this conference we responded enthusiastically because we saw here a unique opportunity to further the mission of the Institute of creating awareness about the importance of the world's cultural heritage and its preservation for the use and enjoyment of present and future generations. The fate of the world does not depend exclusively on the preservation of the cultural heritage, but our sense of identity does.

The new ideas, the new means of expression, the diverse cultures created by our artists today will enrich the true human experience and benefit humanity for the profit of present and future generations.

The support of cultural activities is a clear indicator of a vibrant, healthy and vital community. To support this endeavour and to encourage artists and scholars becomes then the basis of community life and sets the ground for strong and solid future generations.

One can recognize throughout the world the signs of this strength and newfound vigour in the explosion of artistic and cultural manifestations that arise daily in all of our communities. But unfortunately, one can also see signs of stress and tension where art and culture are not fostered, protected or nurtured. Uneven economic

Le soutien accordé aux activités culturelles est un indicateur précis des pulsations, de la santé et de la vitalité d'une communauté. Le fait de soutenir cet effort et d'encourager les artistes et les chercheurs devient alors ce qui fonde une vie communautaire sur quoi s'appuieront, solides et forts, les hommes et les femmes de demain. On peut identifier à travers le monde les signes de cette force et de cette nouvelle vigueur dans l'explosion des manifestations artistiques et culturelles qui surgissent quotidiennement dans toutes nos communautés. Malheureusement on peut également constater des signes de perturbation et de tension là où l'art et la culture ne sont pas entretenus, protégés ou aidés. L'inégalité en matière de croissance économique, la timidité des contributions privées et la compétition des priorités sociales ont un effet profond sur la protection de l'artiste et de son statut.

Les disciplines artistiques sont aussi importantes pour l'éducation que les mathématiques et les sciences. La créativité, la pensée critique, la productivité artistique, les facultés d'évaluation constituent autant de qualifications essentielles qu'il faut entretenir pour trouver des solutions, pour maintenir l'expression non verbale et pour développer le travail d'équipe et individuel. Voilà ce qu'exige la survie de nos sociétés en changement et en expansion continuels. La vie culturelle d'une communauté dépend, en effet, du type d'éducation que les enfants reçoivent. Les jeunes qui bénéficient d'une éducation artistique deviennent non seulement des créateurs de plein droit, mais également des consommateurs d'art et, de ce fait, entretiennent leur créativité. De même, sont-ils enclins à mieux profiter des potentialités de la vie et à participer de façon significative à la société.

Avec l'avènement d'un outillage électronique plus puissant, qui tient compte de l'utilisateur, et des réseaux qui créent des communautés virtuelles, les arts et les artistes ont à leur disposition de nouvelles possibilités d'expression et de création illimitées, car elles ont une portée universelle. L'essence de la création exige qu'on reconnaisse que ces nouvelles manifestations artistiques appartiennent à leurs créateurs. Les travaux de ce colloque constitueront certainement des précédents qui influenceront de manière significative l'interaction de l'art, de l'artiste et des média électroniques dans les années à venir. Nous sommes réellement à l'aube de la révolution digitale. Nous ne pouvons même pas imaginer ce que les vingt prochaines années apporteront ni prédire quelle voie prendra ce bouleversement. Mais nous devons nous y préparer et nous assurer que les artistes seront protégés et leur statut renforcé.

En protégeant la créativité nous favorisons la participation de citoyens informés qui soutiendront et développeront les pratiques de philanthropie, la participation de leaders qui serviront une société plus équilibrée et la feront avancer, ou celle d'individus qui pourront contribuer à mieux faire comprendre le rôle qu'ils jouent dans nos communautés par la création. Besoin est de renouveler notre engagement envers la vie culturelle, envers ses contributions et ses valeurs. Besoin est d'investir du temps, des efforts et des ressources afin que l'esprit créatif reste libre et fasse à jamais partie de notre existence essentielle. Besoin est de donner libre cours à l'imagination.

growth, timid private contributions and competing social priorities have a profound effect on the protection of the status of the artist.

The discipline of art is as essential to education as mathematics and science. Fostering creativity, critical thinking, production of art and appreciation are basic skills for problem-solving, for non-verbal expression and for the development of individual and team work. All of this is required for survival in our ever changing and ever expanding societies.

The cultural life of a community depends on the type of education children receive. Young people educated in the arts can become not only creators in their own right, they also become audiences and consumers of art, therefore fostering more creativity and more development. At the same time they are able to extract more out of life and to contribute significantly to society.

With the advent of more powerful and user-friendly electronic tools and the networks that create virtual communities, the arts and the artists have at their disposal unlimited new possibilities of expression and of creation. Their reach becomes truly universal. The recognition that these new manifestations of art belong to their creators is fundamental to the essence of creation. The work of this conference will certainly set precedents that will significantly influence the interaction between art, artist and electronic media for years to come. We are truly at the dawn of the digital revolution. We cannot even begin to imagine what the next 20 years will bring, nor can we predict what roads it will take. But we must prepare for it and ensure that artists are protected and their status strengthened.

By fostering creativity we can also foster broad participation of informed citizens who will support and develop the practice of philanthropy ; of leaders who will serve and promote a more balanced society ; of individuals who can contribute to a better understanding by the role they play in our communities through their creative efforts. We need to renew our commitment to cultural life and to its contributions and values.

We need to invest our time, our efforts and our resources in ensuring that the creative spirit will remain free and forever a part of our essential existence. We only need imagination.

## AIDER LES JEUNES ARTISTES

par **Roberto Memmo**<sup>7</sup>

Je souhaiterais parler ici de mon expérience personnelle, en tant que fondateur d'une fondation culturelle. J'ai créé en 1972 la Fondation Memmo aux Etats-Unis d'Amérique, en vérité, pour trouver une solution à un problème d'impôts. Plus tard, j'ai abandonné les affaires et ai créé une nouvelle fondation, authentique, et cette fois, sans aucune arrière pensée. Ma seule ambition était alors d'aider l'art, la culture et la jeunesse à vivre de, avec et dans l'art. Si, entre-temps, je me suis attaché à cette idée, c'est que l'art m'a aidé à surmonter mes problèmes de santé. J'avais un cancer et j'étais hospitalisé en Amérique. Les médecins m'avaient laissé très peu de temps à vivre. Alors, je suis entré dans l'art et l'art a été pour moi une nouvelle vie. Je suis né pour la seconde fois. J'ai créé ma fondation, à laquelle j'avais tout d'abord donné le nom du fils que j'avais perdu, et l'ai dotée de moyens financiers indépendants des aides publiques que j'ai toujours refusées.

En Italie, il existe très peu de fondations privées, les principales étant la Fondation Palazzo Grassi (FIAT) et la Fondation Memmo. Les autres sont toutes publiques. Alors qu'aux Etats-Unis on accorde beaucoup de facilités aux fondations privées pour qu'elles se développent, en Italie, elles ne bénéficient d'aucun encouragement. J'ai discuté récemment avec le Ministre de la culture qui m'a dit qu'il allait préparer une loi en ce sens car il était convaincu qu'il fallait faire quelque chose en Italie à ce sujet. Cette loi devrait donner aux sponsors les moyens de récupérer, moyennant des abattements fiscaux, ce qu'ils investissent dans le soutien aux arts.

Nous avons inauguré les salles d'exposition du Palazzo Ruspoli<sup>8</sup> (près de Rome) en 1989 avec une exposition de la collection Thyssen-Bornemisza. Celle-ci présentait une sélection importante des plus beaux tableaux de l'expressionnisme. Les Italiens pensaient que le public ne serait pas préparé pour cette exposition et qu'elle ne serait pas fréquentée. En fait, un grand nombre de visiteurs a tout de suite été acquis à l'art expressionniste.

Dans le cadre de la Fondation Memmo, j'ai réservé dans l'Escuderia du Palazzo Ruspoli un espace pour les jeunes artistes contemporains, permettant ainsi à ceux qui le désiraient de présenter leurs œuvres. Les visiteurs qui venaient voir l'exposition des peintres expressionnistes allemands avaient donc l'opportunité de voir à l'Escuderia les créations de jeunes artistes. C'est à ce moment-là que j'ai compris qu'il fallait présenter les œuvres des nouveaux talents parallèlement à de grandes manifestations.

Après beaucoup d'efforts, j'ai réussi à organiser avec mon ami, Miguel-Angel Corzo, l'exposition *Nefertari, lumière d'Egypte* qui, depuis plusieurs années, connaît un franc succès partout où elle est présentée : elle a reçu un million de visiteurs. Cela signifie que tout ce monde a aussi visité les salles consacrées aux artistes contemporains qui se trouvaient dans l'autre aile du Palazzo. En tant que mécène, j'ai compris que mon rôle est, en premier lieu, de faire connaître les jeunes artistes ; or, cela ne se fait pas uniquement par les articles dans les journaux et les critiques. Il faut que le public puisse voir les œuvres. Si un million de personnes traverse les salles d'exposition où sont présentées les œuvres des jeunes artistes, il y en aura bien une au moins qui se souviendra de l'un d'entre eux.

7 Président de la Fondation Memmo.

8 Siège de la Fondation Memmo.

## HOW TO HELP YOUNG ARTISTS

by **Roberto Memmo**<sup>7</sup>

I should like to talk to you about my personal experience as founder of a cultural foundation.

In 1972 I created the Memmo Foundation in the United States of America. In truth, I did so for tax reasons. Later, I gave up my business activities and created a real foundation, without any ulterior motive. My sole ambition on this occasion was to help the arts and culture, and to help young people to live with and by the arts. This new determination came to me because it was art which had helped me to overcome my health problems. At the time I had cancer and was in hospital in America. The doctors had given me very little time to live. So I turned to art and art became a new life for me. I was reborn. I created my foundation, which at first I named after the son I had lost. I provided it with financial means without any recourse to public funding, as I have always refused this.

In Italy, there are very few private foundations. The main ones are the Palazzo Grassi Foundation (FIAT) and the Memmo Foundation. The others are all public. While the United States offers many incentives to private foundations, in Italy there is no such encouragement. I was talking recently with the Italian Minister of Culture who told me that he was planning to prepare legislation to correct this situation, as he was convinced that something had to be done. Hopefully, new legislation would allow sponsors to recover their investments in support of the arts via tax relief.

In 1989, we inaugurated the exhibition rooms of the Palazzo Ruspoli<sup>8</sup>, near Rome, with an exhibition of the Thyssen-Bornemisza collection. On display was a major selection of the finest expressionist paintings. The Italians thought that the public was not ready for this exhibition and that no-one would come. In fact a large number of visitors were immediately won over to expressionism.

As part of the Memmo Foundation's activities, I created a space within the Escuderia of the Palazzo Ruspoli where young contemporary artists - painters, sculptors, etc. - could exhibit their works. In this way, visitors who came to see the German expressionists walked through the Escuderia and also saw the young artists. This is how I came to understand that, if the public was to be brought into contact with young artists whom nobody knows, their works had to be exhibited alongside major exhibitions.

After a great deal of work, my friend Miguel-Angel Corzo and I managed to organize the « Nefertari, Light of Egypt » exhibition. For several years, wherever it has been shown, this exhibition has been a resounding success, and has totalled at least a million visitors. This means that all those people also visited the rooms reserved for contemporary artists in another wing of the Palazzo. Through my experience as patron of the arts, I have come to understand that my role, above all, is to bring young artists to the attention of the public and that this cannot be achieved merely through newspaper articles or critical acclaim. Above all the public must be able to see their works. If a million visitors pass through rooms where the works of young artists are on show, at least one of these visitors will remember the name of at least one of the young artists !

The Foundation often undertakes initiatives of this kind. In collaboration with the

<sup>7</sup> President of Memmo Foundation.

<sup>8</sup> Headquarters of the Memmo Foundation.

Des initiatives de ce genre sont prises fréquemment par notre fondation. Avec la collaboration de la Fondation Getty, nous avons organisé au British Museum à Londres une exposition intitulée *Ancient Faces*. Ces portraits du Fayoum feront également, comme Nefertari, le tour de plusieurs capitales : Rome, Vienne, Berlin et Paris. Parallèlement, nous exposons aussi des œuvres de jeunes artistes. Toujours dans mon souci d'aider les jeunes, nous sommes en train, toujours avec la Fondation Getty, de mettre au point un concours de sculpture sur le thème de la mythologie.

Pas très loin de Brindisi, à Lecce, dite la Florence des Pouilles, ville qui vit la naissance du Baroque, j'ai organisé en 1997 une exposition avec la coopération de la Direction des biens artistiques et historiques de Rome, à partir, notamment, de plusieurs œuvres provenant de la Galerie Borghese. Par la suite, nous avons créé une fondation et un laboratoire de recherche sur la glyptothèque, rattaché à l'Université de Lecce. Ce laboratoire va enseigner les techniques du dessin et de la peinture sur papier mâché, sous l'égide et avec la collaboration de spécialistes allemands, passés maîtres dans l'art de la glyptothèque. Toujours avec l'Université de Lecce nous avons institué un diplôme en Arts décoratifs. Enfin, toujours à l'intention des jeunes générations, la Fondation Memmo de Lecce promeut actuellement la restauration du théâtre romain de la ville et se propose de lui annexer, au plus tôt, un musée.

Getty Foundation, we organized the extraordinary « Ancient Faces » exhibition which is currently on show at the British Museum in London. These portraits, which come down to us from the Fayum culture, will also, like Nefertari, tour several capitals, such as Rome, Vienna, Berlin and Paris. And alongside the main exhibition, we also display the works of young artists.

With the same idea of helping young artists, we are at present working with the Getty Foundation on a competition for sculptors, the theme of which will be mythology.

Before concluding, I should like to share yet another part of my personal experience with you. I was born in an extraordinary town called Lecce, in Apulia, near Brindisi. I hope that you know it. It is the Florence of Apulia, a wonderful town which is the birthplace of the Baroque. In 1997 I organized an exhibition in Lecce with the co-operation of the City of Rome's Department of Artistic and Cultural Property. Sculptures from the Borghese Gallery were among the many works to be admired. Later we created a foundation and a laboratory, attached to the University of Lecce, for research on decorative techniques for museums of sculpture. This laboratory will teach the techniques of making plaster casts and drawing and painting on papier-mâché, under the guidance and with the collaboration of German specialists, who are masters in this field. In addition, and again with the University of Lecce, we have introduced a diploma in the Decorative Arts. Lastly, the Lecce Memmo Foundation is currently supporting the restoration of the town's Roman theatre and is hoping to annex it with a museum as soon as possible.

## L'ARTISTE ET LA QUESTION DES SUBVENTIONS PRIVÉES DANS UNE SOCIÉTÉ « OUVERTE »

par **Bill McAllister**<sup>9</sup>

Je me sens un peu comme cette politicienne britannique d'un certain âge qui, après avoir examiné son public, déclara : « Je ne crois pas qu'aucun de vous ait été mon amant. » Au bout d'un moment elle entendit une petite voix qui disait : « Et moi alors ? » Elle regarda d'où elle venait et dit : « Je pensais que vous étiez mort. »

Vous voyez, j'ai passé la plus grande partie de ma vie à mendier, tout d'abord pour avoir de quoi travailler en tant qu'artiste et ensuite en faisant la chasse aux subventions quand j'étais Directeur de l'Institut des arts contemporains à Londres. Certes, les hommes d'affaires et les banquiers m'emmenaient déjeuner, mais le problème, c'est qu'ils voulaient parler d'art alors que moi je voulais parler d'argent.

Depuis quelques temps, ma fonction s'apparente plus à celle d'un garde-chasse qu'à celle d'un braconnier. Je sais maintenant qu'il est plus difficile de distribuer de l'argent que d'aller en chercher. George Soros, quant à lui, Président de la Fondation Soros, estime qu'il est plus facile d'en gagner que de le distribuer ! En fait, il réussit assez bien dans ces deux genres d'activité, ce qui en fait quelqu'un de relativement unique.

Quand nous nous rencontrâmes pour la première fois et qu'il comprit ce que j'essayais de faire en Europe orientale, il me dit : « Nous sommes tout à fait semblables à ceci près que j'ai de l'argent et que vous n'en avez pas », puis il sourit. Juif hongrois, George Soros a suivi ses études en Angleterre avant de s'établir en Amérique où il a fait fortune. En 1995, c'est près de trois cent cinquante millions de dollars des Etats-Unis qu'il distribua généreusement comme mécène.

George Soros a créé sa première Fondation pour l'Europe de l'Est en Hongrie, en 1984. Aujourd'hui, elle comporte bien plus de cinquante bureaux qui emploient plus de mille cinq cent personnes.

Transformer des sociétés fermées en sociétés ouvertes, protéger et répandre les valeurs des sociétés ouvertes existantes est la mission que s'est fixé le philanthrope George Soros. Le concept de « société ouverte » repose sur la prise de conscience que les gens agissent en ayant une connaissance imparfaite, personne n'étant en possession de la vérité ultime. **Je dois ajouter que cette idée convient aisément à la mentalité de la plupart des artistes mais qu'elle n'est pas tellement commune chez les politiciens et les économistes.** A la différence des sociétés fermées dominées par l'Etat, les sociétés ouvertes se caractérisent par leur confiance dans la loi, l'existence d'un gouvernement démocratiquement élu, une société civile diversifiée et vigoureuse, le respect des minorités et des opinions minoritaires et une économie de marché libre. Une société fermée dépense la plupart de son énergie à préserver l'ordre tandis qu'une société ouverte prend la loi et le respect des droits des autres pour point de départ et tend vers le progrès et la prospérité. Même si, comme le reconnaît George Soros, ce type de société est menacé par une absence éventuelle de gouvernement et par l'extrême instabilité.

Selon George Soros, la doctrine du « laissez-faire » équivaut à celle du marxisme-léninisme dans la mesure où toutes deux partagent en commun de justifier sa pré-

9 Conseiller à la Fondation Soros en ce qui concerne la politique culturelle.

## ARTISTIC PRIVATE FUNDING IN OUR « OPEN » SOCIETY

by **Bill McAllister**<sup>9</sup>

I feel a little like the aged British female politician who looked out over her audience and said 'I don't believe any of you were my lovers'. After a moment she heard a faint voice say 'What about me?'. She looked and then said 'I thought you were dead'.

You see, I have spent most of my life as a beggar, first of all tapping all sources for my work as a community artist and then later hunting for funds when I was Director of the Institute of Contemporary Arts in London. That was a little easier because then businessmen and bankers wanted to take me out to lunch and I was well fed. The problem was they wanted to talk about art and I wanted to talk about money.

Recently, I have been employed as a gamekeeper rather than a poacher. I now know that giving away money is more difficult to do well than hunting for money.

George Soros, the President of Soros Foundation, has said he finds it easier to make money than give it away. He is pretty successful at both activities which makes him relatively unique. When we first met and he understood what I was trying to accomplish in Eastern Europe, he said 'We are very similar but I have money and you don't', and then he smiled. I don't know how much he makes but, in 1995, he gave away US\$ 350 million. Today, it is considerably more. George Soros, a Hungarian Jew, educated in England, moved to America and made his fortune.

Soros established his first Eastern European Foundation in Hungary in 1984. Today, there are well over 50 offices employing more than 1500 persons.

To transform closed societies into open ones and to protect and expand the values of existing open societies is George Soros' personal mission in philanthropy. The concept of open society is based on the recognition that people act on imperfect knowledge and nobody is in possession of the ultimate truth. **I might add that this idea fits comfortably amongst most artists but is not so common amongst politicians and economists.** Unlike closed societies dominated by the state, open societies are characterised by a reliance on the rule of law, the existence of a democratically elected government, a diverse and vigorous civil society, respect for minorities and minority opinions, and a free market economy. A closed society expends most of its energies in preserving order, whereas an open society takes law and respect for the rights of others as its starting point and creates progress and prosperity from that base.

Soros has been clear in recognizing that the open society is also threatened by the absence of government and excessive instability.

It may shock some persons but Soros puts the *laissez-faire* doctrine in the same category as Marxism-Leninism, in so far as they share a common feature. They both try to justify their claim to the ultimate truth by an appeal to science, and both fail to do so.

Recognizing that the viability of arts organizations following decreased state support is one of the greatest concerns and challenges for open society in Central and Eastern Europe the Soros Foundations have each in their own way attempted to

---

9 Adviser on cultural policy at the Soros' Foundation.

tention à dire la vérité ultime en faisant appel à la science, et qu'aucune n'y réussit. On constate que la viabilité des organismes artistiques décroît à mesure que le soutien de l'Etat s'amenuise et cet état de fait étant l'un des plus grands soucis et obstacles que les sociétés ouvertes d'Europe centrale et d'Europe orientale connaissent, les Fondations Soros ont chacune à leur façon essayé de relever le défi.

Avec l'apparition des économies de marché libre, le monde des arts est requis de créer de nouvelles structures pour répondre à des questions telles que la collecte des subventions, le marketing, l'extension du public, le développement des réseaux et l'éducation. Le montant de nos subventions est déterminé par nos fondations locales. Ceci signifie, bien sûr, que les différences régionales et le savoir local se reflètent dans les prises de décision. Cela signifie aussi qu'on tire une expérience valable des nouvelles méthodes tentées pour attribuer les subventions, à savoir : la sélection des groupes-pairs, les rivalités en jeu, les commissions d'experts et l'appariement des subventions même au sein du dit système de loterie.

En outre, la Fondation Soros dirige depuis Budapest et New York un programme de soutien aux arts et aux cultures de régions. Son but est de faire partager les informations et les ressources détenues par les organismes artistiques des régions et d'aider certains programmes de formation régionaux. Je poserais une question que j'estime réaliste : « **Comment soutenons-nous, par des subventions privées ou publiques, les artistes créateurs et les artistes interprètes en tant que catégories distinctes ?** »

Dans une démocratie moderne, on peut espérer que les exigences du scrutin permettront qu'on essaie réellement de faire en sorte que la répartition géographique des chances de jouir des arts devienne équitable, processus certes en progrès depuis l'avènement de la production électronique et sa propagation. Mais, il y a encore beaucoup à faire dans ce domaine si l'on veut rendre les arts plus accessibles. Les problèmes et les paramètres sont néanmoins raisonnablement compris.

Le problème de l'aide à l'artiste créateur vient du fait que le talent créateur n'est pas réparti à proportion de la population selon les lieux géographiques. Regardez dans les quartiers délabrés des grandes métropoles et vous y trouverez des artistes créateurs. Dans le misérable East End de Londres il y a trente mille artistes et on peut dire la même chose de Moscou, de New York et de Johannesburg.

Comment faire pour soutenir les compositeurs plutôt que les orchestres, les dramaturges plutôt que les théâtres, les poètes et les romanciers plutôt que les éditeurs, les peintres et les sculpteurs plutôt que les galeries et les musées ?

Les voies traditionnelles sont les suivantes :

1. Créer un comité d'experts, ce qui prend du temps et entretient le ressentiment. Il en résulte une charge morale écrasante pour le jury de sélection, ce qui est parfois tout à fait opportun.
2. Responsabiliser les syndicats d'écrivains, de compositeurs, d'artistes et de cinéastes. Cette méthode est très en faveur dans les ex-pays socialistes. Or, ce type de délégation de responsabilité aux syndicats s'avère pire que celle confiée à des experts, car les personnes qui s'occupent de politique syndicale ne se soucient guère de la création artistique. Par ailleurs, faire dépendre les artistes d'un engagement dans une institution, ou même d'un syndicat de confrères peut être source de sclérose pour leur talent.

address the challenge.

With the emergence of free market economies, people in the arts are required to create new structures to address issues such as fund-raising, marketing, audience development, networking and education. The bulk of our grant giving is determined by our local foundations. This of course means that regional differences and local knowledge is reflected in the decision making. It also means that valuable experience in devising new methods of grant giving are experienced - peer group selection, competitions, boards of experts, matching funds even the so-called lottery system.

In addition, the Soros Foundation operates a Regional Arts and Culture programme operated out of Budapest and New York. This aims to promote the sharing of information and resources among the region's arts institutions and supports some regional training programmes.

At this stage, I would like to address an issue that is generally applicable. The Question is '**How do we support with private or public funds the creative as distinct from the performing artists ?**'

In a modern democracy, we can hope that the exigencies of the ballot box will ensure that there will be a real attempt to provide some rough equity of geographical dispersion of opportunity to enjoy the arts and with the advent of electronic production and dissemination this process has been enhanced.

There is much more to be done in this field of rendering the arts more accessible but the problems and parameters are reasonably well understood.

The problem of support for the creative artist arises because creative talent is not distributed geographically in proportion to population.

Look for the run-down area of Metropolitan city centres and you will find our creative artists. In the poor East End of London, there are 30,000 artists and the same can be said of Moscow, New York or Johannesburg.

How do we support composers rather than orchestras, playwrights rather than theatres, poets and novelists rather than publishers, painters and sculptures rather than galleries and museums ?

The traditional routes have included the following :

1. Creating a committee of experts. This takes an enormous amount of time and breeds resentment. It places enormous moral overload on the selection panel and is sometimes highly appropriate.
2. Pass the responsibility to the unions of writers, composers, artists and film makers. This method is much favoured in former socialist countries. Delegating to unions is even worse than delegating to the experts. Those concerned with union politics are not the most dedicated to the creative artistic life. The artist is often not an organization man or woman. To make him dependent upon active involvement in an institution, even a union of his fellow artists is likely to stultify or drive him away.
3. Another way to support the creative artist is to do as the Irish did and support the whole class of artists. Artists didn't pay taxes in Ireland. Artists liked this system and it drew high fee earning foreign artists to come and live in Ireland and avoid taxes. However, it is an expensive and impractical system for most states and breeds resentment from other sections of the working population

3. Soutenir l'ensemble des artistes, comme cela se fait en Irlande. Les artistes ne payent pas d'impôts. Aussi trouve-t-on en Irlande de nombreux artistes étrangers fuyant la fiscalité de leurs pays. Toutefois, ce système coûte cher, il est impraticable pour la plupart des Etats et il entretient le ressentiment des autres catégories de la population qui travaillent, tout en n'offrant aucune sorte de sélection rigoureuse.
4. Faire assumer par des Ministères de la culture, ou des organismes officiels élus, ou d'autres institutions, la responsabilité de sélectionner les artistes. Si nous nous inquiétons du rapport entre liberté et censure il est également nécessaire de nous soucier de la liberté des artistes créateurs face à la sélection qui en est faite par l'Etat. Le pouvoir discrétionnaire de distribuer des faveurs est toujours politiquement vulnérable. Quand un jugement défie les normes objectives qui sont celles de l'art, il est doublement vulnérable. Ces gens-là sont ceux que j'ai craints le plus et que je crains toujours pour les jours à venir. Leur détermination d'établir la frontière entre qui et quoi doit être soutenu ou non se rencontre partout. Hier j'ai reçu un mot du British Council me disant qu'il ne pouvait pas soutenir une initiative tout à fait remarquable concernant la Sibérie parce qu'il avait dépensé tout son argent pour les fêtes en l'honneur du 850ème anniversaire de Moscou. Combien de fois m'a-t-on offert de l'argent à condition de célébrer l'arrivée en pompe du roi d'Espagne ou une soi-disant campagne anti-nucléaire ou anti-raciste ou une autre action quelconque qui était le cheval de bataille à la mode des politiciens locaux. Je suis sûr qu'on libère fréquemment de l'argent pour célébrer une cause qui a les faveurs de l'UNESCO : l'année des Réfugiés ou l'année de l'Enfance ou quelque autre initiative. Mais bien sûr qu'il faut atteler l'effort créatif à une bonne cause mais ne confondons pas cet exercice avec le soutien des arts ! C'est faire de l'interprète le soutien de la cause. C'est de la propagande.

Toutes les méthodes ci-dessus souffrent de deux handicaps supplémentaires : elles favorisent la centralisation des prises de décision et, de ce fait, n'offrent pas le pluralisme. D'autre part, plutôt que d'entretenir l'artiste créateur au coup par coup en lui offrant un soutien progressif à mesure qu'un projet se dévoile, elles accordent en bloc des dons exceptionnels. C'est une affaire de tout ou rien qui souvent ne correspond pas aux besoins du processus créatif.

Y a-t-il un moyen d'éviter les pièges de ces systèmes qui octroient leurs faveurs avec les malheureuses conséquences qu'on connaît ? En admettant qu'il existe des réseaux d'intermédiaires indépendants, c'est à eux que va ma préférence. Pour le compositeur, c'est l'interprète et l'orchestre ; pour l'écrivain, c'est le directeur de collection et l'éditeur ; pour le peintre et le sculpteur, c'est le conservateur et la galerie.

Si les sources de subventions publiques ou privées concluent des marchés avec ces intermédiaires, où il reviendrait aux uns de fournir le soutien matériel en rétribution des commandes passées par les autres aux artistes, alors nous aurions le riche éventail de décideurs que demande l'artiste. Inciter les producteurs professionnels, les éditeurs, les directeurs de théâtre et les conservateurs à favoriser les travaux contemporains soulève toute sorte de problèmes. Toutefois, cela permet de garantir l'équilibre entre la tyrannie des recettes et du plein pouvoir d'un petit nombre d'experts qui décident du destin de nouvelles commissions. L'intermédiaire indépendant est la clef d'un système de résonnances propre à soutenir l'artiste créateur.

while offering no sort of rigorous selection.

4. Finally, there are the ministries of cultures and officials elected or otherwise who assume responsibility for selection of artist. We worry about freedom from censorship but we equally need to worry about freedom from state selection of support for creative artist. Discretionary power to hand out favours is always vulnerable politically. When judgement defies objective standards as in the arts it is doubly vulnerable. These people are the ones I have most feared and fear for the future. Their determination to set the boundaries of who and what is to be supported is seen everywhere. Yesterday, I received the word that the British Council could not support an outstanding initiative to Siberia because it had spent all its money on celebrating the 850th Anniversary of Moscow. Many times I have been offered money conditional on celebrating the states arrival of the King of Spain or the so-called anti-nuclear or anti-racist campaign or whatever was the local politicians favourite fashionable cause. I am sure money is often released to celebrate UNESCO's favourite cause, Refugee Year or Year of the Child or some other initiative. By all means, harness creative efforts to good causes but do not confuse this exercise with support for the arts. It is the performer supporting the cause. It is propaganda.

All of these methods suffer from two further handicaps : they tend towards the centralization of decision making and thereby do not offer the kind of pluralism that the artistic community values. On the other hand, rather than nurture step by step the creative artist by offering gradual support as a project unfolds they offer one-off grants. It is an all or none affair which often does not correspond to the needs of the creative process.

Is there any way to avoid the pitfalls of these systems which bestow favouritism with unfortunate consequences ?

My preference assumes the existence of a network of independent middlemen. For the composer it is the performer and the orchestra, for the writer it is the editor and the publisher, for the painter and the sculpture it is the curator and the gallery.

If the sources of funding, public and private, strike deals with these middlemen wherein they would provide support in return for the commissioning of new work from artists, then we would have the rich tapestry of decision makers that the artist requires. Inducing professional producers, publishers, theatre managers and curators to favour contemporary works raises all kinds of problems. However, it does ensure that the tyranny of the box office is offset against the empowering of a small number of experts deciding the fate of new commissions. The independent middleman is the key to a vibrant system of support for the creative artist.

## L'ART A AUSSI BESOIN DE GESTION

par **Jasper Parrott**<sup>10</sup>

**L**es artistes, on le sait, ont besoin d'argent pour créer. Aussi, mon rôle est d'essayer d'aider ceux que je représente et ceux avec lesquels je collabore, pour trouver toutes les ressources possibles et utilisables leur permettant de réaliser leurs objectifs artistiques et personnels.

La fonction d'impresario ou d'agent artistique n'est pas des plus populaires. Si vous lisez ce qu'on en a dit ou écrit dans le passé, on se demande vraiment si c'est une profession qu'on devrait conseiller à ses enfants. Néanmoins, il est également juste de dire que si vous examinez de près la carrière de la plupart des grands artistes, vous trouvez presque toujours un personnage dont l'assistance et le soutien ont joué un rôle majeur dans la réalisation de leurs projets. Pour donner un exemple, si ce n'avait été les manigances très efficaces de l'impresario Guardasoni, Mozart n'aurait jamais pu jouer *Don Juan* à Prague et, encore moins, *La Clémence de Titus*.

En matière d'exploitation des ressources du domaine artistique, une bonne gestion est l'outil le plus efficace. On dépense aujourd'hui dans le monde beaucoup d'argent pour les arts, particulièrement en Europe et spécialement en Allemagne et en France. Je dirais même qu'une grande quantité de cet argent est dépensée inconsidérément, et que cela est loin d'avoir un impact positif sur la créativité et, en vérité, sur la vie des artistes et les chances dont ils disposent. Cela tient en partie au fait que l'administration de l'Etat juge nécessaire de contrôler les sommes d'argent importantes. Ce qui aboutit tout naturellement à une systématisation du processus créatif et à un écrasement, voire à une élimination, du talent, de la faculté d'innovation et de l'esprit d'entreprise, bref de ce qui est essentiel dans ce domaine de la vie.

Je crois qu'on devrait épargner aux artistes, partout où c'est possible, d'avoir à se mouvoir dans l'engrenage pesant des multiples circuits bureaucratiques. Une bonne gestion consiste à les aider à concentrer leur énergie sur les cibles les plus efficaces, à définir leurs visées artistiques et à les réaliser. La société, dont j'assume les responsabilités, veille, pour sa part, à représenter l'artiste de son propre point de vue, étant entendu que la cohérence de sa vie artistique et de ses pratiques de travail ne peut se développer que sur le long terme. Ce processus nécessite le soutien d'une infrastructure à la fois puissante et souple où se conjuguent ressources financières et ressources professionnelles.

Après avoir travaillé trente-deux ans dans ce domaine, je suis arrivé à l'idée que, plutôt que de me limiter au rôle de représentant, mon implication personnelle, en tant que catalyseur de l'activité créatrice, est un facteur de plus en plus nécessaire. Or, aujourd'hui, alors que le financement des arts subit plus que jamais de fortes pressions, le rôle de catalyseur ne recueille pas la reconnaissance qui lui est due. Les subventions, les bonnes idées, les ressources et les chances de réussir demandent à s'alimenter à des sources multiples. Pour réussir, une réalisation artistique a besoin de drainer des énergies et des passions d'ordre tellement différent que la nécessité de coordinateurs comme forces directrices ou comme moteurs collectant toutes ces données, n'a jamais été aussi grande.

Pour parler de ma propre expérience, j'ai passé beaucoup de temps au Japon

---

<sup>10</sup> Président et Directeur général du Harrison Parrott International Artists' Management.

## THE NEED FOR MANAGEMENT IN THE FIELD OF ART

by **Jasper Parrott**<sup>10</sup>

**Artists**, as we all know, need money in order to be able to function. Therefore my role is to try to help the artists that I represent and others with whom I collaborate, to find every possible resource available to allow them to achieve their artistic, and indeed personal objectives.

Historically, the role of impresario or artists' manager has not been one of the most popular ones. If you read what people have said or written in the past, it does make one wonder whether this is a profession one should recommend to one's children. Nonetheless, it is also fair to say that if you look behind almost every great artist, you will nearly always find a substantial figure who has taken a major role in assisting and supporting him or her to realise his or her particular vision. To give you an example, I think it is rather doubtful whether Mozart would ever have had Don Giovanni performed in Prague, or indeed La Clemenza di Tito, if it had not been for the very effective manipulations of the impresario Guardasoni.

If I were to define what is necessary for the most effective deployment of resources in the artistic field, I think that good management is one of the elements that would come very high on the list. Today a very great deal of money is spent on arts around the world, particularly in Europe, and especially - I would say - in countries such as Germany and France. One could almost suggest that too much money is being spent on the arts, or rather that a great deal of the money is spent unwisely, and that this has a far from positive impact on creativity, or indeed on the lives and opportunities of artists. This is partly because large sums of money need to be controlled by government departments and bureaucracies and it is very easy as a result for the creative process to be systematised and for the versatility, the innovation, the enterprise which is so important in this area of life to be flattened and ironed out.

I believe that artists should wherever possible be spared being too heavily involved in bureaucratic functions, and I think part of the role of management is to help them both to focus their energies in the most effective channels and to define their artistic goals and to achieve them. In my company, we see our responsibilities first and foremost as representing the artist from the artist's point of view, but that process is carried out over a long period of time in order to allow for the development of a real coherence in the artist's life and working practices. This process should be supported with a strong but flexible infrastructure of financial and professional resources.

As a result, during the thirty-two years in which I have been working in this field, I have found it more and more necessary to involve myself as a catalyst for creative activity, rather than simply committing myself to the representation of artists. And I feel that in the climate increasingly pervading our world today, where arts funding is under ever greater pressure, this role of catalyst is not given its proper due. Funding, good ideas, resources and opportunities need to come from such a wide range of sources, and a successful enterprise - whatever that may be - must draw in so many different energies and passions, that the need for coordinators, as driving forces, or motors to pull all of these things together, has never been greater.

durant ces vingt dernières années, ce qui m'a valu d'être l'un des coordinateurs d'un festival japonais de grande envergure qui se tint au Royaume-Uni en 1991. Ce grand projet favorisa une profonde compréhension mutuelle et toute sorte d'échanges à différents niveaux entre les organismes artistiques japonais et les artistes et les présentateurs britanniques. Je pense que les cultures contemporaines des deux pays en ont été enrichies.

J'ai aussi travaillé ces derniers temps en Europe orientale, particulièrement à Prague et à Moscou, et je me suis beaucoup occupé des difficultés que rencontrent les artistes et les organismes artistiques dans tous ces pays nouvellement ouverts à l'économie de marché. Durant l'époque communiste, les artistes étaient des privilégiés, du moins sur le plan matériel, à condition de ne pas être critiques envers le pouvoir.

Certaines des habitudes acquises, et la culture qui en a résulté, ont été paradoxalement bénéfiques car elles ont stimulé le goût de nourrir son talent sans forcer la cadence de production. Il existe, dans nombre de ces pays post-communistes, un violent désir de continuer à investir dans la créativité et de ne pas capituler devant les forces du marché. Malheureusement, dans la plupart de ces pays, les arts ne bénéficient plus de budget. La crise propre à ces pays prend parfois des proportions inimaginables : des artistes, des musiciens et des comédiens sont contraints de mendier la moindre aide pour continuer à travailler. L'une des tâches les plus urgentes est d'améliorer l'efficacité des innombrables savoir-faire en matière de gestion. Sur ce point, le monde anglo-saxon a beaucoup à offrir et cela tient en partie à ce que le niveau du financement public est relativement modeste. Tous ces savoir-faire sont instamment requis et je pense que l'un des problèmes majeurs auxquels la plupart des grandes fondations doivent faire face dans ce domaine est le suivant : développer au maximum le vaste ensemble des techniques de gestion.

A vrai dire, sans l'engagement des fondations envers les arts et leur soutien généreux, hors du contrôle gouvernemental, la situation serait infiniment plus grave et nous devrions leur être hautement reconnaissants du travail qu'elles ont déjà fait.

Speaking from my own experience, I have spent a great deal of time in Japan over the past twenty years, and as a result, I became involved as one of the coordinators of a very large and diversified Japanese festival in England in 1991. The aftermath of this great project was an enormous growth in mutual understanding and interchange at all sorts of different levels between Japanese arts organisation and British presenters and artists. I think this has led to an enrichment of the contemporary cultures of both countries.

Recently, I have also worked a lot in Eastern Europe, particularly in Prague and Moscow, and have been particularly concerned with the very great difficulties faced by artists and arts organisations in all countries which have emerged in the post-communist period. For artists, it has been particularly difficult, because in communist times they were often privileged people, at least on a basic, material level, provided that they were not too awkward and kept out of trouble.

Some of those old habits, and the culture that has followed on, have been, paradoxically, quite beneficial, producing in some cases an interest in nurturing talent without forcing the pace of development. I think in many of these post-communist countries there is a strong desire that this tradition of investment in creativity should not be swept away by a wholesale capitulation to market forces.

At the same time, in many of these countries, money is no longer available for the arts. In some, the crisis is of unimaginable proportions, and artists, musicians and actors are forced into the position where they have to become roving soldiers of fortune searching widely to find the resources to do what they wish to do or what they have been trained to do. One of the most urgent tasks before us is how to improve expertise in all the innumerable skills which management encompasses. In this, the Anglo-Saxon world has much to offer, partly because of the relatively modest level of public funding. There is an urgent need for the skills involved in enhancing funding from both public and private resources, in the nurturing and expansion of audiences, in the creation of an enlarged constituency and in the development of new ideas. All of these skills are most urgently required, and I think that one of the greatest challenges for the many distinguished foundations involved in this process is precisely this : the passing out of expertise, the development of the widest range of management skills.

Indeed, without the very committed and generous sustenance of the arts through foundations which are removed from government control, the situation would be infinitely more serious, and we should be very grateful for the work these foundations already do.

## LA CRÉATION, CHAÎNON MANQUANT DES POLITIQUES CULTURELLES CONTEMPORAINES

par **François Hers**<sup>11</sup>

Les transformations techniques, économiques et politiques que nous connaissons depuis un siècle modifient en profondeur non seulement les formes de notre relation au monde mais leur sens, leur contenu même. Elles imposent des modifications radicales jusque sur la pratique de la démocratie, modèle d'organisation sociale encore jeune mais de plus en plus hégémonique. Elles imposent tout autant que l'on s'interroge sur la fonction sociale que l'art est susceptible d'assumer : un rôle, je crois, plus essentiel que jamais.

Pour ce faire, comme à toutes les grandes époques de mutation qui nous ont précédés, il faut trouver les moyens de privilégier *la création* mais en la fondant dorénavant sur une organisation nouvelle des liens entre la société, ses artistes et leurs œuvres qui soient spécifiques à la démocratie. Cette perspective nous oblige à tenter de réformer en profondeur dans le domaine culturel le modèle d'économie politique dominant, institué en France depuis la Révolution et devenu à des degrés divers un modèle de référence mondiale. Appelons-le, par commodité, « le modèle du Louvre ».

La répartition des budgets qu'implique un tel modèle se déploie selon trois grandes lignes privilégiées : la première, la protection du patrimoine, s'est étendue, à partir de la conservation des livres dans les bibliothèques, aux beaux-arts, à l'architecture, puis à tous les supports de la création jusqu'à ce que Pierre Nora appelle les « lieux de mémoire ». La deuxième, la diffusion de l'art et de la culture, est l'un des principaux axes d'investissement des particuliers et des collectivités territoriales : la création du Louvre en 1793 en effet a servi d'exemple aux multiples musées, théâtres, opéras, centres d'art, biennales, festivals et autres médiathèques qui ont été ouverts sur l'ensemble du territoire national. La formation des artistes et du public, variable en fonction des pays, constitue le troisième axe principal des dépenses consacrées à la culture. Dans les pays de constitution républicaine, l'Etat forme lui-même ses artistes et développe des programmes pédagogiques pour tous les âges et pour tous les publics.

La production d'œuvres nouvelles est laissée quant à elle à l'initiative privée, c'est-à-dire essentiellement à l'initiative de l'artiste et des différentes structures de production et de diffusion spécifiques à chaque forme d'art : éditeurs de musique, de littérature, galéristes, producteurs de théâtre ou de cinéma. Dans ce cadre, l'aide publique ou le mécénat privé sont très peu significatifs proportionnellement aux trois autres lignes d'investissement décrites ci-dessus.

Historiquement, ce modèle, avec le développement en parallèle du marché, condition économique et culturelle de l'autonomie artistique, était nécessaire pour s'affranchir des normes qui pesaient du poids de dix mille ans de civilisation. Il a permis à l'art de devenir « son propre sujet » et nous lui devons les grandes œuvres classiques de la modernité, les derniers quatuors de Beethoven, *Madame Bovary* ou *Le déjeuner sur l'herbe*.

Aujourd'hui cependant, ce modèle, devenu totalement auto-référentiel, n'est plus satisfaisant pour personne : ni pour les artistes, ni pour l'ensemble des citoyens et

## CREATION, THE MISSING LINK IN CONTEMPORARY CULTURAL POLICIES

by **François Hers**<sup>11</sup>

The technical, economic and political changes that we have witnessed over the past century are having far-reaching effects not only on the various ways in which we relate to the world, but also on the very meaning and content of these relationships. Such changes are dictating radical modifications even in the way we conduct democracy, that model of social organization which is still recent, but holds ever greater sway. Their dictates are just as forceful when we raise questions about the social function that art is capable of assuming : a role that I believe to be more crucial now than at any other time.

To deal with this, as in every great period of change that has gone before, it is important to find ways of encouraging creation, but, henceforward, by rooting this creation in a new organization of the bonds linking society, artists and their works-bonds which are specific to democracy. In the cultural arena, this prospect is making us apply in-depth reforms to the predominant model of political economy, established in France since the Revolution, which has, in varying degrees, become a worldwide model of reference. For the sake of convenience, let us call it the « Louvre model ».

The budgetary shares entailed by such a model are made in three major areas : the first - safeguarding the heritage - has spread from the conservation of books in libraries to the fine arts, architecture and then to all the creative media, down to what Pierre Nora calls « places of memory ». The second, the dissemination of art and culture, is one of the main areas of investment by both private individuals and public authorities. The creation of the Louvre, in 1793, has been something of an example for the growing number of museums, theatres, opera houses, art centres, biennial exhibitions, festivals and other media-related phenomena springing up all over France. The training of both artists and public, which varies from country to country, represents the third main theme of expenditure earmarked for culture. In countries with a Republican structure, the State itself trains artists and develops educational programmes for people of all ages, and audiences of all types.

The production of new works, for its part, is left essentially to private initiative - in other words, to the initiative of the artist and of the different production and distribution structures peculiar to each art form : music and literary publishers, gallery owners, theatre and film producers. In this setting, public assistance and private patronage are proportionately of very little moment, compared to the three other areas of investment described above.

Historically speaking, with the parallel development of the market - an economic and cultural condition of artistic autonomy - this model has been necessary to shake off standards arising out of ten thousand years of civilization. It has enabled art to become « its own subject », and to it we owe the great classical works of modernity - Beethoven's last quartets, *Madame Bovary*, and *Le déjeuner sur l'herbe*.

Nowadays, however, this model has become thoroughly self-referential, and no longer satisfies anyone, be it artists, or the citizenry and its officialdom, doomed

---

<sup>11</sup> Artist who also runs the cultural department at the Fondation de France.

leurs élus, condamnés à n'avoir qu'un rôle passif dans le processus de la création. D'un côté, on attend de toute une société qu'elle s'adapte et accompagne les mutations dont tout le monde semble maintenant avoir pris la mesure, mais de l'autre on ne permet pas à ceux qui la composent d'être les véritables acteurs de la nouvelle culture qui s'élabore. Dans de telles conditions, les experts se trouvent investis d'un rôle décisif mais fortement problématique, en ce sens qu'ils sont amenés à prescrire, au nom du savoir, qu'ils sont supposés détenir mieux que quiconque, mieux que les artistes eux-mêmes, ce qu'il est juste de faire ou de ne pas faire en art.

Pour transformer cet état de fait et contribuer à l'approfondissement des pratiques démocratiques, il faudrait créer les conditions pour que chacun puisse assumer une part de responsabilité dans le processus de production artistique. Mais comment passer d'une politique d'assistance culturelle contrôlée à une véritable politique démocratique fondée sur l'initiative des citoyens eux-mêmes ?

Pour répondre à ce défi, nous avons développé avec succès à la Fondation de France un programme expérimental qui renverse la priorité donnée à la conservation, à la diffusion et à la formation par rapport à la production. Plutôt que développer une politique de l'offre dans le domaine culturel, nous avons choisi de privilégier une politique de la demande. En tant qu'artiste, j'avais en effet l'intuition qu'il existait dans la société une vraie demande de création qui ne demandait qu'à s'exprimer.

L'originalité de notre programme dit des « nouveaux commanditaires » repose sur la conjonction de trois acteurs privilégiés : l'artiste, le citoyen-commanditaire - qu'il agisse à titre privé ou dans le cadre d'une association ou d'un regroupement de circonstance - et le médiateur culturel. Ce troisième personnage désigne un nouvel acteur social capable d'être à l'écoute non seulement des artistes mais des citoyens et de leurs élus qu'ils aident à formuler et à concrétiser leurs initiatives. Ils savent faire connaître et respecter les exigences de la création contemporaine, veiller à la rigueur de la production engagée, gérer les aspects juridiques et fédérer l'ensemble des acteurs et des moyens privés et publics qui peuvent y être impliqués.

La caractéristique majeure de ce programme est donc de permettre à quiconque, sans exclusive, de prendre conscience et d'exprimer ses propres nécessités culturelles, pour être ainsi en mesure d'adresser une commande à un artiste et d'assumer la responsabilité de sa production. Nous croyons en effet qu'une relation forte à l'œuvre d'art se fonde sur la reconnaissance de telles nécessités plus que sur une connaissance de l'histoire de l'art. Nous croyons également à un désir profond des artistes qui cherchent aussi les voies d'une intégration sociale satisfaisante de la création contemporaine.

Nous mesurons l'écart d'une telle conception des rapports entre l'art et la société et ceux induits par ce que j'ai nommé « le modèle du Louvre » qui ne permet pas de répondre à la question-clé posée par l'avènement de la démocratie : en l'absence du prince, de l'évêque ou de la générosité de tout autre mécène, qui est l'interlocuteur de l'artiste susceptible de légitimer la production d'une œuvre d'art ?

Le moment est sans doute venu de reconnaître qu'en démocratie ce ne peut être que le citoyen. Mais il faut cependant se prémunir de toute démagogie consistant à faire croire que n'importe qui, sans efforts ni engagements particuliers, peut dire ce que devrait être l'art d'aujourd'hui. Si en démocratie il appartient à chacun de pouvoir exprimer les nécessités d'une époque, il appartiendra toujours aux artistes d'inventer les formes susceptibles de lui donner sens. C'est pourquoi les ressorts de toute politique d'investissements dans la création artistique devrait se fonder à

now to play no more than a passive part in the creative process. On the one hand, a whole society is expected to adapt, and go along with the changes which everybody now seems to have got the measure of. On the other, however, those who make up this society are not allowed to be the real players in the new culture that is emerging. In such conditions, experts are cast in a decisive but highly problematic role, insofar as they are prompted to set forth what should or should not be done in art, in the name of a knowledge of which they are supposed to be the keepers - better keepers than anybody else, and even than artists themselves.

In order to alter this state of affairs and contribute to the in-depth development of democratic processes, conditions must be created allowing anyone to assume a share of responsibility in the artistic production process. But how is the shift to be made from a controlled cultural assistance policy to a real democratic policy based on the initiative of citizens themselves ?

To meet this challenge, we at the Fondation de France have successfully developed an experimental programme which upsets the priority given to conservation, dissemination and training, as opposed to production. Rather than develop a supply-based policy in the cultural arena, we have decided to encourage a demand-based policy. As an artist myself, I suspected that a real demand for creation did exist in society, and that this demand was simply crying to be expressed.

What is original about our « new commissioners » programmes results from a new combination between three primary players : the artist, the citizen-commissioner - be it privately or involving an association or ad hoc grouping - and the cultural mediator. This last person defines a new social player, capable of lending an ear not only to artists but also to citizens and their elected officials, whose initiatives they help to formulate and execute. They know how to provide information about and respect for the requirements of contemporary creation, monitor the stringent conditions of production, manage legal matters, and bring together all the players and all the private and public means involved.

So the main feature of this programme is to enable anybody so inclined to assume and express his own cultural needs, and be in a position to commission an artist and assume the responsibility for producing the work. We actually believe that a strong relationship with the work of art is based more on the acknowledgement of these needs than on a knowledge of art history. We also believe that demands such as these, formulated by social players who are invariably unusual and steeped in specific concrete situations, also meet a deep-seated desire in artists who are also looking for ways in which contemporary creation can be satisfactorily incorporated in society.

We gauge the difference in such a concept of relationships between art and society and those brought on by what I have called the « Louvre model », which does not allow for any answer to the key question raised by the advent of democracy : when there is no prince, bishop, or other generous patron, who is the artist's interlocutor likely to legitimize the production of a work of art ?

The time has undoubtedly come to recognize that in a democracy this figure can only be the citizen. But it is also important to ward off any demagoguery suggesting that anybody, with no special effort and commitment, can define what today's art should be. If, in a democracy, anyone may express the needs of a period, it will always be the task of artists to invent forms capable of lending meaning to that period. This is why the impulses behind any investment policy in artistic creation should be based simultaneously on the initiative of the citizen and the initiative of

la fois sur l'initiative du citoyen et celle des artistes eux-mêmes. En tout état de cause, je pense qu'il sera de moins en moins possible de justifier de tels investissements sans associer les citoyens à l'élaboration de leur propre culture, sans que pour autant l'on crée les conditions d'un nouvel académisme.

Ce programme mis en œuvre par la Fondation de France rencontre de plus en plus d'échos et notre ambition est maintenant de trouver les moyens de passer de l'expérimentation réussie au modèle reproductible.

artists themselves. Whatever the case, I think that it will be increasingly difficult to justify such investments without involving citizens in the formulation of their own culture - which does not mean creating the conditions for a new form of academicism. This programme, as implemented by the Fondation de France, is getting more and more feedback, and it is now our aim to find the means to proceed from successful experimentation to the reproducible model.

# L'ACTION DE MÉCÉNAT DE LA CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS DE FRANCE

par **Francis Lacloche**<sup>12</sup>

## **Accompagner et soutenir la création artistique**

L'action culturelle et artistique du mécénat de la Caisse des dépôts a commencé dans les années 1980 mais c'est dès 1970 que les pouvoirs publics lui ont demandé de se porter acquéreur du Théâtre des Champs-Élysées. Ce faisant, elle intégrait dans son patrimoine plusieurs œuvres d'art : le Théâtre des Champs-Élysées lui-même, mais aussi les œuvres nées de la démarche de mécène de Gabriel Astruc, qui, un siècle auparavant invitait le sculpteur Bourdelle et le peintre Maurice Denis à investir le théâtre.

Cette approche patrimoniale et artistique fut alors renouvelée à la fin des années 1980 lors de la rénovation du siège de la Caisse des dépôts, rue de Lille, puis à nouveau lors de la construction de la Grande Arche, livrée en 1989 : des œuvres importantes furent commandées à des artistes de renom : Dubuffet, Lichtenstein, rue de Lille ; Jean-Pierre Raynaud à la Grande Arche.

La Fondation de l'Arche de la Fraternité, inaugurée en 1989 à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution française, a donné lieu à deux autres commandes importantes à Dennis Adams et Alfredo Jaar.

## **La première collection Caisse des dépôts (1988-1993)**

Cette collection, engagée de manière volontaire par le Directeur général de la Caisse des dépôts, Robert Lion, à partir de 1988, mise en œuvre par Aline Pujo, correspond à une démarche classique, encore qu'il faille nettement la distinguer d'une collection interne, destinée à animer les espaces privés d'une entreprise ou d'une fondation.

Celle qui consiste à rassembler un ensemble homogène par la période, les paternités dont se réclament les artistes, ce qui les lie, loin de tout mouvement ou tendance mais qui puisse un jour figurer honorablement dans un musée, est plus complexe ; elle suppose une présentation publique, une itinérance dans le monde, un catalogue, etc.

Cette démarche s'est interrompue en 1993 lorsqu'il a été décidé de déposer la collection dans un musée plus apte que la Caisse des dépôts à la valoriser par des présentations, une circulation, etc. Nous avons choisi le musée d'art moderne de Saint-Etienne où cette collection est désormais en résidence pour dix ans.

## **La seconde collection Caisse des dépôts (depuis 1995) : les aides à la production**

Les aides à la production, engagées dès le début de 1995, s'inscrivent donc dans une continuité de collectionneur avec la collection déposée au musée de Saint-Etienne. Sur quel constat reposent les aides à la production ?

---

12 Chargé de mission pour le mécénat et l'action culturelle

## THE CAISSE DES DEPOTS ET CONSIGNATIONS DE FRANCE AND ITS ROLE AS PATRON OF THE ARTS

by **Francis Lacroche**<sup>12</sup>

### **Assisting and supporting artistic creation**

The *Caisse des dépôts* began its role as patron of culture and the arts in the nineteen-eighties, although it had already acquired the Théâtre des Champs-Élysées back in 1970, at the request of the State. By doing this, the Caisse acquired several works of art : the theatre itself, but also the works which had been created specially for the theatre, thanks to Gabriel Astruc's patronage of Bourdelle and Maurice Denis.

The same approach to its role as patron of the arts was adopted at the end of the nineteen-eighties when the headquarters of the *Caisse des dépôts*, rue de Lille, were renovated and again when the *Grande Arche* was built (it was completed in 1989). Important works were commissioned from famous artists : Dubuffet and Lichtenstein for the rue de Lille ; Jean-Pierre Raynaud for the *Grande Arche*.

The inauguration of the *Fondation de l'arche de la fraternité* in 1989, on the occasion of the Bicentennial of the French Revolution, produced two other large commissions for Dennis Adams and Alfredo Jaar.

### **The first Caisse des dépôts collection (1988-1993)**

This collection was the result of a voluntary initiative, started in 1988 by the Director General of the *Caisse des dépôts*, Robert Lion, and then organized by Aline Pujo. It is a traditional collection, although not to be confused with the internal variety aimed at livening the private areas of a business or foundation.

It is not so easy to organize a homogenous collection of works according to the period, to the filiation claimed by the artist, to the linking element, which has nothing to do with movements or trends, but which makes them worthy of appearing one day in a museum. Such a collection involves public display, world travel, a catalogue, etc.

This activity ended in 1993, when it was decided to install the collection in a museum better equipped than the *Caisse des dépôts* to do it justice in regard to presentation, exposure, etc. We chose the modern art museum in Saint-Etienne, where it will remain for the next ten years.

### **The second Caisse des dépôts collection (as from 1995) : grants for production**

The production grants programme, initiated at the beginning of 1995, is a continuation of the role of collector played by the *Caisse* for the Saint-Etienne collection. Why were these grants introduced ?

---

<sup>12</sup> Represents the Caisse des dépôts et consignations de France in its cultural activities and in its role as patron of the arts.

Beaucoup d'artistes, surtout les plus jeunes, rencontrent de réelles difficultés à réaliser d'importantes sculptures, des installations ou des peintures de très grand format ou en série ; l'évolution de leur travail en est ralentie. Pour compenser cette situation, nous avons décidé d'accorder à de jeunes artistes des avances sur projets permettant de financer des matériaux, des contributions techniques ou tout simplement du temps de travail.

L'œuvre est ensuite acquise par la Caisse des dépôts - l'artiste perçoit sa rémunération de créateur en sus des frais techniques - puis elle est présentée dans un musée ou un centre d'art et déposée dans une collection régionale. Outre le soutien direct aux artistes et l'opportunité qui leur est donnée de passer à un stade supérieur de leur travail, ce programme encourage les centres d'art et les musées à présenter ces œuvres lors d'expositions personnelles.

Cette collection est certes, plus « éclatée » puisque répartie dans divers lieux dans tout le pays ; son unique moyen d'être rassemblée est une exposition. Ce fut le cas en octobre et novembre 1997 au musée du Luxembourg et dans divers autres lieux à Paris. Un catalogue complet des aides à la production a été édité à cette occasion ; il rassemble des textes qui éclairent plus complètement sur cette démarche et ce qu'elle propose au milieu de l'art.

### **La collection d'œuvres photographiques**

Enfin, depuis 1990, la Caisse des dépôts rassemble une collection d'œuvres photographiques, poursuivant ainsi plusieurs objectifs :

- aider la jeune création contemporaine,
- donner la priorité aux démarches plasticiennes plutôt qu'aux travaux de reportage et à la photographie appliquée,
- les regards croisés de personnalités (les acquisitions sont effectuées par des commissions associant experts du milieu de l'art et responsables du mécénat et de la communication de la Caisse des dépôts),
- prendre autant en compte l'intention de l'auteur que sa réalisation,
- contribuer à propager une culture des œuvres photographiques auprès du personnel de la Caisse des dépôts, par un accrochage dans les établissements du Groupe à Paris et en région parisienne, dans ses directions régionales et dans les locaux de ses représentations à l'étranger.

Les acquisitions ont toujours été effectuées par un comité composé de personnalités du monde de l'art et de représentants de la Caisse des dépôts.

Cette collection rassemble, aujourd'hui, plus de 450 œuvres de 126 artistes de toutes nationalités, des ensembles d'au moins deux ou trois œuvres étant acquis en priorité. Elle est partiellement exposée à l'occasion de manifestations publiques à Paris et en France. En 1997, elle a été présentée, par rotation, dans un espace que le mécénat de la Caisse des dépôts ouvert à cette occasion au 13 quai Voltaire, à Paris.

### **Commander des œuvres**

La démarche de commande lancée pour le siège de la Caisse des dépôts et la Grande Arche s'est prolongée au fil des années, avec un programme d'intégration

Many artists, and especially the youngest, find it very difficult to undertake major sculptures, or large-sized or serial installations and paintings. This difficulty hampers the development of their work. To remedy this, we decided to give advances on their projects to young artists, to enable them to cover the cost of materials or technical contributions, or sometimes simply of time spent.

The work is then purchased by the *Caisse des dépôts* - the artist receiving a remuneration for his creation over and above the technical costs - and displayed in a museum or art centre, then deposited in a regional collection. In addition to the direct support which this programme provides for artists, and the opportunity it gives them to progress to a higher stage of their work, it also encourages art centres and museums to display these works in individual exhibitions.

This collection is admittedly more 'scattered' since it is to be found in different places all over the country. The only way for it to be in one place is through an exhibition. This was the case in October and November 1997 at the Luxembourg Museum and in various other places in Paris. A complete catalogue of the production grants was published on this occasion, including texts which throw greater light on the programme and what it offers the art world.

## The photographic collection

Lastly, starting in 1990, the *Caisse des dépôts* has been assembling a collection of photographic works, and thus pursuing several goals :

- to help young, contemporary creators ;
- to give priority to photography for the sake of art rather than to reporting or applied photography ;
- to bring together personalities with totally different artistic outlooks (purchases are made by committees which combine experts from the art world and officers of the patronage and communication services of the *Caisse des dépôts*) ;
- to take the author's intention into account as much as the execution of the work ;
- to help spread the culture of photographic works among the staff of the *Caisse des dépôts*, by displaying such works in the Group's offices in and around Paris, in its regional offices and in those of its representatives abroad.

Purchases are always made by a committee of the art world personalities and of representatives of the *Caisse des dépôts*.

Today, this collection includes more than 450 works by 126 artists from all over the world, priority being given to the purchase of sets of at least two or three works. Parts of the collection are exhibited at public events in Paris and throughout France. In 1997, it was exhibited on a rotation basis in premises which the *Caisse des dépôts* opened for the occasion at 13 quai Voltaire, in Paris.

## Ordering works

Over the years, the method used for the commissions for the *Caisse des dépôts* headquarters and the *Grande Arche* has developed into a programme to purchase

d'œuvres dans les investissements immobiliers du Groupe en Ile-de-France : notamment Patrick Tosani, Louise Lawler, Marcus Raetz, Keith Sonnier, mais aussi un important ensemble constitué conjointement avec le Groupe d'assurance AXA dans les étages de la Grande Arche.

Il a été élargi, en 1993, à des espaces publics hors du patrimoine du Groupe Caisse des dépôts : l'installation photographique d'Alain Fleischer à la gare de Juvisy ; les photographies de Marin Kasimir réalisées à Orléans et Tours ; les lutrins de Laurent Joubert à Oiron et le livre qui a suivi ce travail ; un ensemble des projets des douze artistes, invités conjointement avec la Délégation aux arts plastiques, sur l'immeuble des Bons-Enfants à Paris.

En 1997, ont été réalisées plusieurs œuvres en milieu urbain : *Le Porte parole* de Krzysztof Wodiczko à Trélazé, un travail photographique de Dominique Felten et Véronique Massinger sur la canal de Roubaix dans le cadre d'une procédure appelée « Nouveaux commanditaires », en partenariat avec la Fondation de France. En milieu rural, trois équipes ont été invitées à créer sur le bord de la rivière Baise, à Vianne, dans le Lot-et-Garonne ; à Villars-Saintenonge en Haute-Marne, Gloria Friedmann a réalisé *Le Carré rouge*, refuge et œuvre habitable qui s'inscrit dans un circuit de gîtes ruraux, cette commande a été faite en partenariat avec la Fondation de France, selon la procédure « Nouveaux commanditaires ». <sup>13</sup>

La mission « insertion » de l'Etablissement public de La Villette invite, depuis 1995, des artistes à travailler en collaboration avec de jeunes apprentis en reprographie. De ce travail en équipe est née une création originale faisant appel aux nouvelles techniques de la photocopie. Intitulée *Ici et maintenant*, cette manifestation s'est tenue à La Villette à l'automne 1997 avec, entre autres, le soutien du mécénat de la Caisse des dépôts.

Comme en 1996 avec Bill Viola, la Caisse des dépôts a été partenaire en 1997 du Festival d'automne à Paris pour l'installation de l'œuvre monumentale de Tadashi Kawamata à la Chapelle de La Salpêtrière. Cet « habitat », fait de 3000 chaises et bancs, est la première intervention de l'artiste japonais à Paris.

Dans le domaine photographique, deux commandes ont été passées sur le Théâtre des Champs-Élysées : l'une à Seton Smith qui a réalisé plusieurs diptyques présentés dans un petit livre et l'autre à Thibault Cuisset.

### Les objectifs de ce mécénat

Dans l'ensemble de ces démarches, la préoccupation de la production artistique est permanente : accompagner l'artiste pour réaliser son projet, sous des procédures différentes allant de la commande à l'aide à la production. Cela nous paraît essentiel dans une période où le nombre croissant d'expositions (Documenta, Biennales en séries, festivals photo, etc...), conduisent les artistes à produire sans cesse sans en avoir les moyens matériels, le temps, la liberté de produire un peu sereinement.

La multiplication des expositions donne un poids considérable aux commissaires ; ils sont les détenteurs d'un discours sur l'art doublé d'une volonté de confronter la création aux convulsions de l'histoire qui aboutit à instrumentaliser les œuvres pour dénoncer une barbarie au travail.

Nous nous sommes, en quelque sorte, insurgés contre cette tendance en laissant plus librement les artistes créer. Même les procédures de commandes peuvent

<sup>13</sup> Voir article de François Hers

works for the Group's real estate investments in Paris and the surrounding area, the *Ile de France*. Of special note are Patrick Tosani, Louise Lawler, Marcus Raetz, Keith Sonnier, and also a major collection inside the *Grande Arche*, which has been set up jointly with the insurance group AXA.

In 1993, the programme was extended to include public spaces not belonging to the *Caisse des dépôts* group. Examples include the photographic installation of Alain Fleischer at Juvisy station ; Marin Kasimir's photographs of Orleans and Tours ; Laurent Joubert's lecterns in Oiron and the book which followed ; a set of projects on the Bons-Enfants building in Paris, by twelve artists invited jointly by the *Caisse des dépôts* and the *Délégation aux arts plastiques*.

In 1997 several works were created in urban environments : *Le Porte parole* by Krzysztof Wodiczko in Trélazé, and a photographic exhibition by Dominique Felten and Véronique Massinger on the Roubaix Canal, as part of a partnership scheme with the *Fondation de France* called « Nouveaux Commanditaires » (New Patrons). In rural environments, three teams were invited to create works on the banks of the river Baïse, in Vianne, in the Lot-et-Garonne ; in Villars-Saintenonge in Haute-Marne, Gloria Friedmann created *Le Carré rouge*, a shelter and inhabitable work which is part of a circuit of rural hostels. This commission was in partnership with the *Fondation de France*, under the « Nouveaux Commanditaires » scheme\*.

Since 1995, as part of its 'social insertion' mission, 'La Vilette' - a public establishment - has been inviting artists to work with young apprentices learning reprography. An original creation using new photocopying techniques has resulted from this teamwork. Entitled *Ici et maintenant* (here and now), this event was organized at La Vilette in autumn 1997 with the patronage, amongst others, of the *Caisse des dépôts*.

As in 1996 with Bill Viola, the *Caisse des dépôts* was a partner in the 1997 Paris Autumn Festival for the installation of the monumental work of Tadashi Kawamata at the Salpêtrière Chapel. This 'habitat' made of 3,000 chairs and benches, was the Japanese artist's first creation in Paris.

In the field of photography, there have been two commissions on the Champs-Élysées Theatre : one to Seton Smith, who produced a small book of diptychs, and the other to Thibault Cuisset.

## The purposes of such patronage

In all of the above activities, concern for artistic production is constant : to assist the artist in carrying out his project, under different schemes varying from commissions to production grants. This appears essential to us at a time when the growing number of exhibitions of all kinds (Documenta, various biennials, photo festivals, etc...), incite artists to produce some serenity.

The growing number of exhibitions gives considerable weight to curators. They have an official position on art, and at the same time a determination to confront creation with the convulsions of history ; this results in works being instrumentalized to denounce current barbarities.

We have, in a way, tried to counter this trend by allowing artists to create more freely.

Even systems for commissioning can change, as demonstrated by François Hers'

---

\* See François HERS' contribution.

évoluer, comme l'évoque François Hers à propos de l'approche des « Nouveaux commanditaires » à laquelle nous nous sommes associés par deux fois, en Bourgogne et dans le Nord de la France.

Quelle leçon tirer de cette courte expérience ? Tout le monde admet, aujourd'hui, que la puissance publique ne peut seule assurer la prospérité du marché de l'art en France : devenues trop institutionnelles, les acquisitions du Ministère de la culture et des collectivités locales préservent la liberté des artistes par l'argent qu'elle leur remet, de même qu'elle les contraint par trop de mécanismes pervers. Le marché privé des personnes repose sur des attitudes subjectives imprévisibles : retour hypothétique de la confiance en matière économique, relance des ventes publiques, effet de mode, etc. Il faut donc que des entreprises assurent aussi le relais. Aider la création est, aujourd'hui, le devoir d'un mécène qui veut à la fois accompagner la création et compenser autant que faire se peut les distorsions défavorables au marché de l'art ou du milieu culturel.

Etre mécène n'est pas aller dans le sens majoritaire pour s'attirer uniquement des retombées d'image et soigner sa notoriété (apparenté au *sponsoring*). C'est aussi résister et innover.

Autre constatation : nous voyons ressurgir une tradition historique qui rassemble des artistes de toutes disciplines (arts plastiques, danse, architecture) désireux de travailler ensemble, d'expérimenter des « porosités » entre leurs domaines de recherches plastiques, de trouver des alternatives aux lieux conventionnels de la production et de la monstration. Ce retour du off, du recyclage, des lieux alternatifs, ne doit pas être perçu comme un avatar de la crise, une tendance à la nostalgie libertaire mais au contraire doit être encouragé et soutenu.

66

Des friches industrielles retrouvent une seconde vie dans plusieurs villes en France, comme Marseille, Strasbourg, Tourcoing. Ces espaces favorisent les rencontres, les frictions et les productions conjointes ; la qualité ne suit pas toujours mais la dynamique est lancée. Il faudra, pour aider ces lieux qui associent étroitement artistes et médiateurs culturels, un autre mode de fonctionnement beaucoup plus souple, une plus grande aptitude à prendre des risques, à accompagner la production d'objets de qualité très inégale mais qui posent un autre enjeu : celui du passage d'une démocratisation de l'art forcément décevante vers une véritable démocratie culturelle.

La difficulté pour les institutions comme la Caisse des dépôts comme pour les établissements culturels dépendants de l'Etat ou des collectivités locales, c'est de promouvoir une alternative et de se dessaisir de leur propension à institutionnaliser tout ce qu'elles subventionnent.

Il y a donc pour les entreprises privées un champ ouvert de créativité, en matière d'aide aux artistes, tout à fait passionnant.

description of the « *Nouveaux Commanditaires* » scheme, with which we were associated on two occasions, once in Burgundy and once in the North of France.

What lesson can be drawn from this short experience ? Today, everyone admits that the State alone cannot guarantee the prosperity of the art market in France. Purchases by the Ministry of Culture and local communities have become too institutional ; while they protect the artists' freedom by giving them money, they also restrict it with too many perverse mechanisms. The private market of individual collectors reacts according to unpredictable, subjective factors : the hypothetical 'feel-good' factor, revival of public sales, who and what is in fashion, etc... Businesses must therefore now step in. To favor artistic creation is, today, a duty for a patron who wishes both to do so compensating as much as possible for unfavourable distortions in the art market or the cultural environment.

To be a patron does not imply following the majority, simply for the benefit to the company's image and to remain in the public eye ; that is more like sponsoring. It also calls for resistance and innovation.

I should like to make a final observation. We are witnessing the revival of a historic tradition which brings together artists of all disciplines (fine arts, dance, architecture) wishing to work together and experiment with the 'porous areas' between their fields of artistic research. They also seek alternatives to the places where production and displays have conventionally taken place. This return of the 'fringe', with its recycling and alternative places, must not be perceived as an accident of the depression, or an expression of libertarian nostalgia ; it must on the contrary be encouraged and supported.

In several French towns, including Marseilles, Strasbourg and Tourcoing, the waste areas left by the industrial era have found a new lease of life. These spaces are ideal for encounters, confrontations and joint productions ; the quality is not always quite what it should be, but the dynamics are there. If these places, which bring artists and cultural mediators into close association, are to be helped, a new, more flexible operating mode is required, with a greater ability to take risks and to assist in the production of objects whose quality may vary greatly, but which nevertheless involve other important stakes, i.e. the shift from a necessarily disappointing democratization of art to a true cultural democracy.

The difficulty for institutions such as the *Caisse des dépôts*, as for cultural establishments dependent on the State or on local communities, is to promote an alternative while abandoning a tendency to institutionalize everything it subsidizes.

We have, therefore, thoroughly exciting new area of creativity in which businesses can develop their assistance to artists.

# CHAPITRE III

---

## LES NOUVELLES TECHNOLOGIES ET LA CRÉATION ARTISTIQUE

---

# CHAPTER III

---

## **NEW TECHNOLOGIES AND ARTISTIC CREATION**

---

## ÊTRE ARTISTE À L'HEURE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES (L'UTOPIE, LE MYSTIQUE ET L'HUMANISME FACE À LA TECHNOLOGIE)

par **Frank Popper**<sup>14</sup>

Il est sans doute audacieux de vouloir répondre d'emblée à la question : « qu'est-ce qu'un artiste ? » Cependant, je me permettrai de faire une suggestion : être artiste, c'est choisir et poursuivre, avec une certaine persévérance, une finalité esthétique. C'est cela qui fait qu'un homme ou une femme devient et demeure artiste.

Il faut toutefois souligner que bon nombre d'artistes se défendent de poursuivre un but esthétique sous prétexte que leur créativité est de nature spontanée et non pas calculée ni pensée rationnellement. Cette objection qui revient souvent dans la bouche des artistes en tous genres se trouve évidemment démentie par les artistes qui utilisent les technologies nouvelles, notamment par tous ceux qui produisent des images de synthèse calculées.

Ce qui caractérise l'art technologique, en effet, c'est l'émergence dans ce domaine de rapports beaucoup plus étroits entre facteurs esthétiques et techniques et aussi l'introduction de nouvelles notions en esthétique assimilables à des catégories telles la dématérialisation, la simulation, l'intelligence artificielle, l'environnement, la réalité virtuelle et l'interactivité.

Pour aborder le thème principal de cette communication, on supposera qu'un artiste utilisant les technologies nouvelles c'est celui qui non seulement poursuit, consciemment ou inconsciemment, une finalité esthétique avec une certaine persévérance, mais c'est aussi celui qui choisit de faire la part belle à la pensée rationnelle et au calcul mathématique.

Il faut souligner, toutefois, que parmi les artistes qui utilisent les technologies nouvelles, bon nombre le fait de manière sauvage ou détournée. Dans ce cas, il s'agit, bien entendu, d'une critique ironique, voire sévère, de la pensée scientifique et parfois même d'une tentative de réaliser des visées métaphysiques.

Si j'ai choisi de me concentrer ici principalement sur des artistes acquis aux valeurs esthétiques des nouvelles technologies, c'est que je me crois plus proche d'eux en raison de mes travaux antérieurs (sur l'art cinétique, l'environnement et la participation du public), mais c'est également pour tenter de dégager plus directement les aspects d'une mutation profonde de la civilisation qui semble en grande partie liée à l'arrivée de ces nouvelles technologies dans toutes les sphères matérielles et spirituelles de notre vie et qui touchent, sans aucun doute, la création artistique.

Je vais donc maintenant évoquer quelques cas d'artistes parmi les plus intéressants à mes yeux et dont chacun se trouve être un représentant des principales technologies nouvelles, c'est-à-dire du laser, de l'holographie, de la vidéo, de l'ordinateur, des télécommunications et de la « techno-écologie ».

### **Dani Karavan et le laser**

Pour cerner la personnalité du sculpteur israélien Dani Karavan qui a introduit le laser dans ses recherches plastiques dès 1978, il faut savoir qu'il est né en 1930 à

<sup>14</sup> Philosophe et historien d'art.

## BEING AN ARTIST IN THE NEW TECHNOLOGICAL ERA (UTOPIA, MYSTIQUE AND HUMANISM FACED WITH TECHNOLOGY)

by **Frank Popper**<sup>13</sup>

Suppose it is audacious on my part to want to reply straight away to the question : 'what is an artist ?' Nevertheless, I shall take the liberty of suggesting that to be an artist is to choose and pursue an aesthetic goal with a degree of perseverance. It is this which makes a man or a woman become and remain an artist.

It must however be pointed out that a number of artists deny that they are pursuing any aesthetic goal, on the pretext that their creativity is of a spontaneous nature and neither calculated nor thought out in a rational manner. This argument, which is often to be heard from artists of all kinds, is evidently refuted by artists who use the new technologies, and especially by those who produce calculated synthetic images.

What is characteristic of technological art, indeed, is the emergence of much closer relationships between aesthetic and technical factors, as well as the introduction of new notions of aesthetics which can be assimilated with dematerialization, simulation, artificial intelligence, the environment, virtual reality and interactivity.

In order to approach the main theme of my presentation, we shall suppose that an artist who uses new technologies is an artist who not only consciously or unconsciously pursues an aesthetic goal with a degree of perseverance, but who also chooses to give pride of place to rational thought and mathematical calculations.

It is important to mention, however, that there are a fair number of artists among those who use the new technologies who do so in a way which is a parody of that intended. When they do so, this is of course an ironic - even severe - criticism of scientific thought, sometimes even with metaphysical designs.

If I have chosen, here, to concentrate mainly on artists who believe in the aesthetic values of the new technologies, it is not only that I feel closer to them as a result of my former research (on Kinetic art, the Environment and Spectator Participation). I also wish to try and identify more clearly the different aspects of a profound change in our civilization which seems to a large extent to be connected with the arrival in all the material and spiritual spheres of our life of these new technologies which have, without a shadow of a doubt, affected artistic creation. I am now, therefore, going to mention certain artists who are to me among the most interesting, each of whom is a representative of the main new technologies, i.e. laser, holograph, video, computer, telecommunications or 'techno-ecology'.

### **Dani Karavan and the laser**

To understand the personality of the Israeli sculptor Dani Karavan, who introduced the laser in his fine arts research as early as 1978, one has to know that he was born in 1930 in Tel Aviv, where his father was a municipal engineer-cum-landscape artist. Dani Karavan, therefore, spent all his childhood on a constantly evolving site. The

---

<sup>13</sup> Philosopher and art historian.

Tel-Aviv où son père exerçait les fonctions d'ingénieur-paysagiste municipal. Dani Karavan a donc passé toute son enfance sur un site en constante évolution. La conquête de la ville sur les dunes du désert est un phénomène qui a marqué pour toujours l'imagination et la sensibilité de cet artiste.

L'introduction du laser dans la démarche de Dani Karavan se situe à la fin des années 70 mais il avait déjà rencontré cette technique et ses possibilités esthétiques lors d'une collaboration avec le scénographe tchèque Josef Svoboda, et également pendant des recherches effectuées à l'Institut de technologie du Massachusetts, aux Etats-Unis, et au *Weizmann Institute*, en Israël. Il introduit donc le laser en 1978 lors d'une démonstration spectaculaire, doublement intitulée *Environnement pour la paix* et *Hommage à Galilée*. Dans cette œuvre, un laser de grande puissance relie symboliquement le Fort du Belvédère de Sangallo, dans la périphérie de Florence, à la coupole du Duomo de Brunelleschi. En 1983, lors de l'exposition *Electra* à Paris, Karavan relie par deux rayons laser, d'un beau vert vif, le Musée d'art moderne de la ville de Paris où se tenait l'exposition, avec la Tour Eiffel voisine et le quartier de la Défense pour tenter de rendre tangibles les relations entre événements historiques et contemporains, de même qu'entre créations architecturales et technologiques, et surtout pour illustrer le passage de l'ère mécanique à l'ère électronique.

La position socio-esthétique de Karavan depuis le début de sa carrière artistique n'a jamais varié. Sa tentative de conquête de l'espace est liée à une véritable solidarité avec ses concitoyens, et ses recherches se sont toujours orientées vers un aménagement du territoire à des fins sociales. Cela lui a permis de s'accepter comme artiste et comme individu, sans jamais se couper de son entourage immédiat ni de celui qu'il côtoie lors de ses interventions dans d'autres pays. L'introduction d'une nouvelle technologie dans son œuvre ne représente pas seulement un possible dépassement des limites humaines ; elle témoigne d'une forte volonté d'être de son temps en assumant les contraintes et les implications de la conjoncture culturelle.

Dani Karavan paraît être un bon exemple d'artiste dont le penchant à la démesure mystique est compensé par un engagement social et esthétique *hic et nunc*.

## Dieter Jung et l'holographie

Chez l'artiste allemand Dieter Jung, l'un des pionniers de l'art holographique, le penchant transcendantal s'accompagne de bonnes connaissances théologiques.

En effet, Dieter Jung a étudié la théologie à la Kirchliche Hochschule de Berlin, dans les années 60, tout en fréquentant l'École des beaux-arts de la même ville. Le mélange entre arts plastiques et théologie a joué un rôle important au moment de l'introduction de l'hologramme dans l'œuvre de cet artiste. Déjà, en 1972, il avait été fortement impressionné par la découverte de tapisseries religieuses, conservées au Musée de la cathédrale de Florence qui représente des scènes de la vie de Saint Jean-Baptiste d'après les cartons d'Antonio Pollaiuolo. Le système qui sous-tend la fabrication de ces tapisseries, composées de milliers de fils qui s'entrecroisent, sera adopté par Dieter Jung pour ses futures recherches sur l'image.

Dans ses œuvres holographiques, Dieter Jung cherche à combiner ses connaissances visuelles acquises par son travail de peintre traditionnel avec sa nouvelle expérience du hologramme afin d'en explorer le potentiel esthétique. Son objectif est de stimuler l'imagination spatiale, de générer des images mentales nouvelles et de visualiser la sensation de fusion spatiale. Néanmoins, l'holographie n'est pas

conquest by the town of the desert dunes was a phenomenon which was to mark for ever the imagination and sensitivity of the artist.

Dani Karavan introduced the laser into his work at the end of the nineteen-seventies, but he had already discovered the technique and its aesthetic possibilities when collaborating with the Czechoslovakian scenographer Josef Svoboda, and also during research at the Massachusetts Institute of Technology in the United States and at the Weizmann Institute in Israel. He introduced the laser, therefore, in 1978 with a spectacular demonstration bearing the double title *Environnement pour la paix* (Environment for Peace) and *Hommage à Galilée* (A Tribute to Galileo). In this work, a powerful laser created a symbolic link between the Belvedere Fort in Sangallo, on the outskirts of Florence, and the dome of Brunelleschi's cathedral. In 1983, during the Electra exhibition in Paris, Karavan linked the Modern Art Museum of Paris - where the exhibition was being held - with the neighbouring Eiffel Tower and with the modern, skyscraper area of La Défense. The idea was to make the relationships between historic and contemporary events - and between architectural and technological creations - tangible, and above all to illustrate the fact that we had moved from the mechanical era into the electronic era.

Since he began his career as an artist, Karavan's socio-aesthetic position has never changed. His attempts to conquer space are linked to a real feeling of solidarity with his fellow citizens, and his research is always oriented towards organizing space for social purposes. This has enabled him to accept himself as an artist and as an individual, without ever cutting himself off from his inner circle, nor from the people he mixes with when he works in other countries. The introduction of new technology into Karavan's work does not only represent an opportunity to exceed human limits ; it is the proof of his determination to be part of his epoch by accepting the constraints and implications of a set of cultural circumstances.

I feel that Dani Karavan is a good example of the artist whose taste for mystical excess is compensated by a social commitment to the here and now.

## Dieter Jung and holography

The transcendental penchant of the German artist Dieter Jung, who is one of the pioneers of holographic art, goes side by side with a solid grounding in theology.

Indeed, Dieter Jung studied theology in the nineteen-sixties at Berlin's *Kirchliche Hochschule*, while attending the Fine Arts Academy in the same town. This combination of fine arts and theology played an important role in introducing the hologram into the work of this artist. Already, in 1972, he had been greatly impressed upon discovering the religious tapestries in the Cathedral Museum in Florence. These represented scenes in the life of Saint John the Baptist according to the cartoons of Antonio Pollaiuolo. In his future research on the image, Dieter Jung was to adopt the system underlying the manufacture of these tapestries, which were composed of thousands of criss-cross threads.

In his holographic work, Dieter Jung seeks to combine the visual knowledge which he has acquired in his work as a traditional painter with his new experience of the hologram, in order to explore the aesthetic potential of this combination. His aim is to stimulate spatial imagination, to generate new mental images and to visualize the sensation of spatial fusion. Nevertheless, holography is not only the act of exploring space and the illusion of a rather awesome third dimension ; it is also a new explo-

seulement une exploration de l'espace et l'illusion d'une troisième dimension assez hallucinante ; c'est aussi une nouvelle exploration des qualités esthétiques de la lumière. C'est sur ce plan que les études théologiques de Dieter Jung font coïncider ses recherches plastiques antérieures et ses nouvelles recherches technologiques. Là encore, l'holographie, en tant que nouvelle technologie, joue un rôle d'aiguiseur et d'accélérateur des options esthétiques prises par l'artiste.

## **Katsuhiro Yamagushi et la vidéo**

L'artiste vidéaste japonais Katsuhiro Yamagushi montre, dès les années 70, son intérêt pour les relations entre électronique et art, en même temps que sa prédilection pour un travail d'équipe, en participant à des groupes d'art, d'informatique et de vidéo, sans négliger ses propres travaux.

Sur le plan de la technique vidéo Yamagushi en a exploité les deux modalités principales : celle de la production de bandes vidéo et surtout celle des sculptures et installations vidéo. Sur le plan esthétique, il a, parmi d'autres recherches, réactualisé les thèmes de culture japonaise traditionnelle appartenant aux domaines de l'art du jardin et de l'architecture.

Selon Yamagushi, l'histoire de l'art du XXe siècle est aussi celle des individus qui ont rêvé d'utopie au sein de la société. Avec le développement des nouvelles technologies, les artistes sont enclins à redéfinir ce rêve utopique. Certains, par une utilisation de la technique en tant qu'outil, ont proposé de nouvelles méthodes de création ; d'autres ne disposent pas encore des moyens technologiques auxquels ils aspirent mais attendent leur avènement pour les utiliser dans un but artistique.

Pour satisfaire la demande des artistes isolés et ne disposant pas d'un très grand budget, Yamagushi a trouvé et édifié un lieu privilégié, sur l'île d'Awaji au Japon, un centre où les artistes peuvent accéder à tous les appareils indispensables à la création d'œuvres technologiques. Ce centre possède en outre une bibliothèque, un cinéma, un restaurant et un espace d'exposition. L'objectif de Yamagushi est de réaliser enfin le projet de Charles Fourier pour des « utopistes de l'art et de la technologie ».

## **Hervé Huitric et l'ordinateur**

L'atmosphère dans les nombreux centres de recherche universitaire en France, en Allemagne et aux Etats-Unis d'Amérique qui s'occupent des rapports entre l'art, la technologie et les sciences, est peut-être plus terre à terre ; mais on s'y consacre aussi bien à visualiser les phénomènes les plus cachés de notre univers, à l'aide des derniers développements de l'ordinateur.

Si j'ai choisi Hervé Huitric parmi les nombreux artistes utilisant l'ordinateur ainsi que d'autres éléments de l'informatique, c'est qu'il représente un bon exemple de combinaison entre le technicien sophistiqué et l'artiste traditionnel. Son parcours débute par des recherches plastiques concernées principalement par des éléments plastiques et, en premier lieu, par la couleur ; il s'est poursuivi, à l'instar de nombreux artistes informaticiens, par une recherche de l'imitation et par la stimulation de la réalité du corps humain. Ces recherches se sont faites en étroite collaboration avec d'autres plasticiens et des scientifiques, à l'intérieur d'une équipe qui travaille à l'Université de Paris-VIII et de Paris-VII en France.

ration of the aesthetic qualities of light. It is here that Dieter Jung's theological studies bring together this former fine arts research and his new technological research. Here again, holography, as a new technology, plays a role in sharpening and accelerating the aesthetic options chosen by the artist.

### **Katsuhiro Yamagushi and video**

As early as the nineteen-seventies, the Japanese artist and video-director Katsuhiro Yamagushi was demonstrating his interest in the relationships between electronics and art, as well as a predilection for team work, by participating in art, computer and video groups, while keeping up with his own work.

Technologically, Yamagushi has explored the two principal video methods : the production of video tapes and, above all, that of video sculptures and installations. Aesthetically, he has - among other areas of research - updated traditional Japanese cultural themes connected with the art of the garden and architecture.

According to Yamagushi, the history of twentieth century art is also the history of individuals who have dreamed of Utopia in our society. With the development of the new technologies, artists are inclined to redefine the dream of Utopia. Some, by using technology as a tool, have suggested new methods of creation ; others are not yet in possession of the technological means to which they aspire, but are waiting for their arrival so as to use them for their art.

In order to satisfy the needs of isolated artists with limited budgets, Yamagushi has found an ideal spot on the Island of Awaji in Japan, where he has built a centre where artists can have access to all the different kinds of equipment which are essential to create technological works. The centre also has a library, a cinema, a restaurant and an exhibition area. Yamagushi's aim is to finally make Charles Fourier's project for the 'Utopians of art and technology' come true.

### **Hervé Huitric and the computer**

The atmosphere in the many university research centres in France, Germany and the United States of America which study the relationships between art, technology and science is perhaps more down-to-earth than otherwise. However, in these places there is also research which uses the latest computer developments to try and visualize the most hidden phenomena of our universe.

If I have chosen Hervé Huitric among the many artists who use the computer and other associated elements, it is because he is a good example of a combination of the sophisticated technician with the traditional artist. He started out with research on various aspects of the fine arts, and first and foremost on colour. Then, like many computer artists, he continued with research on imitation and on simulating the human body. This research was carried out in close collaboration with other fine artists and scientists, in a team working at the University of Paris-VIII and Paris-VII in France.

Huitric has had to face both technical and aesthetic problems as varied as the computerization of facial expressions, vocal sounds, walking, dancing, jumping and even applause. This research, which is based on the development of software for artistic purposes which produces still or animated three-dimensional images, is not

Huitric a affronté des problèmes à la fois techniques et esthétiques aussi divers que la computerisation des expressions faciales, des articulations vocales, de la marche, de la danse, des sauts et même des applaudissements. Ces recherches, fondées sur le développement de logiciels d'images tridimensionnelles fixes ou animées, à vocation artistique, ne se limitent pas à simuler le prototype de l'expression faciale, de la voix et des mouvements du corps en général ; elles tentent de reproduire et de recréer une grande variété de ces modalités. Afin d'obtenir d'un visage une plus grande impression de véracité et de vivacité, Hervé Huitric, en collaboration avec Monique Nahas, une scientifique devenue artiste, ont mis au point un système d'enregistrement de la texture et de la mobilité de la peau considérée par ces deux artistes comme un élément représentatif jusqu'à présent trop négligé dans la production des images. Ils ont analysé les modifications les plus subtiles du visage, c'est-à-dire le battement des cils, le froncement des sourcils, le pincement de la bouche, le plissement des joues, la dilatation de la pupille, etc.

### **Fred Forest et l'art de la communication**

S'il n'y a aucun doute à avoir quant au statut d'artiste chez les créateurs dont je viens de parler, on pourrait maintenant se pencher sur le cas d'artistes « technologiques » qui opèrent aux confins du champ artistique proprement dit. Fred Forest en est un exemple. Il se consacre en effet à ce que l'on peut appeler l'art de la communication et il est sûr que nous sommes là assez loin de l'idée que l'on se fait du peintre ou du sculpteur des siècles passés. Dans le cas de Fred Forest, on pourrait même dire que l'art est sorti de son champ pour entrer dans celui des médias, voire de la publicité.

Et pourtant, une analyse attentive du parcours et des activités de Forest nous révèle qu'il s'agit toujours d'un artiste véritable, ses options et son comportement étant ceux d'un créateur de nouvelles valeurs d'ordre esthétique, obtenues par un travail sur la communication, travail provocateur, certes, mais néanmoins sensible. Cette démarche n'est plus illustrée par la production d'objets tangibles et physiquement matérialisés mais par la production de systèmes de communication et de situations diverses.

Si l'on veut saisir le sens des rapports entre facteurs subjectifs et facteurs sociaux dans l'histoire de Fred Forest, il faut savoir qu'il a été, de 1954 à 1970, contrôleur des Postes et des Télécommunications en Algérie, ce qui devait, on le voit, orienter sa carrière artistique qui se déroula tout d'abord parallèlement à cet emploi (il était alors artiste peintre), pour finir, en 1970, par lui faire franchir un pas décisif. D'agent des Postes et Télécommunications, Fred Forest devint en effet un artiste de la communication, inaugurant une pratique inventive et créatrice des réseaux et des relations humaines. Ses dispositifs de communication emploient alors le téléphone, la radio, la télévision, la télématique et le câble.

La carrière artistique de Fred Forest est également marquée par son appartenance au Collectif d'art sociologique, actif jusqu'à la fin des années 70, puis au Groupe d'esthétique de la communication ; l'un et l'autre de ces mouvements réunissaient des plasticiens et des théoriciens (sociologues et esthéticiens) et leur donnaient la possibilité de se manifester individuellement en tant qu'artiste plasticien après avoir tenté une élaboration théorique en commun.

limited to simulating prototypes of facial expressions, of the voice, or of body movement in general ; its aim is to reproduce and recreate a wide variety of these. In order to obtain an impression which is more real and lifelike, Hervé Huitric and Monique Nahas - originally a scientist and now an artist - have perfected a system to record the texture and mobility of the skin, considered by these two artists as having been neglected to date in the production of images. They have analysed the most subtle facial changes, such as blinking eyelashes, a frown, a pinched mouth, dimpling cheeks, pupils dilating, etc.

## Fred Forest and the art of communicating

While there is absolutely no doubt about the artistic status of the creators whom I have just mentioned, we shall now proceed to the cases of 'technological' artists who operate on the outer edges of the arts proper. Fred Forest is an example of these. His speciality can be called the art of communicating, and this is certainly quite a long way from the idea which we have of painters or sculptors in centuries gone by. In the case of Fred Forest, it could even be said that art has left its own sphere to enter that of the media - even of advertising.

And yet, careful analysis of Forest's past history and activities will reveal that we are still in the presence of a true artist, whose options and behaviour are that of a creator of new aesthetic values, obtained by work on communication. Such work is provocative, admittedly, but nevertheless sensitive. Such an approach is no longer illustrated by the production of tangible, physically materialized objects, but by the production of communication systems and of various situations.

If we wish to grasp the meaning of the relationships between subjective factors and social factors in Fred Forest's history, we have to know that he was an inspector with the post and telecommunications department in Algeria from 1954 to 1970. This was, as we shall see, to orient his artistic career, which at first he carried on (at the time, he painted), while remaining in his job, until he finally made an important change in 1970. From post and telecommunications employee, Fred Forest became a real communication artist, finding an inventive and creative way to operate networks and human relationships. At that time he used the telephone, radio, television, telematics and cable for his communication devices.

Fred Forest's artistic career has also been marked by his appurtenance to the *Collectif d'art sociologique* (sociological art group), which was active until the end of the nineteen-seventies, then to the *Esthétique de la communication* (the aesthetics of communication) group. Both of these movements brought plastic artists in contact with theorists (sociologists and aestheticians) and gave them the opportunity to demonstrate their individual abilities as fine artists after making a joint theoretical attempt.

Fred Forest's forays into the socio-political scene are provocative and critical, but they provide food for thought, even if their aggressiveness is a little irritating. Their role, finally, is to challenge, communicate and interact, and confirms the artistic aims of Forest, whose own basically solitary nature can thus benefit from the opportunity to form intense relationships with those whom he meets in connection with the events which he provokes. Underlying his approach is a whole set of aesthetic purposes linked with the techniques of communication : in particular the distance dramatization of a physical presence, mixing the here and now with later, and also combining emory with real time.

Les interventions de Fred Forest qui s'insèrent dans l'actualité socio-politique sont de nature provocantes et critiques mais elles invitent à poursuivre une réflexion, même si elles irritent un peu par leur agressivité. Elles ont en fin de compte une fonction de questionnement, de communication et d'interactivité qui confirme les visées artistiques de Forest dont le caractère foncièrement solitaire peut ainsi être atténué par la possibilité de nouer des relations intenses avec ceux qu'il rencontre autour des événements provoqués par lui. Sa démarche recèle toute une gamme d'objectifs esthétiques liés aux techniques de la communication : en particulier la dramatisation de la présence physique à distance, le télescopage de l'immédiat et du retardé, et également la combinaison de la mémoire avec le temps réel.

### Piero Gilardi et la « techno-écologie »

L'artiste peintre Piero Gilardi se préoccupe de réconcilier des termes apparemment opposés comme ceux de « nature » et de « technique » (ou d'« écologie » et de « technologie »). Cette préoccupation transparait déjà au début des années 60 dans une première phase sculpturale pendant laquelle il produisit ce qu'il appelle ses *Tappeti-natura*. Le *Tapis-nature* se présente comme un bloc rectangulaire de polyuréthane, recouvert d'une croûte caoutchouteuse que l'on aurait découpé dans un sous-bois, dans un lit de rivière ou sur une plage de galets. En somme, un morceau de nature « plus vrai que nature » mais non réaliste. Il s'agit là d'une prise de conscience écologique de première heure qui prend la forme d'un geste humoristique, fictionnel et surtout plastique. Gilardi introduit de nouvelles technologies dans sa démarche pour l'élaboration d'un projet de mégasculpture technologique, intitulé *Ixtana*, qui devait prendre la forme d'une « poupée bionique » géante à l'intérieur de laquelle les visiteurs trouveraient à exercer leur créativité sur des équipements interactifs qui mettent en jeu le corps et les sens. Ce projet, trop coûteux, ne fut pas réalisé mais Gilardi poursuivit son travail dans la même direction, notamment avec une « installation » intitulée *Inversosimile* (Invraisemblable) où le spectateur peut circuler entre trois rangées de vignes artificielles qui réagissent à ses mouvements.

A l'instar d'autres artistes de cette tendance concernés par la techno-écologie, comme Jürgen Claus et ses Sun Sculptures ou Otto Piene et son Sky Art, Piero Gilardi met en valeur les qualités irremplaçables de notre environnement, en utilisant les forces de la nature comme modèle et les nouvelles technologies pour en faire ressortir la force d'expression artistique. Qu'il s'agisse d'une simulation ou d'une re-création des éléments naturels, d'une combinaison entre facteurs naturels et artificiels, nous sommes toujours placés devant une tentative de réconciliation entre deux termes apparemment contradictoires : progrès scientifique ou technologique contre survie biologique et spirituelle de l'homme.

### Yaacov Agam et les prolongements technologiques de l'art cinétique

J'aimerais ajouter quelques mots à propos de l'artiste israélien Yaacov Agam dont la démarche présente un intérêt particulier à mes yeux puisqu'il s'agit d'un pionnier de l'art cinétique qui n'a jamais renoncé à l'expérimentation à l'aide de moyens très divers, y compris ceux offerts par toutes les technologies nouvelles.

La clé de la démarche d'Agam se trouve, me semble-t-il, dans sa volonté de dépasser deux types d'opposition : l'une entre individu et société, l'autre entre spiritualisme et rationalisme ou bien entre métaphysique et logique rationnelle.

## Piero Gilardi and 'techno-ecology'

The painter Piero Gilardi is concerned with reconciling apparently opposing terms such as Nature and Technique (or Ecology and Technology). This concern already began to show at the beginning of the nineteen-sixties during an early sculpting phase, in which he produced what he calls his *Tappeti-natura*. The nature-carpet is a rectangular block of polyurethane covered by a rubbery crust which looks as if it comes from some undergrowth, river bed or pebbled beach. In short, a piece of nature which is 'more real than nature', but not realist. What we have here is one of the earliest ecological statements : a humorous, fictional and above all artistic gesture. Gilardi introduced new technologies in preparing his project for a technological mega-sculpture entitled '*Ixiana*', which was to take the form of a giant 'bionic doll' inside which visitors would be able to exert their creativity on interactive equipment involving the body and the senses. This project was not realized because it was too expensive, but Gilardi is still working in the same direction, especially with an 'installation' entitled '*Inversosimile*' (Unlikely) where the spectator can walk around between three rows of artificial vines which react to his movements.

In the same way as other artists in this techno-ecological movement, such as Jürgen Claus in his Sun Sculptures or Otto Piene and his Sky Art, Piero Gilardi highlights the irreplaceable qualities of our environment, by using the forces of nature as a model and new presence of a simulation or a recreation of natural elements, or a combination of natural and artificial factors, the attempt is always to reconcile two apparently contradictory terms : scientific or technological progress against man's biological and spiritual survival.

## Yaacov Agam and the technological extensions of kinetic art

I should like to add a few words on the Israeli artist Yaacov Agam, whose work is, in my opinion, of particular interest because he is a pioneer of kinetic art who has never given up experimenting by using very varied tools, including those made possible by all the new technologies.

The key to Agam's approach is, I feel, in his determination to beyond two conflicts : the first between the individual and society, and the second between the world of the spirit and rationalism, or between metaphysics and logical thinking.

In order to reconcile both his metaphysical and rational leanings, Agam practises what I would call 'the presence of the invisible' or 'the perceptible absence of an image' in his work. This 'inspired' approach has, of course, a connection with the artist's desire to comply with the teaching of the Bible and, in particular, with the Second Commandment which forbids the creation of graven images. Agam finds his inspiration in the Talmud, the reading of which is essentially an experience meant to surpass the limits of logical and rational thinking.

In order to create another reality made visible by the work's multiple metamorphoses, Agam has been applying this aesthetic-religious option for almost forty years in his 'polymorphic' paintings, play objects, transformable sculptures, videographic and holographic works and, more recently, in works which actually move in several different directions.

Pour concilier ses penchants à la fois métaphysiques et rationnels, Agam pratique dans ses œuvres ce que je désignerais comme « la présence de l'invisible » ou « l'absence perceptible de l'image ». Cette démarche « inspirée » est, bien entendu, à mettre en relation avec la volonté de l'artiste de se conformer à l'enseignement de la Bible et, en particulier, au deuxième commandement qui interdit la création d'images gravées. Agam trouve son inspiration dans le Talmud dont la lecture est essentiellement une expérience destinée à dépasser les bornes de la pensée logique et rationnelle.

Agam applique cette option esthétique-religieuse depuis près de quarante ans, à travers des peintures « polymorphiques », des objets ludiques, des sculptures transformables, des œuvres vidéo graphiques et holographiques et, dernièrement, à travers des œuvres à mouvements effectifs et multidirectionnels, pour essayer de créer une autre réalité rendue visible par les multiples métamorphoses de l'œuvre.

\* \* \* \* \*

Dans le cas des artistes dont je viens d'analyser les démarches, l'introduction de nouvelles technologies dans leurs procédés de création et dans leurs œuvres a pour résultat de répondre à la fois à leurs ambitions individuelles, d'ordre psychologique, et à leur désir d'insertion sociale.

D'une part, il y a la mise à leur disposition d'outils très performants qui permet aux artistes un plus grand choix de formes et de couleurs et favorise un meilleur contrôle des paramètres spatiaux et temporels de la création. Ils sont ainsi placés dans une situation où l'exercice de leur pouvoir de création se trouve amplifié, ce qui ne peut que conforter leur personnalité artistique.

D'autre part, il est sûr que les artistes des nouvelles technologies retirent une grande satisfaction et un bon stimulant existentiel du maniement d'informations abstraites, à la fois mentalement et manuellement (c'est particulièrement le cas dans l'art de l'ordinateur). La manipulation de données abstraites non seulement peut mener à l'instauration de réalités virtuelles dans un espace cybernétique mais aussi à la réalisation de visées encore plus prospectives dans les domaines de l'art numérique, de l'art des réseaux et des hypermédias.

Quant à l'influence sur le plan social de l'adoption par les artistes de nouvelles technologies, nous avons vu dans certains cas quel rôle elles peuvent jouer, par exemple en s'opposant de fait à la solitude traditionnelle de l'artiste. Bon nombre d'artistes ont en effet opté pour un travail en équipe dans un laboratoire perfectionné qu'il était jusqu'à présent impossible d'installer et d'entretenir soi-même. Toutefois, dans la mesure où l'on assiste à une miniaturisation de plus en plus répandue de tous les dispositifs technologiques (et particulièrement de l'ordinateur), il n'est plus aussi difficile de se les procurer ni de les installer chez soi, ce qui pourrait bien renvoyer l'artiste à son isolement initial si l'on ne bénéficiait par ailleurs du développement des réseaux de télécommunications.

En tout cas, il est évident que pour les artistes utilisant les outils technologiques - comme pour tous les artistes en général - le mélange entre création solitaire et création collective, ou entre temps de solitude propice à la conception et temps de confrontation avec d'autres créateurs ou avec le public, représente une nécessité vitale. Ce que je trouve peut-être de plus réussi chez les premiers, c'est le passage de l'une à l'autre de ces modalités - par exemple du pinceau au pixtel - et donc un va et vient très souple entre le psychologique et le sociologique. Chez les artistes

In the case of the artists whose approaches I have just analysed, the use of new technologies in their creative processes and in their works has had the result of responding both to their individual, psychological ambitions and to their desire for social acceptance.

Firstly, we have the very effective tools which provide artists with a greater choice of forms and colours and enable greater control over the spatial and temporal parameters of creation. Artists are thus in a position to exercise their creative power more fully, which can only reinforce their artistic personality.

Secondly, there is no doubt that artists of the new technologies draw great satisfaction and a degree of existential stimulation from the handling of abstract information, both mentally and manually (this is particularly the case with computer art). The manipulation of abstract data can not only lead to the institution of virtual realities in cyberspace, but also to the realization of even more future-oriented goals in the fields of digital art, network art and hypermedia art.

As for the social results when artists adopt the new technologies, we have seen the role which these can play, for example in effectively countering the traditional loneliness of the artist. A good number of artists have in fact opted for teamwork in sophisticated laboratories which, so far, would have been impossible to install and maintain alone. However, since we are witnessing an ever-increasing miniaturization of all technological devices (and particularly computers), it is no longer so difficult to acquire them and install them at home. This could well send the artist back to his initial isolation if it were not for the fact that we are at the same time benefiting from the growth of the telecommunications networks.

In any case, it is evident that for technological artists - as for artists in general - there is a vital need for a mixture of lone and collective creation, or for a time alone for conceiving and a time for facing other creators or the public. To my mind, what is most successful about technological artists is their capacity to move from one of these modes to the other, and thus enjoy a very flexible to-and-fro between the psychological and the sociological. Artists of the new technologies obviously have a greater necessity not only to confront their aesthetic options with those of other actors on the artistic stage, but also to compare their technical devices day by day with the entire range of constantly developing technology.

To be an artist, to consider oneself as such, and to be recognized as such depends therefore, as we have seen, not only on psychological and sociological factors, but also on aesthetic factors, which are closely intertwined with the former.

Therefore, we must not underestimate the fact that the pursuit by more and more artists all over the world of aesthetic purposes such as visualizing the hidden phenomena of the universe or highlighting new temporal or spatial aspects, or yet again using interactive methods to establish a totally new relationship between the artist, his work and spectators, is resulting in the forming of a clearly definable trend or artistic movement which can be termed technological art or techno-scientific art.

\* \* \* \* \*

At this point, it would no doubt be useful to list all the characteristics of this art or, at least, of this artistic movement, and to begin by placing it at the heart of the debate between modernism and post-modernism. However, I shall limit myself to observing, by way of a conclusion, that it seems to me that to belong to an artistic

des nouvelles technologies, il y a forcément une plus grande nécessité à confronter non seulement ses options esthétiques avec celles des autres acteurs de la scène artistique mais encore à comparer l'état, au jour le jour, de ses propres dispositifs techniques avec l'ensemble du domaine technologique en constant développement.

Etre artiste, se sentir tel, être reconnu comme tel dépend donc, comme nous l'avons vu, non seulement de facteurs psychologiques et sociologiques mais aussi de facteurs esthétiques - lesquels sont étroitement imbriqués avec les premiers.

Ainsi, il ne faut pas sous-estimer le fait que la poursuite d'une finalité esthétique telle que la visualisation de phénomènes cachés dans l'univers, la mise en valeur de nouveaux aspects temporels et spatiaux, ou encore l'établissement de rapports inédits entre artiste/œuvre/spectateur par des procédés interactifs, de la part d'artistes de plus en plus nombreux, un peu partout dans le monde, a comme conséquence la formation d'une tendance ou d'un courant artistique bien définissable qui peut être désigné sous le terme d'art technologique ou d'art techno-scientifique.

Sans doute serait-il souhaitable ici d'énoncer toutes les caractéristiques de cet art ou, du moins, de ce courant artistique, en commençant par le situer en plein cœur du débat entre modernisme et post-modernisme. Néanmoins, je me bornerai à observer, en guise de conclusion, que l'appartenance à une tendance ou à un courant artistique ancré dans le mouvement des idées du temps, me paraît plus que jamais indispensable pour se définir et être défini comme artiste.

trend or movement which has its roots in current ideas is more than ever essential for defining oneself and being defined as an artist.

## LA CRÉATION ARTISTIQUE VIRTUELLE

par **Nils Aziosmanoff**<sup>15</sup>

Les nouvelles technologies de l'information et de la communication ouvrent aujourd'hui la voie à une nouvelle forme d'écriture interactive permettant une relation personnalisée et dynamique avec l'œuvre, nous plaçant d'emblée dans une relation de type conversationnel avec elle. Le spectateur devient donc un spectateur-acteur, élément actif du processus de création. Ce qui ne lui confère pas pour autant un statut de co-auteur, car ici le travail de l'auteur est précisément de créer un contexte, un « dispositif » dont il a envisagé les différents scénari possibles, et qui a pour objectif de placer le spectateur dans différents types de situations en lui donnant le sentiment d'agir sur leur déroulement. Il existe ainsi un champ d'expression très prometteur, celui de la fiction interactive déjà exploré par de nombreux pionniers, plasticiens, poètes ou musiciens. La maîtrise de l'intelligence et du vivant, via les systèmes informatiques experts et les biotechnologies, dote peu à peu le virtuel de comportements propres. Tel le paysagiste du XVII<sup>e</sup> siècle, l'artiste du virtuel assemble les éléments qui vont constituer un processus amené à évoluer au fil du temps, en fonction de son environnement. Ainsi, par exemple, le Roman Inachevé, générateur automatique de texte de Jean Pierre, rédige en temps réel et à l'infini les pages d'un roman qui n'a jamais été écrit auparavant. Le créateur crée non plus le résultat mais, tel le démiurge, le système qui va donner vie à l'œuvre. On peut déjà imaginer ce que pourront être, d'ici quelques années, des formes de fictions interactives utilisant des technologies beaucoup plus évoluées qui nous permettront de devenir des acteurs-spectateurs à part entière.

84

Avec 26 millions d'ordinateurs interconnectés, un nouveau territoire virtuel partageable à distance s'étend un peu plus chaque jour, lieu de toutes sortes d'expérimentations collectives. Les statistiques montrant que 80% des utilisateurs d'Internet se connectent en priorité pour communiquer, on imagine donc bien l'engouement que devrait connaître de plus en plus les nouvelles formes de créations collectives et participatives en réseau. Les réseaux offrent aussi aux artistes la possibilité de gagner une plus large autonomie. Si, grâce à l'informatique, ils contrôlent déjà en grande partie la phase de conception et de production, ils opéreront bientôt eux-mêmes la mise sur le marché grâce au commerce électronique.

On peut déjà s'amuser à imaginer un atelier de création dans le futur. Ce sera probablement une sorte de laboratoire interdisciplinaire fréquenté par des artistes-ingénieurs, un lieu d'intermédiation conçu comme un nœud de réseaux, un atelier « hors les murs » raccordé à travers le monde et permettant toutes sortes de collaborations à distance. C'est bien à travers cette nouvelle économie de réseaux, de partage des ressources et des connaissances que nous devons dès à présent nous préparer à aborder le XXI<sup>e</sup> siècle. Car elle peut représenter une alternative à la puissance industrielle et constituer de nouveaux espaces collectifs permettant aux artistes de travailler et de s'exprimer avec un matériau devenu très complexe à manipuler.

Mais, pour l'heure, la grande majorité des créateurs ont encore bien des difficultés ne serait-ce qu'à acquérir les nouveaux outils de la création. Il est en effet étrange de constater que si aujourd'hui pas un secteur professionnel n'est épargné par les mutations technologiques, les artistes se retrouvent quant à eux encore bien souvent, faute d'accès aux outils informatiques, les exclus de la civilisation numérique.

## VIRTUAL ART AND ITS CREATION

by **Nils Aziosmanoff**<sup>14</sup>

Today, the new information and communication technologies have made a new form of interactive writing possible, which allows a personalized and dynamic relationship with a work. From the beginning, we find ourselves involved in a kind of conversation. The spectator thus becomes a spectator-actor, an active element in the creative process. This does not, however, give him the status of co-author, for the work of the author there is to create a context, a 'device' in which he has planned the various potential scenarios so that the spectator finds himself in different types of situations while having the impression that he can affect the way in which these develop. We thus have a very promising field of expression, that of interactive fiction, which has already been explored by numerous pioneers, fine artists, poets and musicians. The use of expert computer systems and biotechnology to master life and intelligence in all their aspects is gradually endowing virtuality with its own behaviour. Like the landscape artist in the seventeenth century, the virtual artist gathers elements for a process which will need to evolve with time, according to the environment. One such example is Jean Pierre's 'Roman inachevé' (unfinished novel), an automatic text producer which, in real time, writes the never-ending pages of a novel which has never been written before. The author does not produce the result ; instead, like a demigod, he creates the system which will produce the work. We can already imagine how, a few years from now, new forms of interactive fiction using much more advanced technologies will allow us to become actor-spectators in the complete sense of the word.

With 26 million computers connected, we have a new virtual territory to be shared at distance, which enables all sorts of collective experiments, and which is expanding a little further each day. Statistics show that the priority for 80% of Internet users is communication, so it is easy to imagine that the new forms of on-line collective and participatory creation will meet with ever-increasing enthusiasm. The networks also make it possible for artists to acquire greater autonomy. The computer already enables them to control the larger part of the conception and production stages, and electronic business will soon make it possible for them to market their own works as well.

Just for fun, let us imagine the studio of the future. It will probably be a sort of interdisciplinary laboratory frequented by artist-engineers, an intermediary place conceived as an interlacing of networks, a 'wall-less' studio connected worldwide and enabling all sorts of distance collaboration. And it is via this new network economy, this sharing of resources and knowledge, that we must as of now prepare ourselves to tackle the 21st century. For it can represent an alternative to industrial power, and provide new collective spaces enabling artists to work and express themselves with a material which has become very complex to manipulate.

But for the time being the great majority of creators still have many difficulties, if only in acquiring the new tools of creation. It is indeed strange to observe that, whereas not a single professional sector today has been spared technological progress, artists are all too often excluded from the digital civilization because they do not have access to the necessary equipment.

## L'ART GRAPHIQUE INTERACTIF : UNE RENCONTRE ENTRE ARTISTES ET SCIENTIFIQUES

par **Jeffrey Shaw**<sup>16</sup>

Si l'on considère l'évolution de l'art contemporain au cours des trente dernières années - l'art cinétique des années 50, l'« œuvre ouverte » des années 60 (les *happenings*, les environnements, les *performances*, le *land art*, etc.), l'art conceptuel et l'art social des années 70 -, on s'aperçoit que ces divers courants présentent des analogies étonnantes avec les créations technologiques des années 90. L'interactivité crée une relation intime entre l'œuvre d'art et le spectateur, les télécommunications permettent une interaction radicale au sein de la société et la simulation donne une forme directe aux propositions conceptuelles. Nous ne pouvons évidemment pas prévoir si la technologie favorisera l'épanouissement ou la fin de ces mouvements artistiques utopiques, mais il est certain qu'existe le désir de s'incarner dans ces nouvelles dimensions de la découverte et de l'expérience.

L'art graphique informatique interactif est devenu un langage que partagent de nombreux domaines de recherches, dont l'un des effets est de faire coexister une grande diversité d'informations susceptibles d'être corrélées dans l'environnement digital. Il s'agit là d'une situation unique sur le plan historique et culturel, une situation dont les artistes et les scientifiques peuvent tirer avantage pour forger un nouveau discours. Des organismes comme le ZKM (Centre des arts et des média de Karlsruhe en Allemagne) ont été créés pour ménager une nouvelle aire de rencontre entre artistes et scientifiques. En outre, la récente prolifération mondiale d'événements médiatiques, d'expositions et de festivals prouve de façon pragmatique que les inter-relations de l'art et de la science en matière de création renaissent à une nouvelle vie.

L'art et la science se sont toujours employés à interpréter et à recréer la réalité. L'imagination humaine s'est toujours exercée à créer des réalités virtuelles qui incarnent des structures provisoires de sens. Le monde nous apparaît à la lumière de ces fictions que nous projetons sur sa surface et l'art déparage le discours entre réalité et illusion. L'activité traditionnelle de l'art s'est attachée à la représentation de la réalité, c'est-à-dire au maniement de matériaux en vue de créer des miroirs tangibles reflétant notre expérience et notre désir. Aujourd'hui, l'efficacité des technologies multimédiatiques et télévirtuelles en matière de simulation nous offre un nouveau médium d'expression ainsi qu'un nouvel espace cosmographique de visions et de visualisation. En utilisant les mécanismes des nouvelles technologies numériques, l'œuvre d'art peut devenir une structure numérique immatérielle qui circonscrit des espaces de synthèse dans lesquels nous pouvons littéralement entrer. Dans cet espace, les spectateurs ne sont plus des consommateurs dans un mausolée d'objets, ils sont plutôt des voyageurs et des découvreurs dans un espace latent d'informations sensorielles dont l'esthétique s'incarne, d'une part, dans les coordonnées de sa forme immatérielle et, d'autre part, dans les scénarios de sa forme interactive manifeste. L'œuvre d'art interactive, dans cette dimension temporelle, est chaque fois re-structurée et ré-incarnée par l'activité de ses spectateurs.

Certaines caractéristiques des nouvelles technologies sont particulièrement significatives. Les nouvelles modalités de l'interactivité, la simulation et la réalité virtuelle sont capables de configurer un espace immatériel et néanmoins tangible

<sup>16</sup> Artiste multimédia et Directeur du Centre des arts et des média de Karlsruhe en Allemagne.

## INTERACTIVE COMPUTER GRAPHICS A MEETING BETWEEN ARTISTS AND SCIENTISTS

by **Jeffrey Shaw**<sup>15</sup>

When one considers the visions which accompanied the development of contemporary art over the last 30 years - the kinetic art of the 1950s, the « open artwork » of the 1960s (happenings, environments, performances, land art, etc.), the conceptual and social art forms of the 1970s - one finds that these visions have interesting and astonishing parallels in the technological developments of the 1990s. Interactivity creates an intimate relation between the artwork and the viewer, telecommunications permit radical social interactions, simulation gives direct form to conceptual propositions. Of course, we cannot foresee whether technology will bring about a fulfillment or finale of these utopian artistic movements, but certainly there is an awakened desire to embody ourselves within these new dimensions of discovery and experience.

Interactive computer graphics has become a shared language in many fields of research and, as a consequence, a great diversity of information coexists that can be correlated in the digital environment. This is a unique situation historically and culturally, one which artists and scientists can take advantage of to forge a new discourse. Institutions such as the ZKM (Center for Art and Media in Karlsruhe, Germany) have been established to facilitate this new meeting ground between artists and scientists. Furthermore, the recent worldwide proliferation of media events, exhibitions and festivals present the most pragmatic evidence that art and science are experiencing a vigorous renaissance of creative interrelationships.

87

The activity of both art and science has always been the interpretation and recreation of reality. It is an exercise of the human imagination, creating virtual realities which embody tentative structures of meaning. The world appears to us in the light of these fictions that we project onto its surface and art arbitrates this discourse between reality and illusion. The traditional activity of art has been the representation of reality - the manipulation of materials to create tangible mirrors of our experience and desire. Today the simulational effectiveness of the multimedia and televirtual technologies offers us a new medium of expression and also the cosmography of a new space of visions and visualization. Using the mechanisms of the new digital technologies, the artwork can become an immaterial digital structure encompassing synthetic spaces which we can literally enter. Here the viewers are no longer consumers in a mausoleum of objects, rather they are travellers and discoverers in a latent space of sensual information, whose aesthetics are embodied both in the coordinates of its immaterial form and in the scenarios of its interactively manifest form. In this temporal dimension, the interactive artwork is each time re-structured and re-embodied by the activity of its viewers.

Some characteristics of the new technologies are particularly significant. The new modalities of Interactivity, simulation and virtual reality are able to configure an immaterial yet tangible space of forms and images which we then can enter and explore. In this boundless and ubiquitous cosmography, the invention of meaning is the essential task that faces both science and art.

Multimedia intercommunication and networking signals fundamental transforma-

---

<sup>15</sup> Computer artist and Director of the Center for Arts and Media in Karlsruhe (Germany).

de formes et d'images que nous pouvons alors pénétrer et explorer. Dans cet espace cosmographique de coexistence et de non-limite, l'invention du sens est, à présent, la tâche essentielle et de la science et de l'art.

L'intercommunication multimédiatique ainsi que les réseaux informatiques sont le signe d'une transformation radicale de nos paradigmes sociaux et culturels. La pratique actuelle de l'art reste liée aux structures traditionnelles de l'exposition, de la publication, de la consommation et de l'économie. La diffusion mondiale des informations grâce aux réseaux d'information du Net offre la possibilité de développer des formes complètement nouvelles d'expansion et de répartition de l'activité créatrice. L'espace, le temps et l'interactivité deviennent les paramètres contextuels modélisants de l'ambiance télévirtuelle, en même temps que le réseau télévirtuel des adresses informatiques permet de déplacer les pratiques artistiques de la périphérie au centre des échanges sociaux. La réalité-télé-virtuelle, à l'approche du XXI<sup>e</sup> siècle, devient alors le domaine propre à la mise en œuvre de nos désirs technologiques et artistiques. Cette cosmographie fictive est maintenant à la recherche de ces espaces et de ces formes dans lesquels elle pourra pleinement définir son orbite imaginative.

Pour prendre un exemple spécifique : on travaille à la recherche et au développement de divers mécanismes et codes de représentation spatiale qui ont toujours été l'une des préoccupations fondamentales de l'art occidental au cours de son histoire. La formulation d'un ensemble de coordonnées spatiales fournit l'esthétique sous-jacente et le paradigme existentiel grâce auxquels une culture réalise la représentation provisoire de ses désirs et, par voie de conséquence, accède à leur compréhension. Les technologies d'images numériques récemment développées offrent à l'artiste de nouvelles méthodes et de nouveaux paradigmes qui font reculer les frontières de l'identité spatiale de l'œuvre d'art. Et ce, non seulement en termes de structure de l'image proprement dite, mais également en termes d'espace d'interaction entre l'image et le spectateur.

Cela signifie par conséquent que la réalité virtuelle se présente souvent comme une activité « constructive du monde », une activité créatrice des méta-architectures socio-urbaines. La ville est simultanément une organisation tangible de formes et un modèle immatériel d'expériences. Son identité sous-jacente est un réseau psycho-géographique d'informations - un labyrinthe de récits sécrétés à l'intérieur de son cadre urbain. La ville médiatisée projette le monde objectif dans cet espace virtuel imaginatif tandis que la simulation, déconstruisant les structures matérielles, engendre une poétique fluide de l'espace, de la personne et de l'expérience intime.

Le « musée virtuel » est un autre paradigme significatif. Ce n'est pas un musée au sens traditionnel du terme mais quelque chose qui ressemble fortement au « théâtre de la mémoire » dans lequel une méta-architecture interactive incarne un stock d'informations audiovisuelles où se croisent à la fois le côté fonctionnel d'un musée, d'une bibliothèque et d'une galerie marchande de jeux informatiques. En outre, l'extension de la mise en réseaux de ces musées virtuels sur le Net crée un espace d'accès aux structures informationnelles et artistiques à la disposition du monde entier.

Il est probable que ces technologies, par les possibilités qu'elles offrent dans cet espace cybernétique-immatériel des formes et des idées, posent la question—l'une des plus pertinentes—de l'extension téléprésente de nos corps à travers l'espace et le temps. En dépit de l'apparente simplicité des jeux, nous tendons à nous créer

tions of our social and cultural paradigms. The current practice of art is bound to traditional structures of exhibition, publication, consumption and economics. Worldwide digitally networked communications offer the opportunity for the development of completely new forms of propagation and dissemination of creative activity. Space, time and interaction become the design parameters of the televirtual ambiance, and the mass address of the televirtual ether can carry the practice of art from the periphery to the center of all social discourse. Tele-virtual-reality becomes then the appropriate domain for our technological and artistic desires as we approach the new century. This fictitious cosmography is now searching to invent those spaces and forms in which it can fully manifest its imaginative orbit.

One specific example is the research and development of various mechanisms and codes of spatial representation which has been a basic preoccupation throughout the history of western art. The formulation of a set of spatial coordinates provides an underlying aesthetic and existential paradigm within which a culture achieves tentative representation, and thus comprehension, of its desires. The recently developed digital imaging technologies offer the artist new methods and new paradigms which extend the spatial identity of the artwork. And not just in terms of the structure of the image itself, but also in terms of a space of interaction between the image and the spectator.

So it is significant that virtual reality is so often an activity of « world building », of creating socio-urban meta-architectures. The city is simultaneously a tangible arrangement of forms and an immaterial pattern of experiences. Its underlying identity is a psycho-geographic network of information - a labyrinth of narratives secreted within its urban framework. The mediated city mirrors the objective world into this virtual imaginative space, and simulation deconstructs its material structures and evokes a fluid poetics of space, of person and of intimate experience.

Another significant paradigm is the « virtual museum ». This is not a museum in the traditional sense but more like a « memory theater » where an interactive meta-architecture embodies a store of audio visual information in a form that hybridizes the functionality of a museum, a library and a game arcade. Furthermore, the extension of such virtual museums into the network creates a ubiquitous and universal space of access to informational and artistic structures.

Probably one of the most pertinent issues in this immaterial cyberspace of forms and ideas is the telepresent extension of our bodies through space and time that these technologies afford us. Despite the seemingly simply playfulness of the games we tend to create to model this surreal multiplicity of our new being, the technological deconstruction and artistic reconstruction of our identities in the digital ether is an almost metaphysical enterprise.

Another pertinent issue is the confluence of art and science. There is evidence that contemporary scientific developments have influenced certain historical currents in art - for instance Impressionism, Cubism, Constructivism and Futurism. There is less evidence that artistic works have directly influenced science. One could argue that the primary intentions of these two forms of creative endeavor are fundamentally different - the one aimed at the object and the other at the subject.

In my opinion the question is more relevant at the level of industrialization of scientific knowledge - in the social arena where science becomes transformed by the specific ambitions and ideologies of exploitative concerns. All artists working with the new technologies have struggled with the rigid constraints imposed by hardware and software morphologies that have been designed by military,

un modèle de notre nouvel être dans sa multiplicité et sa surréalité : la déconstructivité technologique et la restructivité artistique de nos identités au sein de l'éther numérique est une entreprise quasiment métaphysique.

Une autre question pertinente est la conjonction de l'art et de la science. Il est bien évident que les développements scientifiques contemporains ont influencé certains courants historiques de l'art, par exemple : l'impressionisme, le cubisme, le constructivisme et le futurisme. Il est moins évident que le travail des artistes ait directement influencé la science. On peut avancer l'argument que les intentions initiales de ces deux formes de création sont fondamentalement différentes : l'effort de l'une se concentre sur l'objet et celui de l'autre, sur le sujet.

A mon sens, la question est plus pertinente en ce qui concerne l'industrialisation du savoir scientifique, dans l'arène sociale où la science se transforme sous la pression des ambitions spécifiques et des idéologies engendrées par l'objectif d'exploiter. Tous les artistes qui travaillent avec les nouvelles technologies ont à lutter avec les contraintes inflexibles qu'impose la morphologie des ordinateurs et des logiciels, qui ont été conçus pour répondre aux options des militaires, de l'industrie et/ou du commerce. Je sens bien que c'est ici que l'artiste, lui ou elle, devra jouer à l'avenir un rôle extrêmement provocateur en ce qui concerne la science et la technologie. Son rôle consiste à montrer clairement ces options et même à les saper en créant une nouvelle sensibilité qui positionne et met en pratique de nouvelles relations entre la « média-machinerie » et les « média-humains ». Les relations qui incarnent l'exploration et l'articulation des complexités et des expériences humaines constituent le domaine essentiel de la recherche et de la pratique artistiques. L'enjeu actuel est d'appliquer les qualifications de l'artiste au territoire hétérogène de la média-machinerie.

industrial and/or commercial attitudes. Here I feel the artist has his/her most provocative role in the future with respect to science and technology. That is to expose and even undermine those attitudes by creating a new sensibility that posits and implements new relationships between « media machines » and « media people ». Relationships that embody the exploration and articulation of human complexities and experiences which is the essential domain of artistic research and practice. The challenge now is to apply these artistic skills in the heterogeneous territory of the media machines.

# L'ARTISTE ET L'INTERNET : UNE NOUVELLE FORME D'ÉCHANGE AVEC LE PUBLIC

par **Benjamin Weil**<sup>17</sup>

## La perspective historique

Nous savons, depuis le début de ce siècle, avec le travail d'artistes comme Marcel Duchamp, que l'art est essentiellement un contexte, une forme de regard. Nous savons, depuis environ la même époque, que les artistes se sont intéressés à des formes qui traduiraient plus directement la vitesse de déplacement, la vitesse de la production, la vitesse d'accès, et donc de la transmission de l'information. Depuis les années 50, s'est ouverte une ère de réflexion dans le monde, qui a culminé dans des mouvements aussi divers, et en même temps aussi rapprochés que l'art conceptuel, fluxus, et les pratiques post-Gutai au Japon, telles que les actions de groupes comme Neo-Dada Organizers et Hi Red Center.

Le XXe siècle aura été le siècle où la notion de maîtrise d'une technique n'a plus incarné la validité du travail de l'artiste. L'art est devenu une manière de poser un problème, une proposition de regard, et donc de compréhension du monde, un lieu d'expérience. Le travail se présente plutôt comme une base de données, dont le spectateur va interpréter et relier les éléments constitutifs, afin d'en dégager un sens.

Dans cette perspective, l'artiste est un reformulateur, il (elle) travaille avec le réel, puisant ça et là des éléments, associant librement des fragments qui constituent la base de données avec laquelle le spectateur aura, à son tour, à ré-associer. L'interprétation constitue la forme la plus évidente de ce que l'on appelle aujourd'hui l'interactivité.

Toujours dans cette perspective, l'artiste propose et le spectateur définit sa propre expérience. D'une certaine manière, le spectateur et l'artiste sont tous les deux auteurs. A cet égard, il est intéressant de se rappeler les propos tenus par Umberto Eco dans son livre *L'Œuvre ouverte*, dans lequel il redéfinit les rapports du spectateur à ce qu'il appelle la partition, étant parti du modèle de la musique et des arts vivants (théâtre, cinéma, danse).

Depuis l'avènement de la vidéo et le développement d'outils accessibles et utilisables par le grand public au début des années 70, nombreux sont les artistes qui se sont intéressés aux techniques de transmission de l'information et qui ont, par conséquent, adopté des formats de travail qui se posaient directement en échos critiques de formes utilisées par la télévision, ainsi que d'autres formes de culture de masse. Cette approche a, en particulier, été favorisée aux Etats-Unis d'Amérique par le développement des chaînes d'accès public. Mais ce n'est pas tellement au niveau de la distribution mais plutôt à celui de la production que le travail critique se posait.

## L'artiste et Internet

Le développement d'Internet et les questions importantes que ce nouvel outil pose quant à la manière dont on reçoit et dont on comprend l'information est donc

---

17 Créateur du site « *adaweb* » sur Internet.

## THE ARTIST AND THE INTERNET : A NEW FORM OF EXCHANGE WITH THE PUBLIC

by **Benjamin Weil**<sup>16</sup>

### **The historical perspective**

Since the beginning of this century, with the work of artists like Marcel Duchamp, we have known that art is essentially a context ; an outlook.

About the same time, we came to realize that artists had been trying to find ways of translating speed of movement, speed of production and speed of access, and therefore the speed of transmission of information, in a more direct fashion. The nineteen-fifties saw the beginning of a new era of worldwide reflection, which culminated in movements as varied - and also as inter-connected - as conceptual art, fluxus, and the post-Gutai practices in Japan, which included the activities of such groups such as Neo-Dada Organizers and Hi Red Center.

Formally speaking, the twentieth century can be seen as a period during which the mastery of a technique no longer guaranteed the validity of a work of art. Art has become a manner of asking a question, a proposed way of looking at something, and therefore of understanding the world - a place of experience. The work is to be considered rather as a database ; it is important for the spectator to interpret and connect its constitutive elements in order to find a meaning.

Viewed from this angle, the artist is a re-shaper ; she or he works with the tangible, drawing elements from reality, making a free association of fragments to form the database with which the spectator, in turn, will have to re-associate. Interpretation is the most obvious form of what we call interactivity today.

Looked at from this angle, the artist proposes and the spectator defines his own experience. In a way, the spectator and the artist are both authors. In this respect, Umberto Eco's book 'Open Work' is of interest, because in it he redefines the spectator's relationship with what he calls the score, since he has chosen the model of music and the living arts (theatre, cinema, dance).

Since the beginning of the nineteen-seventies, when video came onto the scene and user-friendly tools became accessible to the general public, numerous artists have taken an interest in the techniques of transmitting information and have, as a consequence, adopted working formats which are intended as direct critical echoes of forms used by television, as well as of other forms of mass culture. This approach has, in particular, been encouraged in the United States by the development of channels accessible to the public. But the criticism was aimed less at the distribution method than at production.

### **The artist and the Internet**

The development of the Internet and the major questions which this new tool raises regarding the way in which we receive and understand information is naturally, therefore, a field of experience which interests artists, and in which, I feel, their contribution is absolutely essential.

---

<sup>16</sup> Creator of the 'ädaweb' site on the Internet.

naturellement un champ d'expérience qui intéresse les artistes et auquel il me semble que leur contribution est absolument essentielle.

Si on se replace dans la perspective historique, on constate que le principe d'appropriation et de réflexion sur le statut de l'artiste comme auteur a été au cœur de travaux réalisés dans les années 80. Mais surtout que l'approche en matière d'appropriation a aussi posé une nouvelle façon de traiter et d'utiliser l'histoire.

Jusqu'à présent, l'histoire est entendue comme un continuum linéaire, une progression verticale ; ce qu'Internet apporte et ce sur quoi les artistes ont déjà travaillé, c'est une perspective horizontale, un vaste champ d'expérience et de mémoire. Si l'on considère l'histoire ainsi, on peut plus facilement associer des éléments apparemment éloignés et par conséquent exposer des champs d'interprétation nouveaux. La pensée hypertexte n'est rien d'autre. Encore une fois, l'art a une longueur d'avance sur le reste de la société. L'art est un réseau et a utilisé la structure hypermédia bien avant l'existence d'Internet comme outil de communication de masse.

Fort de ces constatations, j'ai en 1994 pensé qu'il serait donc important d'offrir aux artistes une plate-forme de recherche qui leur permettrait d'explorer Internet comme un nouveau lieu de travail, ce qui permettrait de proposer aux internautes une expérience différente de l'art, ainsi qu'une façon originale d'envisager le réseau, selon une approche différente de celle proposée par d'autres développeurs de contenu.

A ses débuts, la structure hypermédia offerte par le World Wide Web n'a été comprise que comme un nouveau système de distribution. Les modèles de mise en forme de l'information se basaient sur les modèles existants. D'abord, comme le média ne permettait que la mise en ligne de textes et d'images, la plupart des développeurs de contenus s'en sont tenu au modèle du livre, ou du magazine. Puis, petit à petit, on en est venu à reproduire un modèle plus proche de celui de la télévision. Ces modèles ne peuvent que s'appliquer très mal à une structure qui a, sur le plan architectural, des qualités extraordinaires mais qui ne sont encore que peu exploitées. C'est une vision très réductive de l'outil.

Les pratiques artistiques d'avant-garde de ce siècle ont révélé que la séparation entre le studio - lieu de production du travail - et la galerie ou le musée - lieu de distribution de cette production - n'avait pas forcément lieu d'être. A cet égard, le Web n'est donc pas non plus un terrain inconnu, permettant de mettre en ligne un travail qui se développe en phases. On voit souvent sur le réseau des pages annonçant que le site est en construction. Les artistes se jouent de cette affirmation. Leur travail est toujours - ou jamais - en construction. Leur production est un témoin de l'état de leur pensée au moment où celle-ci est proposée au spectateur. Le Web permet non seulement une souplesse extraordinaire dans cette approche de la pratique artistique, mais aussi de véritablement associer le spectateur à l'évolution de cette pensée. Le Web constitue donc une interface de dialogue sans pareil.

Chaque artiste avec lequel il m'a été donné de travailler a révélé une compréhension et un intérêt différent pour ce nouveau média. Chacun y a projeté l'essentiel des concepts et processus créatifs qui font partie de la recherche artistique en général. Depuis Jenny Holzer, qui tente d'associer le visiteur directement, en utilisant le lieu virtuel comme locus d'échange, jusqu'à Lawrence Weiner, qui propose un itinéraire dans son travail avec une interface dans laquelle les visiteurs qui s'y retrouvent en même temps peuvent échanger leurs impressions, engager un

If we look at the historical context, we note that the appropriation principle and discussion of the artist's status as an author were at the heart of the studies carried out in the nineteen-eighties. Above all, we note that the appropriation approach has also introduced a new way of processing and using history.

Until now, history has been understood to be a linear continuum and a vertical progression. What is new with the Internet, and what artists have already worked on, is a horizontal perspective, a vast field of experience and memory. If we consider history in this way, it is easier to associate apparently remote elements and therefore to reveal possible new interpretations. Such is indeed the thinking behind Hypertext. Once again, art is one step ahead of the rest of society. Art is a network and has used the hypermedia structure long before the existence of the Internet as a tool for mass communication.

In 1994, on the strength of these observations, I thought that it was important to provide artists with a research platform which would enable them to explore the Internet as a new workplace. At the same time, Internauts could be offered a different art experience, but also an original way of approaching the network, a different understanding to that proposed by other content developers.

When it started, the hypermedia structure offered by the World Wide Web was simply seen as a new distribution system. Models for formatting information were based on existing models. At first, since the medium only made it possible to put text and images on-line, most content developers kept to the book or magazine model. And then, little by little, the model reproduced has come more to resemble television. These models are most unsuitable for application to a structure with extraordinary architectural qualities which are as yet little exploited. To use them represents a very limited view of the tool.

Avant-garde artistic practices of this century have shown that there did not necessarily have to be a separation between the studio - the place where work is produced - and the gallery or museum - the place for distributing this production. Here again, therefore, we are not in unknown territory when the Web makes it possible to put a work on-line while it is being created in stages. We often see pages on the network which announce that they, or the site, are in construction. Artists scoff at such a statement. Their work is always - or never - in construction. Their production is witness to their state of mind at the moment when the work is shown to the spectator. The Web not only allows extraordinary flexibility in this approach to artistic practice, but as a medium it also makes it possible to really associate the spectator with the development of the artist's thinking. There is no other interface like it for dialogue.

Each artist I have worked with has revealed a different understanding and interest concerning this new medium. Each one has projected into it the essence of those creative concepts and processes which are part of artistic research in general. From Jenny Holzer, whose work seeks to involve the visitor directly, using virtual space as a meeting place, to Lawrence Weiner, who has chosen to include an itinerary in his work, with an interface enabling visitors who are there at the same time to share their impressions and carry on a dialogue about the artist's work. All the forms and environments available are proposed in a common desire to use the Internet to establish closer contact with the spectator, and really involve him in a work which no longer claims to be finished, but which serves as the framework upon which the spectator is responsible for building his own experience and conclusions.

To conclude, it is obvious that a new medium as versatile as Internet generates

dialogue à partir du travail de l'artiste. Toutes les formes et environnements proposés se retrouvent dans une volonté commune d'utiliser Internet pour établir un contact plus direct et proposer un véritable engagement du spectateur dans un travail qui ne se pose plus comme fini mais comme la trame à partir de laquelle le spectateur devient responsable de sa propre expérience et de ses propres conclusions.

Pour conclure, je dirais qu'un nouveau média aussi versatile qu'Internet génère beaucoup de questions, tant au niveau de l'expérience de l'art qu'au niveau de la classification de l'information : par exemple, comment re-définir la différence qui existe entre un catalogue en ligne et une œuvre originale. Que signifie être « originale » pour une œuvre qui est infiniment reproductible sans perdre de sa qualité ? Autres questions : le droit d'auteur (*copyright*), la nécessité de re-définir l'économie de l'art, puisque ces œuvres totalement dématérialisées ne peuvent s'inscrire dans une économie qui privilégie l'unicité de l'objet comme valeur transactionnelle. Je pense que c'est à ces questions que les groupes de travail devront s'attacher à réfléchir afin, sinon de trouver les réponses, au moins poser les questions qui permettront de trouver petit à petit les solutions nécessaires au soutien et à la protection de la création contemporaine du futur.

many questions, as regards both the art experience offered by this new form, and the classification of information : for example, how to redefine the difference between an on-line catalogue and an original work. And what does original mean when the work can be endlessly reproduced, with no loss of quality ? Then, of course, there are questions of copyright, as well as that of the need to redefine the art business, because these totally dematerialized works have no place in an economy which bases market value on the uniqueness of an object. I think that these are the questions which the working groups must concentrate upon so that - even if they do not find the answers here and now - they may at least ask the questions which will lead, little by little, to finding ways of supporting and protecting future contemporary creation.

# L'IRCAM : UN EXEMPLE D'INTERACTION ENTRE TECHNOLOGIE ET CRÉATION

par **Eric de Visscher**<sup>18</sup>

**En** 1969, à la demande du Président Georges Pompidou, Pierre Boulez créa l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Inauguré en 1977, l'Institut regroupe une pluralité de compétences humaines, musicales et scientifiques, bénéficie d'un potentiel technologique inédit et développe des relations avec de nombreux partenaires internationaux. Depuis janvier 1992, il est dirigé par Laurent Bayle. Chercher, créer et transmettre constituent les trois pôles autour desquels se développe son activité. Ils suscitent ainsi un nouveau rapport entre compositeur et chercheur, favorisent le travail collectif et créent ainsi une autre relation avec le public : celui-ci a l'occasion de voir et d'entendre, "en temps réel", l'interaction entre la recherche et la création artistique. Cette situation ouvre ainsi de nouvelles perspectives aux créateurs.

## La recherche

L'Ircam mène des recherches pluridisciplinaires sur les apports de l'informatique et de l'acoustique à la problématique musicale. Plusieurs domaines sont privilégiés, chacun mobilisant une équipe de scientifiques et de techniciens (physiciens, informaticiens, mathématiciens, acousticiens, électroniciens, ingénieurs, développeurs...) qui s'attache également le concours d'experts musicaux (compositeurs, instrumentistes, musicologues).

- **La psychoacoustique** : compréhension des mécanismes de l'audition et de la perception du discours musical.
- **L'acoustique instrumentale** : analyse des instruments traditionnels pour améliorer leurs méthodes de fabrication et étendre leurs possibilités techniques ; élaboration de modèles de simulation de synthèse pour aider à la création de nouveaux instruments.
- **L'acoustique des salles** : assistance à la conception des lieux d'écoute pour les architectes ; expertise des salles de concert ; mise au point de logiciels d'acoustique virtuelle à l'usage des musiciens et des ingénieurs du son tel *Le spatialisateur*.
- **L'analyse et la synthèse sonores** : simulation et restitution du matériau sonore ; transformation du signal audionumérique ; programmes d'analyse et de synthèse fondés sur le modèle de la voix chantée ; logiciels de contrôle des sons synthétiques°
- La mise au point d'ordinateurs « de concert » opérant en temps réel et unifiant des fonctionnalités réparties entre différents types de matériel, tel la Sim (station d'informatique musicale) qui succéda en 1990 à la génération 4X et qui sera à son tour bientôt remplacée par un nouveau logiciel.
- **L'élaboration de logiciels de contrôle et de représentation musicale** : composition assistée par ordinateur grâce à des programmes comme Patchwork et son extension *OpenMusic* ; nouveaux modes de dialogue entre

<sup>18</sup> Directeur artistique de l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique, Paris).

## IRCAM : AN EXAMPLE OF INTERACTION BETWEEN TECHNOLOGY AND CREATION

by **Eric de Visscher**<sup>17</sup>

The *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (IRCAM) was created by Pierre Boulez in 1969, at the request of President Georges Pompidou. Inaugurated in 1977, the Institute houses a wide range of human, musical and scientific skills, has a hitherto unknown technological potential and enjoys relations with numerous international partners.

Since January 1992, the Institute is headed by Laurent Bayle. Activity centres around three poles : research, creation and transmission. These require a new relationship between composers and researchers ; they favour collective work and thus create a new kind of relationship with the public, which has the opportunity of seeing and hearing, 'in real time', the interaction between research and artistic creation. In this way, new prospects are opened up for creators.

### Research

IRCAM carries out pluridisciplinary research on the contributions made by computer science and acoustics to music. The areas enumerated below receive special attention, each having its team of scientists and technicians (physicists, computer experts, mathematicians, acousticians, electronics engineers, engineers, developers, etc.), who in turn benefit from the collaboration of musical experts (composers, instrumentalists, musicologists, etc.) :

- **Psychoacoustics** : understanding of the mechanisms of hearing and perceiving musical expression.
- **Instrumental acoustics** : analysing traditional instruments in order to improve manufacturing methods and extend technical possibilities ; devising simulation models for synthesis to help create new instruments.
- **Hall acoustics** : assistance for architects in designing places for listening ; expertise for concert halls ; creating virtual acoustics software for musicians and sound engineers such as 'Le Spatialisateur'.
- **Analysis and sound synthesis** : simulation and restitution of sound material ; transformation of audiodigital signals ; programs for analysis and synthesis based on the model of the singing voice ; software for monitoring synthetic sounds, etc.
- **'Concert' computers**, which operate in real time and combine functions distributed between different types of material, such as the Sim (computerized music station) which took over from the 4X generation in 1990, and which will soon, in turn, be replaced by new software.
- **Monitoring and musical performance software** for computer-assisted composition, thanks to programs such as *Patchwork* and its extension *OpenMusic* ; new forms of dialogue between performers and computers via the Max software program.

---

<sup>17</sup> Artistic Director of the Research and Coordination Accoustic Music Intitute (IRCAM), Paris.

l'interprète et l'ordinateur par l'intermédiaire du logiciel Max.

- **Le studio en ligne** : ce nouveau projet, soutenu par les Ministères de l'industrie et de la culture, a pour but la réalisation expérimentale d'un service télématique, destiné aux professionnels du son, donnant accès à distance à des ressources de production sonore : base de données d'échantillons et bibliothèque de synthèse et de traitement sonores.

## La création

Les recherches menées à l'Ircam ont pour vocation principale la mise au point d'outils et de méthodes assez généraux, qui viennent nourrir l'invention du compositeur et contribuer à l'élaboration de nouvelles formes musicales. Chaque année, une trentaine de compositeurs est accueillie pour réaliser des œuvres présentées en concert ou des productions à dimension pluridisciplinaire (associant la musique au cinéma, à la danse ou au théâtre musical...). Ils bénéficient de commandes prises en charge par l'institution ou des partenaires publics et privés. Parmi eux, les nouveaux talents sont sélectionnés par le biais d'un comité de lecture formé de personnalités musicales internationales et dont les membres sont nommés pour une seule année.

Les œuvres réalisées dans les studios de l'Institut continuent à associer le plus souvent des effectifs « traditionnels » : les instrumentistes de l'orchestre, les chanteurs. Elles intègrent également des outils et des méthodes mis au point par les scientifiques de l'Ircam qui viennent élargir les possibilités offertes aux compositeurs dans le domaine de la palette sonore, du rythme, de la conception même de leurs œuvres.

Pour donner tout son sens à sa démarche et faire partager sa mission au public, l'Ircam organise de nombreuses manifestations (saisons parisiennes de concerts « XXe siècle », tournées internationales) avec son partenaire privilégié, l'Ensemble Inter contemporain. De grandes opérations de diffusion ont ainsi été réalisées dans des grandes villes (Avignon, Strasbourg...) et à l'étranger (Europe, Russie, Etats-Unis d'Amérique, Japon...). L'interdisciplinarité constitue un terrain fécond d'échange entre la musique et les autres arts et l'Ircam jouit pour ce faire d'une position unique au sein du Centre Georges-Pompidou.

## La transmission des connaissances

### • La valorisation

Les recherches donnent lieu à des brevets, des licences commerciales ou des contrats de développement avec des partenaires industriels. Cette démarche vise dans un certain nombre de cas à favoriser un large rayonnement des outils et des méthodes initiés dans nos laboratoires (création d'une voix pour le cinéma, étude en acoustique pour l'industrie automobile...).

De plus, un « Forum » a été créé en 1997, dont l'adhésion est réservée à tout utilisateur externe à l'Institut qui souhaite accéder aux logiciels et réseaux de communication internes. A ce jour, plus de 150 institutions ou particuliers sont membres de ce Forum.

- **The on-line studio** : this new project, supported by the Ministries of Industry and of Culture, aims at creating an experimental telematics service, designed for sound professionals, providing distance access to resources for sound production, including a sample database and a library for sound synthesis and processing.

## Creation

Research at IRCAM aims mainly at designing general tools and methods to help the composer to invent and to contribute to the creation of new musical forms. Each year, thirty or so composers have the opportunity to produce their works in concert form or as pluridisciplinary productions (combining music with cinema, dance or drama, etc.). They benefit from commissions funded by the Institute or by public or private partners. New talents are selected among these composers by a reading committee made up of international musical personalities, with members being nominated for a year only.

Works produced in the Institute's studios more often than not use 'traditional' orchestras and choirs, etc. They also include tools and methods perfected by IRCAM's scientists ; these are used to widen the possibilities available to composers in the sound palette, rhythm, and actual composition of their works.

In order to give its action its full meaning and share its mission with the public, IRCAM organizes numerous events with its special partner, the *Ensemble InterContemporain* (the 'XXe siècle' seasons of concerts in Paris, international tours, etc.). There have been major tours to different parts of France (in Avignon and Strasbourg, for example), and abroad (including Europe, Russia, United States and Japan). Interdisciplinarity provides a fertile ground for exchange between music and the other arts, and for this, IRCAM enjoys a unique situation within the Georges Pompidou Centre.

## Transmission of knowledge

### Optimization

Research leads to patents, commercial licences or development contracts with industrial partners. In certain cases, our approach aims at making the tools and methods initiated in our laboratories known (creation of a voice for the cinema, an acoustics study for the motor industry, etc.).

In addition, a 'Forum' was created in 1997 with membership reserved for users outside the Institute who wish to access our software and internal communication networks. To date, more than 150 institutions and individuals are members of the Forum.

### Pedagogy

Different kinds of training are available for composers : a computer training course (a complete year of study reserved for ten young graduates from the national music

### • La pédagogie

Différentes formations sont destinées aux compositeurs : un cursus d'informatique (une année complète d'études réservée à dix jeunes sortis des conservatoires nationaux), un stage d'automne (pour dix professionnels souhaitant s'initier ou se perfectionner dans le domaine des nouvelles technologies) et une Académie d'été (larges ateliers ouverts pour une centaine de musiciens et mélomanes).

L'Ircam participe également, avec une dizaine de partenaires universitaires, à deux formations doctorales organisées dans ses murs, l'une musicologique, l'autre scientifique.

En outre, de nombreux stages, conférences et ateliers sont proposés à des publics diversifiés. Une médiathèque, regroupant les fonds d'ouvrages du CNRS (Centre national de la recherche scientifique) et de l'Ircam consacrés à la musique du XXe siècle, des archives sonores et des partitions, est mise à la disposition du public.

### • La communication et les éditions

L'Institut est présent à de nombreux salons musicaux et scientifiques. Il organise chaque année des journées portes ouvertes. Il diffuse également différents produits éditoriaux, discographiques et audiovisuels (le magazine *Résonance*, les disques compacts *Compositeurs d'aujourd'hui*, des monographies de compositeurs et des recueils pluridisciplinaires, sous le titre *Les Cahiers de l'Ircam*).

academies), an autumn course (for ten professionals who wish to learn about, or to improve their knowledge on, the new technologies) and a Summer academy (large workshops open to about a hundred musicians and music-lovers).

Together with their ten or so partner universities, IRCAM also participates in two in-house training programmes for doctorates, one in musicology, and the other scientific.

In addition, numerous training courses, conferences and workshops are available for a varied public. A media library is available to the public, which assembles the CNRS' (the French national centre for scientific research) and IRCAM's collections of works on music of the twentieth century, with sound archives and musical scores.

### **Communication and publications**

The Institute is present at numerous musical and scientific events. Each year it organizes open days. It also disseminates different editorial, discographic and audiovisual products (*Résonance* magazine, the CD series *Compositeurs d'aujourd'hui*, monographs on composers and pluridisciplinary collections under the title *Les Cahiers de l'IRCAM*).

## HORIZONS OUVERTS ET BLOQUÉS

par **Jon Ippolito**<sup>19</sup>

Le Getty Conservation Institute m'a invité en juin dernier à parler au Congrès mondial de l'UNESCO sur les Implications de la motion relative à la condition de l'artiste. Tandis que je me demandais comment donner un tremplin aux artistes qui envisageaient de sauter dans le monde des nouveaux médias, je fus frappé par l'intitulé de la session me concernant : « Les nouvelles technologies : des horizons ouverts pour les artistes ? » Ce qui me frappa, c'est que si certains « horizons » sont « ouverts », d'autres sont probablement « bloqués », et j'ai donc pensé que je pourrais essayer de les distinguer.

Je n'ai pas eu à chercher bien loin pour identifier les nouveaux médias qui conduisaient à un « horizon bloqué ». Faisant partie du symposium, un document de travail avait été distribué par l'UNESCO, portant sur la « Protection des droits de la propriété intellectuelle à l'âge du numérique ». Bien en vue sur ce document, figurait une motion en faveur d'un système qui garantirait aux artistes des « droits exclusifs » leur assurant qu'ils « maintiendraient leur contrôle » sur leur travail. Ainsi que les rédacteurs de ce document le reconnaissent, un certain nombre de perturbations orageuses menacent l'horizon de ce domaine spécifique de l'art. Les rédacteurs s'interrogeaient, non sans inquiétude, sur « les distorsions, les mutilations ou autres modifications » du travail d'un artiste, qui pourraient porter « préjudice à son honneur ou à sa réputation ».

Comment la « paternité légale » d'un auteur (le droit de revendiquer la qualité d'auteur, le droit d'apposer son nom) devrait-elle être sauvegardée dans l'univers du numérique quand ses travaux peuvent être sujets à des transformations d'importance ou à une manipulation de leur contenu ?

Les rédacteurs ont raison de s'inquiéter. Insister aujourd'hui, quand il s'agit du numérique, sur le modèle réactionnaire du droit exclusif de l'artiste, fondé sur la notion démodée de la paternité d'événements culturels, ce n'est pas seulement perpétuer une économie de l'art patriarcale, focalisée sur l'objet, c'est aussi s'assurer que l'art numérique ne sera jamais beaucoup plus qu'un pâle reflet de la peinture et de la sculpture traditionnelles. Car je crois que les droits de l'auteur qui protègent des toiles enduites de peinture à l'huile ou des blocs de marbre s'avèreront impossibles à imposer si ce n'est en traitant l'art numérique par les méthodes les plus conservatrices.

Si le parcours historique qu'impliquent la peinture et la sculpture mène les artistes novateurs dans le domaine du numérique à un horizon bloqué, vers quelles autres voies peuvent-ils se tourner et vers quelle sorte d'horizon ces solutions de rechange peuvent-elles conduire ? Heureusement, c'est cette même reproductibilité et cette même mutabilité, qui menacent la tradition de l'art comme objet, qui sont le suc le plus pur des traditions plus récentes, telles que l'art comme processus, comme échange ou comme idée. Il va de soi que la plupart des cours et des manuels d'histoire de l'art passent très vite sur celles-ci - en admettant même qu'ils les mentionnent - alors qu'ils se consacrent pour l'essentiel aux créations qui peuvent être accrochées au-dessus d'un divan ou montées sur un piédestal. Dans la mesure où je suis un artiste qui s'intéresse aux médias numériques, j'ai choisi de creuser tant soit peu le sédiment esthétique des quatre dernières décennies pour déterrer

19 Artiste dont le travail est présenté au [http : www.three.org](http://www.three.org), Conservateur assistant des arts médiatiques au Guggenheim Museum à New York.

Horizons ouverts et bloqués<sup>18</sup>by **Jon Ippolito**<sup>19</sup>

**Last** June, the Getty Conservation Institute invited me to speak at the UNESCO World Conference on the Implementation of the Recommendation concerning the Status of the Artist. As I brooded over what advice to give to artists contemplating the leap to new media, I was struck by the title of my session : « Les nouvelles technologies : des horizons ouverts pour les artistes ? » It struck me that if some « horizons » are « ouverts », others are probably « bloqués » - and so I thought I might try to identify which are which.

I did not have to look far to find an approach to new media that led to a « horizon bloqué ». As part of our conference packet UNESCO had distributed a working document on the « Protection of the Intellectual Property Rights in the Digital Age ». Prominent in this document is a recommendation for a system that would guarantee artists « exclusive rights » to ensure that they « maintained control » of their work. As the authors of this document admit, there are some troubling clouds looming over this particular artistic horizon. Fretting about « any distortion, mutilation or other modification » of an artist's work that might be « prejudicial to his honour or reputation », the authors asked.

How should the author's « paternity » right (the right to authorship, the right to the name) be safeguarded in the digital environment when his works may be subjected to substantial transformation or manipulation of their contents ? [Emphasis in original]

The authors are right to fret. To insist on this reactionary model of authorship based on an outmoded notion of cultural paternity is not only to perpetuate a patriarchal, object-oriented art economy in the digital realm. It is also to guarantee that digital art will never amount to more than a pale reflection of traditional painting and sculpture. For I believe that the author's rights that protect oil-smearred canvases and blocks of marble will prove impossible to enforce for all but the most conservative approaches to digital art.

If the historical trajectory implied by painting and sculpture leads to a horizon blocked to innovative digital artists, what other trajectories can they turn to, and to what sort of horizon might those alternative trajectories lead ? Fortunately, the very reproducibility and mutability that threatens the tradition of Art as Object is the life's blood of more recent traditions, such as Art as Process, Exchange or Idea. Of course, these traditions are breezed over - if they are mentioned at all - in most art history classes and texts, which reserve most of their scrutiny for things that can be hung over a couch or mounted on a pedestal. As an artist interested in digital media, I have chosen to dig a little deeper into the aesthetic sediment of the past four decades to unearth some of the more radical practices from the 1960s and 1970s. I have also had the great fortune to work in a museum with an important collection and exhibition programme of Minimal and Conceptual art. What I have

---

18 In French in the original text.

19 Artiste dont le travail est présenté au [http : www.three.org](http://www.three.org), Conservateur assistant des arts médiatiques au Guggenheim Museum à New York.

certaines des pratiques radicales entreprises dans les années 60 et 70 et après. J'ai également eu la grande chance de travailler dans un musée doté d'une importante collection d'art minimal et conceptuel faisant l'objet d'un vaste programme d'expositions. J'ai alors compris que l'aluminium pressé par extrusion et les cartes postales dactylographiées de cette tradition de rechange constituent un bien meilleur précédent pour les applets Java et les graphiques vectoriels que ce que suggéraient la toile peinte et le marbre ciselé.

Toujours à propos du document sur la « protection des droits de la propriété intellectuelle à l'âge numérique », je remarquai, non sans amusement, que la reproduction, la distribution et la communication au public étaient présentées comme les trois actions par où la transmission numérique menaçait les droits des artistes. Je dis « amusement », parce que c'est précisément ces trois actions que des artistes comme John Baldessari, Sol LeWitt et Douglas Huebler ont réexaminées et redéfinies pendant la période de transition entre les décennies minimalistes et conceptuelles avant l'invention de l'ordinateur individuel.

Considérons chacune de ces actions à tour de rôle. La reproduction ne constitue pas même un problème pour la plupart des peintures et des sculptures. Une grande partie de la valeur attribuée à la *Pieta* tient à l'hypothèse qu'aucune main de sculpteur ne pourrait jamais espérer copier avec succès l'œuvre de Michel-Ange. (Les abominables petits plâtres étalés dans les boutiques de souvenirs de Florence confirment cette hypothèse). Heureusement, la stabilité géologique de ce médium garantit qu'on n'aura jamais besoin de reproduire la *Pieta*, pourvu qu'on la tienne loin de tout accident. La reproduction constitue un bien plus grand dilemme pour l'art numérique car elle présente une impasse : avec un document comme une page du Web, facilement transmissible, il est difficile d'empêcher un destinataire de le modifier, puis de redistribuer la copie « améliorée » à la place de l'original. Inversement, les artistes qui travaillent exclusivement pour et avec un matériel technologique de pointe, d'une validité limitée, trouvent sans doute que la progression implacable de l'obsolescence technologique a rendu leur travail « non reproductible » : combien de temps s'écoulera-t-il avant que l'Oxygène SGI qui commande les programmes les plus sensationnels aujourd'hui suive la même voie que le Mac 512k, l'Amiga et quelques autres dinosaures numériques ?

L'obsolescence rapide de l'art numérique aiguise le problème de la reproduction mais cette forme d'art n'est pas la première à l'avoir rencontré. Dan Flavin, l'artiste minimaliste, qui, le premier, commença à travailler avec la lumière fluorescente, dans les années 60, se heurta au problème de l'utilisation de la technologie strictement industrielle. En s'en tenant à l'option minimaliste en faveur du matériel produit par l'industrie, qui pouvait être détruit et refabriqué pour chaque nouvelle exposition, Flavin créa ses installations en n'utilisant que les huit couleurs de lumière fluorescente disponibles dans le commerce. À la grande consternation des collectionneurs de Flavin et des conservateurs du monde entier, l'une de ces huit couleurs, le rouge cerise intense, fut abandonnée ; de toute évidence, le revêtement de pigments tapissant l'intérieur des tubes s'avéra être une entreprise risquée pour les ouvriers qui les fabriquaient. Le résultat est que ces ampoules rouges doivent maintenant être mises à l'abri, dans une chambre forte, en vue des futures expositions, en compagnie des Kandinsky et des Picasso dans leur caisse à claire-voie. Ironie du destin pour les travaux d'un artiste qui voulait que ses objets commercialement disponibles soient détruits et reconstruits pour chaque exposition

Mais l'ironie est d'autant plus amère quand il s'agit d'un ordinateur Amiga qui, en

learned from this research suggests that the extruded aluminum and typewritten postcards of this alternative tradition offer a far better precedent for java applets and vector graphics than that suggested by painted cloth and chiseled marble.

As I read over UNESCO's working document, I was amused to note that the authors cited reproduction, distribution and communication to the public as the three acts whereby digital transmission threatened artists' rights. I say amused because it is precisely these three acts that artists like John Baldessari, Sol LeWitt and Douglas Huebler reexamined and redefined during the transition from Minimalist to Conceptual art—decades before the invention of the personal computer.

Let us take these three acts one at a time. Reproduction is not even an issue for most painting and sculpture ; part of the value ascribed to the « Pieta » is the assumption that no sculptor's hand could ever hope to successfully copy Michelangelo's. (The hideous plaster miniatures arrayed in the tourist shops of florence lend ample credence to this assumption). Fortunately, the geological stability of marble as a medium guarantees that there should be no need ever to reproduce the Pieta provided it is kept away from harm. Reproduction is a much bigger quandary for digital art, where it presents a double bind : for a document like a Web page that is easily transmissible, there is little to keep a receiver from modifying it as they see it and then redistributing the « improved » copy in place of the original. Conversely, artists who make work exclusively for cutting-edge equipment with limited availability may find that the relentless pace of technological obsolescence has made their work « unreproducible » : how long will it be before the SGI Oxygen that drives the hottest programs today goes the way of the Mac 512k, Amiga and other digital dinosaurs ?

While digital art's rapid obsolescence exacerbates the problem of reproduction, it was not the first art form to encounter it. Dan Flavin, the Minimalist artist who first began to work with fluorescent light in the 1960s, encountered the problem using mere industrial technology. In keeping with the Minimalist predilection for industrially produced hardware that could be destroyed and refabricated for each new exhibition, Flavin created his installations using only the eight colors of fluorescent light that were commercially available. To the great consternation of Flavin collectors and conservators everywhere, one of those eight colors, the deep cherry red, has been discontinued ; evidently the pigment coating the inside of the tubes turned out to be hazardous to the workers who manufactured them. As a result, these red bulbs now have to be safeguarded for future exhibitions in a locked vault along with crated Kandinskys and Picassos. It is an ironic fate for works by an artist who intended his commercially available objects to be destroyed and rebuilt for every show. But the irony is all the sharper when it is an Amiga computer - at its time, the pinnacle of personal technology - that is consigned to the climate-controlled vault.

Fortunately, the conceptual artists whose work followed on the heels of Minimalism discovered a way out of the spectre of obsolescence : mutability. John Baldessari, for example, created a painting consisting of a plain gray canvas on which was written the location and date of that painting's first exhibition. This statement by itself would have been little more than an exercise in solipsism, but Baldessari stipulated that the second time the canvas is exhibited, another canvas

son temps, fut la quintessence de la technologie individuelle et qui est désormais remisé dans une chambre forte climatisée.

Heureusement, les artistes conceptuels, dont le travail marchait sur les talons du minimalisme, découvrirent une voie pour sortir du spectre de l'obsolescence : la mutabilité. John Baldessari, par exemple, créa un tableau consistant en une simple toile gris uni sur laquelle était écrit le lieu et la date de la première exposition de ce tableau. Cette affirmation de soi-même n'aurait guère été plus qu'un exercice de solipsisme si Baldessari n'avait stipulé que, lorsque la toile serait exposée une seconde fois, une autre toile devait être ajoutée à la première, qui détaillerait la seconde présentation et la date de celle-ci, et ce lors de toutes les présentations ultérieures. Dans la mesure où le tableau contient - disons plutôt, comporte exclusivement - l'histoire de ses expositions, il apparaîtra différent chaque fois qu'il sera exposé.

Ce que la stratégie de Baldessari suggère en ce qui concerne les médias numériques, c'est que les artistes renoncent à produire en fonction des logiciels ou des équipements lourds les plus récents. Au lieu de se soucier de la préservation de leur travail dans sa forme originale, ils pourraient lui permettre d'évoluer avec le temps - même si cela implique que certains traits de la forme ou de l'aspect du travail échappent à leur contrôle. Un bon exemple de l'utilisation du numérique est celui de Tom Ray. Le projet de Tom Ray, Tierra (<http://www.hlp.atr.co.jp/-ray/tierra.html>), est tel que les algorithmes autoreproducteurs de l'ordinateur évoluent sur une unité de disque de l'ordinateur indépendamment des actions du programmeur.

La deuxième action artistique que la transmission numérique met en question est la distribution. Nombre d'artistes d'Internet, par exemple, semblent vouloir garder le contrôle intégral de l'aspect des pages du Web qu'ils produisent - la sorte de contrôle artistique que Donald Judd exigeait des fabrications minimalistes dans son article de 1965, *Les objets spécifiques*. Le contrôle absolu sur la sortie visuelle contredit néanmoins la structure inhérente de l'Internet, qui a été construit pour transmettre de l'information plutôt que des pixels.

C'est pourquoi la même page du Web apparaît différente à des utilisateurs différents : la plupart des navigateurs vous laissent choisir les valeurs qui font défaut : la dimension du texte, la couleur du fond et même la possibilité de charger les images. Les concepteurs obsédés par la maîtrise des données, qui explorent leurs propres polices de caractères comme un dossier graphique, perdent leur temps aussi bien que celui de leurs destinataires : le « texte » résultant ne peut être ni sélectionné, ni recherché et il faut un temps considérable pour transférer le dossier.

Ici encore, l'art conceptuel offre une solution de rechange. Considérez le dessin d'un mur de Sol LeWitt, dont l'exécution suit un ensemble d'instructions telles que « vingt mille lignes droites au crayon, de trente centimètres cinq de long, ne se touchant pas ». Acheter cette « chose », ce n'est pas acquérir un objet matériel qui ne variera jamais, mais c'est acquérir des instructions qui peuvent s'appliquer à des murs de dimension et de forme variables. Le résultat peut être quelque peu différent d'une installation à l'autre mais ce qui leur est néanmoins commun à toutes - et dans ce cas précis, c'est la complexité visuelle générée par cet ensemble élégant d'instructions - est ce que l'artiste transmet à son public.

S'il y a un artiste numérique qui a été influencé par la forme aussi bien que par la stratégie des dessins de murs de LeWitt, c'est bien John Simon. Dans l'applet Java de Simon, *Combinaisons* (1995), les utilisateurs peuvent sélectionner les angles et les longueurs initiaux de quatre lignes en couleur ; l'applet dessine alors toutes les

must be appended to the first that details the second venue and date, and so on for all subsequent venues. As the painting contains - no, consists solely of - its exhibition history, it will look different every time it is exhibited.

What Baldessari's strategy suggests for digital media is that artists give up making work for the latest software or hardware, which is bound to obsolesce. Instead of worrying about preserving their work in its current form, they might allow their work to evolve over time - even if it implies that some aspect of the shape or look of the work may be beyond their control. An example of this in the digital realm is Tom Ray's - Tierra - project (<http://www.hlp.atr.co.jp/~ray/tierra/tierra.html>), in which self-replicating computer algorithms evolve on a computer hard drive independently of the actions of the programmer.

The second artistic act that digital transmission throws into question is distribution. Many Internet artists, for example, seem to want total control over the look of their Web pages they produce - the kind of control artist Donald Judd demanded of Minimalist fabrications in his 1965 article « Specific Objects ». Absolute control over the visual output, however, contradicts the inherent structure of the Internet, which was built on transmitting information rather than pixels.

That is why the same Web page looks different to different users : most browsers let you choose the default text size, background color, and even whether to load images at all. Control-freak designers who scan in their own fonts as a graphic file are wasting their time as well as their users' : the resulting « text » cannot be selected or searched and takes forever to download.

Again, Conceptual Art offers an alternative approach. Consider a Sol LeWitt wall drawing, which is executed according to a set of instructions like « twenty-thousand straight pencil lines, twelve inches long, not touching ». To purchase this place is not to acquire a physical object that will never vary, but to acquire instructions that can be applied to walls of varying sizes and shapes. The result may be somewhat different from installation to installation, but whatever remains common to all of them - in this case, the visual complexity generated by such an elegant set of directions - is what the artist is passing on to his audience.

A digital artist who has been influenced by the form - as well as the strategy - of LeWitt's wall drawings is John Simon. In Simon's Java applet - Combinations - (1995), users can select the initial angles and lengths of four coloured lines ; his applet then draws all the possible permutations of these four lines. In Simon's - Every Icon - (1996), the instruction set is even simpler : « Given : An icon described by a 32 X 32 grid. Allowed : any element of the grid to be colored black or white. Shown : Every icon ». Here users see a flash of changing pixels as the applet begins the Herculean task of displaying every possible combination of black and white pixels in the grid. The instruction for - Every Icon - are so simple that the work could just as effectively be viewed on a 10-foot high videowall or on a handheld Palm Pilot. It is instructions, rather than specific objects, that are the natural paradigm for conveying artistic meaning in digital form.

The final act referred to in the UNESCO document is « communication to the public ». You would think there might be no cause for concern about the impact of digital

permutations possibles des quatre lignes en question. Dans la production de Simon intitulée *Toutes les icônes* (1996), l'ensemble des instructions est encore plus simple : « étant donné : une icône décrite par une grille de 32 x 32 ; autorisé : colorer en noir et blanc tous les éléments de la grille ; montré : toutes les icônes ». Dans le cas présent, les utilisateurs voient scintiller les pixels en train de changer, tandis que l'applet commence sa tâche herculéenne de déployer toutes les combinaisons possibles des pixels noirs et blancs dans la grille. Les instructions de *Toutes les icônes* sont si simples que le travail pourrait tout aussi efficacement être visionné sur un mur-vidéo de trois mètres de haut ou sur un pilote Palm à main. Dans le domaine du numérique, ce sont les instructions, plutôt que les objets spécifiques, qui constituent le paradigme naturel de la transmission du sens artistique.

La dernière action à laquelle se réfère le document cité précédemment est la communication au public. On pourrait penser que l'impact des médias numériques sur la fonction de l'art ne donne pas matière à s'inquiéter : après tout, si l'Internet a été inventé, c'est uniquement pour que les chercheurs et les savants puissent communiquer plus facilement. C'est pourquoi une photo sur l'Internet devrait atteindre un large public plus vite et plus facilement qu'un paysage dans une vente aux enchères. Or, ce qui tracasse nombre d'artistes numériques, ce n'est pas combien de personnes la verront mais combien de personnes sauront qui l'a créée. Quand les Romains du XVI<sup>e</sup> siècle contestèrent la paternité artistique de la *Pieta*, la légende veut que Michel-Ange se glissât une nuit auprès de sa statue et gravât « *Michelangelo Fecit* » sur le capuchon de marbre de Marie. Les filigranes numériques sont sensiblement plus difficiles à voir (et sensiblement plus faciles à effacer), ce qui permet aux artistes sans scrupule de transférer chez eux la photo de quelqu'un d'autre et de la faire passer pour leur. Comment l'artiste de la photo originale empêchera-t-il le public de déstabiliser le marché de ses travaux ?

Ici encore, la réponse n'est peut-être pas de combattre cette déstabilisation mais de l'encourager. Dans les années 60 et 70, les artistes ont exploré les nombreux rapports qu'ils entretenaient avec leur public et qui étaient bien plus intéressants que la simple formule « Je fabrique, vous achetez. » Sol LeWitt a créé les « dessins démocratiques » qui ne pouvaient jamais être vendus pour plus de cent dollars. Robert Barry fit une pièce pour l'exposition de Dusseldorf, *Prospecta 69*, qui ne comportait que les idées que les gens avaient eues en lisant le catalogue. Robert Morris, quant à lui, voulut régler son fait à un collectionneur qui n'avait jamais payé l'œuvre qu'il lui avait achetée, *Litanies* (1963). Morris créa donc une nouvelle œuvre - Décret de *l'annulation d'une œuvre esthétique* (1963) - qui comportait un acte notarié dans lequel Morris exigeait l'annulation de toute la valeur et de tout le contenu esthétiques des Litanies. (Indubitablement, cet acte fit passer un frisson d'épouvante sur tous ceux qui comptaient l'intention de l'artiste au nombre des sources suprêmes du sens esthétique). L'un des exemples les plus sophistiqués qu'ait donné un artiste conceptuel, revient à Douglas Huebler en ce qu'il créa une nouvelle relation avec son public en annonçant, en 1969, qu'il ajoutait cent dollars de récompense à celui qui capturerait le hors-la-loi Edmund Kite McIntyre, déjà recherché par le FBI pour vol de banque. Tout collectionneur qui achetait la pièce non seulement acquérait l'avis de recherche de Huebler avec sa description, mais s'engageait également à payer la récompense.

Si les artistes conceptuels ont été capables de passer de la position d'auteur à celle d'innovateur, alors les artistes numériques pourraient à coup sûr en faire autant. Un autre exemple intéressant est celui de Keith Tyson et de ses *Réplicateurs* (1996) (<http://adaweb.com>). Tyson a construit une sculpture matérielle dans son atelier,

media on this artistic function : after all, the whole reason for the invention of the Internet was so that scientists and scholars could communicate more easily. So a photo on the Internet should have an easier time reaching a large audience than a landscape on the auction block. What worries many digital artists, however, is not how many people will see it but how many people will know who created it. When 16th-century Romans questioned Michelangelo's authorship of the - Pieta -, he sneaked in one night (as the story goes) and carved « MICHELANGELO FECIT » on Mary's marble cowl. Digital watermarks are a bit harder to see (and easier to rub off), which makes it very easy for unscrupulous artists to download someone else's photo and pass it off as their own work. How is the artist of the original photo to prevent the public from destabilizing the market for their work ?

Again, the answer may be not to fight such destabilization but to encourage it. In the 1960s and 70s artists explored many relationships with their audience that were a lot more interesting than simply « I make, you buy ». Sol LeWitt created « democratic drawings » that could never be sold for more than \$100 (take that, art market). Robert Barry made a piece for the Prospecta 69 exhibition in Dusseldorf consisting of the ideas people had when they read the catalogue. Robert Morris wanted to tick off a collector who never paid for his art work - Litanies - (1963) so he created a new work - Statement of Aesthetic Withdrawal - (1963) that included a notarized statement in which Morris claimed to withdraw from - Litanies - all aesthetic value and content. (No doubt this act brought a shudder to all those who place artistic intent paramount among the sources of aesthetic meaning). In one of the most elaborate examples of a conceptual artist provoking a new relationship with his audience, Douglas Huebler announced in 1969 that he was adding \$1,100 to the reward for the capture of outlaw Edmund Kite McIntyre, who was already wanted by the FBI for bank robbery. Any collector who bought the piece acquired not only the wanted poster with Huebler's affidavit, but also the responsibility for paying the reward.

If Conceptual artists could move from authors to Instigators, then surely digital artists could too. A good example of this is Keith Tyson's - Replicators - (1996, <http://adaweb.com>). Tyson built a physical sculpture in his studio, then posted a verbal description of that sculpture online along with an invitation to the public to build sculptures based on his description and post photos of them at the same online site. In this elaborate game of telephone, Tyson is inviting the public to screw around with his idea, rather than vainly trying to safeguard the integrity of his original object.

I do not mean to imply that the author - along with all her or his artistic copyrights - entirely evaporated during the 60s and 70s. It is more that the author function was skewed away from centralized aesthetics toward aesthetics distributed. A reliance on the latest technology gave way to an interest in a system that could evolve over time ; an emphasis on specific objects gave way to an investigation of instructions as an art form ; and the role of the artist as communicator to the public gave way to the artist as instigator of public events.

Artists and arts administrators should stop wasting time trying to enforce object-oriented copyrights on digital media. Their time would be much better spent

en a affiché la description verbale, l'a connectée à un petit texte par lequel il invitait le public à construire des sculptures fondées sur sa description, puis à afficher les photos de leurs fabrications sur le même site en connexion. Dans ce jeu téléphonique élaboré, Tyson invite le public à jouer avec son idée, plutôt qu'il n'essaie vainement de protéger l'intégrité de son objet original.

Je ne veux pas suggérer que l'auteur, ainsi que tous les droits d'un ou d'une artiste, se sont complètement évaporés pendant les années 60 et 70. Il s'agit plutôt de montrer que la fonction de l'auteur a dévié de sa position centrée sur l'esthétique, pour s'orienter vers une esthétique de la distribution. La confiance dans les technologies de pointe a engendré de l'intérêt pour un système qui pouvait évoluer dans le temps. L'importance accordée à des objets spécifiques a permis de considérer des instructions comme une forme de l'art. Et le fait que l'artiste se soit fait agent de transmission en direction du public l'a mis dans la position d'initiateur d'événements publics.

Les artistes et les administrateurs des organisations artistiques devraient cesser de perdre leur temps en s'efforçant d'imposer des droits d'auteur focalisés sur l'objet quand il s'agit de productions numériques. Leur temps serait infiniment mieux employé en ouvrant un livre sur l'art conceptuel et en tentant de découvrir un moyen plus inventif d'aborder ce problème.

cracking open a book on Conceptual Art - and opening their minds to a far more inventive approach to the problem.

## COMMENT LES NOUVELLES TECHNOLOGIES CHANGENT-ELLES LE STATUT ET LE RAPPORT DES HUMANITÉS ET DE LA TECHNOLOGIE ?

par **Steve Davis**<sup>20</sup>

Je voudrais évoquer dans les grandes lignes plusieurs difficultés qu'affrontent des personnes qui, comme nous, travaillent dans le domaine des nouvelles technologies et de certaines tendances qui s'esquissent dans le statut de l'artiste. Toutefois, il me semble d'abord nécessaire de situer mes remarques dans leur contexte en donnant quelques informations sur ce qu'est CORBIS.

CORBIS fut fondé par Bill Gates, le fondateur de Microsoft, et constitue une société commerciale autonome. Bill Gates, en 1990, s'est demandé comment quatre ensembles de nouvelles technologies importantes allaient modifier, comme il le croyait, la façon dont les gens utilisent, expérimentent, achètent, vendent et distribuent du contenu visuel, à savoir des images, des figures, des photographies et des œuvres d'art. Il entreprit donc de créer CORBIS, en tant que société indépendante chargée d'effectuer des recherches dans ce domaine.

Lorsque nous parlons des nouvelles technologies, il est important de définir les quatre types de technologies qui déterminent, à mon sens, la façon dont changent l'utilisation et l'expérimentation du contenu visuel. Le premier rassemble les technologies de l'image, qui ont en elles-mêmes énormément changé la manière dont l'art est distribué et utilisé. Le deuxième, et c'est peut-être d'une certaine façon le plus important pour CORBIS, englobe les technologies des bases de données, qui se sont multipliées et modifiées. Celles-ci constituent probablement la cheville ouvrière de notre projet. Le troisième concerne les technologies de distribution d'Internet, dont personne ne parlait à l'époque, qui permettent la diffusion des informations et leur usage interactif. Le quatrième regroupe les technologies du grand écran qui ont été les plus lentes de toutes à se développer.

CORBIS s'est positionné pour être maintenant le principal fournisseur du « contenu visuel » - terme que je n'aime guère mais qui est entré dans le jargon standard de l'industrie. Ce monde du contenu visuel englobe une foule de gens, et nous allons travailler à l'échelle mondiale avec un potentiel de clients les plus divers. Nous avons, pour l'essentiel, trois types d'activités d'ordre international, avec des bureaux à Londres, à New York et à Seattle. Nous avons une entreprise qui travaille essentiellement dans le numérique, à la fois comme agence et comme distributeur de travaux visuels, autorisant les droits d'utilisation d'œuvres de notre collection, auprès d'éditeurs de livres, de revues et de journaux, de firmes de design graphique, de compagnies de télévision et de nouveaux médias et auprès d'autres professionnels de ce genre. Nous représentons plus de cinq cents collections différentes, dont beaucoup appartiennent à des artistes individuels - surtout des photographes, - à de nombreux fonds privés, à plusieurs musées d'importance vitale et à de nombreuses institutions culturelles. De fait, nous ne sommes pas, dans la plupart de ces sphères, leurs représentants exclusifs car nous n'imposons aucune clause restrictive à l'utilisation qu'ils peuvent faire de leurs travaux, même dans

20 Directeur de la Société CORBIS.

## NEW TECHNOLOGIES IN CHANGING THE STATUS AND RELATIONSHIP BETWEEN THE HUMANITIES AND TECHNOLOGY

by **Steve Davis**<sup>20</sup>

I would like to talk about several issues and trends facing people like ourselves working in the field of new technology and how these relate to the status of the artist. First, however, let me give some context to my comments by telling you about CORBIS.

CORBIS was founded by Bill Gates, the founder of Microsoft Corporation. In 1990, Bill Gates began looking into how four significant new technologies were, in his view, going to alter the way in which people used, experienced, bought, sold and distributed visual content - that is, images, pictures, photography and fine art. He established CORBIS as a separate corporation to explore these issues, conduct research and development, and develop a commercial enterprise along that path.

When we talk about new technologies, it is important to define the four technologies driving the changes in how we are using and experiencing visual content. The first is imaging technologies ; namely, the fact that visual art can now be created or reproduced in quality digital formats, and those related technologies that affect how art is distributed and used. Second, and probably the most significant one for CORBIS, is database technologies. In fact, complex keywording and management of large quantities of data and its many attributes is probably the key technology that has driven our company's work. The third is Internet distribution technologies, that promote dissemination of information and interactive use of technologies. And fourth, the hardware technologies, that is larger digital screens, color printers and other new devices that enable new uses of images.

CORBIS has positioned itself as a leading global supplier of visual content - a jargonish term that I dislike, but one which has become an industry standard. We work with a variety of customers worldwide with offices in London, New York and Seattle. CORBIS works as a digital content agent and distributor of visual works, primarily in a digital licensing usage rights of works in our collection to book, magazine and newspaper publishers, advertising and graphic design firms, broadcast and new media companies and other such creative professionals. We represent over 500 collections worldwide, many belonging to individual artists, primarily photographers, as well as estates, key museums, and many cultural institutions. In almost all of these capacities, we represent these collections non-exclusively. In other words, we do not place restrictions on the owners use of their works, even in the digital arena. We are also producing products using some of these materials and are looking at innovative ways to use visual content digitally. We have created several award-winning CD-ROMs. And we are now exploring taking this work - both the technological work and editorial work - on-line on the Internet. Finally, we have a robust research and development process, one that is continually exploring innovations - creatively and editorially as well as technologically - in the evolving world of visual content.

Let us come back to our central question - namely, the status of the artist today. I have participated in this particular debate - the relationship between art, the

---

<sup>20</sup> Director of CORBIS.

l'ère du numérique. Nous produisons également des articles en utilisant certains de ces matériaux et en essayant d'inventer de nouvelles façons d'utiliser le contenu visuel à l'heure du numérique. Nous avons créé plusieurs prix CD-ROM et nous cherchons maintenant à connecter ce travail - à la fois technologique et éditorial - à l'Internet. Enfin, nous menons une recherche approfondie et un processus de développement pour y introduire des innovations sur le plan créatif, éditorial et technologique et faire évoluer le monde du contenu visuel.

Revenons à la question du statut de l'artiste aujourd'hui. C'est une question dont je parle souvent à travers le monde, et j'ai noté un profond changement par rapport à l'an dernier. En effet, jusqu'à il y a quelques mois, la communauté artistique et, en gros, la collectivité des humanistes - tant les créateurs et les organisateurs que les distributeurs - étaient passablement **réfractaires à la technologie**. Disons plutôt qu'ils s'en accommodaient. Cette réserve témoigne d'une relation paradoxale faite de quantité d'inquiétudes et de peurs, encore qu'il y ait beaucoup de personnes qui fassent exception à cette règle, mais néanmoins la relation était au mieux celle d'un minimum d'inquiétudes et, au pire, d'un certain antagonisme. Je dirais qu'il y a beaucoup de raisons à cela. Pour l'essentiel, à l'heure actuelle, une grande partie des questions tournent autour de la propriété intellectuelle, parce que l'on se demande comment contrôler la propriété de sa propre création si la production esthétique passe par la distribution informatique. Quel modèle allons-nous utiliser dorénavant ?

La qualité même de ces technologies, de l'art qui s'y pratique et de ses créations, pose un autre problème, car elle est très rudimentaire. Je n'arrête pas de dire que les choses qui nous semblent aujourd'hui hautement sophistiquées nous feront plus tard autant sourire que les émissions de télévision des années 50. Ajoutons à cela le peu de réalité commerciale, pour le dire brutalement. L'une des raisons de ce paradoxe est qu'il y a très peu de débouchés dans ce domaine pour des opérations commerciales à la fois offensives et efficaces. L'infrastructure pose par ailleurs des problèmes évidents : si vous vivez dans le monde de la technologie, vous savez ce que veut dire « bande passante » dans la terminologie des jeux, et le chenal qu'utilisent les usagers d'Internet pour obtenir leurs informations est très étroit. Cela crée toute sorte de problèmes. Nous avons également beaucoup de difficultés au niveau du matériel : les usagers ne disposent pas de la technologie qui convient à leur travail et le fait est que celle-ci est très limitée en termes de standard. Par ailleurs les plate-formes varient. Pour finir, je pense que si les humanités se sont montrées, pour ainsi dire, réfractaires à l'usage des technologies, c'est parce qu'elles constituent **un médium complètement nouveau**. L'interactivité caractérise ce médium, il implique une sorte d'expérience créatrice différente, et ceux qui ont essayé de s'en servir, soit sur CD-ROM, soit en connexion, en y transplantant l'espace unidirectionnel de publication dont ils avaient l'habitude, ont généralement échoué. La raison pour laquelle ils ont échoué sur le plan créatif et sur le plan commercial, c'est qu'ils ont été à l'encontre de ce qu'ils auraient dû faire, à savoir essayer de s'adapter à ce nouveau médium interactif.

Je pourrais dire que si j'invoque toutes ces raisons, c'est peut-être pour étayer mon propre point de vue sur la résistance à la technologie mais je pense qu'une autre sorte de raison habite les consciences - particulièrement celles des personnes qui s'occupent de la création et plus spécifiquement des arts visuels et des musées -, à savoir que la technologie a été considérée comme une raison d'être en soi ou une fin en elle-même. Le T majuscule de « Technologie » m'est une source de plaisanterie, mais il est indéniable que nous tenons des congrès sur la technologie au lieu

humanities and technology - for some time. And I have noticed a profound change over the past two years. This panel reflects that change. I would argue that until recently, the artistic community - by that I am speaking broadly of the humanities, including the creators, stewards and distributors of art - has been **technologically resistant**. Or, a better phrase might be, technologically accommodating. While there have been many exceptions to this proposition, the relationship between the artistic community and new technologies has been one of, at a minimum, concern, and at worst, hostility. I would argue there are many reasons for that. Today, issues around intellectual property abound, and people are concerned with exactly how, in a distributed esthetic model, does one control one's creative property? And what model - moral, legal, economic and otherwise are we going to use as we move forward?

There also are many issues regarding the quality of the technologies and creative works now being developed in this arena. Quite simply, so far the quality has been very rudimentary. In twenty years we will look back at today's innovations, and they will remind us of the embarrassingly bad productions from the early days of television. There is also little commercial reality in digitally enhanced art at present. One reason for the resistance to new technologies is the fact that there have been few avenues to date for aggressive and successful commercial enterprises in this arena. This has roots in many infrastructure issues. Bandwidth is a major challenge in the technology world, as people on the Internet are trying to get large amounts of information delivered through a very small pipeline. That alone creates many problems. We also have hardware issues. People do not have access to the right kind of technology to experience this work, and the fact remains that standards are limited and the platforms vary.

Finally, the humanities have been technologically resistant in part because of the very fact that this is truly a **new** media. Interactivity defines this medium, and it produces a different kind of creative experience which we, collectively, are only just beginning to truly understand. And rather than pursue the artistic and social boundaries that an interactive medium offers, many artists and publishers have applied traditional, one-way publishing format and applied it to an interactive medium, either on CD-ROM or on-line, and they have generally failed. The reason they have failed - both creatively and commercially - is because their efforts contradict their creative purpose, which is trying to create in a new interactive medium.

But I propose that, beyond these issues, there is a larger reason - almost more conceptual than actual - why many people in the cultural and artistic communities had been resistant to technology. I believe that most people - particularly those involved in the visual arts and museum world have looked at technology as a monolith, a single issue, as an end in itself. Rather than talking about technology with a capital 'T' a single solution for many 21st century challenges, we should instead be talking about an array of small 't's, that is specific technological issues, technological applications and specific creative, social, economic or other challenges posed by new technologies. And I see this slowly changing. The reason people are changing their view to a more distributed concept of technology is that new technology simply offers tools to accomplish a variety of jobs. It is that view that is changing the status of the artist and the relationship between the humanities and technology, to one that is beginning to be a more complementary **relationship**. This is because we are breaking down the traditional barriers of viewing technology as having its own purpose and end. They are now saying, «This is a tool that I need to achieve a creative goal, or a distribution goal, or an

de parler de ses problèmes ou de ses applications. Il me semble toutefois que si nous percevons un changement dans la façon de l'envisager, c'est qu'elle nous apparaît comme un outil supplémentaire pour accomplir notre besogne. Cette nouvelle optique est entrain de changer le statut de la technologie et son **rappor**t avec les humanités : elle vous amène à concevoir la pratique de votre travail et l'usage de la technologie dans une relation de complémentarité, qui semble finalement moins paradoxale et sans doute inévitable. Cette transformation, à mon sens, tient en grande partie au fait que les gens ont rompu avec l'idée que la technologie serait une « raison d'être », pour s'en tenir à sa vocation originale. On se dit en fin de compte : « C'est un outil dont j'ai besoin pour atteindre mon but, tantôt pour créer, tantôt pour distribuer, pour diffuser, par exemple les informations concernant mon exposition. La technologie est un outil qui a le pouvoir de m'aider à réaliser mes projets, mais la technologie en elle-même et par elle-même n'est pas un but. »

Je crois donc profondément - c'est ce que je constate partout dans le monde, -qu'il est temps d'œuvrer ensemble pour montrer que la technologie est un outil complémentaire pour qui travaille dans le domaine des humanités. Je donnerai deux exemples qui témoignent de la nécessité de repenser notre rapport à la technologie. Le premier concerne la protection de la propriété intellectuelle. Je suis avocat, c'est donc une question qui m'importe, et il me semble intéressant de voir que les normes de protection de la propriété intellectuelle sont mieux garanties par les nouvelles technologies que par les processus médiatiques traditionnels. Je ne discuterai pas, pour l'instant, le fait que les propriétés des nouvelles technologies - en particulier celles qui concernent l'interactivité et la distribution par l'Internet - sont des facteurs de stimulation absolument exceptionnels à cause de leur efficacité en matière de reproduction, de leur rapidité dans les opérations de copie et de leur pouvoir de diffuser les informations n'importe où dans le monde en une nano-seconde. Cela étant, certaines d'entre elles permettent d'aborder les mêmes problèmes que ceux des média traditionnelles. Par exemple, plusieurs entreprises privées, dont certaines sont sponsorisées par les dollars publics, sont en train de chercher comment se servir des nouvelles technologies pour cacher la signature ou le filigrane dans le contenu visuel numérique. Voilà une technologie qui met les gens en mesure de suivre à la trace, à tout moment, la propriété ou la paternité d'une œuvre, ce que ne permet aucun médium existant, vidéo ou imprimerie, et c'est ce genre d'innovations qui permettra de diffuser les informations dans de meilleures conditions de sécurité.

A cet égard, notons un troisième champ de possibilités : les nouvelles technologies relatives aux bases de données ont des moyens hautement sophistiqués qui permettent de filtrer l'information. Si vous dites par exemple : « Je veux interdire l'usage de tel espace », vous pouvez créer une sorte de filtre et la requête de recherche qui conviennent à cet effet.

Quant au domaine de la distribution, nous devons, me semble-t-il, le considérer sous un autre angle. On parle du paradoxe de la démocratie et des problèmes d'accès à l'information soulevés par le matériel, qui sont réels et qu'on doit aborder, mais le fait est que ce nouveau médium, en touchant une population plus nombreuse, accroît le chiffre de distribution, comparé à celui des média traditionnels. Le phénomène Internet donne un accès mondial à l'information et ce qui est positif c'est que les gouvernements et les philanthropes déploient de grands efforts pour que cet accès s'ouvre sans limite un peu partout dans le monde. Regardons l'expérience. Je prends mon cas personnel. J'ai grandi au cœur de l'Amérique rurale, à des kilomètres d'une grande ville où je n'ai pu me rendre qu'à dix-sept ans.

education/outreach goal for example, because it helps me disseminate information about my exhibition. Technology is a tool that assists me in achieving these goals, but technology in and of itself is not the goal ».

Consequently, what I am seeing and hearing around the world now, and what I truly believe is the current status of the artist with respect to the humanities, is that it is time for us to enhance this relationship. Technology truly can enable, disseminate and complement our work in the humanities.

Let me spell out a couple of examples where we need to rethink our approach to technology in the humanities. One is intellectual property protection. I am a lawyer, so this is close to my soul. I find it interesting that there now is a higher standard of intellectual property protection being applied to various creative endeavors using new technologies than to traditional media. Now, I certainly agree that new technologies, particularly interactive technologies and Internet distribution technologies, present unique intellectual property challenges because of the efficacy of reproduction, the ability to quickly copy materials, and the dissemination of these around the world in a nanosecond.

However, not only are these new challenges, but in fact it is through our use of some of these technologies that we can address these same problems. For instance, there are a number of private enterprises, some sponsored by public dollars, that are working on how to use technologies to digitally embed signatures or watermarks in visual content. This technology enables people to track ownership and authorship in way that is not currently available in any existing medium in terms of video or print. And it is this kind of innovation that hopefully will enable broader dissemination with greater security.

In that regard, the very fact that we have digital technology, for example, allows us to embed information into the actual digital files. That information would travel with the file wherever it goes, and would serve not only from an information point of view but also as a filter. This sophisticated tool enables a person to filter information. Then, when a person says, « I want to preclude use in this area », the appropriate filter and search query can actually be created.

Distribution is another area where we must look at technology from a non-traditional angle. While people raise the serious concern about the democracy and access issues of hardware - which are real and must be addressed - the fact is that this new medium - specifically the Internet - offers the potential for an unprecedented capacity for extensive distribution and exchange of new creative and intellectual ideas. The Internet is phenomenal in its global access to information. There are now many efforts, both philanthropic and governmental, to make sure that access becomes more ubiquitous. I can give my own personal example of how people can now experience that access. I grew up in rural America, miles away from any large city. In fact, I didn't visit a large city until I was about seventeen years old, which was the first time I ever experienced an art museum. By contrast, I have a niece who now lives in that same little town, and she is able to experience art museums through the Internet.

Finally, I would like to mention another example of where humanities and technology are working together. An objective of teaching the humanities is to instruct about context and content, and whether you see something as a cultural issue, a cultural object, or an object of art. One of the wonderful innovations in recent years is the way in which museums have begun working in creative ways to give context to an object of art through a technologically driven exhibition space.

Je n'avais jamais visité un musée avant cela. En revanche, ma nièce, qui vit maintenant dans cette même petite ville, a l'expérience visuelle des musées grâce à l'Internet.

Finalement, permettez moi de mentionner rapidement deux autres domaines de création dans le champ des humanités relatifs au contexte et au contenu, soit que vous considériez telle chose comme une affaire de culture, ou comme un objet culturel ou comme un objet d'art. Et ce sont là des réalisations merveilleuses que celles produites par les musées, durant ces dernières années, qui, s'attachant à réfléchir et à travailler sur la mise en contexte d'un objet d'art, le présentent dans un espace d'exposition technologiquement créé. Certains exemples, ici et là dans le monde, sont de véritables réussites.

Je crois que la technologie sera bientôt considérée comme l'un des plus grands outils du travail humaniste. Et c'est essentiellement parce que, en cette fin de journée, c'est de l'œuvre d'art proprement dite dont il est question, et non de la technologie. Si le produit n'est pas satisfaisant, s'il n'est pas facile d'accès et aisément utilisable, il n'a pas d'intégrité. La qualité devra prévaloir. Nous autres, hommes d'affaires, vérifions constamment la vérité de cette affirmation dans le domaine commercial. La qualité du produit et l'évacuation des contraintes sont les seuls facteurs de succès sur le marché.

Pour conclure, je dirai que si l'on postule que la mission des humanités est de mettre en contact les idées et les gens pour qu'ils se comprennent mieux, eux-mêmes et les uns les autres, alors les outils technologiques doivent répondre aux mêmes exigences. Voir les technologies sous un nouvel angle et commencer à les comprendre, c'est nous demander à propos de l'une ou de l'autre : « Nous rapproche-t-elle ou bien nous aliène-t-elle et nous sépare-t-elle ? » On trouve des exemples dans les deux catégories. Reste que les technologies interactives, telles que je les ai caractérisées et dont l'évolution est imprévisible, représentent un potentiel énorme. Elles stimulent la création, l'organisation et le commerce et elles détiennent le pouvoir révolutionnaire de nous mettre en contact les uns avec les autres. C'est par ce biais que nous parviendrons à saisir le statut de l'artiste.

In the end, I believe that new technologies will prove to be great tools to enlarge and enrich the humanities. This is because, consumers and stewards of art know that, in the final analysis, success ultimately relates to the work of art itself. It is not about technology. If the technology is not satisfying, if it is not easy to use and access - the quality of the art will prevail. For people like myself working in the commercial arena, we are finding that true over and over again. Quality and compelling experiences are what actually succeed in the commercial market.

If one postulates that the mission of the humanities is to bring ideas and people together to further understand each other and ourselves, then I think technology tools should be subject to the same test. When we look at technology in a new way, when we embrace it, we must ask ourselves the question, 'Does this technology bring us together, or does it further alienate us and drive us apart?' There are certainly examples in both categories. I believe quality interactive technologies - those that give users the ability to control their experiences, which give speed and access to people who have not had that before, which provide a global distribution network - those technologies come with enormous challenges to the creators, the stewards, and the commercial organizations working in this arena. But fundamentally and my overall commitment in my work rests upon, my belief that these technologies offer revolutionary power to connect us to each other, and it is that vision we should all hold on to, starting today.

## L'ART, LA TECHNOLOGIE ET LE DROIT

par **Milagros del Corral**<sup>21</sup>

Quelle est l'approche de l'UNESCO en ce qui concerne les relations entre les arts et les nouvelles technologies ? Je pourrais vous parler de notre Prix international « Art et technologies », de nos études typologiques sur le secteur multimédia, de nos efforts en matière de formation aux multimédia, de nos activités en matière de droits d'auteur et de notre contribution à l'agenda digital international dans ce domaine, de notre projet en cours du Club des Cyberlecteurs ou bien du grand projet de l'UNESCO « Mémoires du Monde » qui, justement, essaie de rassembler l'héritage culturel de tous les Etats membres dans un projet Web.

Je pourrais aussi redire la préoccupation et l'effort que l'Organisation fait pour essayer de contrer l'écart croissant qui se présente entre les « info »-riches et les « info »-pauvres, et qui se traduit par de nombreuses actions menées par l'UNESCO au niveau de l'éducation, de la science, de la communication ou de la culture. Mais, comme toutes ces informations se trouvent dans de nombreuses publications et divers documents de notre Organisation, il me semble plus opportun de présenter une contribution plus personnelle en tant qu'amateur praticienne des arts, de professionnelle de l'édition et de l'édition multimédia, d'amateur des nouvelles technologies et finalement de spécialiste depuis vingt ans en matière de droits d'auteur.

Tout d'abord, il faut bien reconnaître que les nouvelles technologies ne sont pas si nouvelles que cela. Déjà dans les années 60, le Copyright Office des Etats-Unis d'Amérique avait enregistré la première œuvre générée par l'ordinateur. Je ne me référerai, à ce sujet, qu'aux aspects de l'utilisation de l'ordinateur dans la création artistique. Je rappelle que l'ordinateur est utilisé comme outil pour l'écriture de romans interactifs ou de nouvelles expressions artistiques superposant des images, réelles ou virtuelles, de plus en plus utilisées dans le Web mais aussi en général dans le graphisme et dans les multimédia hors et en ligne. L'ordinateur est aussi utilisé pour la création d'effets spéciaux au cinéma, pour fusionner des enregistrements musicaux en créant ainsi de nouveaux enregistrements qui sont en général lancés avec un grand fracas publicitaire. Mais son utilisation principale est de créer des bases de données pour des compositeurs électroniques, par exemple dans le domaine de la musique, des sons et des timbres sonores – le fameux « *sampling* » ou échantillonnage. D'ailleurs, la musique électronique n'est pas non plus quelque chose de nouveau. Le fait que maintenant tout cela puisse être offert au public par les réseaux de communication de masse ne fait qu'ajouter des possibilités nouvelles à l'intention de l'artiste.

Je ne ferai pas de considérations esthétiques, pas plus dans le domaine de la diffusion que de la communication des œuvres d'art par l'Internet<sup>22</sup>. J'aimerais simplement rappeler quelques constats qui sont à l'esprit de tous mais qu'il me semble quand même utile de répéter. Le principe de l'interactivité existe depuis longtemps - en tout cas depuis que le livre existe. A mon avis, il n'y a rien de plus interactif que le livre. Mais avec l'interactivité numérique, il ne s'agit plus d'une

21 Directrice de l'Office des Editions de l'UNESCO et de la Division de la créativité, des industries culturelles et du droit d'auteur

22 Le site mis en place sur l'Internet à l'occasion du Congrès sur le statut de l'artiste a été réalisé avec la coopération de la Société Siemens et l'Institut d'Etudes Supérieures des Arts (IESA). Ce site peut être consulté à l'adresse suivante : [www.unesco.org/artconf/](http://www.unesco.org/artconf/)

## ART, TECHNOLOGY AND LAWS

by **Milagros del Corral**<sup>21</sup>

**What** is the UNESCO's approach to the relationship between the arts and the new technologies? I could talk to you about our UNESCO Web Prize, our typological studies on the multimedia sector, our multimedia training efforts, our copyright activities and our contribution in this field to the International Copyright Digital Agenda. I could also have described our current project for a Cyberreaders' Club or UNESCO's Memory of the World project, the precise aim of which is to gather together the cultural heritage of all Member States in a Web project.

I could also have reiterated the Organization's concern at the growing gulf between the 'info-rich' and the 'info-poor', and its efforts to counter this trend. These are reflected in the numerous activities carried out throughout the House, in the Education, Science, Communication, Social Science and Culture Sectors. But frankly, you have been very patient, and all this information is available in the many publications and documents of our Organization. I felt, therefore, that it might better if I made a more personal contribution and spoke as the amateur artist, publishing and multimedia publishing specialist, 'fan' of the new technologies and, lastly, specialist of some twenty years standing in copyright matters that I am.

First of all, it must be said that the new technologies are not all that new. As early as the nineteen-sixties, the United States Copyright Office recorded the first computer-generated work. By the way, I shall refer only to the computer. We must not forget that the computer is used as a creative tool in the production of interactive novels and of new forms of artistic expression which superimpose images, both real and virtual, which are more and more widely used - in the Web, of course - but also in the graphic arts in general and in on- and off-line multimedia. The computer can be used for creating special effects in films which are subsequently recorded with human performances. It is also used for mixing old and new musical recordings to make new recordings which are usually launched with a blare of publicity. Above all, the computer is used to create databases, for example in the field of music, sounds and sound tones. This is the famous 'sampling', designed for use by electronic composers. And yet, electronic music is not new, either. The fact that all this can now be supplied over the communication networks merely adds new opportunities for the artist. I shall not talk of aesthetics here, nor of the dissemination or communication of works of art by the Internet<sup>22</sup>.

Personally, I should like to recall certain observations, which we all have in mind, but which I nevertheless feel it may be helpful to voice here. Interactivity has existed for a long time, or at least since books have existed; in my view, there is nothing so interactive as a book. But what is new about this interactivity which we enter into completely that the interactivity is no longer purely intellectual, but creative as well. And for me, this is where the difference lies.

Because of the new technologies, we are also witnessing a growing interconnection between science, aesthetics and technology and, as a result, a greater role for

---

21 Director of the UNESCO Publishing Office and also of the Division of Creativity, Cultural Industries and Copyright.

22 The site for this Congress has been created in co-operation with SIEMENS and the Ecole Supérieure des Arts de Paris (<http://www.unesco.org/artconf>).

interactivité seulement intellectuelle, mais aussi d'une interactivité créative. C'est là que sont la différence et la nouveauté.

Du fait des technologies, nous assistons à une interrelation croissante entre la science, l'esthétique et la technologie. Un rôle accru des intérêts économiques est aussi particulièrement évident dans le processus du développement des réseaux de communication tels que ceux de l'Internet. De plus, l'utilisation des nouvelles technologies encourage la création collective et interdisciplinaire d'œuvres d'art. De ce fait, de nouvelles possibilités de langage artistique sont à découvrir et à inventer, bien qu'elles apportent de nouvelles limites à la liberté de création.

J'en viens maintenant au dernier point du constat qui concerne la miniaturisation des unités expressives. On ne parle plus à présent d'œuvre d'art terminée. Rien n'est achevé ; il n'y a plus que des propositions, des clins d'œil à l'intention du public. A travers cette miniaturisation, on arrive à des couleurs, des mots, des notes musicales, des sons, des pixels tout simplement qui permettent à l'utilisateur des sélections, des arrangements et des agencements originaux basés naturellement sur des critères esthétiques et technologiques. Finalement, le formidable défi est ce que tout cela représente pour le droit d'auteur et pour les principes régissant la propriété littéraire et artistique. Il y a aussi d'autres questions nouvelles du domaine du droit d'auteur, qui ne figurent pas dans la fameuse Agenda digitale et qu'il me semble intéressant de rappeler.

Je ne parlerai pas de la réalité virtuelle, mais de la question de l'originalité des œuvres créées par les nouvelles technologies. Cette question est assez préoccupante. Je pense, par exemple, à toutes ces expériences de la peinture épigénique, grâce auxquelles on peut mettre ensemble - en « hybridant », si l'on peut dire - un certain nombre d'expressions stylistiques de plusieurs auteurs d'une même époque ou d'un même mouvement artistique. On peut alors arriver à en extraire les archétypes qui constituent le sens même de ce mouvement ou de cette école artistique... ce qui n'est pas sans faire penser au processus biologique lui-même. Ainsi, une hybridation de styles donne lieu à une nouvelle création qui, elle, en s'hybridant avec d'autres écoles, va donner lieu à son tour à de nouvelles idées d'hybridation. Peut-être découvrira-t-on un jour de nouvelles lois de l'hybridation (en référence aux lois de Mendel) qui nous feront revenir en arrière ou découvrir de nouvelles combinaisons ainsi que leurs résultats.

Un autre élément intéressant dans ce domaine me semble être le « *morphing* » qui, déjà très utilisé par la publicité, commence à s'introduire avec force dans les arts. La possibilité existe de créer, par exemple, des acteurs de synthèse en utilisant les traits physiques d'autres personnes, même réelles, et qui pourraient devenir des acteurs virtuels à partir d'éléments préexistants.

Pensez aussi aux problèmes que soulèvent les changements de genres. La vague « tous bits » permet désormais de reproduire les sons en images et les images en sons. C'est ainsi que la musique électroacoustique s'était déjà inspirée largement de la peinture. Certains d'entre vous connaissent certainement l'expérience de la musique électroacoustique basée sur le tableau *Les Oliviers* de Van Gogh qui prend la couleur comme une tonalité musicale et où la longueur et la durée de chaque son sont prises sur la longueur et la dimension de chaque coup de pinceau de Van Gogh. La musique, la mélodie résultante, est-elle de Van Gogh, de l'auteur du logiciel ou du musicien qui a eu l'idée de faire cet exercice ? Inversement, la transposition d'une musique à une peinture est également possible. On pourrait, par exemple, envisager qu'une œuvre musicale bien connue, comme *Les tableaux d'une*

economic forces, which have their own interests - and these are particularly obvious regarding the growth of communication networks such as the Internet.

At the same time, the new technologies encourage a trend towards collective and interdisciplinary artistic creation. New opportunities for artistic expression are there to be discovered and invented, but these would also have their own limits regarding freedom to create.

The last point concerns the miniaturization of units of expression. We no longer speak of a finished work of art. Nothing is finished ; works are suggestions, or signals for anyone who wishes to read them, and everything is achieved via miniaturization to produce colours, words, notes of music, sounds and pixels which the user can then select and rearrange to produce an original adaptation which is naturally based on his own aesthetic and technological criteria. Finally, the incredible challenge lies in what all this represents for copyright, and more generally for the principles governing literary and artistic property. There are also new questions which concern copyright but which do not appear in the famous Digital Agenda, and which I feel should be mentioned.

I am not going to talk about virtual reality but about the issue of proving the originality of a work in respect of its authorship. The question is of some concern. When we think, for example, of experiments in epigenetic painting whereby a certain number of styles of several painters of a same period or of a same artistic movement are put together - or hybridized, so to speak - so as to extract the archetypes which constitute the essence of a given artistic movement or school, we can see a similarity with the actual biological process. Hybridizing styles in this way gives birth to a new creation which, in its turn, when hybridized with other schools, will engender new ideas for hybridization. Perhaps one day we shall discover some new form of Mendelism which will enable us to go back in time and above all - if ever it is possible to establish laws in this area - to know what new combinations will be and their possible results.

Morphing is another aspect of this field which interests me. Already widely used in advertising, it is now fast being adopted by the arts. The possibility exists, for example, to create actors by synthesis, using the physical features of different people. These could become virtual actors created, as I have said, from pre-existing elements.

Switching genres, when we think that the current digital revolution means that it is now possible for sounds to be reproduced as images, and images as sounds ! Because of this, electroacoustic music has already found a great deal of its substance in painting. Certain among you are familiar, I am sure, with the electroacoustic musical experiment based on Van Gogh's painting 'The Olive Trees'. Colour is interpreted as tone, and the length and duration of each sound are based on the length and breadth of each of Van Gogh's brush strokes. Does this music, this resulting melody, belong to Van Gogh, to the author of the software, or to the musician who thought of the exercise ? The reverse exercise - converting music into a painting - is also possible. Could one imagine, for example, converting Mussorgsky's well known musical composition 'Pictures at an Exhibition' into virtual pictures at an exhibition ? And if so, would such a virtual exhibition still belong to Mussorgsky, or would it belong to the painter, to both, to the author of the software, etc. ?

I shall give you one last, very recent example - and I have taken examples from the different arts so as to provide food for thought for all of you who are interested in this type of question. The Argentinian dancer Maria Codina improvised some dance

*exposition* de Mussorgsky, soit transférée par ce même principe dans des tableaux virtuels. A ce moment-là, l'exposition de ces tableaux virtuels serait encore acquise à Mussorgsky, à l'artiste, à tous les deux, à l'auteur du logiciel, etc. ?

Je prends un tout autre exemple pour diversifier les domaines de la création artistique : c'est celui de la danseuse argentine María Codina. Elle a improvisé des pas de danse sur lesquels une musique de synthèse a été créée. C'était les mouvements de la danseuse qui créaient la musique de synthèse. Qui est l'auteur, qui est l'interprète ? C'est le même problème. Comme on le voit, on tombe sur un certain nombre de questions qui ne sont pas seulement : « Comment va-t-on contrôler l'utilisation des œuvres d'art sur l'Internet ? », « Comment va-t-on pouvoir les exploiter ? », « Comment va-t-on pouvoir éviter le piratage ? », etc.

Mon dernier exemple est celui de Jean-Claude Risset. Il est ce que l'on pourrait appeler un sculpteur de sons. Ses sons vont au-delà de la gamme des sons possibles et imaginables à travers tous les instruments musicaux connus. Si les sons en tant que tels ne sont pas protégés par le droit d'auteur, qui est Risset ? Un créateur ? Un musicien ? Un nouveau luthier ? Un auteur de logiciel ? Chacun de ces aspects ont des conséquences juridiques assez importantes : un autre compositeur pourrait-il utiliser les sons sculptés de Jean-Claude Risset sans son autorisation par exemple ?

Naturellement, je n'ai pas de réponse à tout cela. Je pense que tous ces problèmes ont besoin d'être saisis, clarifiés et définis par des normes juridiques appropriées. Il appartiendra ensuite au juge de répondre cas par cas aux litiges qui pourraient surgir. Nous assisterons alors, je crois, à une spécialisation assez importante dans le droit des nouvelles technologies et dans l'assistance technique aux tribunaux. Nous sommes devant un grand défi quant aux tests d'originalité et de paternité qui sont, je le rappelle, la pierre angulaire de la protection des droits d'auteur. Cependant, je crois que de toute manière l'important reste l'effort créatif de la personne humaine. Monsieur Davis, de la Société CORBIS, dit que l'outil technologique va se banaliser, que nous allons le retrouver dans nombre d'applications, en tout cas dans tous les domaines de l'expression artistique. Il reviendra par conséquent à la personne, à l'artiste, à l'être humain, de voir comment il (elle) l'utilise. La difficulté sera de saisir quelle aura été la partie d'effort vraiment originale par rapport à cet outil sous-jacent à différentes utilisations.

Certains « cyber-gourous » prétendent que la vague qui déferle sur nous avec les nouvelles technologies est tellement forte qu'on ne va pas pouvoir se défendre en tant que créateurs, et que l'ordinateur, les technologies et les réseaux vont nous imposer leur loi. Personnellement, je ne le pense pas. Je crois que tant qu'il y aura une expression créative - une expression de l'intellect humain - il y aura besoin, et obligation sociale, de la protéger. Comment ? On verra. Mais cela est pour moi le véritable impératif éthique auquel, à l'UNESCO, nous essayons de nous attaquer.

steps on which a piece of synthetic music was created. It was the dancer's movements which created the synthetic music. Subsequently, Maria codina created a choreography on this synthetic music. Who is the author and who is the performer ? We have the same old problem ! You can see that there are a number of questions apart from the basic 'How can the use of works of art be controlled on the Internet ?', 'How can they be exploited ?', 'How can piracy be avoided ?', etc.

My last example is that of Jean-Claude Risset, who sculpts sounds which go beyond the range of those possible or imaginable as produced by any known musical instrument. If sounds as such are not protected by copyright, what is Risset ? Is he a creator ? Is he a musician ? Is he a new kind of instrument maker ? Is he a software author ? As you are well aware, each of these aspect has considerable legal consequences. For example, could another composer use the sculpted sounds of Jean-Claude Risset without his authorization ?

Naturally, I am unable to provide the answers to any of the above. I believe that all these issues have to be approached, clarified and defined by appropriated legal rules. Consequently, they will have to be resolved on a case-by-case basis by the judge dealing with them. I believe that we shall then see a considerable increase in the number of specialists in legislation on the new technologies and of technical experts to assist the courts. We are faced with a major challenge regarding the authorship tests. These are, I stress, the cornerstone of copyright protection, although I think that in any case what counts will always be - and it cannot be otherwise - human creativity. As Mr Davis of CORVIS has just said, technological tools will become commonplace ; they will be used for everything, or at least for many things, and certainly in all the areas of artistic expression. It will therefore be for the person, the artist, the human being to see how he or she will use them. The difficulty will be to identify the truly original elements as compared to the different uses made of the underlying technological tool.

Certain cyber-gurus claim that the wave bearing the new technologies is so all-invasive and powerful that we shall not be able to defend ourselves as creators, and that the computer, the new technologies and the networks are, in a way, going to impose their law on us. Personally, I refuse to believe this. I believe that for as long as creative expression - expression of the human intellect - exists, there is a need, and a social obligation, to protect it. Seeing how we can do so is, for me, the real and urgent ethical priority, and the problem which we at UNESCO are trying to tackle.

# CHAPITRE IV

---

## L'ÉDUCATION ARTISTIQUE

---

# CHAPTER IV

---

## **ARTISTIC EDUCATION**

---

## LES ARTS ET L'ÉDUCATION À L'ÈRE DU POST-APARTHEID

par **Nadine Gordimer**

Trois ans après la fin de l'*apartheid*, je souhaiterais examiner les progrès accomplis des arts et de la littérature en Afrique du sud. Vue de derrière les murs de la censure inflexible, à une époque où tant d'œuvres de fiction ou non, de poésie, de représentations théâtrales, de peintures et de sculptures, où tant d'écrivains ont été privés de rendre publiquement compte de leur travail, ou tout simplement d'enseigner, isolés dans la forteresse raciste et coupés de tout contact culturel avec le reste du monde, la liberté artistique dont nous jouissons aujourd'hui, grâce à la nouvelle Constitution qui reconnaît la liberté d'expression, est pour nous un luxe.

Mais le passé était tellement restrictif qu'il ne suffit pas d'être reconnaissants, comme nous le sommes, pour en être libérés. On notera que malgré le manque de liberté certaines créations remarquables ont pu voir le jour, en particulier dans le domaine du théâtre et de la littérature. Il est clair, néanmoins, que privée d'art depuis longtemps, du fait de la discrimination raciste, la grande majorité de la population en subit encore les conséquences néfastes, car une vie sans la jouissance de l'art est comme un terrain où demeurerait des mines anti-personnelles une fois la guerre finie.

130

Beaucoup de dégâts ont été faits et doivent donc être réparés. La pauvreté est pensée en termes d'estomac vide. Mais il y a aussi la pauvreté intellectuelle - la sous-alimentation de l'esprit. Presque 50% de la population sud-africaine - ce qui veut dire l'écrasante majorité des Noirs sud-africains - est analphabète. On ne connaît pas le nombre exact des semi-analphabètes qui n'ont pas accès à une littérature plus difficilement accessible que celle des bandes dessinées. Ce dont l'Afrique du Sud du post-*apartheid* a hérité en termes d'éducation artistique, et j'y inclus la possibilité de créer et de jouir de la littérature, ce sont des écoles - destinées à la majorité noire - dépourvues de bibliothèques et sans activité extra-scolaire de type artistique. Dans certaines villes et certains villages, à part les chorales paroissiales dues à des initiatives personnelles, il existe très peu de bibliothèques et aucun moyen, ni local ni équipement pour pratiquer un art quelconque, comme le théâtre. Dans les bidonvilles surpeuplés où grandissent des centaines de milliers de jeunes gens on ne trouve même pas une bibliothèque. Seules quelques-unes des plus grandes cités bénéficiaient de ces commodités qui, peu à peu, avec la fin de l'*apartheid* purent être accessibles aux Noirs.

Comment s'attaquer à toutes ces difficultés héritées du passé ?

D'abord et avant tout, il faut sensibiliser à ces questions le Gouvernement d'unité nationale à majorité noire. Il existe aujourd'hui un Ministère des arts, de la culture, de la recherche scientifique et de la technologie, mais la charge qui est la sienne du fait de sa polyvalence n'a pas été sans susciter une certaine agitation chez les artistes. Faute d'attention de la part des gouvernements, les arts ne bénéficient que d'un budget réduit dans la plupart des pays, la science et la technologie étant considérées comme prioritaires. Comment convaincre les gouvernements, même les plus démocratiques que, comme le répétait le poète mexicain, Octavio Paz<sup>23</sup> « La

## THE ARTS AND EDUCATION IN THE POST-APARTHEID ERA

by **Nadine Gordimer**

It is inevitable, only three years into the post-Apartheid era, that one looks at the present position of the arts and literature still from the perspective of their position during Apartheid, measuring progress by means of comparison with the way things were before, rather than by the measure of the way they ought to be.

Looked down upon from behind the high walls of rigid censorship, bans on works of fiction, poetry and non-fiction, bans on the performance of plays, even on painting and sculpture, bans on individual writers forbidding them to give readings of their work, forbidding them to teach in education institutions ; isolated from cultural contact with the rest of the world, in a racist fortress regarded from that perspective the plains of artistic freedom we now occupy look lush. We have, guaranteed in our new Constitution, freedom of expression.

But the past was so restrictive that it is not enough to be grateful, as we are, to be released from those restrictions (under duress of which, I may say, some remarkable achievements were made, particularly in the theatre and literature). To begin with, the long-term consequences of the deprivation, through racist discrimination, of practice and enjoyment of the arts for the vast majority of the population, remain shallowly buried in those lush plains, like land-mines left in the aftermath of war.

Much damage has been done ; much damage has to be repaired. Poverty is thought of in terms of empty stomachs. But there is also intellectual poverty - the undernourished mind. Almost 50% of the South African population - which means overwhelmingly the black majority of South Africans - is illiterate. There are no figures on how many are semi-literate, therefore deprived of literature above the comic-book level, as well as gravely hampered in the work-place. What post-Apartheid South Africa inherited in terms of art education, in which I include opportunity to create and enjoy literature, was schools for the black majority in which there were no libraries, no extra-curricular activities in the arts. There were towns, villages, where, apart from the personal initiative of the people in the form of church choirs, there were no means or opportunities to practise the arts - no premises or simple equipment for theatre performances, few libraries, and nothing at all in the vast squatter camps where hundreds of thousands of young people were growing up. Only in the major cities did such facilities exist, and during the years when Apartheid was crumbling, had become available to black as well as white citizens.

How to tackle these enormous problems from the past ?

The basis, of course, must be the perception of them by our government of National Unity, a black majority government led by the African National Congress, and that governments policy and actions. We have a Ministry of Arts, Culture, Science and Technology - a mixed portfolio of huge responsibilities which has raised some trepidation among artists. The arts tend to be far back in the queue for government budget attention in most countries. We have had fears of what would be considered the priority of claims for science and technology. It is difficult to convince even those democratic governments dedicated to freedom, of the truth of the words of the great Mexican writer, Octavio Paz<sup>23</sup> : *'the defense of poetry,*

défense de la poésie, méprisée par notre siècle, est inséparable de la défense de la liberté ». La poésie, essence des arts, expression magistrale de la liberté d'expression, doit aussi, pour dispenser ses immenses bienfaits à l'humanité, bénéficier d'une éducation spécifique, de moyens culturels et donc d'une prise en compte pratique et concrète.

Notre Département des arts et de la culture conçoit sa mission comme la gestion et le développement des diverses cultures de l'Afrique du Sud - européennes et africaines. C'est ainsi que les anciens comités chargés des manifestations artistiques financées par l'Etat sont intégrés aux communautés, de manière à fournir aux gens ce dont ils ont besoin pour créer, plutôt que de leur apporter une culture standardisée toute faite. Enfin commence-t-on à reconnaître que la pratique des arts, dont celle de la littérature, dans sa forme orale, n'a pas commencé au XVII<sup>e</sup> siècle avec l'époque coloniale : la musique, la danse, la poésie et le conte ont toujours été partie intégrante de la vie de l'Africain du Sud, bien avant que l'histoire ne l'ait consigné.

Dès l'avènement du Gouvernement d'unité nationale, quinze millions de rands (soit environ trois millions de dollars des Etats-Unis) ont été distribués avec parcimonie aux organismes culturels indépendants existant déjà du temps de l'*apartheid*. Un Conseil national des arts, financé par le Gouvernement, mais dirigé par des personnes issues du privé désignées par des organismes et des groupes culturels, anciens ou nouveaux, a été créé. Sa fonction est de gérer le budget que le Gouvernement destine à la culture. Le Département forme le projet ambitieux de développer parallèlement les réalisations artistiques, comme des pièces de théâtre, des lectures de poésies, qui seraient traduites dans plusieurs langues européennes.

132

Les Ecoles des beaux-arts et d'art dramatique de nos universités ont considérablement évolué et s'efforcent de répondre aux besoins d'une population qui ne tolère plus la discrimination des moyens culturels entre Noirs et Blancs. L'enseignement ne porte plus exclusivement sur les formes d'arts européens ni sur leurs normes esthétiques mais aussi sur les arts africains - sculpture, musique, danse, littérature, art dramatique - mettant ainsi l'accent sur une tradition esthétique symbiotique qui est maintenant le propre de notre pays. Dans les universités, ce ne sont plus seulement les seuls canons de la littérature occidentale comme Shakespeare et Jane Austen qui sont étudiés, mais aussi les œuvres des poètes et des écrivains africains. La même ouverture à la culture de chacun existe aussi dans les départements de langues étrangères : dans les cours de français, en plus de l'œuvre de Racine sont aussi enseignées les œuvres d'écrivains africains francophones. Naturellement, l'accès à un certain niveau d'éducation artistique exige que l'étudiant jouisse d'un minimum de qualifications universitaires. Or, parce qu'ils n'ont pu bénéficier d'un enseignement général de qualité durant les années d'*apartheid*, des milliers de jeunes gens de talent, ne peuvent pas espérer entrer à l'université.

Pendant l'*apartheid* les arts ont été maintenus en vie grâce à l'action non gouvernementale ; ce furent les praticiens des arts qui brisèrent les barrières des préjugés raciaux traditionnels et institutionnalisés, qui défièrent les lois discriminant Noirs et Blancs. L'action de ces groupes et organismes s'ajoute, aujourd'hui, à celle du nouveau Gouvernement et des institutions éducatives qui se sont fait jour.

Certains de ces organismes existaient donc déjà sous l'*apartheid*, fonctionnant grâce à l'aide étrangère - provenant notamment de fondations culturelles scandinaves, de la Communauté européenne, etc. - mais dans des conditions restant difficiles. Les autres sont nouveaux ; ou bien ce sont des associations fondées sur la

*scorned in our century, is inseparable from the defense of freedom*. And poetry - which since ancient times stands for the essence of the arts - is not defended in its vital existence only by freedom of expression : it also must be defended by the funding of the kind of education, cultural opportunities and practical, concrete recognition by which it can dispense its immense benefice to human existence.

Our Department of Arts and Culture conceives its mission as the management and promotion of South Africa's diversity of cultures, European and African. This means, primarily, transforming the old state-funded performing arts councils by integrating them with communities : researching and providing what people need and want to create for themselves rather than merely taking to them a taste of readymade, standardized culture. There is rightful recognition, at last, that the performing arts and literature in oral form did not begin with the colonialists in the 17th century - music, dancing, poetry and story-telling have been integral to life in Africa since before recorded history.

R 15 million (US\$ 3 million approximately) is provided, somewhat thinly spread, to expand the capacity of the independent cultural organizations that were already in existence during Apartheid. A National Arts Council, government-funded but directed by private individuals nominated by cultural organizations and groups, old and new, is in the process of formation. All government grants for culture in future will be made through the Council. There is an ambitious plan, if South Africa's bid for the Olympic Games succeeds, for the Department to combine with the Games an exposition of South Africa's achievements in the arts, featuring in particular plays and performance poetry translated, for individual works, into several European languages.

The fine art and drama schools at our universities have changed considerably in an attempt to answer the needs of a population which no longer tolerates discrimination in opportunity between black and white. The range of teaching is no longer focused on European art forms and aesthetic norms ; the arts of our own continent - the sculpture, the music, dance and drama - are embodied in the curricula, in recognition of a symbiotic aesthetic tradition that now is our country's own. In the canon of literature, it is no longer only Shakespeare and Jane Austen who are studied at universities, but the works of African poets and writers ; and even in the departments of foreign languages this openness to one's own culture prevails - in French departments you will find not only Racine but also francophone African writers in the curriculum. But access to this level of art education requires that the student has a minimum higher education qualification ; this means that thousands of talented young people, hampered by the poor standard of general education to which they were confined during Apartheid, cannot hope to enter university.

It was the non-governmental groups that kept the arts alive during Apartheid ; it was the practitioners of the arts who broke the barriers of institutionalized and traditional race prejudice, defied the laws against concourse of black and white people ; and it is non-governmental groups and organizations who, in their new vision and aims, are far more than ancillary to government and higher education institutions' initiatives for art education that have come into being now.

Some of these organizations are the same ones that managed defiantly to function under Apartheid, always on the shoe-string of money from supporters abroad, the Scandinavian cultural foundations, the European Community, etc. Others are new ; or are logical associations of common interest that, under open new conditions, they feel will be the best served in co-operation.

logique d'intérêts communs qui, dans ces nouvelles conditions d'ouverture, sentent que ceux-ci seront mieux servis par la coopération.

Parmi les organismes qui existaient de façon précaire sous l'apartheid et qui sont en train de repenser et d'étendre leur influence et leurs responsabilités éducatives, on citera par exemple le Congress of South African Writers, le Performing Arts Workers Equity, l'Independent Producers Organization - issue du Free Film-Makers Group - l'Association of Black Film-Makers ainsi que l'Association of Arts and Culture South Africa. D'autres organismes comme le Batsumi Film Trust, le Arts and Culture Trust, et l'Association of Business Arts South Africa sont plus récents.

A part le Batsumi Film Trust qui a pour objectif d'enseigner aussi aux jeunes générations, avec les fonds qu'il collecte, les techniques d'écriture de scénario de film, ces entreprises s'emploient surtout à récompenser le travail des créateurs. Le Arts and Culture Trust finance certains projets - création d'œuvres de fiction, organisation d'exposition d'œuvres d'art ou d'objets artisanaux, formation chorégraphique, achat d'instruments de musique, etc. - sélectionnés par des experts prenant en compte le talent de l'artiste, la viabilité du projet et le bénéfice éventuel qui en résultera non seulement pour l'artiste mais aussi pour l'ensemble de la communauté, et notamment de ses membres qui ont été longtemps privés d'art.

Bien sûr, la plupart de ces organismes non gouvernementaux se font concurrencer pour obtenir des subventions de la part du Gouvernement ainsi que des fonds privés. Là aussi, la compétition est sévère et si les attributions sont parfois généreuses, elles sont souvent capricieuses. Le fait est que nombre de ces organismes manquent d'expérience dans la gestion des subventions, ce qui justifie une certaine prudence de la part des bailleurs de fonds auxquels on ne fournit pas à l'avance de budgets détaillés des dépenses. Aussi est-il plus aisé de collecter des donations pour un festival de danse, de littérature ou de théâtre que d'obtenir un budget pour financer un poste nécessaire à l'administration d'activités artistiques.

Certaines banques, comme la Standard Bank - qui apporte son soutien au plus grand festival des arts, dont le succès a permis de relancer l'activité d'une ville de province - ou encore la Nedbank - qui subventionne en grande partie le Arts and Culture Trust, ainsi que diverses initiatives dans le domaine de l'art contemporain - figurent parmi les premières firmes à assumer des responsabilités en matière d'éducation artistique.

Néanmoins, j'estime que le monde du commerce et de l'industrie n'a pas suffisamment conscience de ses responsabilités vis-à-vis de l'art, ne comprenant pas que celui-ci est aussi facteur de développement. Pour sa part, le Business Arts South Africa, le dernier des organismes non gouvernementaux, tente de concilier art et sens des affaires mais cette tentative est de même nature que celle qui voudrait croiser un tigre avec une gazelle... En effet cette démarche est fondée sur l'idée que l'art serait rentable. Son objectif est de canaliser des initiatives artistiques vers des entreprises commerciales ou industrielles viables, où artistes et financiers peuvent coexister.

Or, l'art n'est pas, ne doit pas être, une « affaire d'un bon rapport » ! Le gros lot Picasso, la loterie des best-sellers et des stars de cinéma valant un milliard de dollars constituent des exceptions dont la rareté ne fait que confirmer la règle. Si la créativité doit être mesurée à l'aune du profit, des ventes qu'elle suscite ou de sa durée de vie sur nos étagères, alors inutile de parler de création mais plutôt de négoce. Or, le rôle de l'art est irremplaçable : il humanise le monde et participe à l'élévation spirituelle de la population, qu'elle ait de l'argent ou non.

Among the organizations that existed precariously under Apartheid and are now rethinking and extending their range and educational responsibilities are the Congress of South African Writers, the Performing Arts Workers Equity, the Independent Producers Organization, evolved from the Free Film-Makers Group, the Association of Black Film-Makers, and Arts and Culture South Africa. New ventures include Batsumi Film Trust, the Arts and Culture Trust, and Business Arts South Africa.

Apart from Batsumi Film Trust, which aims to combine the teaching of scriptwriting and film with fund-raising to enable young people to make films reflecting contemporary life, these ventures concentrate on the rewards for creative work rather than themselves training aspirant artists. The Arts and Culture Trust grants funds to artists whose projects, which may range from research for a work of fiction to the mounting of an exhibition of art or craft, to scholarships for a promising choreographer, instruments for a music ensemble, are assessed by a group of people with special knowledge of these fields. The criteria are proof of talent, sustainability, and the likely benefit not alone to the individual concerned but also to advancing the availability of artistic enjoyment and enlightenment in deprived communities.

All the non-governmentals vie with one another individually, or in co-operation, for government funding, and operate on this - never enough - in combination with money from the private sector. There, too, competition for funding is intense, and the supply sometimes generous, always erratic. Many organizations' lack of administrative experience in managing funds means that donors are wary about grants for which detailed budgets of expenditure are not supplied in advance. So it is easier to raise funds for a festival of dance or literature, or drama, than to obtain modest regular funds for an office needed to administer such events in the continuity necessary to advance the arts.

Banks - the Standard Bank, that underwrites the largest and most successful festival of arts, which also revitalizes a provincial city, and Nedbank, that largely funds the Arts and Culture Trust and a variety of artistic enterprises in a way responsive to contemporary needs, have been among the first in business to accept some responsibility for art education, using what is, after all, public money, since their own resources are generated by what they hold in trust, money banked by the men and women of our country.

But it is increasingly felt that business and industry are not sufficiently aware of their responsibility to art as integral to development. Business Arts South Africa, the latest organization, is an attempt at a new angle of approach to the problem ; it's a sort of hybrid of interests which, on the face of it, looks like an attempt to cross a tiger with a gazelle... At its launch, I was somewhat disconcerted to hear that its founding ethos is that art is good business. Its aim is to be a conduit for artistic endeavours to be brought together with business in enterprises which, in business jargon, are viable, and will make money for both the artists and the businessmen.

Art is not good business. The Picasso and jackpot best-sellers and billion dollar film stars are the rare exceptions that only serve to emphasize the rule. If creativity is to be measured by its profitability, it is no longer creation but commodity, to be judged by its sales appeal and shelf-life. Art can never be good business ; it has values that can never be adapted for sale. The responsibility of business and industry is not to co-opt art to their values, but to show due respect for its irreplaceable role in areas where commerce cannot go : the humanising and illumination of the population,

Peut-être que le plus grand problème, dans le domaine de la littérature, est le manque de moyens pour publier en langues africaines. Nous avons besoin de subsides de l'Etat et du secteur privé pour permettre à la population d'avoir accès à la littérature dans la langue qui est la sienne. Mais comment alphabétiser sans livres ? C'est pourquoi nous avons besoin de moyens pour lancer des revues littéraires publiées par des associations d'écrivains, en un mot pour défendre l'écrit contre l'image qui domine le monde.

En résumé, si, en Afrique du Sud, l'art était au cœur de la révolution contre l'apartheid, aujourd'hui, il participe de la reconstruction du pays.

those who have money, and those millions who do not.

So far as literature is concerned, perhaps the greatest problem for us is lack of the opportunity to publish in African languages. We need state and business subsidies to take to our population the right of literature in their own languages ; there is no real literacy to be obtained without books to nurture it. We need subsidies for literary journals edited and published by writers' organizations, where young writers may see their work in print, and readers may experience fresh ideas and sensibilities. The few such journals we have are hungrily received. We need the opportunity - we have the energy, the conviction - to defend the written word against a world take-over by the image. For in communication, the marvels of technology are lateral : less and less about more and more ; in communication, literature is the height and depth.

To sum up : art was at the heart of revolution against Apartheid in our country. Art is at the heart of its reconstruction.

## L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ AFRICAINE TRADITIONNELLE

par **Bernard Zadi Zaourou**<sup>24</sup>

Trois notions me semblent essentielles pour notre réflexion sur l'éducation artistique : l'entente, l'échange, la tolérance. Voilà ce qui nourrit l'art, l'art comme passerelle, comme pont jeté entre les nations, quelles que soient les cultures de ces nations ou leur situation sociale.

Je rappellerai pour mémoire que, de par leur nature même, l'art et l'artiste se sont toujours révélés à travers les âges et dans toutes les civilisations comme de puissants leviers de fraternité nouvelle et sans cesse renouvelée. Les raisons en sont nombreuses ; j'en citerai seulement deux ou trois, sans les approfondir, de manière à passer à l'essentiel de mon propos.

La première raison est la suivante : l'objet de tout art, l'idéal de tout artiste, c'est la quête du beau. Ce dénominateur commun gouverne de manière tyrannique l'art et l'artiste qu'il inspire de façon permanente, et constitue le ciment inaltérable du milieu artistique, seul objet de sa fascination : il donne tout son sens à une quête initiatique qui ne prend fin pour chaque créateur qu'avec la mort. C'est cela même qui pousse l'artiste à ne reconnaître vraiment l'essentiel que dans le beau en tant qu'objet et fin de sa recherche. Quand on relit des textes comme *Beauté* de Charles Baudelaire, ou *les Lettres de Rimbaud à Izambard*, ou *Poésie et connaissance* d'Aimé Césaire, on se rend compte que tous ces auteurs, bien qu'ils soient de genre et d'époque différents, sont préoccupés et fascinés par le même phénomène, le beau, génie incandescent vers lequel ils tendent et avec lequel, il faut le dire, tout contact serait mortel.

L'autre raison, c'est que l'artiste est un être d'émotion. Il n'est pas un être machiavélique comme le politicien, ni l'homme d'affaires sacrifié au veau d'or. Le véritable artiste conserve dans sa personnalité une part de naïveté, voire d'ingénuité. Il (elle) est l'être des excès, pensant que l'autre, tout comme lui-même, est toujours en quête d'amour. C'est pourquoi, il (elle) est souvent accablé(e), meurtri(e) par les effets pervers de la trahison et de la manipulation, bien que toujours prêt(e) à troquer la haine contre son insatiable désir d'aimer. Evidemment, un tel individu – et Senghor l'évoque fort bien à travers son concept de royaume d'enfance – ne peut que haïr l'injustice et la guerre qu'elle engendre, le racisme et toutes les formes d'exclusion.

C'est pourquoi, enseigner l'art dès l'enfance est toujours apparu à toutes les nations comme une exigence, car l'éducation artistique a un pouvoir stabilisateur. Malheureusement, toutes les nations ne disposent pas des mêmes moyens financiers, cette éducation est devenue aujourd'hui bien trop coûteuse pour nombre d'entre elles.

Je m'appliquerai, dans la deuxième partie de mon exposé, à présenter l'enseignement de l'art en Afrique, à partir de quelques expériences concrètes réalisées en Côte d'Ivoire, mon pays. D'abord, il faut dire que l'éducation artistique en Afrique noire présente une certaine ambivalence puisqu'elle juxtapose deux systèmes très différents : le traditionnel et le moderne. Jetons un premier regard sur l'approche artistique des anciens peuples africains. D'abord, dès le berceau, l'enfant est

24 Philosophe, actuellement Ministre de la culture de Côte d'Ivoire.

## ART TEACHING IN THE TRADITIONAL AFRICAN COMMUNITY

by **Bernard Zadi Zaourou**<sup>24</sup>

**Art** as a common vector - turn around three key expressions. These expressions are mutual understanding, exchange and tolerance. In other words, art is the link, the bridge between nations, whatever the culture of these nations or their social status.

I should also like to mention that art and the artist in general, due to their very nature, have always - throughout the ages and in every civilization - proved to be powerful and constant forces in creating and renewing brotherhood among men. The reasons for this are numerous ; I shall just quote two or three, without analysing them, before going on to what I consider to be the essential part of my speech.

The first of these is that the object of any art, and the ideal of any artist, is to seek and produce beauty. This common and constant denominator is the tyrant which holds art and artists in its thrall ; it is their inspiration, the unchanging cement which holds the world of art together, the sole and unique reason for the artist's thirst, the object of his fascination, and the goal which gives meaning to the initiatory quest which, for any creator, ends only with death. We have only to reread Baudelaire's 'Beauté', or Rimbaud's letters to Izambard, or Césaire's 'Poésie et Connaissance' to realize that although all these authors are from different schools and epochs, their preoccupation is the same : as artists, they are fascinated with the phenomenon of beauty, which appears to them as an incandescent genie towards which they are perpetually drawn, despite the fact that any direct contact would prove fatal.

The other reason is that the artist is governed by his emotions, which means that he does not indulge in the Machiavellian calculations of the politician ; neither is it his calling, as in the way of business people, to sacrifice to the golden calf. There is always something naïve and ingenuous in the true artist's behaviour. He usually goes to the other extreme, because he believes that others are only too ready to love him, as he is ready to love them. It is for this reason, moreover, that he frequently suffers betrayal upon betrayal, and is too often easy to manipulate, but still ready to be devoured by hate, in favour of his perpetual desire to love. Evidently, such a being - and Senghor embodies this admirably in his concept of the kingdom of childhood - can only be a force for unity ; he necessarily hates injustice and the wars which it causes, together with racism and any kind of exclusion.

For all these reasons, teaching art from childhood has always been considered by all nations to be a requirement for stability. Unfortunately, not all nations today have the same resources ; artistic education today seems to be costly processes, and appears to be an obstacle for certain countries.

I should now like to say a few words on artistic education in Africa in general, and give you a few specific examples of this. As we cannot cover all the countries in Africa, the examples I shall use are from my own country, Côte d'Ivoire. It has to be understood from the outset that the nature of artistic education in black Africa is ambivalent. First of all, we have to distinguish between the so-called 'traditional' macro-system and the so-called 'modern' macro-system. Let us take a look at the

conditionné à penser - et son inconscient s'en trouve nourri - que l'art est le principal facteur du façonnement de l'être. L'apprentissage de l'art se fait dès la naissance il fait partie de la gestuelle des soins corporels qu'une mère donne à son nourrisson. On citera les rituels entourant la naissance, dans lesquels l'art joue un rôle déterminant ; l'embellissement de l'enfant qui, massé, maquillé avec divers matériaux comme le kaolin ou le cola, s'habitue donc à un certain esthétisme ; les chants qui accueillent l'enfant, à sa naissance, à son retour des champs ou d'un voyage, ceux qui célèbrent le culte des jumeaux, ou encore les contes autour du feu, les énigmes racontées aux adolescents. Tout cela constitue un contexte artistique qui façonne le goût de l'enfant par simple immersion esthétique.

Cet apprentissage commence en fait avant la naissance, lorsque la future mère continue à danser, bien qu'enceinte, mue par le désir inconscient de communiquer à son enfant le rythme qui la transporte. Ainsi, même à huit mois de grossesse la femme africaine danse, chante, participe aux grands rituels populaires, nourrissant l'enfant qu'elle porte dans son sein d'expériences que ses jeunes sens en éveil vont enregistrer. L'immersion artistique commence donc dès le ventre maternel. Plus tard, l'enfant participera aux différentes fêtes populaires ; tout comme les adultes, il veillera en attendant que les masques sortent, voilà des moments importants dans la vie de l'enfant où on le sensibilise à toutes sortes d'expression artistique.

\* \* \* \* \*

140

Quel est le but visé par cette omniprésence de l'art dans l'ancienne pédagogie africaine ? Que l'enfant apprenne sans effort et dans la joie que l'art soit un adjuvant de la mémoire. On veut mettre le rythme de la nature dans la pratique quotidienne de l'enfant. Ainsi on l'exercera, par exemple, à traduire en paroles un chant d'oiseau et même aujourd'hui le bruit du train, comme si c'était un genre de composition musicale, la mélodie étant donnée par la nature, et en y affectant des paroles. Tous ces exercices là sont extrêmement importants.

Ainsi, que ce soit à travers le conte, le cercle musical, celui des stylophores ou des harpes, chacun, de l'enfant, de l'adolescent ou de l'adulte s'imprègne du goût artistique. Dans la pédagogie des Anciens, l'apprentissage de l'art était intégré à la vie dans toutes ses dimensions. C'est ainsi que les musiques et les rites qui accompagnaient les labours ou le temps de l'initiation, constituaient autant de découvertes et d'apprentissages systématiques visant à démontrer l'unicité de la production et de la pratique artistique.

On ajoutera que dans la société traditionnelle africaine, l'artiste jouissait d'une réelle reconnaissance ; jamais il n'était marginalisé. Sa liberté était garantie, même s'il se moquait d'un notable, voire d'un prince puissant. L'artiste jouait donc un rôle politique : certains grimes par exemple remplissaient plus ou moins les fonctions de premiers ministres. Lors des rites funéraires, l'artiste devenait juge, puisque c'est lui qui réglait les problèmes de succession. Ainsi l'art et l'artiste participaient-ils du gouvernement de la cité, faisant et défaisant les lois. C'est encore le cas dans les sociétés de masques de l'ouest de la Côte d'Ivoire, notamment.

Bien sûr, dans ce contexte, l'art est peu coûteux. N'importe quel matériau - un bout de racine, un bambou - peut devenir œuvre d'art. Mais cet art-là dont l'efficacité

approach to art traditionally adopted by African peoples. What immediately becomes clear is that a psychological conditioning process is undertaken while the child is still in his cradle. His mother's gestures become the leading contributor in fashioning each human being. Here, I must mention all the rites connected with birth, in which art plays a determining role. Also, the mere fact that the mother, the grandmother or the aunt makes up to the child, using kaolin or other substances, such as cola, accustoms the child to a certain form of art. Then there are the songs to welcome the child, or for when he returns from the fields, or from a journey. There are also songs in praise of twins, stories around the fire, riddles for when the children reach adolescence, etc. All this forms a training network where the child's aesthetic taste develops naturally as the result of a sort of aesthetic immersion.

There is also the unconscious pedagogy whereby women continue to dance even when pregnant, as if they wish to imprint a rhythm upon the unborn child within. Even when eight months pregnant, women continue to sing, dance and participate in the major rituals of the community. All these influences are effectively registered by the child, whose senses are already alert ; indeed, at that stage he lives solely through his senses. There is therefore, as I have said, a sort of artistic immersion. Later, the child attends his community's festivities ; no-one tells him to go to bed. This is true when the masks are brought out, and also during the games. These moments are important, therefore, in bringing the child into contact with art. From an educational point of view, they deserve to be explained in greater detail.

What is the aim of art, and of omnipresence of art in the traditional African pedagogical system? The aim is for the child to learn without effort. The aim is also for art to be a stimulant to memory. The aim is for the child's daily practice to be in tune with nature. Thus the child will be taught, for example, to translate birdsong into words, or even - nowadays - to translate the mere noise of a train, as if it was a kind of musical composition, with the melody coming from nature, and the words added afterwards. All such exercises are extremely important.

Finally, with art as defined here - whether it consists of storytelling, the circle of musicians, the circle of stilophores, the circle of harps, and whatever the environment in which it is disseminated - there is something for everyone, whether child, adolescent or adult. And at the same time, the traditional pedagogy ensures that art is connected with life, and therefore integrated. This applies to the music and rites accompanying ploughing ; it is also the case when the time comes for initiation, and in many other systematic discovery and learning processes which demonstrate that production and artistic practice are a whole.

The artist's social status used to be such that he felt in no way marginalized. His freedom was guaranteed ; he could attack as he chose powerful princes, local personalities or distinguished elders without suffering the slightest consequences upon leaving the stage. His political role was known. There were cases, for example, where certain 'grimes' (actors disguised as old men) almost played the role of prime minister. The artist was the judge during funeral rites, and it is he who settled inheritance problems. Artists and art also governed society, and made and unmade laws. This is the case, for example, with the societies of masks in western Côte d'Ivoire, and even in certain other regions of Africa.

This kind of art cost very little, although its social effectiveness has been proved without doubt. All this non-commercial art has been lost, and modern art is a costly art which totally denies the old values and the traditional pedagogy based on art, because it has not been able - or rather, education has not been able - to integrate

sociale a été démontrée a été perdu. L'art moderne de notre monde contemporain n'a pas su intégrer les valeurs des Anciens, ... et il coûte cher. Aujourd'hui, tout se passe comme si l'éducation était divisée contre elle-même ; or, on le sait, éduquer est aussi un art.

these. Today, it is as if education was in conflict with itself. The problem is that the thinking behind modern education goes completely against common sense, creating a conflict within art itself, for education is also an art.

## L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE EN AFRIQUE SUB-SAHARIENNE

par **Jean-Pierre Guingané**<sup>25</sup>

Il n'est pas besoin d'être un grand expert pour constater que l'enseignement artistique est très peu promu dans les systèmes éducatifs africains. Souvent la leçon de chant et de dessin du cycle primaire disparaît dès le secondaire, et ce pour des raisons économiques.

On le sait, très peu de pays d'Afrique ont dépassé le cap des 50% en matière de taux d'alphabétisation. Les moyens manquent pour construire des écoles. Dans les rares institutions scolaires existantes, on va à « l'essentiel », c'est-à-dire à l'enseignement des mathématiques, du français ou de l'anglais, de la physique et de la chimie. Ces disciplines bénéficient en effet du plus fort coefficient aux examens et décident du succès des candidats aux concours professionnels.

A mon avis, ces raisons économiques ne justifient pas ce que j'estime être une négligence. Peut-être conviendrait-il, pour bien appréhender la situation, de rappeler les distinctions instaurées par l'école de type européen - et dont l'Afrique a hérité - entre « savoir », « savoir-faire » et « savoir-être ». Dans ce système, le savoir se transmet par l'enseignement secondaire général et les études universitaires, et le savoir-faire par l'enseignement secondaire technique et les écoles professionnelles. Ce cloisonnement permet de hiérarchiser les disciplines et donc, en cas de besoin, de faire ses choix.

Dans le système éducatif traditionnel africain, ce type de spécialisations n'existait pas. L'objectif était de former l'individu, de lui transmettre les valeurs de son milieu, en un mot, de lui enseigner le savoir, le savoir-faire et le savoir-être indispensables à son environnement. Dans les ethnies où le système éducatif était très formalisé (avec rites d'initiation à plusieurs grades comme chez les Bobo par exemple), l'enfant étudiait la botanique tout en apprenant à chanter, à danser, à parler, à tresser la paille du toit de sa case, à connaître les divinités ainsi que la généalogie de son clan. D'abord et avant tout, il apprenait à savoir écouter avant d'apprendre à savoir parler. Jusqu'à un certain âge, en effet, l'enfant n'avait pas droit à la parole. Il devait écouter les autres, ses aînés. Ce n'est que plus tard qu'il pouvait parler. Les élèves artistes, en plus de cette formation donnée à toute personne membre d'un groupe social donné, recevaient, de leurs parents et maîtres, dès leur naissance, une formation spécifique à leur future profession. La valeur de l'artiste, et partant, la considération sociale dont il jouissait, était souvent tributaire de sa filiation artistique car il arrivait souvent qu'un artiste confie l'éducation de son enfant à un autre artiste. On peut donc dire que l'éducation artistique du citoyen, pour lui permettre de savoir apprécier la culture de son milieu, et l'éducation artistique des élèves artistes étaient correctement assurées.

De nos jours, il en va tout autrement. Les jeunes ne vivent plus dans des milieux qui se sentent responsables de leur éducation : la structure villageoise regroupant les membres d'une même ethnie a éclaté au profit de villes sans âme et sans identité. Par peur de paraître sectaire, on n'ose pas mettre publiquement en avant sa culture

25 Dramaturge, comédien, directeur de théâtre, Vice-Président de l'Institut international du théâtre (ITI).

## ARTISTIC EDUCATION IN SUB-SAHARAN AFRICA

by **Jean-Pierre Guingané**<sup>25</sup>

One does not have to be a great educational expert to observe that the arts do not have a privileged place in African educational systems. Primary school lessons in singing and drawing often disappear in secondary school. The justifications advanced for this are economic.

Indeed, very few African countries have managed to exceed a 50% literacy rate. Resources for building schools are lacking. In the rare schools which exist, the need is felt to concentrate on the 'essential' - or the most important. This means giving priority to teaching in mathematics, French or English, physics and chemistry. These are the subjects which will have the most weight in school examinations, and by mastering these the pupil will be able later to succeed in professional entrance examinations.

Nevertheless, economic reasons alone do not appear sufficient to justify what could be considered as negligence. To understand the situation, we should perhaps recall the distinctions between 'knowledge', 'know-how' and preparation for existence which were introduced by the European type of school which Africa inherited. In this system, it can be said that knowledge is acquired during general secondary education and at university, whereas know-how is dispensed by technical secondary education, and colleges for vocational training. This partitioning makes it possible to divide subjects according to hierarchy and therefore, if necessary, to make choices.

These specializations did not exist in the traditional African educational system. The aim was to train a man who would reflect the values of his environment, and who had also acquired the knowledge, know-how and preparation for existence essential to the environment which he must integrate. In ethnic groups where there were strict forms to be observed in the educational system (initiation rites at different levels, as in the case of the Bobos, for example), the pupil learned to sing, dance and speak in public while at the same time studying botany and learning to plait the thatch of his hut; to know the divinities which ruled his actions and to master his own genealogy. He learned to listen before learning how to speak. Up to a certain age, children should be seen not heard. They listen to others, that is to the Elders. The time for speaking will come later. In addition to the training given to any member of a given social group, apprentice artists received a special dedication at birth from their parents and masters, to equip them for their future profession. The value of the artist, and therefore the social consideration which he enjoyed, often depended on his artistic filiation, for an artist would often entrust the education of his child to another artist. It can therefore be said that both the artistic education of the citizen, which taught him to appreciate the culture of his environment, and the artistic education of apprentice artists, was adequately covered. Today, young people no longer live in environments which feel responsible for their education, and the village structure has broken down in favour of the town. The town, however, is soulless and without personality compared to the village, because it contains inhabitants from all the ethnic groups. Unless he is sectarian, no-one dares to emphasize his ethnic culture in public, especially as the modern state is very active in encouraging its citizens to send their children to French-speaking schools, in other words to schools where ethnic culture, if not repressed, is at least minimized.

25 Writer, actor, stage director and Vice-President of the International Theatre Institute (ITI).

ethnique, d'autant que l'Etat moderne favorise l'école de langue française, structure où la culture ethnique est, sinon combattue, du moins minimisée.

A mon sens, la quasi-absence de l'enseignement artistique dans les écoles d'aujourd'hui porte un grave préjudice à l'équilibre mental et psychologique des Africains, qui non seulement perdent les valeurs culturelles et esthétiques de leur milieu traditionnel mais aussi ne sont pas formés à celles de la civilisation moderne. Aussi en sont-ils réduits à devenir des consommateurs passifs d'une culture industrielle standardisée.

En outre, l'éducation reçue dans les écoles présente également l'inconvénient de proposer un système de valeurs qui n'est pas partagé par la majorité des membres de la société. C'est peut-être pourquoi l'enseignement artistique y est jugé secondaire, voire même inutile. En effet, alors que l'artiste traditionnel avait une fonction précise au sein de sa communauté (servir de mémoire au groupe social, accompagner et soutenir de son art l'effort des travailleurs, en encourager d'autres, etc.), l'artiste moderne est plutôt perçu comme un parasite, voire un déviant... un marginal, un drogué, un bandit. Et comme ceux qui ont « réussi » à l'école sont rarement artistes, on en conclut que l'artiste est un raté chronique. Ce qui, d'un certain point de vue, n'est pas faux puisqu'il ne sert plus les intérêts de sa communauté comme c'était le cas dans le passé. Dans ces conditions, quel parent souhaiterait voir son enfant « faire le métier » d'artiste à sa sortie de l'école ? Il s'agit donc d'un cercle vicieux, puisque, pour toutes ces raisons, personne ne se plaint de ne pas voir l'éducation artistique figurer dans les programmes scolaires.

Pour sortir d'un tel cercle vicieux, il faudrait mener une réflexion approfondie sur la place de l'enseignement artistique dans nos structures de formation, et réformer le système éducatif moderne en Afrique de manière à en faire un véritable outil d'épanouissement pour l'ensemble des individus.

Avant de formuler quelques suggestions en ce sens, je reviendrai sur certains aspects de l'enseignement artistique tel qu'il est dispensé dans les écoles de l'Afrique francophone d'aujourd'hui.

Dans les pays de la zone francophone, les programmes scolaires sont définis, dans leurs grandes lignes tout au moins, par la conférence des Ministres de l'éducation nationale (CONFEMEN). Le soin est cependant laissé aux différents Etats d'élaborer un programme plus précis en privilégiant les disciplines les plus appropriées à leurs objectifs en matière de développement, et compte tenu des moyens financiers et matériels attribués à leur système éducatif. L'exemple du théâtre est une bonne illustration du sort réservé aux disciplines artistiques.

Premier constat : l'approche artistique du théâtre disparaît dans les programmes d'enseignement. Le théâtre n'est étudié que dans le second cycle du secondaire qu'au titre de texte littéraire. L'Université ne fait guère plus. Certes, quelques établissements scolaires (parfois confessionnels), comprenant que la pratique du théâtre est un facteur de socialisation des enfants, dispensent des cours de comédie ou autre. Mais, là encore, cette discipline artistique s'enseigne en dehors du programme officiel, dit « sérieux ».

La pratique du théâtre en est donc réduite à n'être qu'une activité para-scolaire, à laquelle seuls les élèves fortement motivés peuvent se consacrer, puisqu'il leur faudra soit rester tard le soir, soit revenir dans leur école les jours fériés...

Si, dans le cas des établissements privés, le professeur animateur bénéficie de la reconnaissance (gratuite) du directeur, souvent propriétaire de l'école, ce n'est pas

The almost complete absence of artistic education in schools today is extremely detrimental to the mental and psychological balance of Africans, who are often ignorant both of the cultural and aesthetic values of their traditional environment and of the aesthetic laws of so-called modern civilization. As a result, they are reduced to being no more than unenlightened consumers of a standardized industrial culture.

Education received in these schools has the added disadvantage of teaching a system of values which is not shared by the majority of the society's members. This is perhaps why artistic education in school is considered secondary and even useless. Indeed, whereas the traditional artist had a specific role in society (to serve as memory to the social group, to accompany and assist other workers' efforts with his art, to provide encouragement for those who need it, etc.), the modern artist is considered a parasite or even worse a dangerous deviant. In many of our towns, the artist is assimilated to a drop-out, a drug addict or a crook. And as those who 'succeed' at school rarely become artists, we come to believe that every artist is a chronic failure. And there is a grain of truth in this today, inasmuch as the artist no longer serves the interests of the other members of his community as he once did.

In these conditions, how can a parent wish his child to become an artist on leaving school? And so we come the full circle: almost no-one minds that teaching of the arts does not have a better place in schools.

We have to find a way out of this vicious circle by thinking seriously about the place of artistic education in our training institutions. We must reform the modern educational system in Africa to make it a real tool for human enhancement. But this cannot be achieved unless every member of society receives an artistic education of real quality.

Before I make a few suggestions, let us first look at certain aspects of the current situation of artistic education in schools of French-speaking Africa.

In the French-speaking zone, the major outline of school programmes is established by the Conference of Ministers of National Education (CONFMEN). It is left to each country, however, to prepare a more specific programme which emphasizes the subjects which should be encouraged in accordance with its own development objectives, but also - and above all - in accordance with the financial and material resources which it wishes to invest in its educational system. The example of drama will provide a perfect illustration of the fate reserved for artistic subjects.

A first observation: drama taught as an art is disappearing from school curricula. Drama is to be found in the second cycle of secondary education, but only as literature. The teachers are asked to make literary commentaries on a few extracts from plays. Nothing more. The university is no better. Plays are sometimes performed at school. This occurs when schools (sometimes religious establishments) have come to understand that drama helps to create a social bond between the children in their charge. But even in these cases drama is not a subject like the others. It is practised outside the so-called 'serious' programme.

Drama is often an extracurricular activity. Pupils who wish to take up the activity agree to stay later in the evening, or come back to school on holidays.

If, in the case of private schools, the teacher in charge enjoys the (free) gratitude of the school head, who is often the school owner, this is not the case in state schools. The teacher can go ahead if he wishes, provided he can find actors interested in his experiment, that he creates no disturbance and that the activity does not cost the

le cas dans les établissements publics. Dans ces derniers, cet enseignement n'est que toléré, et à condition que cela ne gêne personne, que ça ne coûte rien à l'établissement, etc. Dans un tel contexte, les enseignants doivent être, à leur tour, particulièrement motivés pour accepter de s'ajouter des responsabilités supplémentaires. Mais, dans ce type d'enseignement, la pratique théâtrale en milieu scolaire n'est plus qu'une distraction, sans l'objectif pédagogique d'antan... Alors qu'elle n'est souvent que le seul moyen d'expression offert aux jeunes. D'où une floraison de festivals de théâtre scolaire encouragés ou récupérés par les pouvoirs publics pour qui ils constituent un moyen de garder le contrôle sur la population scolarisée. Officiellement, l'intérêt des pouvoirs publics pour les festivals scolaires se justifie par la volonté d'encourager et de motiver aussi bien les élèves que ceux qui les aident.

Le problème de fond reste posé : comment peut-on assurer un contenu éducatif ou culturel solide sans résoudre le problème de l'encadrement ? Le prétexte avancé pour justifier la négligence en matière de formation théâtrale est l'absence de professeurs spécialisés. Or, aucune structure spécialisée dans la formation des enseignants (dans les Ecoles normales supérieures par exemple) ne comporte d'option artistique. On recrute pour les disciplines sérieuses, les mathématiques, le français, la physique, jamais pour la peinture, le théâtre ou la danse.

Certains pays se sont dotés de structures spécialisées de formation d'artistes enseignants (les Instituts nationaux des arts de Dakar, de Bamako ou d'Abidjan, etc.)... mais la Fonction publique des pays où ils existent n'a pas prévu de recruter les diplômés qui en sortent. Dans le meilleur des cas, ceux-ci sont assimilés à des agents professionnels plus sérieux, comme les instituteurs, pour pouvoir travailler. Ils n'enseignent donc pas leur discipline. Dans le pire des cas, ces diplômés se retrouvent chauffeurs ou personnels de maison, ce qui contribue à confirmer dans la mentalité populaire le caractère négatif du travail d'artiste. Que faire ?

Parce qu'il est hors de question de renoncer à l'école moderne qui constitue l'un des grands acquis de ce siècle pour l'Afrique, nous devons avoir le courage de l'adapter aux réalités culturelles africaines. Cela suppose des réformes. Et dans le domaine de l'éducation artistique, il faut d'abord réconcilier l'école et la société qu'elle veut servir.

Pour cela, nous préconisons les mesures suivantes :

1. Les langues ethniques devraient devenir des langues d'enseignement au même titre que le français. Ce sont les vraies langues de culture capable de traduire plus facilement la sensibilité du plus grand nombre et de favoriser une plus grande émulation et communion.
2. L'école africaine devrait s'ouvrir aux disciplines artistiques. Il n'est pas normal que des artistes ou artisans talentueux n'aient pas leur place aux côtés des enseignants classiques. Le griot du village devrait pouvoir venir enseigner son art aux élèves. De même que le tisserand dont les dessins et motifs dont il pare ses tissus sont chargés de significations profondes.

Dans le domaine du théâtre, les enseignants pourraient travailler avec des comédiens expérimentés et formés à ce type de travail :

3. Le travail de l'enseignant/artiste n'aura toute son efficacité que si des ateliers d'art dramatique sont créés au sein des établissements comme il existe des laboratoires d'autres disciplines.
4. Il faudrait éviter de faire reposer le dynamisme des festivals de théâtre scolaire

school anything. In such a context, teachers have to be really motivated to accept the responsibility of a theatre group. If children are left to themselves, therefore, we cannot talk of education or learning, because they do not learn. Play acting becomes a fun activity, with no pedagogical purpose. Often, even, drama at school is the only means of expression available to the young, and this explains the flurry of school theatre festivals encouraged or taken over by the authorities as a means of controlling the school population. The official justification for the authorities' interest in school festivals is their desire to encourage and motivate both pupils and those who assist them.

But the basic problem remains : how can sound educational or cultural contents be guaranteed without resolving the staff problem ? The pretext given to justify the neglect of drama training is the absence of teachers in this field. We see this as a pretext, because to our knowledge none of the specialized teacher training institutions has an artistic option in its curriculum. Recruitment is for serious subjects such as maths, French, physics, but never for painting, drama or dance.

Certain countries have created specialized institutions to train artists. We have an *Institut National des Arts* (national art institute) in Dakar, Bamako and Abidjan, etc. By an unfortunate coincidence, however, the civil services of the countries where they exist have no recruitment plans for the graduates of these institutions. In the best of cases, they manage to be taken on as teachers - an altogether more respectable profession - in order to survive. Their specificity is not recognized. In the worst of cases, these special graduates end up as drivers or house servants, which helps to confirm the general negative image of the artistic profession. What to do, faced with these bitter truths ?

Since it is out of the question to give up modern schooling, which is one of the major gains of the century for Africa, we must have the courage to adapt it to African cultural realities. This means reform. And, in the field of arts teaching, the first effort must be to reconcile school with the society which it wishes to serve.

For this, we advocate the following measures :

1. The status of ethnic languages : these languages should become teaching languages on an equal level with French. These are the real languages of our culture, and can more easily translate the sensibility of the majority while encouraging greater emulation and communion.
2. Opening up the school to artistic subjects : more than ever, the African school needs to open up to the arts. It is not right that talented artists or craftsmen should not have their place beside teachers of conventional subjects. The griot (the traditional village poet and musician) must be able to come and teach his art to pupils, and make them love his art. Just like the weaver, whose designs have profound meanings.

For drama, teachers could work with experienced actors who have been trained for this kind of work :

3. Creation of theatre workshops : the co-operation between teachers and artists will only be completely effective if workshops exist inside the school itself, as is the case with laboratories for other subjects.
4. Creation of specific frameworks for expression : the success of many school drama festivals relies on competitiveness, and this is not healthy. Such events must be treated differently from traditional drama festivals, and encourage the kind of pluralistic expression which will bring out all the varied aesthetic

sur la compétitivité. De telles manifestations devraient se démarquer des festivals de théâtre classiques et favoriser l'expression plurielle propre à révéler chez les jeunes toutes les possibilités esthétiques, en favorisant même les plus originales.

L'enseignement du théâtre que nous réclamons pour notre système éducatif aurait pour objectif de réhabiliter le rôle de l'artiste et de son art dans la société moderne. Aujourd'hui, cela est en train de se faire à travers le théâtre d'intervention sociale. Ce théâtre de sensibilisation, qui relie le théâtre aux préoccupations des populations, c'est-à-dire l'art aux problèmes de développement, est en train de réconcilier le public avec le théâtre qui, dans sa forme moderne, reste après tout une forme d'expression artistique étrangère.

En faisant entrer les artistes dans les écoles, en réhabilitant les langues ethniques, parlées par la grande majorité des populations, en recherchant des cadres d'expression propres à l'éclosion du génie créateur de nos enfants, il est possible de favoriser, en Afrique, une éducation artistique de qualité, c'est-à-dire de redonner sa place à l'artiste au sein de la société.

potential in young people, encouraging even the most original.

The drama education that we wish to see in our schools aims at rehabilitating the artist and his art in modern society. At present, this is happening through socially motivated theatre. This awareness-creating theatre restores the connection between drama - in other words art - and development problems (the concern of the people), and reconciles the public to the theatre which in its modern form is, after all, an alien form of expression.

By bringing artists into schools, by reinstating the ethnic languages spoken by the majority of the population, and by seeking to create contexts for expression which will favour the flowering of our children's creative genius, it is possible to encourage artistic education of quality in Africa, in other words to restore the artist to his place in society.

## LE MÉTIER D'ACTEUR

par **Ion Caramitrou**<sup>26</sup>

Peut-être ne devrais-je pas dire que j'exerce actuellement les fonctions de Ministre de la culture, ma véritable vocation étant d'être comédien. Je me souviens encore de certains rôles que j'ai joués à mes débuts : dans *Hamlet*, puis dans une pièce sur la Révolution roumaine contre le totalitarisme, ensuite dans *Antigone* où j'ai interprété Créon. J'ai tenu à coup sûr des rôles extrêmement divers au cours de ma carrière, que ce soit dans la pièce de Brüchner liée à la Révolution française ou dans *La Nuit des rois* où j'étais Feste, le bouffon. J'ai appris - et c'est là une chose que je transmets à mes étudiants quand j'enseigne à l'Université - que tout homme et toute chose viennent au monde pour mourir et que ce qui monte doit ensuite descendre. Autrement dit, ceux qui décident de devenir artistes doivent prendre le risque d'échouer ; la seule certitude qui demeure, dans ce monde si difficile, c'est qu'il existe des histoires et qu'elles peuvent être racontées.

Les histoires représentent probablement, pour la plupart des enfants de mon pays, la meilleure entrée dans le système éducatif. Elles jouent, à mon sens, un rôle très important et ce, à tous les niveaux. Quand j'arrivai à l'Université pour mon premier cours, je fus quelque peu alarmé de trouver mes étudiants, plume et cahier en main, prêts à noter tout ce que j'étais sur le point de dire. Quand ils me confirmèrent que c'était bien leur intention, je leur expliquai que je n'allais pas faire un cours magistral. Le professeur très particulier que j'étais se sentait comme une épave ballottée sur une mer en pleine tempête et ne souhaitait en aucun cas dicter quoi que ce soit à quiconque. Ce que je désirais leur communiquer avait plus à voir avec l'émotionnel. Je les ai donc invités à se rendre avec moi à la station de bus la plus proche et leur demandai alors de noter dans leurs cahiers ce qu'ils observaient des personnages alentour. Nous y passâmes une heure et quand nous retournâmes en classe, nous entreprîmes de tracer le portrait-robot des personnes rencontrées. Après quoi, je demandai à mes étudiants de deviner leur âge, leur profession, leur catégorie sociale, s'ils étaient heureux ou non, d'où ils venaient, où ils allaient, etc. Nous fîmes un résumé de toutes ces données et je les chargeai d'inventer une nouvelle sur chacun d'eux pour la prochaine fois. De cet exercice, j'ai retiré la leçon suivante : à partir d'un seul personnage, on peut imaginer ce que l'on veut : qu'il sera tué, se suicidera... ou se mariera ! Cela correspond probablement à l'un des traits de la nature humaine, qui nous fait suivre tout ce que la destinée d'un monde changeant nous réserve.

Quand un programme éducatif transmet à une fille ou à un garçon l'esprit d'une discipline artistique, il lui permet de comprendre sa propre personnalité. Il y a bien sûr des étapes antérieures et postérieures à ce moment qui doivent être maîtrisées. Il faut qu'ils sachent que dans le passé même Richard III, roi d'Angleterre, a voulu donner son royaume pour un cheval ! Ceausescu a probablement réclamé un hélicoptère ! Les personnages sont les mêmes dans le monde entier. La seule chose qui change, ce sont les détails pratiques de la vie. La première chose que j'ai toujours enseignée à mes étudiants, c'est qu'il fallait savoir prendre des risques, que leur destinée était entre leurs mains et qu'ils devaient, par conséquent, en accepter la responsabilité. Si vous êtes un artiste, et du même coup l'instrument de votre art, que vous soyez comédien, danseur ou chanteur, vous êtes responsable de votre vie

---

26 Comédien et Ministre de la culture de Roumanie.

## THE ACTOR'S ART

by **Ion Caramitrou**<sup>26</sup>

**Perhaps** I should not say that the part I am playing at present is that of a minister, although I am indeed basically and actor, and I think that such a risky role must have been written in my fate. I still remember some of the parts I played earlier in life : I had a role in Hamlet, I had a role in the Romanian revolution against totalitarianism, and then, immediately afterwards, I played Creon in Antigone. I have certainly played very varied parts during my career : for example, I have acted in the play by A. Brückner related to the French revolution and have even played Feste, the jester, in *Twelfth night*. And I have learned - and this is something that I pass on to my students whenever I teach at the university - that everyone and everything is born to die, and that what goes up, must come down. It follows, therefore, that anyone who decides to become an artist must take the risk of failing, and that the only really creative certainty left in this very risky world is a story and its telling.

The story probably represents the introduction to the educational system for most children in my country. In my view, indeed, it has a very important role at all educational level. When I met my university students at the first lesson which I was to give, I was alarmed to find them armed with notebook and pen, ready to write down everything that I was about to say. When they confirmed that this was indeed their intention, I explained that I was not about to say anything that needed to be written down. This particular professor felt like a piece of flotsam being tossed on a stormy sea, and I certainly did not wish to dictate anything to anyone. What I wished to communicate to them had more to do with feeling. So I invited them to go out with me to the local bus station. I then asked them to use their notebooks to make notes about the characters they observed in the bus station. We spent an hour there, and when we returned to the class, we proceeded to analyse the characters we had seen. Once we had made identikit-style portraits of the characters we had met, as if we were real police, I asked my students to guess the age, profession and economic category of these people, whether they were happy, where they were coming from, and where they were going. We summed up their characters, and I asked them to invent a short story about each character for our next session together. From this exercise, I learned the following lesson from my students : starting with a single character, you can have him killed, have him commit suicide - or even drive him to marriage ! This probably corresponds to something in the human make-up, something floating which makes us follow whatever destiny a changing world has in store for us.

When the educational programme makes a young girl or boy understand the spirit of an artistic discipline, it enables them to understand their own personality. There are of course steps before and after this which have to be mastered. They have to know that in the past even Richard III of England was willing to give his kingdom for a horse ! Ceausescu probably asked for a helicopter ! Characters are the same the world over. The only changes are in the practicalities of life. The first thing I used to teach my students was to take risks and to consider that they had their destiny in their own hands, and therefore to grasp this destiny and accept responsi-

et de votre histoire. Vous devez étudier ce qui vous entoure et comprendre qu'une histoire a un commencement et une fin.

Ensuite vous pourrez acquérir une technique, c'est-à-dire améliorer l'instrument qui est le vôtre : votre voix, votre corps, etc. Malheureusement, beaucoup de jeunes artistes s'arrêtent là. Dès qu'ils découvrent la qualité de leur voix par exemple, celle-ci devient un point de mire. Or, l'étape décisive pour un acteur ne vient qu'ensuite. Une fois qu'il est devenu un instrument, qu'il sait se servir de sa voix et qu'il connaît la lettre et l'esprit d'un texte par cœur, il s'égaré dans un dédale de difficultés. Il est entré dans un monde inconnu. Il doit alors chercher sa voie dans l'obscurité pour trouver une issue vers la lumière, qui ne consiste en rien d'autre que ce qui est derrière lui, à savoir sa destinée. Ceux qui aiment la poésie savent que c'est l'inférence, et non l'énonciation, qui compte le plus. Ce sont donc les vides entre les mots qui font probablement que l'expression, et ce que nous avons à dire, même si c'est dit sans mots, soit magique. On pourrait en inférer que le meilleur son, paradoxalement, est le silence. C'est peut-être le fondement même de la musique.

Assurément, la diversité est certainement ce qui est le plus important dans le domaine artistique et dans les programmes éducatifs. Je ne m'attends absolument pas à ce qu'une école en Egypte pense de la même manière que nous en Roumanie. Nous devons penser les choses d'une certaine façon parce que la dictature nous a obligés à apprendre une langue souterraine. Au théâtre, nous avons dû apprendre à exprimer ce qui n'était pas écrit. Nous avons appris à combler les espaces vides entre les mots en parlant une langue sans parole, créant ainsi un pont spirituel invisible entre la scène et le public. Les artistes et le public ont communiqué par ce passage exceptionnel pendant des années en attendant des temps meilleurs. Ce fut probablement un moment extrêmement privilégié pour nos artistes, car il est stimulant de découvrir que l'on détient une arme secrète contre le totalitarisme.

Sous la dictature, nous considérions Shakespeare comme un dramaturge roumain et il nous fut d'un grand secours dans notre lutte contre le totalitarisme. Hamlet, Richard III, Macbeth notamment étaient pour nous des personnages résolument modernes. Nous avons eu le bonheur de pouvoir effectuer de nombreuses traductions de Shakespeare au cours de ces vingt-cinq ou trente dernières années, auxquelles nous tentions de donner une sonorité particulière. Certes, la poésie est un facteur très important pour la formation de l'artiste car elle apprend à comprendre que toutes choses - y compris la musique - ont leurs mystères. Lorsque la poésie est de qualité, l'étudiant peut utiliser son imagination pour redéfinir le monde qui l'entoure. Sur le plan poétique et philosophique, on devait, à cette époque, renouveler le sens d'une question aussi fondamentale que « Etre ou ne pas être : voilà la question ». En Roumanie, nous disions les mots tels qu'ils étaient écrits mais nous en changions l'expression pour créer une atmosphère entièrement nouvelle, parce que nous nous demandions pourquoi nous nous trouvions dans la position de devoir nous poser une question aussi fondamentale.

Ce que je tente d'expliquer ici, c'est que la formation, pour un jeune artiste, ne se limite pas à la technique. Elle est également liée à l'histoire de la littérature, du pays même de l'artiste, de son esprit, de sa destinée. Chaque pays a une histoire ; chaque pays a sa propre tournure d'esprit, chaque pays peut enrichir la diversité du monde en faisant parler sa voix singulière, pleine de sens et de musique.

Quand nous avons commencé à vivre la période post-révolutionnaire, nous avons

bility for themselves. If you are an artist, and at the same time the instrument of your art, for example an actor, a dancer or a singer, you have to take care of your own life and its story. You have to learn what is around you, and understand that a story has a beginning and an end.

The next step must be to acquire technique. This involves improving your instrument : your voice, your body, etc. Unfortunately, many young artists stop here. As soon as they discover the quality of the voice, they focus on this. This is to take the easy way out, because I believe that the most important step for an actor comes afterwards. Once he has become an instrument, can use his voice, and has learned the letter and the spirit of his text by heart... suddenly he is lost in the woods. He has entered an unknown world. And he has to feel his way in the dark and try to find his way towards the light. That light is nothing more than what is behind him and his destiny. People who love verse and poetry know that inference, and not utterance, is what counts most. So the empty spaces between the words are probably what make expression - and what we have to say, even when this is said without words - so magical. This might imply that the best sound, paradoxically, is silence. It is perhaps the basis of music.

Diversity is certainly the most important thing in the arts. It is just as important in educational programmes. I would never expect a school in Egypt to think as we do in Romania. We had to think in a certain way, because the dictatorship system obliged us learn an underground language. In the theatre, we had to learn how to express what was not written. We learned to fill the empty spaces between the words with an unspoken language, and thus create an invisible spiritual bridge between the stage and the audience. The artists and the audience communicated via this very special bridge for many years, while we waited for better times. It was probably the most privileged time for our artists. It is very stimulating and gives one a feeling of great power to find the secret weapon - the right one - against totalitarianism.

Under the dictatorship, we considered Shakespeare a Romanian playwright. He was so helpful for our resistance against totalitarianism ! Hamlet, Richard III, Macbeth and his Lady turned out to be characters of our times. We made many translations of Shakespeare over those 25-30 years, and it was a privilege to do so. However, we managed to create a very special sound with his poetry. We understand that poetry is undoubtedly a very important part of the young artist's education, as it teaches him to understand that everything - music included - has its secret aspects. As long as the quality of the poetry is good, therefore, the student can use his imagination to redefine the world around him. Poetically and philosophically, at that time, the fundamental question, 'To be, or not to be, that is the question' had to be given a new meaning. In Romania we said the words as they were written, but changed the expression to create a totally new atmosphere. We did this because we had to ask ourselves why we were in the position of having to ask ourselves that fundamental question.

So what I have said above is an attempt to make you understand that, for the young artist, training is more than just technique. It is about learning how to discover his body ; it is connected with the history of literature, certainly, but it also belongs to the history, spirit and destiny of the artist's own country. Each country has a history ; each country has a special spirit, and each country can offer a unique, significant and musical voice to enrich the diversity of the world.

As we started our new, post-revolutionary life, we had to face what had been

été confrontés à un passé douloureux, comme le destin tragique des enfants abandonnés. Les artistes roumains, et plus particulièrement le monde du théâtre, décidèrent d'organiser des « écoles d'art » à l'intention des jeunes orphelins - il en existe aujourd'hui quatorze. Ces centres mettent à leur disposition des équipes de comédiens, de musiciens et de psychologues formées à la pratique de l'art comme thérapie, et qui tentent de remplacer les pères et les mères qui manquent si cruellement à ces enfants. Nombre de Roumains avaient déjà, dans le passé, investi beaucoup d'argent et d'énergie pour que leurs enfants, en attendant des jours meilleurs, puissent étudier les langues étrangères, les mathématiques, la géographie, etc. Aujourd'hui, ces enfants privilégiés sont prêts pour la compétition, ce qui n'est pas le cas des enfants orphelins qui n'ont pas eu les mêmes chances. Mais il est émouvant de voir de jeunes comédiens se servir de leur art pour enseigner à des jeunes de six à quatorze ans comment découvrir leur corps, comment penser, comment prononcer correctement, comment bouger et comment améliorer leur conscience de la société et leurs rapports avec elle.

Il me semble, à mesure que nous approchons de la fin du millénaire et que nous préparons un monde nouveau, que tout ce qui est pourvu de sens - et je pense particulièrement aux aspects politiques de l'Europe nouvelle - arrive de l'Europe culturelle que nous avons déjà créée. Il existe vraisemblablement deux Europe : l'Europe culturelle, l'Europe sans frontière avec ses cultures et ses savoirs si divers ; et puis, il y a l'autre Europe, économique et politique, avec ses priorités, ses intérêts et surtout ses lignes de démarcation. C'est pourquoi je pense que nous devons user de l'art et de la culture pour fondre ces deux Europe en une seule et nouvelle entité. Et je pense que l'artiste est probablement le « métal » (c'est le mot que Shakespeare employait pour désigner un aimant) capable de réussir cette fusion.

happening over the past twenty-five years, and we discovered the terrible tragedy of the abandoned children. Artists in Romania, and especially theatre people, decided to organize 'art schools' for orphans. We now have fourteen centres with teams who try to take the part of the children's lost families, by taking an interest in them and making sure they learn good things. We have teams of actors, musicians, and psychologists whom we train and use in a kind of art therapy, in an attempt to replace the fathers and mothers which the children lack. Many of us have invested a great deal of money, care and energy in the past so that our children, while waiting for better times, could learn foreign languages, mathematics, geography and so on. We were right ; the time has come, and they are ready for the competition. These children have not had the same chances, but it is wonderful to see our young actors using the tools of their art to teach these six to fourteen-year-olds how to discover their body and the way to use it, how to think, how to pronounce, how to move and how to improve their awareness of society and their relationship with it.

It seems to me, as we approach the end of the millennium and prepare for a new world, that everything that is of any significance - and particularly as regards the political aspects of the new Europe - comes from the cultural Europe that we have already created. There are probably two Europes : the cultural Europe, the good Europe, the Europe which is about different cultures and kinds of knowledge without frontiers ; then there is the other economic, political Europe with its priorities, interests and above all borders. I think, therefore, that we must use our students, and use the arts and culture, to merge these two Europes into a single new Europe. And I think that the artist is probably the most attractive metal (the word which Shakespeare used for a magnet) to bring this about.

## L'ART COMME MOYEN D'ÉDUCATION

par **Mallika Sarabhai**<sup>27</sup>

« **L'éducation** artistique, en cette fin de XXe siècle, a prouvé qu'elle était l'un des piliers de soutènement de la compréhension, des échanges et de la tolérance entre des individus dont l'origine géographique et le fondement culturel sont différents. » La majeure partie du monde occidental étant – presque – à 100% alphabétisée, on s'attendrait à ce qu'il n'y ait en Occident ni haine ni mépris pour la culture des gens de couleur et des Noirs et que la blanche Europe connaisse la culture des pays d'Orient, d'Amérique latine, d'Afrique et d'Asie. Mais je défie les éducateurs eurocentriques ou américanocentriques de me citer le nom de trois compositeurs chinois, de trois grands artistes classiques indiens ou de trois sculpteurs africains !

Nous sommes ici pour parler de l'éducation artistique, d'un rapport de l'école à l'art qui soit plus approprié, mais peut-être devrions-nous d'abord considérer comment la relation de l'art à la société pourrait être plus judicieuse. Je vais donc parler de quatre projets qui nous mobilisent, nous les Indiens, parce qu'ils s'avèrent être un succès dans notre pays et qu'ils peuvent peut-être être éclairants. L'un des grands problèmes de l'Inde d'aujourd'hui, auquel tente de remédier le Gouvernement, et avec lui les établissements scolaires, est la dégradation de l'environnement. On a donc diffusé des manuels pour sensibiliser la population à la pollution de l'eau ; et le conseil municipal de notre ville – qui compte cinq millions d'habitants –, avec l'organisme artistique que je représente, a tenté une expérience avec dix mille enfants de huit écoles de quartiers misérables. Cette expérience est la suivante. Utilisant du matériel offert par des organisations non gouvernementales, nous avons créé une banque de données. Puis nous nous sommes inspirés du théâtre populaire itinérant, le *Bhavai*, pour, avec des artistes bhavai que l'invasion de la télévision a mis au chômage – danseurs, musiciens et comédiens, artistes de cirque – créer des spectacles construits sur le modèle traditionnel – où la comédie se mêle à la danse et aux chants – sur des sujets préoccupant l'ensemble de la société comme la pollution de l'eau et de l'air. Puis, nous sommes allés présenter ces spectacles dans des écoles, à des enfants de dix à onze ans assez mûrs pour comprendre la gravité des questions traitées mais pas encore assez âgés pour y être indifférents.

Ce projet, intitulé *Jagruti*, « L'éveil », a consisté, pour les acteurs, à travailler avec ces enfants sur une approche pratique de la question de la pollution de l'eau. Ce projet a si bien réussi que les gouvernements de divers Etats du pays ont invité les écoles à le reprendre, en utilisant la forme théâtrale propre à chaque région. Ce projet devrait concerner bientôt cinq cents écoles de notre Etat, soit trente-cinq millions d'élèves dans les cinq ans à venir. L'intérêt de ce projet c'est que, une fois que les enfants comprennent la réalité d'un problème, ils s'y intéressent et, à leur tour, y sensibilisent le reste de l'école.

Un autre projet concerne plus particulièrement l'éducation scientifique. Nous avons constaté en Inde – et cela vaut certainement pour d'autres pays du monde – que vers l'âge de dix ou onze ans les enfants commencent à se désintéresser des mathématiques ou des sciences. L'un des départements qui s'occupent en Inde de développer les cursus scientifiques est venu nous voir il y a deux ans pour nous

## EDUCATION THROUGH ART

by **Mallika Sarabhai**<sup>27</sup>

'Art education at the end of the twentieth century has proved to be one of the pillars which support understanding, exchange and tolerance between people from different regions and cultural backgrounds'. Given that most of the West is nearly 100% literate, this should mean that in the West there is no hatred, no looking down upon the brown and the black cultures, that everybody in the literate West, in the white, European countries, should know a lot about the cultures of the East, about Latin America, about Africa, about Asia, I challenge the educators who are both American-centric and Euro-centric to give me the name of three composers from China, three great classical artists from India, three sculptors from Africa.

We are here talking about art education, about making school and art more relevant to each other, but perhaps we should be looking at how art can be made more relevant to society. And I am going to talk about four projects in which we are involved, which have proved successful in India, and which can perhaps shed light on how we can somehow put ourselves back on the rails. In India, one of the greatest problems facing us is that of environmental degradation, and the Government and the schools are trying to bring environment in as a subject. Text books are written about how dirty water is killing us, and so on and so forth. The municipal council of our city - which is a city of five million people - and we as an arts organization working as communicators, sat down three years ago and decided to try and experiment with ten thousand children in eight schools in the slum areas. We worked with NGO's working on environment, and created a database. We then took the oldest folk form, a folk theatre form called *Bhavai*, a folk form which is itinerant, where groups of *Bhavai* players, dancers, musicians, theatre actors with bits of circus in it, go from village to village as social commentators traditionally, and who are today out of work because of the television invasion. We took a group of these people. We put together performances on, for instance, the problem of water, or the problem of air pollution. With these performances, we went into these schools; we took ten- and eleven-year-old children, because we felt that these were old enough to understand concepts, but yet not old enough to say, 'Oh, we don't care about this'. The project, which is called *Jagruti* 'Awakening' takes each subject like water pollution, creates a performance piece using traditional theatre, which has a lot of comedy in it, has a lot of song, a lot of dance, and introduces the subject to the school. This project has now become so successful that governments of various states are inviting schools to participate, and we believe that through the arts - and in each state a different form would be taken which is local - it will soon reach 500 schools in our own region, covering 35 million students over the next five years. Once these children are introduced to this, they also become interested in the form, and then we slowly start bringing the teaching of the form into the school as well.

Another project is for science education. We in India find - and I am sure that this is true for many parts of the world - that by the age of ten or eleven children start to lose interest in mathematics and in the sciences, and that this is a very serious problem, because the so-called scientific temper is becoming reduced. One of the agencies in India which is developing science curricula came to us two years ago

dire : « Ne pouvez-vous pas enseigner les sciences en vous servant des arts ? » Aussi avons-nous commencé à écrire des pièces de théâtre où pouvaient être enseignées des matières scientifiques comme la combinaison chimique ou les algorithmes. Ces spectacles sont actuellement diffusés par la télévision et font partie intégrante de tous les systèmes scolaires ainsi que des méthodes pédagogiques destinées aux adultes. Certains spectacles utilisent des marionnettes, d'autres se servent de la danse. L'un de ces spectacles par exemple retrace la combinaison de deux corps chimiques qui, tombant amoureux l'un de l'autre, souhaitent s'unir alors que leur configuration chimique s'y oppose ! Nous avons pour ce faire inventé un petit duo d'amour que des enfants m'ont dit ne pas avoir oublié. L'art, ici, est donc au service de l'enseignement et de la science, et est efficace car les enfants apprennent à partir de chansons et de gestes faciles à se remémorer.

Le troisième projet, en cours, porte sur la crise des valeurs. Nous sommes en effet très préoccupés par la montée de la révolution télévisuelle et par le fait que nos enfants sont la majeure partie du temps exposés aux feux des télévisions américaine et européenne, au lieu d'écouter les contes racontés par les anciens de leur communauté, qui savaient leur transmettre les valeurs traditionnelles. Aujourd'hui, les enfants sont livrés à eux-mêmes ; nombre de mères travaillent à l'extérieur du foyer et les grand-mères ne sont pas toujours là pour les remplacer. Tout cela conduit à un effondrement des valeurs, l'éducation aux valeurs éthiques fondamentales n'étant plus dispensée comme c'était le cas dans le passé. Les écoles, pour leur part, n'ont guère le temps d'ajouter cette forme d'éducation à leur enseignement. C'est pourquoi nous travaillons à un projet-pilote financé par le Gouvernement, sur « comment restituer aux enfants les contes moraux empruntés aux mythes et ce grâce aux techniques de la narration, et comment les sensibiliser aux problèmes qu'ils posent au-delà de la simple histoire. Pour cela, nous utilisons les techniques narratives, ce qui, comme dans la plupart des sociétés traditionnelles, implique l'usage de tambours, d'une gestuelle – des mains notamment –, de musique, de chants, de tout un jeu d'acteur, de découpages, etc. Et tandis que nous discutons, d'une part, des questions du juste et de l'injuste, des préjugés en matière de race, de couleur et de sexe, nous enseignons, d'autre part – grâce à ces moyens et simultanément – comment utiliser le rythme à des fins de communication, comment fabriquer des masques, comment récupérer des matériaux au rebut. Encore une fois, l'éducation artistique se dispense au moyen d'une méthode qui vise autre chose que l'art proprement dit.

Le dernier projet dont je veux parler concerne la partie nord de mon Etat, que nous appelons la « ceinture tribale ». Il paraît que le mot « *tribal* » en anglais a une connotation péjorative mais, en Inde, il désigne les populations autochtones qui étaient là avant l'invasion des Aryens. La population qui vit dans cette zone a conservé une grande partie de son identité, dont ses croyances animistes, et de ses valeurs, comme la polygamie, encore pratiquée aujourd'hui. Malheureusement, les problèmes au sein de cette population y sont nombreux comme les crimes de sang et l'alcoolisme.

Avec l'aide de l'organisation non gouvernementale nord-américaine, la Mac Arthur Foundation, nous avons mis sur pied, voici deux ans, un projet portant sur trente villages. Il s'agissait de voir comment les arts pouvaient favoriser la reconnaissance du droit de la femme à contrôler les naissances. Dans le groupe constitué exclusivement de membres de la communauté autochtone, nous avons choisi cinq femmes et cinq hommes, dont l'univers culturel n'était pas étranger à la notion de spectacle. Comme on le sait, les sociétés les plus traditionnelles ont une certaine

to say, 'Can you not teach science through the arts'? I know that there is a very successful experiment of this in England - I have forgotten the name of the group - but we started creating performance pieces to teach things like chemical bonding and algorithms. These performance pieces are now being televised, and are being fed into all the school systems, and into adult education. Some of them use puppets, some of them use dance. My favourite one is on chemical bonding which is about two different chemicals who fall in love with each other and want to bond, but their entire chemistry is wrong. And we have created a little love duet, and I have met children who say that they have remembered it so clearly that they would never forget it again.

A third project which we are doing is called the value project. We were very concerned that with the coming of the television revolution, and with our children being exposed primarily to American television, to Western television, to Michael Jackson (as the President mentioned), and the fact that there are more and more working families where the mother is also working, where there is no grandmother to tell stories of the epics which once taught values, there is a problem - there is breakdown of values - there is a breakdown of basic ethical teaching. Schools do not have the time, so we took in a project as a pilot project funded by our government, to see how ethical stories from our myths could be brought to children through techniques of story telling, to look at issues rather than the stories. And the way we do this is to create a storytelling medium ; we use storytelling techniques, which as you know, in most traditional societies, means using drums, using movement, using music, singing, acting, using the hands and using cut-outs, all sorts of things. And while on the one hand we have been discussing issues of right and wrong, issues of prejudice, issues of racial prejudice, issues of colour prejudice, issues of gender prejudice, at the same time we are teaching the children - through this - how to use rhythm to communicate, how to make masks, how to take waste material and make props out of it. So again arts education is being provided through the method of something else.

The last project which I wanted to mention is happening in the northern part of my State, in what is called a tribal belt. Now I know that 'tribal' in English will sound strange, but when in India we use the word 'tribal', we mean autochthonous people, who were there before the Aryans came and took us over. This is a very strong belt, and while they live surrounded by Hindu society, they retain to a great extent their own beliefs, which are animistic, and values such as polygamy, which still exists. Blood feuds and alcoholism have become a very serious problem.

With the America NGO the MacArthur Foundation, we started a project two years ago here. We adopted thirty villages, to see how the arts could bring about the empowerment of women, and education about their rights vis-à-vis birth control, the number of children they wanted, and so on. The group that we created is of tribal people. We selected ten tribal people - five women and five men - who had some background of performance. Now, as we know, in most traditional societies, everybody has some background of performance, because performance is not separate ; we learn it as part of growing up. We take part in the ritual songs ; we take part in the marriage songs ; most children can do some dancing. So that was not difficult. We then trained them into becoming activists - into becoming social change-makers - and then to tell us what issues they wanted tackled.

And one of the first issues that came up was that of blood feuds. These are different tribal groups, and the old system still prevails where, if your tribe kills somebody

expérience de l'activité artistique, qui fait partie intégrante du quotidien et de l'épanouissement de chacun : chants rituels, chants de mariage, danses, notamment de la part des enfants qui dansent plutôt bien. Puis nous avons convaincu ces personnes à devenir des facteurs de transformation sociale, et, pour commencer, à nous dire quels problèmes ils souhaitaient voir abordés.

L'un des premiers qui émergea concernait les crimes de sang. Ceux-ci sont le fait de groupes tribaux où le vieux système reste prédominant : si votre tribu tue quelqu'un de la mienne, à moins que je ne fasse partie égale avec vous en tuant quelqu'un de la vôtre, il ya un crime de sang qui plane constamment à l'horizon. Or ces crimes se produisent à un moment particulier de l'année. C'est pourquoi leur première pièce fit appel à un récit mythique portant sur ce sujet, qu'ils développèrent par des danses et des chants et dans lequel ils introduisirent un élément contemporain pour voir comment on pourrait le modifier.

Il y a très peu de temps, on me rapporta comment l'un de ces spectacles sauva de la mort une femme taxée de sorcellerie. En effet, les guérisseurs sont encore très populaires et exercent une énorme emprise sur les communautés de ces régions. Dans un village ne faisant pas partie de notre ensemble, une femme avait été jugée coupable de sorcellerie parce qu'un veau qui appartenait à une autre famille était mort. Elle avait été condamnée à être pendue par les pieds à un arbre le jour suivant, les mains plongées dans de l'huile bouillante. Si celles-ci ressortaient sans brûlures, la femme était innocentée. Sinon, c'était la lapidation à mort.

Notre groupe, en charge du projet, se rendit dans ce village et y présenta un spectacle traitant de la mise à mort des sorciers sur le bûcher. Ce spectacle mit donc en évidence le pouvoir des guérisseurs, de manière à leur faire comprendre combien il était inutile pour eux d'être cruels. Suite à ce spectacle, le village délibéra toute la nuit. Au matin, le guérisseur se joignit au projet et l'accusée fut libérée !

Voilà des exemples qui montrent comment la pratique artistique peut avoir un certain impact sur les membres de la société et modifier leurs comportements.

from mine, unless I have become even with you by killing somebody from yours, there is a blood feud that is always on. And there is a particular time of the year when these blood feuds happen. So the first piece they took was a mythical story of blood feuds, and they danced and sang it, and then brought in a contemporary elements to see how it could be changed.

A few weeks ago, I had a call from one of them. The last piece they have been doing is on witch-burning, because in these areas witch doctors are still very popular, very strong, and they hold a tremendous sway over society. In a village that was not part of our group, a woman had been deemed a witch because a calf belonging to another family had died, and that woman was going to be hung upside down from a tree the next day, and her hands were going to be immersed in boiling oil, the belief being that if her hands came out without blisters, she was innocent. Otherwise, she would be stoned to death. Our group - our project group - rushed there, did the performance that they had done on the with, which talks of the power of the witch doctor, which talks about how important the witch doctor's knowledge is and how unnecessary it is for them to become cruel. The whole night the village sat and talked about it. By the morning, the witch doctor wanted to join the project, and the woman was set free.

According to me, these are examples of how the arts can take a grip of society, and how we can go into arts education through something that is essential, and seen as essential by governments, by societies, by parents.

## LE LANGAGE VISUEL

par **Yaacov Agam**<sup>28</sup>

**Artiste** plasticien, peintre et sculpteur, je voudrais mettre l'accent sur une autre forme de langage, je veux dire le langage visuel. En effet, ce que je considère, pour ma part, comme étant le plus fondamental, à savoir qu'il existe deux langages, le langage verbal et le langage visuel, n'a pas encore été évoqué.

A mon avis, il manque un enseignement visuel, en tant qu'enseignement d'une langue à part entière. Nous sommes tous visuellement illettrés, ou plutôt nous sommes tous *devenus* visuellement illettrés. En effet, nous ne pouvons traiter une image, la mettre en mémoire, y avoir accès, opérer sur elle, si nous ne l'avons pas auparavant nommée et verbalisée. Nous sommes ainsi limités dans nos capacités d'appréhension de notre environnement visuel : en effet, si nous ne disposons pas des mots qui nous permettent de définir spécifiquement ce que nous voyons, nous ne pouvons l'enregistrer et le mémoriser. Or, la plupart des éléments de notre environnement ne peuvent être strictement verbalisés.

Pourtant, tous les enfants du monde disposent, à l'origine, d'un même langage : c'est par la vision qu'ils prennent connaissance du monde, dès la naissance, bien avant de savoir parler. Avec la parole, les enfants accèdent donc à l'autre langage, le langage verbal. Mais le langage universel, celui qui nous unit tous, reste le langage visuel. Dans la Bible, il est écrit que lorsque Dieu, après le déluge, voulut signifier à Noé l'alliance, alliance contractée avec toute la création, ce n'est pas par les mots qu'il le fit, mais par un symbole visuel, l'arc-en-ciel, directement accessible à tous les peuples, sans traduction. En cela, le langage visuel est bien le seul langage universel : si l'alliance avait été exprimée sous forme verbale, il aurait fallu la traduire en plus de 200 langues et dialectes !

Notre système éducatif, en mettant l'accent dès le début sur la maîtrise du langage verbal, à l'exclusion de tout autre mode de communication et d'expression, détruit les capacités créatives, artistiques et intuitives des enfants. On privilégie la rationalité pure et la verbalisation, alors que la création artistique ne repose pas seulement sur la pensée rationnelle et verbale. En ne développant pas les capacités visuelles et intuitives, on tarit la source de toute créativité.

L'UNESCO m'a décerné récemment la médaille Comenius, à l'occasion de la quarante-cinquième session de la Conférence internationale de l'éducation. Ce prix récompense la création d'une méthode d'éducation visuelle adressée aux jeunes enfants, âgés de trois à six ans, stimulant notamment leur capacité à identifier, à mémoriser et à reproduire l'information visuelle.

Pour permettre aux enfants de développer leurs capacités latentes d'analyse, de synthèse et de créativité visuelle, j'ai formalisé un langage visuel qui fonctionne avec un alphabet, une grammaire, et des règles combinatoires propres. Ce langage visuel permet aux enfants d'enregistrer et de penser visuellement, sans avoir à passer nécessairement par le support des mots. Ce langage est universel, puisque quel que soit le pays, quelle que soit la langue qui y est parlée, l'image est universelle.

Le même objet sera nommé différemment dans chaque langue, mais son image sera perçue de la même manière à travers le monde. N'étant donc pas soumise à la

## VISUAL LANGUAGE

by **Yaacov Agam**<sup>28</sup>

**As** a fine artist, a painter and a sculptor, and as such I wish to plead the case of what we can call another language, visual language. So far no-one has mentioned what I consider to be absolutely fundamental : the fact that there are two languages - a verbal language and a visual language.

However, there is at present no visual teaching as teaching of a language in its own right. As a result, we are all visually illiterate, or rather we have all become visually illiterate. By this I mean that we are incapable of processing an image, storing it in our memory, accessing it and working on it if we have not previously named and verbalized it. We are thus limited in our capacity to apprehend our visual environment. Indeed, if we do not have the words which enable us to define what we see in specific terms, we cannot record and memorize it. And yet most elements which constitute our environment cannot really be verbalized.

Nevertheless, children all over the world start out with the same language. It is through sight that they become aware of the world around them as soon as they are born, long before they know how to speak. Via speech, we allow our children access to another, verbal language, but the universal language which unites all of us remains visual language. It is written in the Bible that when, after the Great Flood, God wished to signify his alliance with Noah - an alliance in fact with the whole of creation - he did not use words, but a visual symbol, the rainbow. This visual symbol could be directly understood, without translation, by all the peoples of the world. For this reason, visual language is truly the only universal language. If the alliance had been expressed in words, it would have had to be translated into more than 200 languages and dialects.

By placing the emphasis from the outset on mastery of verbal language, to the exclusion of any other kind of communication or expression, our educational system destroys the creative, artistic and intuitive capacity of our children. Emphasis is placed on pure rationalism and verbalization, despite the fact that artistic creation does not spring from rational and verbal thought alone. By leaving visual and intuitive capacities undeveloped, we are stifling the basic source of creativity.

I was invited to this meeting because recently, on the occasion of the forty-fifth session of the International Conference on Education, I received the UNESCO Comenius Medal. This is an award for the creation of a visual education method designed for young children, aged three to six, and which in particular stimulates their capacity to identify, memorize and reproduce visual information.

In order to allow children to develop their latent capacities for visual analysis, synthesis and creativity, I have created a visual language, with its own alphabet, grammar and combinative rules. This visual language enables children to take note and think visually, without necessarily having to use the medium of words. This language is universal because, whatever the country or its language, an image is universal.

The same object will have a different name in each language, but its image will be perceived in the same way throughout the world. For this reason, my method is not

barrière verbale, ma méthode peut être introduite avec facilité dans tous les pays du monde.

Cette méthode a fait pendant neuf ans l'objet d'une étude menée par l'Institut des sciences Weizmann. En comparant des groupes d'enfants n'ayant pas suivi la et des groupes expérimentaux d'enfants ayant pu y avoir accès, on a pu constater chez ces derniers des progrès significatifs aussi bien dans les registres intellectuels et scolaires (acquisition facilitée des notions physiques et mathématiques augmentation de la motivation à apprendre etc.), que créatifs.

L'image peut être saisie et analysée au travers des règles d'une grammaire visuelle : la symétrie, la répétition rythmique des éléments visuels de base, les proportions, les couleurs, les formes et leur combinaison, etc. Mais la dimension la plus importante est celle du temps et de la transformation. Ce qu'il y a de plus constant dans la vie, c'est le changement même et la transformation. Or, lorsque nous pensons exclusivement par les mots, nous arrêtons le flux du temps, nous fixons et figeons la réalité, nous ne voyons plus les choses dans leur évolution réelle et dynamique. Dans la vie, toute forme est mouvement, évolution permanente. Il est donc primordial en éducation de dépasser l'approche statique de la troisième dimension et d'y intégrer la quatrième dimension, celle du temps.

L'histoire des productions artistiques et graphiques, que ce soit celles des peuples ou de chaque enfant dans son développement, nous montre une évolution à travers les dimensions vers plus de complexité : à l'origine, dans la préhistoire, prédominait l'utilisation de la ligne, unidimensionnelle ; puis, notamment avec l'art égyptien, nous sommes entrés dans le domaine de la deuxième dimension, de la surface ; à la Renaissance, la troisième dimension fit son apparition avec l'étude de la perspective et le rendu de la profondeur. Aujourd'hui, bien que nous vivions dans le temps du changement accéléré, des transformations sociales et technologiques permanentes, de la communication mondiale, nous continuons à enseigner à nos enfants une pensée en deux ou trois dimensions et nous ne les initiions pas à la dimension du temps et de la transformation, inhérente à chaque forme, et à la vie même. Je voudrais illustrer ces conceptions par l'une de mes créations : une petite sculpture transformable et mobile. Il est difficile de traduire une langue dans une autre, d'exprimer avec des mots ce qui relève du langage visuel, ou de la musique. La traduction dans ce cas appauvrit toujours l'expérience vécue. C'est pour cela que la question de l'enseignement artistique, quel que soit le pays, est inséparable de celle de l'éducation visuelle, qui permet d'acquérir la maîtrise du langage visuel, lequel, contrairement au langage verbal, est en prise direct avec l'expression artistique.

Cette sculpture permet de montrer qu'une forme, la plus simple soit-elle, peut receler une infinité de possibilités, lorsqu'on sait regarder. Lorsqu'en regardant chaque forme on va au-delà du visible, on devient le témoin du mouvement de transformation inhérent à la vie : ainsi, lorsqu'on regarde une chenille, on peut voir en elle le cocon qu'elle deviendra et le papillon gracieux qui en sortira. Le mouvement de la vie ne peut se réduire à celui des mots.

Dans cette sculpture, j'ai utilisé une seule forme, celle du cercle, la plus simple qui existe. Cette ligne circulaire, je l'ai coupée en deux. La ligne close sur elle-même me donne les deux dimensions de l'espace. En disposant les deux moitiés de cercle perpendiculairement l'une par rapport à l'autre, j'obtiens un élément en trois dimensions.

subject to verbal barriers, and can easily be introduced anywhere.

For nine years, my method was the object of a study by the Weizmann Scientific Institute. By comparing groups of children who had not learned the method with experimental groups of children who had, significant progress was noted in the latter, both regarding intellectual development and school work (an easier grasp of the notions of physics and mathematics, increased motivation to learn, etc.) and creativity.

An image can be seized and analysed using the rules of visual grammar : symmetry, rhythmic repetition of basic visual elements, proportions, colours, shapes and their combination, etc. But the most important dimension is that of time and transformation. The most constant aspect of life is in fact change and transformation. And yet, when we think exclusively in words, we stop the flow of time, we fix reality and freeze it, and we no longer see things in their real, dynamic process of evolution. In life, any form is movement, and evolution is permanent. It is therefore of the utmost importance for education to go beyond the static approach of the third dimension and to incorporate the fourth dimension, that of time.

The history of artistic and graphic production, whether of nations or of each child as he develops, reveals an evolution via different dimensions towards more complexity. Originally, in prehistoric times, the use of the uni-dimensional line is predominant ; then, particularly with Egyptian art, we enter the second dimension, that of the surface ; during the renaissance, the third dimension appears with the study of perspective and the rendering of depth. Today, although we live in times of increasingly rapid change, of permanent social and technological transformations, and of global communication, we continue to teach our children to think in two or three dimensions, and we do not introduce them to the dimension of time and transformation, which is inherent to each form, and to life itself. I wanted to illustrate these concepts with the help of one of my creations : a little transformable mobile sculpture. It is difficult to translate from one language into another, or to express with words that which belongs to the visual language or to music. Translation in this case always detracts from the experience. It is for this reason that artistic teaching, whatever the country, is inseparable from visual education, which enables the acquisition of visual language which, unlike verbal language, is tuned into artistic expression.

This sculpture allows me to show you that a shape, however simple, can harbour infinite possibilities when we know how to look. When we look at a shape and go beyond the visible, we become witnesses of the ongoing transformation which is inherent to life. Thus, when we look at a caterpillar, we can see within it the cocoon that it will become, and the fragile butterfly which will emerge from that cocoon. The movement of life cannot be reduced to that of words.

Here, for example, I have used a single shape, the circle, the simplest in existence. I have cut this circular line in two. The line closed on itself gives me the two spatial dimensions. By arranging the two halves of the circle perpendicularly to one another, I obtain an element in three dimensions.

My sculpture is composed of this same element repeated concentrically in different sizes. It could have remained an ordinary, three-dimensional, immobile object. But with a simple touch, I create a movement which sends it into the third dimension, that of time and transformation. At a touch, this shape - while reduced to its minimum - nevertheless becomes endless and diverse. It is a moving shape, not a word which defines reality and freezes it.

Ma sculpture est composée d'une répétition de ce même élément dans des grandeurs différentes, de façon concentrique. Cela aurait pu rester un objet ordinaire, à trois dimensions, immobile. Mais en l'effleurant, je crée un mouvement qui l'introduit dans la quatrième dimension, celle du temps et de la transformation. En la touchant, cette forme en même temps limitée à son minimum est pourtant sans fin, diverse. C'est une forme vivante, pas un mot qui définit la réalité et la fige.

Si j'effleure la sculpture d'une autre manière, il y a un mouvement, une harmonie créée par le parfait désordre des choses que l'on ne peut définir exactement. Si je l'effleure encore d'une autre manière, c'est autre chose. C'est une musique visuelle, puisque la musique est l'art de changer les formes sonores dans le temps, comme au travers de cette sculpture se modifient dans le temps les formes visuelles. Le nombre de transformations est infini ; chaque toucher fait naître une nouvelle danse des formes.

Mais je suis confronté à un problème : comment vais-je « voir » et définir cet objet d'art ? Comme il était, comme il est maintenant, ou comme il peut devenir ? Donc, lorsque je regarde, je suis obligé d'aller au-delà du visible. Dans la réalité tout change et dans notre manière de percevoir nous devons intégrer et prendre en compte la dimension temporelle. Il existe une infinité de possibilités dans le devenir de l'objet, et donc dans chaque forme. La plus limitée est en puissance riche d'une diversité infinie, lorsqu'on sait regarder et intégrer la quatrième dimension dans sa vision du monde.

C'est pour cela que je dis qu'il faut apprendre à voir. Il faut également apprendre la langue visuelle aux enfants tant qu'elle est encore leur première langue, leur « langue maternelle ». Lorsqu'ils apprennent la langue visuelle précocement, de manière à ce qu'elle demeure toujours par la suite une « langue maternelle », ils l'intègrent dans leur système d'automatismes, de réflexes de pensées. Il ne doivent plus faire d'efforts pour penser visuellement, enregistrer et mémoriser tout ce qui est présent dans leur réalité.

C'est ce mode d'appréhension direct du réel qui n'est plus à notre portée lorsque nous sommes limités par la nécessité de passer par le support verbal. Tout être humain est créé à l'image de Dieu, le créateur suprême. La créativité fait partie de notre destinée humaine, mais toute notre éducation néglige et méconnaît le devoir de développer ce don précieux. La langue visuelle est amenée à devenir la langue universelle de tous les enfants du monde, la langue de l'art, la langue de la création, une langue de communication et de paix, unissant les individus au delà des frontières nationales et culturelles.

If I touch the sculpture like this, there is movement, harmony created by the perfect disorder of things which cannot be exactly defined. If I touch it in a different way, we have something else again. It is visual music, since music is the art of changing sound forms in time, just as visual forms are changed in time through this sculpture. The number of transformations is infinite, and each touch results in a new dance of shapes.

But now I am faced with a problem : how am I going to 'see' and define this art object ? As it was, as it is now, or as it may become ? I am obliged, therefore, when I look, to go beyond the visible. In real life change is constant, and we must therefore incorporate and consider the temporal dimension in our manner of perceiving things. There are endless possibilities concerning the future of the object, and therefore each shape, however limited, has a potential for infinite diversity when we know how to look and how to incorporate the fourth dimension in our vision of the world.

It is for this reason that I say that we need to be taught to see. Children must also be taught visual language while it is still their first language, their 'mother tongue'. When they learn visual language early on, so that it always remains their 'mother tongue' in later life, it is incorporated into their system of automatic responses and thought reflexes. They no longer have to make an effort to think visually, register and memorize everything which is present in their reality.

It is this way of apprehending reality directly which is no longer within our scope when we are limited by necessity to using the verbal medium. All human beings are created in the image of God, the supreme creator. Creativity is part of our human destiny, but the entire educational process neglects and is unaware of its duty to develop this precious gift. Visual language should become the universal language of children everywhere in the world, the language of art, the language of creation and the language of communication and peace, uniting men beyond the frontiers of nations and cultures.

## L'ART CONTRE LA VIOLENCE

par **Lord Yehudi Menuhin**

Il est extrêmement intéressant d'entendre tant de voix parler depuis tant de lieux si différents de leur expérience inestimable en matière d'éducation, chacune se retournant sur ce que connaît sa propre civilisation. J'ai le sentiment que Madame Sarabhai et moi-même représentons les enfants qui, en fait, sont tristement absents car j'aurais aimé voir des enfants danser, chanter, dessiner, parler, réciter... J'éprouve un peu d'embarras à nous écouter parler, au nom des enfants, de leurs besoins sans qu'ils soient présents.

Mais cela est courant. Nombre de communautés ne sont pas représentées, sinon par d'autres, ce qui n'est pas toujours très équitable. J'aimerais dire, en passant, qu'il est encourageant que la démocratie sorte de la règle de la majorité - elle-même en réaction contre la règle de la minorité. Nous savons que les deux sont faillibles. Nous avons vu 90% des votes porter Hitler au pouvoir et des foules de mains se dresser en faveur de changements pourtant criminels. L'une et l'autre de ces règles sont parfois justes et fondées, c'est selon. Mais il nous faut maintenant trouver une nouvelle norme de jugement, j'entends : des règles organiques, naturelles et humaines qui établissent l'harmonie entre les diversités. A chaque fois qu'une grande maison comme l'UNESCO convoque la diversité, il faut que le consensus se déclare pour l'inclusion la plus radicale. Par conséquent, finie l'église unique exclusive d'autres croyances, finie l'école de pensée monopoliste, mais au contraire une foi qui embrasse toutes les autres fois et toutes les autres croyances, tous les autres dialectes, chacun s'affirmant dans la reconnaissance et l'accueil de tous, comme l'expression unique d'une émotion universelle, de l'émotion universelle de la foi. Nous vivons nos vies dans un espace de tensions entre, d'une part, les abstractions d'ensemble qui sont la foi, le commerce et les technologies et, d'autre part, les exigences concrètes de nos corps vivants qui revendiquent la santé, l'épanouissement, l'expressivité et le lieu auxquels ils appartiennent.

C'est pourquoi chacun de nous porte une responsabilité envers quelque chose qui dépasse ce qui précédait : un consensus. J'aimerais ici rappeler ce que MM. Guingané et Agam ont dit de leur propre expérience dans le monde qui est le leur - un monde captivant où les talents et le génie du peuple africain se révèlent. J'ai toujours admiré l'extraordinaire équilibre des Africains, par exemple la rapidité avec laquelle ils oublient le mal. Voyez l'Afrique du Sud : quelle étonnante absence de ressentiment. Je l'attribue au fait qu'ils dansent et chantent en suivant leur nature et que c'est là une expression de leur être vers lequel ils se retournent à la moindre occasion. Cela doit être pour nous une leçon, et nous faire comprendre que nous n'avons pas à enseigner l'art aux Africains, car il existe par lui-même. Nous devons, en revanche, leur permettre de cultiver les formes d'expression qui leur sont propres et dont ils ont hérité, et surtout ne pas leur imposer nécessairement les gammes tempérées de la musique occidentale, même si c'est bien qu'ils les apprennent aussi, et entreprennent de les chanter. L'Afrique bénéficie en fait de deux cultures : l'africaine et l'occidentale. Nous avons le désavantage de n'avoir que la moitié de la nôtre.

Avec l'intervention de Madame Sarabhai, nous avons été ramenés aux grandes traditions indiennes des conteurs, avec le sage qui voyage dans la sainteté,

## ART AGAINST VIOLENCE

by **Lord Yehudi Menuhin**<sup>29</sup>

It has been most interesting to hear so many voices from so many different places talking about their invaluable experience in education, and each one going back to what their own civilization has known. I feel that Madame Sarabhai and I represent the children, actually, who are absent, sadly, because I would love to have seen demonstrations of children dancing, singing, drawing and speaking, reciting and so on. I feel a little embarrassed that we are speaking in the name of what children need, without the children being present.

But that has happened before. Many groups are not represented, except by others, and it is not always quite fair. Incidentally, I would like to say that democracy is hopefully emerging from the rule of majority, itself a reaction from minority rule. We know that both are fallible ; we have seen 90% vote for Hitler, and masses of hands go up for each change of prejudice. But both are sometimes justified and right. Now I feel we must find a new norm of judgement : those rules - organic, natural, human - which establish harmony between diversities. Each time a larger diversity is gathered within one great house as in UNESCO, the consensus must become more all-inclusive. Thus no longer a single church, exclusive of other faiths, no longer one school of thought, but an all-embracing faith with each faith, belief, dialect recognizing itself not as exclusive of others, but simply as one expression of universal emotion, of the universal emotion of faith. We live our lives within the span of tension between the all-embracing abstractions of faith and commerce and technologies, and the concrete requirements of living bodies in terms of health, fulfilment, expression and place where we belong.

Each one of us, therefore, bears a responsibility, and a responsibility to the new dimension which is larger than the previous one : a consensus. And I should like to mention the references by Mr Guingané and Mr Agam to their own experience in their own world - a fascinating world where the talents, the genius, of a people like the Africans, reveal themselves. I have always admired the extraordinary balance of the African in terms of the quickness with which he forgets evil. Otherwise, in South Africa, for example, there is an extraordinary absence of resentment on the part of the black South Africans, and I ascribe it to the fact that they dance and sing, naturally, and that that is a lesson for us. We do not have to teach the Africans, I feel, art. It must evolve of itself. We must allow them to cultivate their own inherited forms of expression, and not necessarily impose the tempered musical scale of the West. It is fine that they learn and sing it too. They have in fact the advantage of two cultures in South Africa : their own and ours. We have the disadvantage of only half of ours, which we hardly support in South Africa.

An then, we heard Madame Sarabhai going back to the great Indian traditions of story telling. The wise, saintly travelling man who carried in his head all the great, sacred books and perpetuated an oral civilization which has many advantages over the written, literate one, in that the memory and the intuitive quality of judgement is left free from the printed word, and that is something we must never forget. It is wonderful to have our literate traditions and the great masterpieces, and to be able to enjoy them and study them, and allow them to penetrate our civilizations, but we must not be too superior in that sense. Any kind of superiority is really rather

---

<sup>29</sup> Violonist, orchestra conductor.

transportant dans sa tête tous les grands livres sacrés, perpétuant une civilisation orale, qui présente bien des avantages par rapport à la nôtre, écrite et littéraire, tout simplement parce que la mémoire et l'intuition du jugement y sont libérées de l'inscription du mot. Nous sommes émerveillés par nos traditions littéraires et nos grands chefs d'œuvre, par notre capacité d'en jouir et de les étudier, et de leur permettre d'imprégner nos civilisations mais nous ne devons pas nous croire supérieurs pour autant. Toute forme de supériorité est véritablement révoltante, et je trouve que la supériorité de l'homme qui sait lire sur celui qui ne sait pas est parmi les plus irritantes. Il est vrai que ce qui constitue la grandeur des figures importantes de l'Inde, et du monde entier, ou ce qui crée la grandeur d'un compositeur, c'est d'être capable d'unir dans le mot écrit ou la notation musicale le monde de l'intuition à celui de la structure délibérée et de la maîtrise. Néanmoins, en règle générale, toute forme de supériorité, surtout quand elle est exploitée, est une parodie du comportement humain.

Ce que nous avons vu avec la danse, et je dirais plus précisément avec le chant et la danse - puisque je me suis particulièrement intéressé à la musique et à la danse -, c'est qu'elles constituent le fondement de la vie humaine. Je ne suis pas sûr d'être d'accord avec M. Agam. Bien sûr que nous voyons avant de parler, mais nous *pensons* avant de voir, et je crois que nous écoutons et entendons dès l'instant que nous sommes nés. L'oreille est le premier organe à atteindre la perfection, et ce au bout de douze semaines dans le ventre maternel et c'est l'oreille toujours qui nous permet de prendre place au milieu des vibrations qui nous environnent. L'oreille aussi est une mémoire qui unit le son à l'intellection, dans l'instant. C'est du moins ce que j'ai vu à l'œuvre dans les écoles. Nous allons dans les écoles où s'exerce la violence, où l'on frappe à coups de couteau, où règne le tort. Les professeurs sont formés en deux semaines de l'été aux danses et aux chansons très simples de la musique populaire, et en un rien de temps ces enfants deviennent plus naturels et l'atmosphère plus sereine. Les élèves chantent alors même qu'ils font la queue pour aller déjeuner. Cette sérénité vient de ce qu'ils partagent. Ce contre quoi nous nous battons, c'est le refus délibéré du partage, quel qu'il soit. Ce que nous pouvons apporter aux enfants c'est l'amour, le souci que l'on a d'eux, le fait de leur permettre de s'exprimer. Le mal est généré par le refus, par le désir d'imposer aux enfants des choses qui les dominent, de les tenir à l'écart du partage alors qu'en fait les enfants aiment partager leurs émotions avec les autres.

revolting, but I find the superiority of the man who can read over the one who cannot to be among the most irritating. Of course what constitutes the great men of India - and of the whole world - or what creates a great composer - is precisely the ability to bring together the world of intuition and the world of deliberate structure and control through the word of music which is then written. As a general rule, however, every form of superiority, especially when exploited, is a travesty of human behaviour.

What we have seen - and I was interested especially in the dance, since music and dance - and I would say singing and dance - are the basis of human life. I am not sure that I agree - if I understood correctly - with Mr Agam. Of course we see before we speak, but we think before we see, and I think that we listen and hear from the moment we are born. The ear is the first organ to be perfected at twelve weeks in the womb, and it is the ear that allows us to take our place within the vibrations that surround us. The ear also is a memory that unites emotion with intellect immediately. Anyway, we won't quarrel about that. I'll willingly cede you your precedence as a great artist in the visual world. I am not fighting for my own music. It's not that at all, but I feel I've seen it work in schools. We go into schools where there is violence, where there have been stabbings, where there is prejudice. The teachers receive two weeks' training in the summer, with simple folk dancing and singing, and within no time those children are perfectly natural and harmony dominates. They even sing as they wait for lunch, as they stand in line. It is another atmosphere that comes from the sharing. And actually what we are fighting against is the deliberate exclusion from sharing, whatever it may be. What we bring the children - what you bring the children - is love really, and the fact that you are concerned with them and give them attention and encourage them to express themselves. Every kind of evil that I can see now comes from the desire to withhold, withhold from children, impose upon them, dominate them, and the lack of the openness of sharing which actually loves only the sharing : sharing of the feeling with others.

The thought just occurred to me that I have just come from Brussels, from a violin competition, and the Russian Jew that won it was actually a Dane. The greatest English athlete is black. We live in a world, therefore, of real possibilities, but we haven't really used and applied them yet.

## LES ENFANTS ET LES LIVRES

par **Josephine Pullein-Thompson**<sup>29</sup>

En tant qu'écrivain de livres pour enfants depuis cinquante ans, j'ai rencontré et j'ai parlé avec plusieurs générations de lecteurs et je crois que les livres influencent les enfants et contribuent à leur formation. Ils peuvent ravir, passionner, effrayer, informer et consoler. Ils donnent à percevoir d'autres modes de vie et d'autres pays. Mais tous les livres n'exercent pas la même influence sur tous les enfants. La personne de l'auteur parle au conscient ou à l'inconscient de chaque enfant ; c'est pourquoi la diversité est si importante.

Les travaux didactiques, au cours des âges, ont été contre-productifs. Les enfants sont capables de reconnaître la propagande et d'y résister. En Angleterre, John Bunyan - l'auteur de *Pilgrim's Progress* - remarqua en son temps que lorsqu'il était enfant il préférait de beaucoup les « livres de camelots », mal orthographiés et grammaticalement incorrects, que vendaient les colporteurs, à la littérature puritaine. Le Dr Johnson, au XVIIIe siècle, pensait que les enfants prenaient infiniment plus de plaisir aux histoires de géants, de dragons qu'on assassine et d'enchanteurs qu'aux ouvrages didactiques qui avaient remplacé les œuvres religieuses.

Néanmoins, le livre ne doit pas devenir insipide, les écrivains intimidés par les régimes extrémistes ou le « politiquement correct » de l'Occident. Au Royaume-Uni, au moment où cette mode était à son comble, un professeur ordonna que les « vieux » livres, dont l'approche par rapport au sexe n'était pas conforme à la pensée moderne, soient retirés des étagères. Voilà bien une tentative dictatoriale de ré-écrire l'histoire. Or, comme il est certain qu'un écrivain se doit de refléter son époque, il est également certain que c'est la connaissance du passé qui permet à l'enfant de se former sa propre opinion.

Je donnerai l'exemple de cet universitaire hongrois d'origine à la recherche d'un livre qui l'avait marqué dans sa jeunesse. Il ne se souvenait ni du nom de l'auteur ni du titre mais fort bien du récit. C'était l'histoire de deux petits garçons dont la mère était morte, l'aîné étant très malheureux parce qu'il était convaincu que leur père lui préférait son frère cadet. J'y reconnus *Misunderstood*, roman du XIXe siècle destiné aux adultes mais qui, à l'époque, devint un livre à grand succès pour les enfants. Cet homme fut au comble de la joie quand il put photocopier l'exemplaire que je lui prêtais, me disant que je n'avais pas idée de ce que cela représentait pour lui !

Bien sûr, les enfants doivent pouvoir avoir accès à des ouvrages bien écrits, dont la lecture exige un certain effort intellectuel. Mais attendre d'eux qu'ils ne lisent que ce genre de livres peut les décourager. Les adultes les plus brillants ne se détendent-ils pas en lisant des romans policiers ?

Il y avait, au Royaume-Uni, un écrivain de littérature enfantine extrêmement populaire, Enid Blyton. Excellente conteuse, cet écrivain, dont les livres étaient faciles à lire, a donné le goût de la lecture à plusieurs générations d'enfants. Or, dans les années 60, bibliothécaires et professeurs se liguèrent pour bannir ses livres des bibliothèques en raison de la médiocrité de leur style littéraire. Et pourtant, ce sont les livres d'Enid Blyton qui firent aimer la campagne anglaise à Ronald Harwood,

---

29 Ecrivain de livres pour enfants.

## CHILDREN AND BOOKS

by **Josephine Pullein-Thompson**<sup>30</sup>

As a writer of books for children for fifty years, I have met and talked with several generations of readers and I believe that books do have a strongly formative influence on children. They can entrance, excite, frighten, inform and console. They can give insights into other life styles and other countries. However, every book does not exert equal influence on every child, in fact it seems that the voice of the individual author speaks to the conscious or unconscious of the individual child, so diversity is all important.

Didactic works have, over the ages, been counter-productive. Children seem able to recognize and resist propaganda. In England, John Bunyan - author of *Pilgrim's progress* - observed that as a child he had much preferred the ill-spelled and ungrammatical 'Chapbooks', sold by pedlars, to the approved Puritan reading. Dr Johnson, in the eighteenth century, believed that children enjoyed stories of giants, dragon-slayers and enchantments far more than the 'useful information' that had then become the fashionable alternative to religious works.

On the other hand, we do not want books to become nervously bland, their writers intimidated by extreme regimes or, in the West, by the lobby for political correctness. In Britain, when this fashion was at its peak, I heard of one case when teacher had ordered the removal of 'old' books from the shelves, because their attitudes to gender did not conform with modern thinking. This would seem to be an attempt to re-write of history for surely a writer should mirror his or her time. And surely it is some knowledge of the past that gives a child the possibility of holding a considered opinion, rather than a received one.

Some years ago at a party, I was introduced to a university lecturer. He was Hungarian by origin and had been told that I knew about children's books, and might be able to help him in his desperate quest for a book he had read in his youth. He could remember neither author or title, but he told me the sad story. It was of two small boys whose mother had died and of the suffering of the older boy, who was convinced that their father preferred his younger brother to himself. I recognized it as *Misunderstood*, a nineteenth century novel written for adults which, in its day, had become a very popular children's book.

The Lecturer was overjoyed when I offered to lend him my copy and later he wrote that he had photocopied the entire book and that I could have no idea how much it meant to him.

Though well written and mentally demanding works should be available, the expectation that children should always read at a high level can be discouraging to them, and, after all, the most brilliant adult minds sometimes relax with a crime novel.

In Britain, we had an enormously popular writer for children called Enid Blyton. She was a good storyteller and her easily read books had turned several decades of children into avid readers. Then, in the sixties, librarians and teachers combined to ban her books from libraries on the grounds of her limited vocabulary and poor literary style.

Ronald Harwood, the dramatist and current President of the International PEN<sup>31</sup>,

30 Josephine Pullein-Thompson is a writer of books for children.

31 International non-governmental organization for poets, essayists and novelists.

dramaturge et actuel président du PEN International<sup>30</sup>, durant les années qu'il passa en Afrique du Sud. C'est peut-être ce qui décida ce même petit garçon juif à s'installer, adulte, dans le Sussex !

Paradoxalement, le bannissement des livres d'Enid Blyton des bibliothèques n'eut pas le résultat escompté puisqu'il multiplia les ventes de cet ouvrage dans les librairies !

On m'a demandé de faire des suggestions concrètes concernant la promotion de la lecture chez les enfants. C'est difficile au Royaume-Uni, car nous devons faire face à la fois à l'analphabétisme du monde sous-développé et à la révolution technologique du monde développé, et ce dans la même région, si ce n'est pas dans la même école ! Deux extrêmes, dont le seul point commun est un certain rejet de la lecture. Il semblerait que l'analphabétisme peut conduire graduellement à la maîtrise de la technologie sans passer par la médiation des livres. C'est ainsi qu'en visitant un grand établissement scolaire d'enseignement secondaire polyvalent, situé dans l'un des quartier pauvres de Londres, je m'aperçus que la bibliothèque était très bien fournie en livres neufs reliés, qui, de toute évidence, n'avaient jamais été empruntés par les élèves. Seuls les livres utiles pour le travail scolaire étaient régulièrement utilisés.

Un professeur de cet établissement m'expliqua que les enfants préféraient de beaucoup la « boutique du troc », en fait un placard situé dans le hall d'entrée et débordant de vieux livres de poche, que ses propriétaires pouvaient échanger à l'heure du déjeuner. Cet exemple montre que nous accordons peut-être trop de prix à l'apparence des livres et que nous devrions encourager les « boutiques de troc » et demander aux éditeurs d'offrir les livres de poche qu'on leur retourne, de manière à remplir les placards des écoles !

Mon autre suggestion est que nous, les écrivains de littérature enfantine, devrions jouer un rôle plus actif au sein de la société civile. Par exemple, en organisant, dans les Maisons des écrivains ou dans les centres culturels de nos villes, pendant les congés scolaires, des rencontres entre auteurs et lecteurs. Les rencontres pouvaient être suivies de causeries, à l'occasion desquelles il serait possible de renseigner les enfants, notamment sur les livres en cours de préparation. On pourrait aussi tenir des réunions dans des librairies et des bibliothèques. Tout cela avec l'aide de nos comités de l'Union des écrivains et du PEN International.

Enfin, nous devrions convaincre bibliothécaires et professeurs de laisser les enfants lire les livres les plus divers, et les jeunes de la richesse et du plaisir de la lecture.

tells me that as a Jewish boy of East European and Baltic descent, growing up in South Africa, Enid Blyton's books had introduced him to and taught him to love the English countryside. The reason, perhaps, that he is now a British citizen with a house in Sussex.

The outcome of this ban was that the children, deprived of the books in libraries, bought their own copies and the Blyton sales rose enormously.

I have been asked to try to make some concrete suggestions as to how we could bring books and children together. This is difficult in Britain, where we often seem to be struggling with the illiteracy problems of the underdeveloped world and the technology revolution of the developed world in the same area and even in the same school. Two extremes, alike only in their rejection of books. And it seems possible that illiteracy may graduate directly to technology without the intermediary of books.

I was once taken round a large comprehensive school in a poor part of London. There was an excellent library, well-stocked with hardback books in pristine condition. However, when I took books from the shelves at random, I found that they were virtually unborrowed. Only the section of factual books, needed for schoolwork, had been regularly used.

A teacher explained that the children much preferred the 'Swop Shop', a cupboard in the entrance hall, bursting with old paperbacks. As long as you were the owner of one battered paperback you were in business, you could swop it at lunchtime on any school day. The newly acquired book wasn't borrowed; it was yours, it fitted in your pocket, no one told you to take care of it and, later, it could be swopped in its turn.

Perhaps we sometimes make books seem too precious. Perhaps we should encourage more Swop Shops in schools and ask publishers to donate returned paperbacks to fill the cupboards.

My other suggestion is that we, writers, might take a more pro-active role. Some of us have Writers' Houses or Centres in our cities where we could arrange Meet the Writer sessions and talks in the school holidays, and even hold an occasional 'surgery' where children would be advised on their stories and books in progress.

And in places where there were no writers' centre we could offer to hold events in bookshops and libraries; stirring up the committees of our Writers' Unions and PEN Centres and asking them to help in this work.

If books are not to lose the struggle, we have to persuade librarians and teachers and publishers to let children's reading to be as diverse and exciting as possible and we have to convince the next generation of the richness and boundlessness of literature and the convenience and pleasure of solitary reading.

## L'ÉDUCATION ARTISTIQUE MULTICULTURELLE

par **Rachel Mason**<sup>31</sup>

Je dirige actuellement, en collaboration avec le Professeur Doug Boughton, la publication d'un livre rédigé par des enseignants et des formateurs en arts visuels, issus de seize pays différents. Je voudrais faire part de leurs points de vue.

Lorsque nous avons entrepris ce travail, nous savions que le terme « éducation artistique multiculturelle » (qui apparut en Europe et en Amérique du Nord dans les années 60) commençait à être mondialement répandu. Or, les contributions reçues nous ont montré que le sens qui est donné à ce concept varie grandement selon les individus et les Etats.

Pour les auteurs européens et nord-américains, l'éducation artistique multiculturelle remplit un objectif éducatif destiné à promouvoir l'égalité des chances ainsi que les « arts des minorités ethniques ». C'est ainsi que les programmes scolaires d'éducation artistique en Amérique du Nord et en Europe font couramment appel à des « artistes appartenant à des ethnies minoritaires ».

Les Japonais et Coréens, quant à eux, associent ce concept à des réformes éducatives visant à renforcer la conscience par les élèves de leur patrimoine culturel national, en vue de promouvoir la tolérance envers d'autres patrimoines et une plus large ouverture d'esprit. Il me semble que cet objectif coïncide avec le besoin de progresser sur le plan artistique, conscients qu'ils sont que la culture est devenue un phénomène mondial.

Pour l'auteur brésilien, l'éducation artistique multiculturelle est liée au sauvetage des arts et des traditions populaires, longtemps réprimés et assujettis, et donc assimilée à la résistance au colonialisme occidental et à la revendication des identités culturelles. Pareillement, pour le collaborateur taïwanais, l'éducation artistique multiculturelle signifie la mise en valeur des arts et des traditions populaires, à opposer à ceux de la Chine continentale et de l'Occident. Aussi, le multiculturalisme ici a à faire avec la promotion d'une nouvelle identité nationale.

Il existe donc différentes approches du « multiculturalisme » en matière d'éducation artistique, liées aux différentes options politiques des Etats-nations. En dépit de ces différences, la majorité de nos auteurs admettent que les cursus actuels sont plutôt monoculturels et dominés par le modèle occidental. Cela n'est guère surprenant, compte tenu des origines officielles de l'éducation artistique en Europe, qui a été exporté en tant que modèle à suivre au reste du monde au XIXe siècle.

A mon sens, l'enseignement en matière artistique a été dévié, car il apprend aux enfants des préjugés : que la peinture à l'huile et la sculpture dans le marbre ou coulée dans le bronze constituent des arts nobles, que l'art est « plus noble » que la « création artisanale », que le véritable grand art est le fait d'individus géniaux – le plus souvent des hommes issus du continent européen –, etc. Cette éducation est donc raciste puisqu'elle perpétue l'esthétique dominante et discriminatoire des Blancs. Un de nos collaborateurs décrit de façon poignante le tort psychologique infligé aux enfants afro-caribéens des écoles britanniques, constamment confrontés à une esthétique glorifiant la « peau blanche ». Cet enseignement perpétue aussi la dépendance, car, il donne naissance, dans les pays en développement, à des élites

31 Enseignante d'éducation artistique au Département des sciences de l'éducation à l'Institut Roehampton de Londres.

## WHAT IS MULTICULTURAL ART EDUCATION ?

by **Rachel Mason**<sup>32</sup>

I am presently editing a book on multicultural education with Professor Doug Boughton which has chapters by visual arts teacher/trainers from sixteen countries. I want to share some insights from it with you today.

When we first invited chapters for this book we knew that the term « multicultural art education » (which originated in Europe and North America in the 1960's) was beginning to be used world-wide. From the contributions we have received, we now know that it is not a global term, and means different things to different people in different nation states and world regions.

Our European and North American contributors, for example, tend to associate it with the educational goal of equality of opportunity and the promotion of so-called « ethnic minority arts ». Conference participants may know that, as a consequence of this kind of multicultural reform, the use of « ethnic minority artists » has become quite common in school art programmes in North America and Europe.

Our Japanese and Korean contributors tend to associate it with educational reforms which seek to strengthen students' awareness of national cultural heritage as a pre-requisite to developing increased tolerance and open-mindedness towards others. I think this goal has something to do with a need to raise their artistic self esteem whilst at the same recognizing that culture is increasingly becoming more global.

Our contributor from Brazil says the term is beginning to be used in connection with recovering popular arts/traditions that have been suppressed/disenfranchised. She associates this with resistance to western colonialism and reclaiming cultural identity. For the Taiwanese contributor, multicultural art education means searching out local artistic/cultural traditions that can be distinguished from those in mainland China and North America/Europe. I understand multiculturalism in this sense as linked to the goal of creating a new national identity.

So, there are different (utopian) visions of « multiculturalism » in art education fuelled by different political and national agendas. These differences notwithstanding, the majority of contributors agree that, in practice, present curricula tend to be monocultural and are dominated by a western (modernist) fine art canon. This is not really surprising, given the origins of formal art education in the European systems exported to the rest of the world in the nineteenth century. This teaching mis-educates : teaches children, for example, that oil paintings and sculpture (in marble or bronze) are the most important kinds of art ; that art is « better » than « crafts » and that the best art is always made by « individual geniuses » (mainly European men). It is racist : perpetuates a dominant white and discriminatory aesthetic. One of our contributors has written poignantly about the psychological damage inflicted on Afro-Caribbean children in British schools by their constant exposure to a fine art aesthetic built around celebration of « white flesh ».

It perpetuates dependence : creates cultural elites in developing countries who are dependent on so-called centres of excellence elsewhere and out of touch with indigenous arts. It denies or appropriates aboriginal arts : to return to the case of Brazil, I remember asking a group of Brazilian art teachers in 1992 about pluralism

culturelles formées dans des centres d'excellence situés loin de tout contact avec les arts autochtones. Il dénie, ou alors s'approprie les arts des populations. Je me souviens d'une discussion avec des professeurs d'art brésilien sur la question du pluralisme, au cours de laquelle on me fit remarquer que les populations amérindiennes « n'avaient pas d'arts » ! Autre exemple : en Nouvelle-Zélande-Aotearoa, on débat actuellement de l'usage aveugle des symboles et des formes d'arts maoris par les Pakeas ou Blancs européens, car il s'agit de mettre au point un profil national « unique et mondialement exploitable ».

Ce type d'éducation ne tient donc pas compte de la mondialisation : je veux dire de la tendance accrue à l'hybridation des arts, des théories et des pratiques artistiques qui résulte du croisement du transnationalisme et de la dispersion ethnique (par exemple le pan-africanisme). Qu'en pensent nos collaborateurs ? Pour deux d'entre eux, l'histoire de l'art, trop sectaire, serait le grand coupable ! Il faudrait mettre l'accent sur un modèle « interculturel » de l'éducation artistique, de manière à créer des ponts entre les cultures et les civilisations afin de lutter contre toutes les manifestations de xénophobie et de nationalisme.

D'autres voudraient obtenir un « meilleur équilibre » des pratiques culturelles prescrites par les programmes scolaires existants. Aux Etats-Unis d'Amérique, par exemple, notre collaborateur afro-américain s'inquiète du peu d'intérêt porté par l'enseignement officiel pour les arts afro-américains et les théories et les pratiques de « l'art noir » contemporain.

Une collaboratrice estime que les galeries d'art et les musées pourraient réagencer la présentation de leurs collections selon une approche multiculturelle, même si elles sont, pour la plupart, monoculturelles. Le personnel des musées serait, selon elle, capable d'organiser des événements en faveur de la compréhension trans- et multiculturelle.

On suggère ailleurs qu'il conviendrait d'étudier les arts en tant qu'« expressions matérielles d'une culture ». L'un des chapitres de notre publication critique ce genre d'expérimentation pratiquée dans les écoles du Kenya par le National Curriculum for Art. Un autre chapitre fait état des recherches sur la structure des modèles de surface et de l'imagerie des artefacts indigènes au Soudan, et sur la constitution d'une banque de données qui participerait à la formation au design graphique. Les deux projets s'accordent pour dire que les programmes d'études devraient être interdisciplinaires.

Plusieurs collaborateurs souhaiteraient sortir l'enseignement artistique des cadres officiels (écoles, universités, etc) pour l'élargir à l'ensemble de la communauté. Ils proposent également que les professeurs d'art, les artistes professionnels et les élèves travaillent sur des projets définis à partir des demandes et des besoins de leur communauté artistique.

Un chapitre écrit conjointement par des collaborateurs du Canada et de l'Australie souligne que la question du multiculturalisme n'est pas pertinente pour des communautés aborigènes dont les besoins sociaux et artistiques ont toujours été ignorés.

Pour répondre à l'« hybridation » grandissante dans le domaine des arts, l'une des contributions avance que le contenu d'un cursus devrait comporter trois parties : l'une sur les beaux-arts occidentaux, l'autre sur quelques exemples représentatifs des arts traditionnels ou aborigènes et la dernière sur les arts médiatiques et populaires.

in society and arts and having a lively discussion that failed to mention the aboriginal population. When I questioned them about this, I was told, « Oh, they don't have arts ». Regarding appropriation, there is a lively debate going on in Aotearoa-New Zealand, according to one contributor, about the indiscriminate use of Maori arts symbols and forms by Pakeas (white Europeans) to develop a « unique » national profile for « world trade » purposes. It ignores globalization : the increasing trend towards hybridization of arts and transnational/diasporic art theories and practices (e.g. pan-Africanism).

So, what do our contributors want to do about this ?

For two of them, art history is the villain ! They want to pursue an « intercultural » model of art teaching that establishes connections between cultures and civilisations, so as to rid it of its xenophobic, nationalistic tendencies.

Some of them want to achieve a « better balance » of cultural practices in existing school curricula. For example, our African-American contributor is concerned about the dearth of African-American arts teachers in formal art education systems in the USA and the neglect of contemporary « Black » arts theory and practice.

One contributor thinks art galleries and museums have significant multicultural reform potential, even where their collections are monocultural. She talks persuasively about the visible and programmatic possibilities museum staff have to promote cross-cultural multicultural understanding.

Teaching art as « material culture studies » is another suggestion. One of the chapters in the book critiques this kind of experiment in the National Curriculum for Art in Kenyan schools. Another, describes some research into surface patterns and images on indigenous Sudanese artefacts and the development of a computer data base for their use in the training of graphic design students. They both agree that material studies curricula should be interdisciplinary, by their way.

Several contributors want to take art teaching out of formal educational settings (schools, universities, etc) and make it community based. They want art teachers, professional artists and students to work on projects defined in terms of the communities artistic wants and needs.

A chapter jointly written by contributors from Canada and Australia points out that the issue of multiculturalism is irrelevant to aboriginal communities whose social and artistic needs have always been ignored.

A final suggestion, in response to the increasing « hybridization » in the arts, is a tripartite curriculum consisting of content pertaining to (a) western fine arts, (b) selected traditional or ethnic arts and (c) media and popular arts.

In this very brief presentation, I have attempted to summarize the views of the professional art educators who contributed to our book on multicultural reform. And, in particular, their views about inadequacies in the way the subject of visual arts is presently being taught to your children and grandchildren in schools.

In closing, I should point out that : curriculum change in formal art education systems takes place very slowly ; most systems are presently being cut back ; finally art teachers are struggling to come to grips with cultural reforms that are, all too often, politically manipulated by governments ; and for which they are ill prepared. A good example of political manipulation of art education is the chapter in our book that traces the history of Folk Art education in the Hungarian school curriculum throughout this century.

Mon propos ici était de résumer l'optique d'éducateurs professionnels dans le domaine des arts à partir de leur contribution à notre livre sur la réforme multiculturelle. J'ai insisté particulièrement sur leurs critiques de l'enseignement des arts visuels à l'école.

Pour conclure, je voudrais souligner que le changement des programmes officiels d'enseignement des arts ne s'effectue que très lentement, les budgets les concernant subissant partout une réduction conséquente. J'ajouterai que les enseignants déploient de grands efforts pour prendre en main les réformes culturelles, trop souvent manipulées par les gouvernements à des fins politiques. On trouvera un exemple de cette manipulation dans le chapitre retraçant l'histoire de l'enseignement des arts folkloriques en Hongrie durant ce siècle.

Il faut donc qu'avec l'aide de l'UNESCO, on améliore la qualité des programmes nationaux en matière d'éducation artistique, les relations entre l'art à l'école et le monde professionnel de l'art, voire pour exclure l'éducation artistique des cursus scolaires. Naturellement, je pense que l'enseignement artistique a le pouvoir potentiel d'« être l'un des piliers de la tolérance et de la compréhension entre des individus appartenant à des régions et à des univers culturels différents », même si la sclérose de nombreux systèmes éducatifs ne lui permet pas de jouer son rôle.

Pour terminer, je voudrais souligner que la bonne santé des arts de métier dans une société donnée est liée, à d'importants égards, à la façon dont sa jeunesse est éduquée à créer et à consommer de l'art. Je rappelle aussi que tous les pays ne sont pas représentés à la Société internationale pour l'éducation artistique (International Society for Education through Art)<sup>32</sup> et que partout, dans le monde, des enfants n'ont aucun accès à l'art.

All the more reason to help them by arguing, through UNESCO, for (i) a better national art curriculum in their countries - or no national curriculum at all ; (ii) improved systems of initial and in-service art teacher education ; (iii) increased contact between school art and the professional art world ; or, (as is implied in one round table question) (iv) removing art education from school systems altogether. I hope you will opt for the first solution, since I agree with the suggestion in this conference programme that art teaching has the potential to « be a pillar which supports understanding and tolerance between people from different regions and or cultural background ». It is because it has ossified in many education systems that it is unable presently to perform this role.

In closing, I want to remind you that the health of the professional arts in any given society relates in important ways to how its young people are being educated to produce and consume them. To remind you, also, that not all countries are represented in the International Society for Education through Art<sup>33</sup> and that there are places in the world where children have absolutely no opportunity to engage in any form of art education.

## PROMOUVOIR L'ÉDUCATION ARTISTIQUE

par **Salah Abada**<sup>33</sup>

**A** l'heure où les arts et la culture prennent un nouvel essor dans nos sociétés en mutation socio-économique, une place grandissante est laissée aux loisirs culturels et artistiques et au tourisme. Dans ce contexte, l'éducation artistique en milieu scolaire revêt une signification particulière pour autant qu'elle éveille une volonté créatrice et initie les enfants et les adolescents au langage de l'expression artistique et littéraire contemporaine.

C'est dans cette conjoncture nouvelle que l'UNESCO a décidé d'accorder une place importante à cette discipline dans le cadre du programme et du budget 1998-1999. La présente table ronde se veut être comme un prélude à ce travail futur qui sera mené en coopération et en association avec les organismes nationaux, régionaux et internationaux œuvrant dans ce domaine et, en particulier, le Conseil de l'Europe, mais aussi, avec les sociétés internationales d'éducation à travers l'art et l'éducation musicale.

Ma communication va porter sur deux points essentiels. Je vais vous donner, d'une part, le résultat d'une enquête internationale que nous avons lancée auprès des Etats membres de l'UNESCO sur l'éducation artistique et vous parler, d'autre part, des orientations générales de notre programme futur concernant cette discipline.

L'enquête sur l'éducation artistique a été menée au moyen d'un questionnaire qui a été adressé aux 184 Etats membres de l'UNESCO. Un tiers de ces pays (63) a répondu au questionnaire. Les réponses se répartissent géographiquement de la manière suivante : douze pays d'Amérique latine et des Caraïbes, trente pays d'Europe et d'Amérique du nord, neuf pays d'Afrique, neuf d'Asie et du Pacifique et trois Etats arabes. L'échantillon est donc représentatif et de nature à esquisser des tendances générales sur la situation de l'éducation artistique dans le monde.

L'analyse des réponses au questionnaire nous permet de dégager un certain nombre d'informations sur la manière dont l'éducation artistique en milieu scolaire est conçue et organisée à travers le monde. Si ces réponses nous informent sur les tendances générales, elles ne constituent cependant pas pour autant des données statistiques complètes.

- Dépendant généralement d'un Ministère, le plus souvent de celui de l'éducation mais parfois de celui de la culture, l'enseignement artistique est organisé, à l'exception de quelques Etats aux structures fédérales, sur un mode centralisé. Il est largement obligatoire dans le primaire, en Europe et dans les pays arabes. En Afrique, en Amérique latine et dans les Caraïbes, ainsi qu'en Asie cet enseignement est souvent facultatif.
- Les disciplines les plus enseignées sont les arts plastiques, la musique et la littérature, puis viennent le théâtre, la danse et le cinéma dont le caractère facultatif est fortement dominant. Certains pays organisent également des enseignements en matière d'artisanat ou de photographie.
- En dehors de l'Europe, les disciplines artistiques sont le plus souvent enseignées dans le primaire par des enseignants non spécialisés. La tendance s'inverse dans le secondaire où l'éducation artistique est plus généralement confiée à des professeurs diplômés dans la discipline enseignée. C'est à ce

## THE NEED TO PROMOTE ARTISTIC EDUCATION

by **Salah Abada**<sup>34</sup>

**A**t a time when our societies are undergoing socio-economic change, and when art and culture are enjoying renewed popularity, there is a growing place for cultural and artistic leisure activities, as well as for tourism. In this context, art teaching at school takes on particular importance inasmuch as it awakens creativity and introduces children and teenagers to contemporary artistic and literary expression.

It was in the light of these new circumstances that UNESCO decided to give an important place to artistic education in its programme and budget for 1998-1999.

The present round table is intended as a prelude to our future work, which we shall carry out in co-operation and association with national, regional and international organizations working in this field and, in particular, with the Council of Europe which, as you know, has been an important partner in organizing this round table. We shall also be working with international societies for education through art and musical education.

My contribution will focus on two essential points. Firstly, I shall give you the results of an international survey which we made of artistic education in the UNESCO Member States. Secondly, I shall give you the main features of our future programme in this discipline.

For the survey on artistic education, a questionnaire was sent to 182 UNESCO Member States. One-third of these countries (63) replied to the questionnaire. The geographic break-down of these replies is as follows : twelve countries in Latin America and the Caribbean, thirty countries in Europe and North America, nine countries in Africa, nine countries in Asia and the Pacific, and three Arab States. I believe that the sample is representative, and gives us an idea of general trends regarding the situation of artistic education throughout the world.

The analysis of replies to the questionnaire has enabled us to obtain a certain amount of information on the way in which artistic education is envisaged and organized in schools throughout the world. However, while these replies suggest trends, it must be understood that they do not constitute complete statistical data.

- Artistic education generally comes under a ministry - usually the Ministry of Education, but sometimes the Ministry of Culture - and is organized on a centralized basis, except in a few States with federal structures. It is mainly compulsory at primary level in Europe and the Arab countries. In Africa, Latin America and the Caribbean, as well as in Asia-Pacific, artistic education is often optional.
- The subjects most frequently taught are the fine arts, music and literature ; next in order come drama, dancing and cinema, which are predominantly optional. Certain countries also organize crafts teaching or courses in photography.
- Outside Europe, artistic subjects are most often taught in primary school by non-specialized teachers. The opposite is true at secondary level, where artistic education is usually entrusted to specialized teaching staff. It is at secondary - rather than primary - level that outside artists are sometimes brought in to lead

niveau, plus que dans le primaire, qu'il est parfois fait appel à des artistes extérieurs pour animer des ateliers ponctuels. Dans un même pays, la qualification d'un enseignant peut varier d'un établissement à l'autre. Les possibilités de formation continue des enseignants sont inégales selon les régions. Faibles en Amérique latine et en Afrique, elles sont plus développées dans la région Europe-Amérique du nord.

- L'art contemporain, les cultures locales et les cultures étrangères sont tous trois représentés dans l'enseignement artistique. Il apparaît cependant que les cultures locales prédominent sur les deux autres domaines.
- Parmi les actions novatrices et les pratiques artistiques spécifiques que mènent environ deux tiers des pays interrogés, on relève des rencontres et des compétitions entre établissements, la mise en place de projets-pilotes en faveur d'élèves doués, l'utilisation des nouvelles technologies ou encore des coopérations entre le milieu scolaire et les milieux artistiques.
- La coopération entre établissements est prévue dans un grand nombre de textes gouvernementaux, mais des échanges ou des rencontres existent là même où aucune disposition normative ne le prévoit, soit que les artistes se déplacent dans les écoles, soit que les élèves se rendent dans les institutions culturelles. Il existe encore d'autres formes de coopération entre le monde scolaire et les institutions artistiques : festivals, ateliers de pratique artistique ou rencontres inter-établissements. Par ailleurs, dans environ 60% des Etats ayant répondu au questionnaire, il existe des programmes d'initiation culturelle à la télévision et à la radio du service public.
- En ce qui concerne l'application des textes officiels en matière d'éducation artistique au niveau scolaire, celle-ci est rendue délicate en raison des difficultés financières que connaissent 80% des pays interrogés, en particulier en Afrique et dans la région Asie-Pacifique. La deuxième difficulté porte sur l'inadéquation des programmes et des objectifs par rapport aux réalités sociales. Enfin, dans un tiers des pays ayant répondu au questionnaire, le conditionnement des enseignants reste très aléatoire. Cette proportion atteint même 50% des Etats en Amérique latine, en Afrique et en Asie-Pacifique. Malgré ces difficultés, l'évolution de la situation de l'éducation artistique depuis ces dix dernières années est globalement encourageante. C'est ainsi que plus de 50% des Etats considèrent que la situation s'est améliorée, en particulier en Amérique latine et dans les Etats arabes. En revanche, celle-ci semble s'être dégradée en Asie-Pacifique. Face à cette situation, 60% des Etats affirment que la Recommandation de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste de 1980 a apporté de nouvelles idées en faveur de la promotion de l'éducation artistique. Toutefois, seulement 20% des Etats lui reconnaissent un réel impact.
- Enfin, il apparaît que les Etats ont pris de nombreuses initiatives originales pour développer les relations entre le monde scolaire et le monde artistique. La plupart d'entre eux organisent des expositions, des spectacles ou des représentations montés soit par les élèves eux-mêmes avec la collaboration d'institutions artistiques extérieures au monde scolaire, soit par des artistes à leur intention. D'autres pays organisent des compétitions, des rencontres artistiques ou des programmes de coopération, pour peu qu'ils disposent de ressources financières suffisantes.

De ces résultats, l'on peut tirer quelques enseignements :

Le premier constat est qu'il existe un potentiel très important d'expériences qui

special workshops. In the same country, teachers' qualifications can vary from one establishment to another. In-service training possibilities for teachers vary according to regions. These are poor in Latin America and Africa, and better in Europe and North America.

- Contemporary art, local cultures and foreign cultures are all represented in artistic education. It appears however that local cultures prevail over the other two.
- Of note among the innovative activities and specific artistic practices taking place in about two-thirds of the countries of the survey are meetings and competitions between schools, pilot projects for gifted pupils, the use of new technologies and co-operation between the school and artistic environments.
- Such co-operation between schools is provided for in a great many government texts, but exchanges or meetings exist even in areas where there is no such ruling, with artists either going to schools, or pupils going to cultural institutions. There are still other forms of co-operation between the school environment and artistic institutions : festivals, workshops for practising the arts or inter-school meetings. Also of note is the fact that in about 60% of the States having replied to the questionnaire there are cultural programmes for beginners on State-funded television and radio.
- The application of official texts on artistic education in schools is complicated by the financial difficulties experienced by 80% of the countries in the survey, particularly in Africa and in Asia-Pacific. The second difficulty lies in the inappropriateness of programmes and their objectives when compared with social realities. Finally, in one-third of the countries having replied to the questionnaire, the issue of teaching qualifications is still a shaky one. This is true for as many 50% of the States in Latin America, Africa, and Asia-Pacific. Despite these difficulties, the situation of artistic education over the last ten years, taken globally, is encouraging. For example, more than 50% of States consider that the situation has improved, in particular in Latin America and the Arab States. On the other hand, the situation seems to have deteriorated in the Asia and Pacific region. Meanwhile, 60% of States declare that UNESCO's Recommendation concerning the Status of the Artist (1980) brought fresh ideas for promoting artistic education. Despite this, only 20% of the States consider that the Recommendation has had a real impact.
- Finally, it appears that States have taken numerous original initiatives to develop relations between the school world and that of the arts. Most of them organize exhibitions, shows or performances put on either by the pupils themselves with the collaboration of artistic institutions from outside school, or by artists/performers for the pupils. Other countries organize competitions, artistic meetings or co-operative programmes, as long as they have sufficient financial resources.

From these results, we learn the following :

The first observation is that the experience gained by Member States in this area constitutes an enormous potential. Rachel Mason<sup>35</sup> will confirm this impression. She has prepared a study in which UNESCO participated, describing various experiments in artistic education in a multi-cultural environment. It would seem that, in each geo-cultural context, teaching methods were tested by masters or artists of exceptional talent. This is very good news for us, as UNESCO's task in this

---

35 See Rachel Mason's contribution.

ont été menées dans les Etats membres dans ce domaine. Et Rachel Mason pourra confirmer ce sentiment. Elle a préparé un ouvrage, auquel l'UNESCO a participé, qui recueille les différentes expériences d'éducation artistique en milieu multiculturel. Tout se passe comme si dans chaque contexte géoculturel des méthodes d'enseignement avaient été expérimentées par des maîtres ou des artistes d'exception. Cela nous réjouit car, dans le domaine de l'éducation artistique, comme dans beaucoup d'autres, la tâche de l'UNESCO est essentiellement celle de promouvoir, de diffuser et de soutenir des expériences particulières qui ont été menées dans et pour des contextes culturels bien précis.

Le deuxième constat que l'on peut dresser à partir de cette enquête sur l'éducation artistique est que, vu le nombre élevé des réponses qui nous sont parvenues, il s'agit là d'un domaine qui est pris très au sérieux par les Etats membres et cela est encourageant pour notre action future. On note également des préoccupations communes dans les pays à travers le monde : une tendance, bien que timide, de décloisonner l'espace scolaire et artistique de la cité. Parallèlement, les artistes professionnels, auteurs et interprètes, sont de plus en plus souvent invités en milieu scolaire pour y conduire des ateliers, le plus souvent d'une manière ponctuelle plutôt que permanente. Partout dans le monde, l'atout financier toujours insuffisant est considéré comme un frein au développement de l'éducation artistique, au même titre que le sentiment, très largement répandu, que les disciplines artistiques sont de moindre importance, sinon pratiquement inutiles. Il faudra beaucoup de persuasion dans le futur pour faire évoluer les mentalités.

field - as in many others - is essentially that of promoting, disseminating and supporting individual experiments carried out in and for very specific cultural contexts.

The second observation which can be made from the survey on artistic education is that, in view of the great number of replies which we received, we are dealing with a field which is taken very seriously by Member States. This fact is encouraging for our future action. We also note concerns which are the same in countries throughout the world : a tendency, albeit timid, to break down the barrier in society between the school environment and the artistic environment. At the same time, professional artists, authors and performers are increasingly invited into schools to lead workshops, more often for a specific activity rather than on a permanent basis. Insufficient funding - a constant all over the world - is considered a hindrance to the development of artistic education, as is the very widespread feeling that artistic disciplines are of little importance, or even practically useless. Much persuasion will be needed in the future to change mentalities.

# CHAPITRE V

---

## **LES POLITIQUES CULTURELLES DANS LE DOMAINE DES ARTS**

---

# CHAPTER V

---

## **CONTRIBUTION TO THE REFLEXION ON CULTURAL POLICIES IN THE FIELD OF ART**

---

## L'ARTISTE ET LE DÉVELOPPEMENT

par **Javier Pérez de Cuéllar**<sup>34</sup>

Le monde change et nous changeons le monde. Mais notre vision du monde se modifie, elle aussi, au fur et à mesure que s'opèrent ces changements. Les artistes, vecteurs de ces innovations, sont à l'avant garde.

Appréhender les interactions qui agissent et réagissent entre les cultures des peuples et le développement de leur société, constitue l'une des tâches essentielles de l'UNESCO. Forum intellectuel à l'échelle planétaire, l'Organisation se doit d'être un "laboratoire d'idées", pour forger des idées autant que des valeurs.

Les défis auxquels nous sommes confrontés ne sont autres que la reconnaissance et la promotion des valeurs culturelles en tant que fondement même du processus du développement. C'est en tout cas celui qui a présidé à l'établissement de la Commission mondiale de la culture et du développement de l'UNESCO.

Ce défi appelle la réflexion et l'engagement des créateurs, alors que nous menons un débat en profondeur sur la place des artistes dans les sociétés. Car cette relation entre la créativité individuelle et le devenir des civilisations est au cœur de l'articulation dialectique qui relie la culture et le développement.

Elle est aussi au cœur de notre rapport qui s'intitule *Notre diversité créatrice*<sup>35</sup> et, en ce sens, vous êtes les destinataires privilégiés de nos travaux car vous êtes en effet les protagonistes de ce vaste débat international que nous avons comme ambition d'enrichir, voire de renouveler. Nous avons besoin de vous pour assurer le suivi de notre réflexion.

Avant de vous dire comment, laissez-moi évoquer - en quelques mots - la problématique de la culture et du développement qui a été posée avec tant de force sur la scène internationale dès le début des années 80. Cela tient au moins à deux raisons.

D'abord à l'évolution des esprits engendrée par l'émancipation politique des peuples. Un peu partout dans le monde, l'accession au statut de nation a créé une dynamique intellectuelle tout à fait nouvelle. L'affirmation des valeurs culturelles est devenue l'enjeu de l'affirmation de l'identité. Chaque peuple revendique désormais son style de vie propre, non seulement comme une valeur, mais comme un droit, une responsabilité et une chance.

Dans ce nouveau contexte, le développement est apparu comme une entreprise autrement plus complexe qu'on ne le pensait auparavant. Le bien-être n'est pas seulement matériel. Il faut lui donner un sens, laisser l'initiative à un supplément d'âme. Ainsi, l'affirmation du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes a trouvé son aboutissement logique dans la revendication des sociétés à choisir leur modèle de développement. Car les voies de la modernisation sont multiples et chaque peuple doit être en mesure de prendre la responsabilité de forger et de mettre en œuvre d'autres modèles, de choisir son destin (...).

Dans le cadre de cette ère nouvelle, la société a besoin de l'aide des artistes, pour réinventer le monde. Ainsi que l'a dit Dani Karavan en commentant nos efforts :

34 Président de la Commission mondiale de la culture et du développement (UNESCO).

35 Rapport mondial sur la culture et le développement « **Notre diversité créatrice** », par les membres de la Commission mondiale de la culture et du développement présidée par Javier Pérez de Cuéllar.

## THE ARTIST AND DEVELOPMENT

by **Javier Pérez de Cuéllar**<sup>36</sup>

The world changes, and we change the world. But our vision of the world is also modified as these changes take place. You, as artists, are the vectors of these innovations. You are the vanguard.

It is one of UNESCO's essential tasks to understand the actions and interactions which affect the cultures of different peoples, and the way in which their societies develop. As a planet-wide intellectual forum, the Organization has a duty to be a 'laboratory' for both new ideas and values.

The challenge facing us is no less than the recognition and promotion of cultural values as the very basis of the development process. It is the challenge, anyway, which prompted the creation of UNESCO's World Commission on Culture and Development.

This challenge calls for thought and commitment on the part of creators. For this reason, I am very happy to be able to address you as President of the Commission, just as you are embarking upon a serious debate on the artist's place in society. For the relationship between individual creativity and the future of our civilizations is at the heart of the dialectics linking culture and development.

It is also at the heart of our report, '*Our Creative Diversity*'<sup>37</sup>, and you were therefore the people we had primarily in mind during our work, since you are indeed the principal actors in this vast international debate which we hope to enrich, and even to renew. We need you to ensure the continuation of our debate.

Before I tell you how, allow me to briefly mention the problem of culture and development which has been so very present on the international scene since the beginning of the 1980s. There are at least two reasons for this.

Firstly, there is the change in attitudes brought about by the political emancipation of different peoples. In various parts of the world, accession to nationhood created an entirely new intellectual dynamic current. Assertion of cultural values became part of an assertion of identity. Nowadays, peoples everywhere demand their own lifestyle, not only as a value, but as a right, a responsibility and an asset.

In this new context, development began to be seen as a much more complex process than was previously thought. Well-being is not only material; it has to be given meaning, and room must be allowed for the spiritual element. Thus, the assertion by various peoples of the right to take responsibility for themselves led quite logically to societies demanding to choose their own development model. For the ways of modernization are numerous and each people must be able to take responsibility for devising and implementing new models, choosing its own destiny, etc.

In this new era, society needs your help, the artist's help, to reinvent the world. As Dani Karavan has said in commenting on our efforts, 'As an artist I know how important it is to look thoughtfully and honestly at the issues that prevent human beings from building a better world of culture, tolerance and peace'. In other words, to paraphrase a famous dictum of President John F. Kennedy, the question perhaps is not what the international community can do for the artist, but what the artist can do for the international community!

36 President of the World Commission on Culture and Development (UNESCO).

37 The World Commission on Culture and Development's Report, **Our creative diversity**, prepared by the members of the Commission, which was chaired by J. Pérez de Cuéllar.

« En tant qu'artiste, je sais combien il est important de méditer et de considérer honnêtement les problèmes qui empêchent les êtres humains de construire un monde meilleur eu égard à la culture, la tolérance et la paix. » En d'autres termes, pour paraphraser une célèbre maxime du Président John F. Kennedy, la question n'est peut-être pas de savoir ce que la communauté internationale peut faire pour l'artiste mais ce que l'artiste peut faire pour la communauté internationale !

C'est pourquoi je suis hautement satisfait que de nombreux artistes aient déjà proposé de se joindre au débat portant sur les questions soulevées par notre rapport *Notre diversité créatrice*. Nous accueillons cet engagement avec joie. C'est un engagement envers la création, et je citerai ici les mots du groupe qui prépare le congrès intitulé *Le monde au-delà de l'an 2000* : « un espace où l'orientation réflexive des artistes peut faire un demi-tour de 180 degrés afin d'affronter le monde et d'expliquer leur rôle et les responsabilités qu'ils ont envers lui. »

Laissez-moi donc partager avec vous certaines mises en demeure qui mettent en cause, ainsi que nous l'avons vu, notre responsabilité commune. En tête de nos préoccupations vient notre visée d'une *éthique universelle* dont l'émergence nécessite la recherche, elle aussi mondiale, des valeurs partagées : celles qui sont en mesure d'unir les gens et les cultures et non de les séparer. Par ailleurs, nous sommes confrontés au *multiculturalisme* qui exige que nous réaffirmions notre engagement fondamental à soutenir la coexistence des diversités tant sur le plan national qu'international. Comment pouvons-nous, tous ensemble, stimuler la créativité des individus afin de leur insuffler la force ainsi que le pouvoir de s'appropriier les outils dont dispose le monde - concepts, comportements, méthodes - pour leurs besoins locaux dans le domaine des arts, de la science ou de la technologie et de la pratique des gouvernements ? Comment pouvons-nous aborder au mieux les implications culturelles de la grande scène *médiatique* mondiale ? Comment pouvons-nous répondre aux aspirations des *enfants et de la jeunesse*, en fonction de l'aide à leur apporter pour construire un monde en harmonie avec les valeurs multiculturelles et la communication inter culturelle ?

Certes, c'est un programme très ambitieux. Utopique même, mais je dirais qu'il est utopique de façon réaliste en ce qu'il poursuit des solutions nécessaires - et c'est en quoi elles sont réalistes - à travers une optique apparemment utopique.

Mais nous avons un très long chemin à parcourir. Nous n'avons pas encore appris à nous respecter pleinement les uns les autres, ni à partager, ni à travailler ensemble. Cette époque véritablement exceptionnelle dans le cours de l'histoire exige des solutions exceptionnelles. Pour repenser le monde, nous avons besoin d'imagination, d'inventivité, de perspectives et de créativité. Plus que jamais, nous avons besoin d'une vue d'ensemble systématique, énoncée par des gens créatifs, qui combine l'intuitif et l'analytique, le factuel et le symbolique ; en d'autres termes, nous avons besoin d'une vue d'ensemble qui soit directement branchée sur les sources de l'art proprement dit.

En fin de compte, nous aurons besoin de l'honnêteté de l'art. Car, en dernière analyse, ce sera l'honnêteté de l'introspection qui conduira chacun à compatir au vécu de l'Autre, et ce sera la compassion qui nous conduira vers un monde futur où la poursuite de la liberté individuelle sera contre-balançée par un besoin de bien-être commun, un monde où notre programme, axé sur l'empathie et le respect pour tout le spectre des différences humaines, est inclus.

So I am very gratified that many artists have already offered to join the debate on the issues that we raised in our report, entitled '*Our Creative Diversity*'. We welcome this commitment. It is a commitment to creating, and here I quote the words of a group that is planning a symposium entitled *The World Beyond 2000*, 'a space where artists can turn their thinking 180 degrees, to face the world and explain their role and responsibilities towards it'.

Let me therefore share with you some of the challenges we saw as shared responsibility for all of us. At the head of our concerns is the goal of global ethics that needs to emerge from a worldwide quest for shared values that can bring people and cultures together rather than drive them apart. There is the challenge of *cultural pluralism*, of reaffirming the fundamental commitment to fostering coexistence in diversity both nationally and internationally. How can we together stimulate human creativity, in order to inspire as well as empower people to appropriate global tools - concepts, attitudes, methods - for local needs in the arts, in the field of science and technology and in the practice of governance? How can we best address the cultural implications of the world media scene? How can we fulfil the aspirations of children and young people, particularly in terms of helping them build a world more attuned to multicultural values and to intercultural communication?

Yes, this is a very ambitious agenda. It is even utopian, but realistically utopian, I would say, in that it pursues necessary - hence ultimately realistic - solutions through an apparently utopian vision.

But we do have a very long way to go. We have not yet learned how to respect each other fully, how to share and work together. This truly exceptional time in history calls for exceptional solutions. To rethink the world we need imagination, innovation, vision and creativity. More than ever before, we need a systems view, articulated by creative people, that combines the intuitive with the analytical, and the factual with the symbolic - a vision, in other words, that taps into the wellsprings of art itself.

And, finally, we will need the honesty of art. For ultimately, it will be the honesty of introspection that will lead to compassion for the Other's experience, and it will be compassion that will lead us to a future in which the pursuit of individual freedom will be balanced with a need for common well-being, and in which our agenda includes empathy and respect for the entire spectrum of human differences.

## L'ARTISTE INTERPRÈTE DANS UN MONDE EN CHANGEMENT

par **Valentin Klotz**<sup>36</sup>

Ce congrès a été convoqué pour discuter et reconfirmer les principes directeurs de la Recommandation relative à la condition de l'artiste. L'aboutissement des délibérations durant les jours qui viennent orientera peut-être les prochaines actions internationales en ce qui concerne la réalisation de celui-ci. Une Charte internationale sur l'éducation artistique sera également préparée ainsi qu'une déclaration soutenant l'accès des artistes au monde des nouvelles technologies.

Le Bureau international du travail (BIT) travaille depuis longtemps en parfait accord avec l'UNESCO afin d'améliorer le statut de l'artiste et d'autres catégories de travailleurs culturels tels que les professeurs, les auteurs salariés et les interprètes. L'attention du BIT se concentre, bien sûr, sur les conditions d'emploi et de travail de ces travailleurs. Le Programme des activités sectorielles du BIT offre l'occasion de revoir périodiquement ces conditions sur une base tripartite. Nos réunions, qui incluent des représentants des gouvernements, des employeurs et des organisations de travailleurs, en nombre égal, se tiennent en gros tous les quatre ans et mènent directement au suivi d'activités concrètes ayant la forme de recherches, de publications, de séminaires régionaux et, si possible, d'activités de formation.

Il y a moins d'un an, nous avons commémoré, avec l'UNESCO, le 30ème anniversaire de la Recommandation concernant le statut des professeurs, qui est un instrument international auquel le BIT a coopéré tant au niveau de son élaboration que de son contrôle périodique par un comité d'experts indépendant.

Aujourd'hui, c'est la Recommandation de 1980 relative à la condition de l'artiste et sa réalisation qui est au centre de vos débats. Le BIT a également participé à l'ébauche et à la constitution de cet instrument international, ainsi que vous pouvez le constater d'après les nombreuses références à nos Conventions et Recommandations concernant le domaine du social et du travail dont témoignent son préambule, ses principes directeurs et les différentes sections traitant du statut social de l'artiste, de son emploi, de ses conditions de travail et de vie et de ses organisations professionnelles et syndicales.

Le BIT se réjouit de voir qu'aujourd'hui, après quelque vingt années, les organisations d'interprètes reconnaissent l'importance persistante de cette Recommandation et continuent de presser les gouvernements, la société civile et les artistes eux-mêmes à se mobiliser pour faire observer ses clauses.

Les préoccupations du BIT relatives à la protection des interprètes sont reprises de façon spécifique par l'appel lancé aux gouvernements non seulement pour qu'ils «créent et soutiennent un climat de liberté favorisant l'expression artistique, mais également les *conditions matérielles* facilitant la libération de ce talent créatif ».

Quelles sont ces conditions matérielles ?

Elles comportent, au premier chef, les conditions de travail et d'emploi qui

---

36 Chef de la Division des employés salariés et des travailleurs spécialisés au Bureau international du travail (BIT).

## THE PERFORMER IN A CHANGING WORLD

by **Valentin Klotz**<sup>38</sup>

**This** Congress has been convened to discuss and reconfirm the guiding principles of the Recommendation concerning the Status of the Artist. The outcome of your deliberations over the coming days may guide future international action with regard to the implementation of this Recommendation. An International Charter on Artistic Education will also be prepared as well as a declaration encouraging the access of artists to the world of new technologies.

The ILO has long worked side by side with UNESCO to improve the status of the artist and also of other categories of cultural workers, such as teachers, salaried authors and performers. The ILO focus is, of course, the employment and working conditions of these workers. The ILO Sectoral Activities Programme offers the opportunity for a periodic review of these conditions on a tripartite basis. Our meetings, which include representatives of governments, employers and workers organizations in equal numbers, are held roughly every four years and lead directly to concrete follow-up activities, in the form of research, publications, regional seminars and possibly training activities.

Less than a year ago, we celebrated, together with UNESCO, the 30th Anniversary of the Recommendation concerning the Status of Teachers, an international instrument in which the ILO co-operated both in its elaboration as well as in its periodical supervision through an independent Committee of Experts.

Today, it is the Recommendation concerning the Status of the Artist of 1980 and its implementation which is at the centre of your debates. The ILO also participated in the drafting and setting-up of this international instrument, as you can see from the many references to our Conventions and Recommendations in the social and labour field in the preamble of the Recommendation, in its guiding principles and in the different sections dealing with the social status, employment, working and living conditions of the artist, professional and trade union organizations.

The ILO is pleased to see that today, after almost twenty years, performers' organizations recognize the ongoing importance of this Recommendation and continue to urge governments, civil society and artists themselves to raise their awareness of its provisions.

ILO concerns with regard to the protection of performers are echoed specifically in the call for governments « to create and sustain a climate of encouraging freedom of artistic expression, but also **the material conditions** facilitating the release of this creative talent ».

What are these material conditions ?

They include, in the first instance, conditions of work and employment which enable artists to devote themselves fully to their chosen activity - in other words, sufficient income and access to appropriate, professional work to enable artists to live from their art, from their artistic creation.

This should be supported by labour laws which do not penalize artists and performers in relation to other workers.

In addition, social security systems need to be designed or adapted to provide basic

---

<sup>38</sup> Head of the Division of Salaried Employees and Professional Workers Branch at the International Labour Office (ILO).

permettent aux artistes de se consacrer complètement à l'activité qu'ils ont choisie. En d'autres termes : un revenu suffisant et les moyens d'accéder à un travail professionnel approprié qui leur donnent la possibilité de vivre de leur art et de leur création artistique. Ce programme devrait être soutenu par des lois sur le travail qui ne pénalisent pas les artistes et les interprètes par rapport aux autres travailleurs.

En outre, les systèmes de sécurité sociale ont besoin d'être conçus ou adaptés pour offrir les garanties essentielles de protection tant en ce qui concerne la santé et l'infirmité que le chômage, les primes de retraite, etc., à l'égal de celles en vigueur chez les autres travailleurs, afin de ne pas pénaliser indûment ceux qui travaillent en *free-lance* ou à leur compte.

De même, les lois fiscales devraient tenir compte des conditions de travail particulières aux artistes, des variations de leur revenu et des périodes d'inactivité professionnelle - qui peuvent hélas être très longues ! Elles devraient, par exemple, inclure des mesures telles que le revenu moyen calculé sur plusieurs années, ce qui éviterait aux artistes d'être pénalisés par rapport à d'autres catégories professionnelles.

Ces conditions matérielles dépendent du vouloir des gouvernements et de la société civile, de leur volonté de reconnaître la contribution des artistes à la société et à notre développement culturel, et de leur détermination à récompenser ces contributions de juste manière. Un certain nombre de gouvernements ont adopté des politiques culturelles qui encouragent la demande publique et privée pour les fruits de la créativité artistique. Reste que, malheureusement, le soutien accordé aux arts, durant ces dernières années, a diminué. Cette réduction s'est répercutée de façon négative sur l'emploi des interprètes et elle représente, en termes de retour économique et de création d'emplois, une occasion perdue de réaliser d'autres profits positifs importants. Lorsqu'on considère la question de l'emploi des artistes et de leurs conditions de travail, on voit que l'une des tâches fondamentales des gouvernements, des parlements et des instances juridiques est de faire respecter les droits syndicaux essentiels des artistes en tant que travailleurs.

Ces différents points ont été mis en lumière dans un récent Rapport, de 1997, sur la Condition de l'artiste interprète, que la Fédération internationale des acteurs a préparé pour l'UNESCO<sup>37</sup>. Ce rapport note que tandis que le droit à une libre négociation collective est un principe qui est reconnu dans la plupart des pays, soit par la constitution soit par la législation nationale, on observe en pratique une tendance générale à saper ce principe en interférant directement dans les négociations collectives et/ou indirectement par le biais de la législation. Le rapport souligne - et nous ne pouvons que soutenir cette requête - que la Recommandation relative à la condition de l'artiste doit être consolidée pour permettre à tous les interprètes, quel que soit le statut de leur emploi, de jouir du droit de s'associer librement et de négocier collectivement avec les employeurs et les producteurs.

En janvier 1997, le Bureau international du travail a tenu un Congrès sur la convergence des multimédia qui rassemblait des représentants des gouvernements, des artistes interprètes, des auteurs, des journalistes et d'autres travailleurs des média ainsi que des employeurs. Son propos était d'examiner l'impact de la technologie digitale, de la convergence des média et de l'avènement de la société d'information sur l'emploi et les relations dans le travail. Les droits de négocier collectivement dans le contexte multimédiatique furent également discutés. Durant cette réunion, les représentants des travailleurs signalèrent le besoin de revoir la façon dont ils étaient abordés actuellement eu égard aux négociations collectives. Les syndicats

37 La condition de l'artiste interprète, Paris, UNESCO, 1997. (Document CLT/CONF/806/9.)

protections with regard to health care, disability, unemployment, retirement benefits, and others, on a par with other workers, in order not to unduly penalize those who work on a freelance or self-employed basis.

Also, tax laws should take into account the particular conditions of artists' work, their fluctuating incomes and periods of professional inactivity - (and these periods can unfortunately be very long !) - and should include measures, such as income averaging over several years, to avoid penalizing artists vis-à-vis other professional categories.

These material conditions depend on the will of governments and of civil society to recognize the contributions which artists make to society and to our cultural development and to reward these contributions in a just manner.

A number of governments have adopted cultural policies encouraging public and private demand for the fruits of artistic creativity. Unfortunately, however, in recent years public support for the arts has declined. This has had a negative impact on performers' employment and represents a lost opportunity to realize other important positive spin-offs in terms of economic return and employment creation.

When we consider the questions of artists' employment and working conditions, one of the fundamental tasks of governments, parliaments and the judiciary, is to ensure respect for the basic trade union rights of artists as workers.

These aspects have been highlighted in a recent Report on the Status of the Performer in 1997, which the International Federation of Actors has prepared for UNESCO <sup>39</sup>. This report notes that while the right to free collective bargaining is a principle that is recognized in most countries, whether by the constitution or by national legislation, there is a general tendency to erode this principle in practice by direct interference in collective bargaining, and/or indirectly by legislation. The report stresses - and we can only support this request - that the Recommendation of the Artist must be strengthened to allow all performers, regardless of their employment status, to enjoy the right of freedom of association and to bargain collectively with employers and producers.

In January 1997, a Symposium on Multimedia Convergence was held at the International Labour Office, which brought together governments, representatives of performers, artists, journalists and other media workers as well as employers to examine the impact of digital technology, media convergence and the advent of the information society on employment and labour relations. Collective bargaining rights in the multimedia context were also discussed. In this meeting, the workers' representatives indicated the need to review current approaches with respect to collective bargaining. Performers' unions were now looking towards international agreements, since their employers were often the same companies all over the world. This made the negotiation and conclusion of agreements for international co-production a necessity, guaranteeing an acceptable minimum protection.

This and other very interesting aspects of the changing collective bargaining process in the arts industries have also been examined in this meeting. In many countries, collective bargaining is failing to adapt itself fast enough to the changes in both the live and audiovisual industries. The old, well established relationships between a few nationally based employers with a long tradition of stable employment are being encroached upon by large multinational entertainment conglomerates as well as by new players from other sectors such as computer software, book publishing, video games and television.

---

39 The Status of the Performer in 1997 (document CLT/CONF/806/9).

d'interprètes avaient maintenant les yeux tournés vers des accords internationaux, dans la mesure où leurs employeurs font souvent partie des mêmes compagnies dont les implantations couvrent le monde entier. Cet état de fait rend la négociation et la conclusion d'accords sur la coproduction internationale, propres à garantir une protection minima acceptable, une nécessité.

Cette question et d'autres aspects très intéressants de l'évolution du processus de négociation collective dans les industries de l'art furent également examinés au cours de cette rencontre. Dans beaucoup de pays, la négociation collective ne parvient pas à s'adapter assez vite aux changements tant dans les industries de la production du direct que dans celles de l'audio-visuel. Les bons vieux rapports établis entre un petit nombre d'employeurs siégeant dans un même espace national, et pour qui la stabilité de l'emploi est une longue tradition, sont actuellement disloqués par les larges groupements multinationaux de l'industrie du divertissement aussi bien que par de nouveaux professionnels venus d'autres secteurs tels que les logiciels, l'édition, les jeux vidéo et la télévision.

Cette dégradation des vieux rapports entre partenaires de la négociation collective, qui résulte de l'entrée de ces nouveaux employeurs, affecte de façon négative les conditions de travail des artistes et des interprètes et peut clairement se constater dans le domaine du film et plus particulièrement des émissions de télévision.

Le Congrès du BIT a souligné l'importance toujours actuelle des Conventions n° 87 - Liberté d'association et la protection des droits de s'organiser (1948) - et n°88 - Droit de s'organiser et de négocier collectivement (1949).

Le changement nous affronte. Les structures industrielles et organisationnelles, qui nous étaient familières, cèdent devant les nouvelles configurations. Les médias et les industries du divertissement croissent et travaillent sur le fil du rasoir du changement. Beaucoup d'entre nous, au cours de notre vie professionnelle, ont non seulement connu des satisfactions mais ont aussi et déjà fait l'expérience des turbulences et de l'instabilité qui marquent l'économie d'information de demain. Nous avons été témoin de la déstructuration des modèles traditionnels du travail et de la restructuration du temps de travail. Nous avons vu l'électronique déplacer le travail, et la compétition, parfois destructrice, grandir au sein du marché de l'emploi. Nous avons vu à quel point le poids des réajustements retombe sur ceux qui sont les moins qualifiés et dont les salaires sont les plus bas. En un mot, nous avons pu constater le bénéfice économique mais aussi le coût social du changement dans un secteur très exposé de l'activité internationale.

Ce colloque a une signification spécifique pour le BIT parce que les questions qui y seront posées ne seront pas seulement d'ordre culturel mais toucheront aux problèmes sociaux fondamentaux de notre temps. Cette rencontre est centrée sur les arts et la création artistique, l'éducation artistique et les nouvelles technologies mais aussi sur le contexte social et économique dans lequel les auteurs et les interprètes travaillent, sur leur formation professionnelle ainsi que sur le besoin de protéger leurs droits de propriété intellectuelle dans le domaine digital. Au regard du BIT, tous ces problèmes sont par ailleurs imbriqués, en particulier ceux qui concernent l'emploi, la formation professionnelle et les rapports de travail. Il est important d'analyser comment la nature du travail et les rapports dans le travail sont en train d'être transformés par la progression technologique et par les forces économiques mondiales en jeu. La situation de l'emploi pour les artistes deviendra

This breakdown in old collective bargaining relationships as a result of the entry of these new employers is negatively affecting the conditions of work of artists and performers, and can be witnessed clearly in the sphere of film and particularly television broadcasting.

The ILO Symposium stressed the enduring importance of Conventions N° 87 : Freedom of Association and Protection of the Rights to Organize (1948) and N° 98 : Right to Organize and Collective Bargaining (1949).

Change is upon us. The industrial and organizational structures, which have been familiar to us, are giving way to new configurations. The media and entertainment industries are living and working on the cutting edge of change. Many of you have already experienced in your professional lives not only satisfaction but also the turbulence and instability that is one of the hallmarks of the information economy of tomorrow. You have witnessed the destructuring of traditional work patterns and the restructuring of working time. You have seen the electronic displacement of work and the growth of a competitive - and in some cases destructive - labour market. You might also have seen how much of the burden of adjustment falls on those with the fewest skills and the lowest wages. In short, I dare to assume that you have seen both the economic benefits and the social costs of change in a very prominent exposed and international sector of activity.

This Congress holds specific significance for the ILO because the questions you are asked to address in the coming days are not only cultural, but include fundamental social questions of our time. They focus on the arts and artistic creation, on art education and new technologies, but also on the social and economic context in which authors and performers work, their professional training and the need for protection of their intellectual property rights in the digital area. All these aspects are also relevant for us in the ILO, in particular those related to employment, training and labour relations. It is important to analyze how the nature of work and labour relations in your sector are being transformed by technological advances and the global economic forces at play. Will employment for artists in the future necessarily become even more precarious ? How will education and training needs be met as skill requirements continue to climb with every technological breakthrough ? What will the future of labour relations be in an industry which is characterized by an increasing number of small operators, in which it is often difficult to identify an employer and where international co-production is becoming more and more common ? In other words, how will you work, how will you train and adapt yourselves to the changing environment ? How will you relate to each other as social actors ? As you explore these and other questions in the days ahead, I hope that you will also consider how the Recommendation concerning the Status of the Artist can be put to more effective use to cope with current needs and future developments.

The ILO has consistently promoted respect for basic human rights such as freedom of association and the right to collective bargaining, the elimination of forced labour and of child labour, and the elimination of discrimination in employment and occupation and the promotion of equality of opportunity and treatment between men and women.

The changes now underway do not call into question these principles, but they do challenge us to find appropriate mechanisms to reinforce them and to extend social dialogue. Through dialogue between the social partners and the government, we can ensure that the Information Society will be a democratic one in which all

t-elle à l'avenir encore plus précaire qu'aujourd'hui ? Comment fera-t-on face aux besoins de formation et d'éducation à mesure que le niveau des qualifications exigées continue de monter à chaque avancée technologique ? Que sera l'avenir des rapports de travail dans une industrie qui se caractérise par un nombre croissant de petits opérateurs parmi lesquels il est souvent difficile d'identifier un employeur et où la co-production internationale devient de plus en plus courante ? En d'autres termes, comment les artistes travailleront-ils, comment se formeront-ils, comment s'adapteront-ils à ce monde en changement ? S'associeront-ils les uns avec les autres en tant qu'acteurs sociaux ? Il nous faudra imaginer comment faire fonctionner la Recommandation relative à la condition de l'artiste de manière plus efficace pour qu'il puisse faire face aux besoins courants et aux effets du développement.

Le BIT s'est toujours fait le porte-parole du respect des droits humains fondamentaux, dont : la liberté de s'associer librement et le droit de négocier collectivement, l'élimination du travail forcé et du travail des enfants, l'élimination de la discrimination dans l'emploi et dans les professions, tout comme l'égalité des chances entre les hommes et les femmes et la parité entre leur traitement professionnel.

Les changements qui se préparent ne remettent pas ces principes en question, mais ils nous somment de trouver les mécanismes appropriés qui les renforceront et élargiront le dialogue social. Grâce au dialogue entre les partenaires sociaux et le gouvernement, nous pouvons faire que la société d'information soit une société démocratique à laquelle tout le monde puisse participer. Il faudra peut-être développer de nouvelles politiques pour mieux compenser le besoin simultané de sécurité dans l'emploi et de flexibilité dans le travail. Les frontières traditionnelles entre les métiers, les secteurs et les nations ne peuvent plus constituer le seul cadre - et encore moins le plus approprié - des solutions possibles aux débats des partenaires sociaux. Le dialogue social a sans doute besoin de s'étendre à des domaines qui dépassent les questions de gagne-pain, de gages et de conditions de travail pour inclure les problèmes de droits moraux, d'éducation et de formation, et d'équité en ce qui concerne le traitement des travailleurs de la production internationale.

Les réflexions menées ici devraient favoriser des solutions concrètes qui assureront aux acteurs, aux musiciens, aux interprètes et à d'autres artistes la possibilité de jouir des mêmes droits sociaux et économiques qu'un quelconque citoyen et travailleur de la société. C'est de cette façon que nous pouvons montrer aux artistes que nous leur sommes reconnaissants de contribuer au développement de l'art et de la culture qui enrichissent notre vie à tous.

can participate. New policies may have to be developed to better balance the concurrent need for employment security and for labour flexibility. Traditional occupational, sectoral or even national borders may no longer be the only - let alone most appropriate - framework in which the social partners can find solutions. Social dialogue may need to be extended to areas which go beyond the bread-and-butter issues of wages and conditions to include moral rights, education and training questions and equitable treatment in international productions.

It is my hope that your deliberations will point to concrete solutions to ensure that actors, musicians and other artists and performers enjoy the same social and economic rights as any other citizens or workers in society. In this way we might express our gratitude for their contributions to the development of art and culture which enrich the lives of us all.

## QUELQUES ASPECTS DE LA POLITIQUE CULTURELLE FRANÇAISE

par **Jean Favier**<sup>38</sup>

Les formules fondatrices du premier décret de nomination d'André Malraux comme Ministre d'Etat chargé des affaires culturelles, le 3 février 1959, s'inspiraient de la Charte de l'UNESCO. Ce décret se donnait alors pour mission, j'en cite quelques phrases essentielles : « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité... au plus grand nombre..., assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent ». On peut y entendre comme l'écho de toute une tradition de philosophie éclairée, humaniste et volontariste, plaçant la culture au centre de ses préoccupations les plus fondamentales et considérant l'homme et l'artiste comme des êtres de raison, de réflexion, et pas seulement de besoins.

On peut sans crainte puiser dans cet héritage pour évoquer aujourd'hui la situation de l'artiste et, au-delà, les moyens de préserver les conditions de la création artistique dans le monde.

En compagnie d'artistes, de nombreuses institutions du système des Nations Unies concernées, d'organismes intergouvernementaux régionaux, de représentants des principales organisations non gouvernementales, de syndicats et associations d'artistes, aujourd'hui réunis à l'UNESCO, tentons de mener à bien cette réflexion de fond qui, je crois, met en question l'essence même de tout projet culturel.

Bien sûr, nous connaissons tous la diversité des situations entre les régions, les pays, les continents qui marquent les conditions de vie et de travail des artistes. Mais cette diversité des situations laisse affleurer un diagnostic souvent identique : dans de nombreuses régions du monde, on trouve des artistes qui vivent sans statut professionnel, sans syndicats ni associations, sans protection juridique suffisante.

De plus, nous savons à quel point l'arrivée des nouvelles technologies dans le domaine de la création comme dans celui de la communication est venue bouleverser le travail des artistes et mettre en péril la souveraineté de leurs droits sur leurs œuvres. La mise en place de législations qui protégeraient ces œuvres de la reproduction illégale est aujourd'hui devenu un enjeu mondial dont nous devons pouvoir débattre ici avec rigueur et détermination.

En France, d'importantes législations ont été prises en faveur de la culture et de ses principaux acteurs. J'en citerai quelques-unes adoptées récemment : loi de 1981 sur le prix unique du livre, loi sur les droits voisins en 1985, refonte de la loi de 1957 sur la propriété intellectuelle et les droits d'auteur en 1992.

Ce projet culturel s'est donc fondé sur une implication constante de la puissance publique, bien qu'il connaît aussi des remises en cause et des difficultés d'adaptation profondes.

Les attaques contre les sources publiques du financement et de la protection de la culture existent. Une querelle sur ce que certains appellent l'*Etat culturel* est née. Ici et là, on stigmatise les dépenses inutiles de l'Etat, accusé de maintenir des artistes en survie artificielle et de fabriquer une culture d'Etat subventionnée. Cette actualité polémique est illustrée par un débat qui remet en cause le

---

38 Président de la Commission de la République française pour l'UNESCO.

## SOME ASPECTS OF FRENCH CULTURAL POLICY

by **Jean Favier**<sup>40</sup>

Perhaps you know that the wording of the first decree passed by André Malraux upon his nomination as Minister of State for Cultural Affairs on 3 February 1959 was inspired by UNESCO's Constitution. This decree stated its mission as being to 'make the major works of humanity available... to the largest possible number of people..., to ensure the widest possible audience for our cultural heritage and to encourage the creation of works of art and of the intellect which will enrich this heritage'.

These words can be understood as the echo of a long philosophical tradition of enlightenment, humanism and voluntarism which placed culture first among its basic concerns, and considered man and the artist as beings of reason and thought, and not only of needs.

We need have no hesitation about delving into this heritage as we consider the present-day situation of the artist and, beyond this, the means of preserving conditions for artistic creation in our world.

Together with the artists, numerous United Nations agencies concerned, regional intergovernmental bodies, representatives of the main NGOs, artists' unions and associations gathered here today at UNESCO, let us try to get to the heart of this matter which, I feel, calls into question the very essence of any cultural project.

Of course, we are all aware of the differences between regions, countries and continents which affect the living and working conditions of artists. But despite such differing situations, the diagnosis is often the same : in many regions of the world artists have no professional status, no unions or associations, and insufficient legal protection.

In addition, we are aware of the upheaval caused in the artistic professions by the arrival of new creative and communication technologies, and of the danger that these represent to artists' sovereignty over the rights connected with their works. Today, the establishment of legislation to protect these works against illegal reproduction is a matter of worldwide importance, and we must ensure that our debate at this Congress is rigorous and determined.

In France, as you know, there has been a great deal of legislation in favour of culture and its main actors. Allow me to quote some of the legislation which has been adopted over recent years : the law of 1981 on a single price for books, the law on neighbouring rights in 1985, and the remodelling in 1992 of the 1957 law on intellectual property and copyright.

Our cultural project is therefore based on the constant involvement of the State. And yet, I have to say that there are also times when this involvement is called into question, and has great difficulty in adapting.

There are attacks against public funding and protection for culture. A quarrel has arisen over what some call the *Etat culturel* (Cultural State). Here and there, disparaging remarks are made about useless spending by the State, which is accused of keeping artists alive artificially and manufacturing a subsidized State culture. An illustration of this controversy is the debate over the way in which

fonctionnement des centres d'art contemporain et discute de l'opportunité du soutien accordé en général à l'art contemporain en France.

Ou alors, on souligne l'absence de normes législatives fixant le cadre d'action et de contrôle de l'Etat. D'importants chantiers juridiques sont ainsi toujours en suspens : loi sur les musées, loi sur les trésors nationaux, loi sur les bibliothèques, réglementation réelle du photo-copillage, réforme des enseignements artistiques.

La vérité, me semble-t-il, c'est que le droit de la culture doit en permanence s'adapter à l'évolution de notre société. Et d'ailleurs, ce droit est présent presque quotidiennement dans la culture, jusque dans la question : qu'est-ce qu'un artiste ? Or, il faut bien admettre que notre droit ne comporte pas, à proprement parler, de définition générique de l'artiste, de même qu'on ne rencontre pas de définition juridique de l'œuvre d'art.

L'artiste, le plus souvent, n'est ainsi appréhendé par le droit qu'à certaines étapes de son existence ou de ses manifestations extérieures. Le droit du travail des artistes, la rédaction même de leurs contrats d'emploi, l'application des règles du droit pénal aux artistes se découvrent en fait souvent comme des zones de moindre juridicité.

Cette impuissance du droit à définir ou même à retenir une notion juridique de l'artiste ne doit pas exclure cependant une organisation des professions culturelles dans le cadre d'une grande liberté des activités culturelles. Cette imprécision juridique explique que nombre d'artistes à travers le monde demandent aujourd'hui un statut plus protecteur que celui dont ils disposent. Les artistes, c'est leur droit le plus strict, s'interrogent sur les questions de sécurité sociale, d'assurances, d'aides aux projets et de subventions.

En France, comme ailleurs souvent, on peut ainsi établir le constat qu'il existe encore de nos jours une véritable « demande d'Etat » dans le domaine culturel, légitimant par là même la notion de service public culturel. Cette demande n'émane pas seulement des publics consommateurs d'art, mais aussi d'artistes qui, même s'ils contestent parfois les pouvoirs institutionnels en place, peuvent aussi avoir recours à une puissance publique protectrice, sans mettre aucunement en danger leur liberté de création et de vie. C'est ainsi que nous assistons aujourd'hui, peut-être, au développement de rapports plus équilibrés entre les sphères du pouvoir et de la création.

Pour autant, il faut rester lucide et ne pas se méprendre sur le maintien persistant des luttes que mènent souvent, au péril de leur vie, les artistes, face à la montée des pouvoirs oppressifs des intégrismes et de toutes les autres formes d'intolérances politiques, religieuses et intellectuelles.

Par delà ces intolérances, ce qui demeure, c'est le défi lancé par les artistes, un défi qui consiste à inscrire en nous une parole inoubliable, une parole mémorable, qui ne l'est que par sa force intérieure, par le souffle qui l'anime et qui leur permet de se poser en s'opposant. Souvenons-nous ainsi du poète René Char qui, au cœur de la guerre, trouvait la force d'écrire ces mots : « A chaque effondrement des preuves, le poète répond par une salve d'avenir ».

Ce Congrès a fait le choix des vraies questions : celle du financement des arts et de la création, du rôle des enseignements artistiques, de l'évolution des pratiques artistiques face aux nouveaux enjeux économiques et sociaux. Ces questions ont besoin de réponses. En France, comme dans beaucoup d'autres pays, je pense tout particulièrement à tous ceux en transition politique et économique, la grande

contemporary art centres are run, which challenges the appropriateness of the general support given to contemporary art in France.

In other instances, one deplores the absence of legislation establishing the framework for State intervention and control. In this respect, important legal projects are still pending, such as a law on museums, a law on national treasures, a law on libraries, proper regulations on photocopying, and reform of arts education.

The truth as I see it is that cultural law must constantly adapt as our society develops. And indeed, this law is present in culture on an almost daily basis, and in the very question : what is an artist ?

We have to admit, however, that our law does not, strictly speaking, include a generic definition of the artist, just as there is no legal definition of a work of art.

More often than not, the artist is only confronted with the law at certain stages of his existence or of his public manifestations. In fact, artists' labour law, the actual drafting of their employment contracts, and the application to artists of regulations under criminal law, often happen to be very grey legal areas.

The law's incapacity to define - or even to grasp - a legal notion of the artist must not be allowed to prevent an organization of the cultural professions which would at the same time ensure great freedom for cultural activities. The lack of legal precision explains why artists all over the world are now asking for a more protective status than the one they already have. Artists, very rightly, are concerned about questions such as national health and other kinds of insurance, project grants and subsidies. May the proposals of this Congress be worthy of the important stakes involved.

In France, and often elsewhere, it can be observed that there is still today a real 'State demand' in the area of culture, thus giving legitimacy to the notion of public service to culture. This demand not only comes from art consumers among the public ; it also comes from artists who thus, while sometimes challenging the official institutions of the day, also make use of a strong public protector without in any way endangering their freedom to live and create as they please. Thus we are perhaps beginning to see a more balanced relationship between authority and creativity.

We should nevertheless remain lucid, and make no mistake about the persistence of the battles led by many artists, at the risk of their lives, against the rise of fundamentalist oppression and all the other kinds of political, religious or intellectual intolerance.

Beyond such intolerance, what remains is the challenge which the artist gives us, a challenge which consists in imprinting in our minds an unforgettable word, a memorable word, which is only memorable because of its inner force, and because of the soul which quickens it and enables the artist to take a stand by saying 'no'. Allow me to quote the poet René Char who, in the heart of war, found the strength to write these words : *à chaque effondrement des preuves, le poète répond par une salve d'avenir* (which, roughly translated, means : 'each time certainties collapse, the poet replies with a salvo of the future').

To conclude, I should like to say that the Congress has chosen the real questions : the problem of financing arts and creativity, the role of education in the arts, and the development of artistic practices in the face of new economic and social stakes.

majorité des institutions culturelles sont en effet confrontées, d'une part, à des problèmes de structure interne et de législation, d'autre part, à des problèmes de réduction sévère des budgets. Il faut apporter à ces questions des solutions constructives.

Plus encore, parce que nous sommes en lutte contre les fractures culturelles et ce que certains, comme le sociologue Pierre Bourdieu, n'hésitent plus à appeler *la misère du monde*, il nous faut trouver des remèdes à des sociétés trop éclatées et trop instables.

De quoi s'agit-il donc ici ? S'il me fallait résumer en quelques mots, je dirais : d'abord, assurer un meilleur partage des savoirs ; ensuite, répondre aux attentes des artistes et des publics dans un souci d'équité et de pluralisme ; et enfin, passer dans la mesure du possible du droit *dans* la culture au droit *de* la culture pour sauvegarder les droits et les devoirs de chacun.

These questions need to be answered. In France, as in many other countries - and I am thinking especially of all those in the midst of political and economic change - the great majority of cultural institutions are in fact confronted, on the one hand, with internal structural and legislative problems and, on the other, with problems caused by severe budget cuts. Constructive solutions have to be found.

And it is even more important for us to find remedies for societies which have exploded and become unstable, because we are fighting against a rift between cultures and what some - the sociologist Pierre Bourdieu, for example - no longer hesitate to call the *misère du monde* (world misery).

What has to be done, then ? If I had to summarize my views in just a few words, I would say : firstly, ensure a better sharing of knowledge ; secondly, respond to the expectations of artists and the public, with due care given to equity and pluralism ; and finally, to the extent that it is possible, make the transition from the law *in* culture to the law *of* culture, so as to safeguard the rights and duties of all.

## L'ENCOURAGEMENT POUR LA CULTURE ET LES ARTS AU MEXIQUE

par **José Luis Martínez H.**<sup>39</sup>

La tradition mexicaine d'aider et d'encourager ses créateurs remonte au monde préhispanique. A cette époque, tous ceux qui avaient des aptitudes pour la danse, le chant, le théâtre et les arts manuels, étaient exemptés d'impôts et bénéficiaient d'une aide alimentaire et économique. Dans les trois siècles de vice-royauté, ce soutien artistique prit de nouvelles formes venues d'Europe, comme le patronage et le mécénat, essentiellement dans le domaine de l'architecture et la peinture. Pendant le XIXe siècle et le début du XXe siècle, les propositions d'aide publique à l'artiste commencèrent à se perfectionner, soit par des bourses pour financer une formation à l'étranger, soit par l'achat d'œuvres.

Les prémices d'une politique culturelle d'aide systématique à la création artistique datent des années 20 de ce siècle grâce à l'administration de José Vasconcelos (1881-1959), dont l'engagement a été absolu vis-à-vis de la liberté de création.

Aujourd'hui, l'Etat, représenté par le Ministre de l'éducation publique et des beaux-arts, laisse une totale liberté aux artistes qu'il emploie. Tous ceux qui ont travaillé pour la SEP (Ministère de l'éducation publique) reconnaissent le mérite de Vasconcelos de n'avoir jamais essayé de leur imposer un credo esthétique déterminé, en dehors des critères précisés dans son discours inaugural : « Le genre d'art que le peuple vénère est l'art libre et magnifique des grands artistes qui n'ont connu ni seigneur ni bassesse... Les autres, les courtisans, ne nous intéressent pas, nous les fils du peuple ». Instaurer une esthétique nouvelle implique la création d'un véritable code moral de l'artiste, fondé sur le rejet à la soumission, à l'esclavage du pouvoir ou de la fortune, à l'adulation servile et au parasitisme. En effet, la seule exigence que l'Etat, en tant que représentant du peuple, peut et doit manifester aux artistes qu'il soutient est que « le savoir et l'art servent à améliorer la condition des hommes ».

Pendant les années qui succédèrent à la fondation du Ministère de l'éducation publique en 1921, les institutions gouvernementales destinées à la préservation, à la promotion et à la diffusion de la culture se sont consolidées et les mécanismes publics pour encourager la création se sont développés. A la fin des années 80, ces soutiens se dispersèrent et furent sujets à des opinions et à des critères subjectifs.

C'est pour ces raisons que la mise en place, en 1989, du Fonds national pour la culture et les arts (FONCA) engendra un changement important dans la politique culturelle de l'Etat et dans sa relation avec les créateurs. Son origine surgit de la naissance du Conseil national pour la culture et les arts, comme résultat d'un décret présidentiel qui spécifiait que « l'Etat doit stimuler la création artistique et culturelle, tout en garantissant la pleine liberté des créateurs, et c'est pour cette raison que sa présence se fonde essentiellement sur l'organisation et sur la promotion ». Le Président du Conseil national pour la culture et les arts fut chargé de constituer le FONCA, « avec l'intention d'encourager la production artistique individuelle et collective, celle d'acquérir, pour le préserver, le patrimoine national, les bibliothèques, les archives et les œuvres d'art ». Son établissement concrétisa la proposition faite par les artistes et les intellectuels mexicains depuis 1975 de

## ENCOURAGING CULTURE AND THE ARTS IN MEXICO

by **José Luis Martínez**<sup>41</sup>

Mexico's tradition of assisting and encouraging creative talent dates back to pre-Hispanic times. Anyone at that time who was skilled in dancing, singing, drama or the handicrafts was exempt from taxes and received food and economic assistance. During the three centuries of the vice-royalty, this artistic support took on new forms, such as patronage, which came from Europe and mainly concerned architecture and painting. During the nineteenth century and the beginning of the twentieth, schemes began to take shape for assisting the artist with public funds, either through fellowships for training abroad, or the purchase of works.

The foundations of a cultural policy providing systematic aid for artistic creation were laid in the nineteen-twenties, thanks to the administration of José Vasconcelos (1881-1959). It is important at this stage to underline his absolute commitment to freedom of creation.

The State, represented by the Minister for Public Education and the Fine Arts, continues to give total freedom to the artists it employs. All those who have worked for the SEP (Ministry for Public Education) recognize Vasconcelos' merit in never having tried to impose an aesthetic creed, beyond the criteria specified in his inaugural speech: 'The type of art which the people venerate is the free, magnificent art of those great artists who have known no lord, and practised no servility... The others - the courtiers - are of no interest to us sons of the people'. Instituting a new aestheticism implies the creation of a true moral code for the artist, based on the rejection of submission, of submission to power or fortune, and of servile adulation and parasitism. Indeed, the only demand which the State, as the people's representative, can and must make on the artists it supports is that 'knowledge and art must serve to improve the human condition'.

During the years following the creation of the Ministry of Public Education in 1921, governmental institutions for preserving, promoting and disseminating culture were consolidated, and public mechanisms were developed to encourage creation. By the end of the nineteen-eighties, these various aid mechanisms had become scattered, and were affected by subjective opinions and criteria.

The establishment, therefore, in 1989, of the National Fund for Culture and the Arts (FONCA) brought about a major change in the cultural policy of the State, and in the State's relationship with its creators. The originality of this move lies in the creation of the National Council for Culture and the Arts, resulting from a presidential decree to the effect that 'the State must stimulate artistic and cultural creation, while guaranteeing its creators total freedom, and it is for this reason that its presence is limited mainly to organization and promotion'. The President of the National Council for Culture and the Arts was asked to set up FONCA 'with the intention of encouraging individual and collective artistic production, and that of acquiring libraries, archives and works of art in order to preserve the national heritage.

The establishment of FONCA was the concrete realization of what Mexican artists and intellectuals had been asking for since 1975, i.e. the creation of a mechanism to

---

41 Director of the National Fund for Culture and the Arts (FONCA) of Mexico.

constituer un mécanisme pour canaliser des ressources destinées aux créateurs « avec une liberté esthétique et idéologique maximale... ».

Ce changement décisif dans la relation entre les intellectuels et l'Etat provient de l'encouragement à la création, sans intermédiaire administratif ni décisions subjectives. Le FONCA a ainsi institué que l'attribution de subventions se ferait par l'intermédiaire de commissions formées par des spécialistes appartenant à toutes les disciplines artistiques. C'est-à-dire que les artistes sont chargés de choisir les projets et les demandes de leurs pareils. De cette manière, l'objectivité des critères de sélection et le respect à la liberté de création sont garantis, en harmonie avec la responsabilité de l'Etat de protéger, stimuler et diffuser la culture. Le FONCA s'est fixé quatre objectifs fondamentaux : aider la création artistique ; préserver le patrimoine culturel ; développer l'héritage culturel et promouvoir et diffuser la culture.

L'encouragement à la création artistique qu'offre le FONCA se fait par l'intermédiaire du Programme de bourses (avec trois catégories : jeunes créateurs, exécutants et écrivains en langues autochtones) ; le Programme de projets culturels et le Système national de créateurs d'art (SNCA). D'autres programmes spéciaux ont été créés pour aider les artistes mexicains à étudier à l'étranger ; pour faciliter l'échange international de résidences artistiques Mexique-Etats-Unis-Canada ; pour la traduction littéraire ; pour la production de programmes culturels de radio et télévision et pour l'édition de magazines littéraires indépendants. Le FONCA, en accord avec la Fondation culturelle Bancomer et la Fondation Rockefeller, subventionne aussi le « Fidéicomis » pour la culture Mexique-Etats-Unis afin d'aider les projets binationaux. Tous ces mécanismes forment un système intégral d'aides et d'encouragements, au travers desquels sont garantis, non seulement la formation de l'artiste et l'élaboration de l'œuvre créative, mais aussi la production et la diffusion nationale et internationale.

Le Programme de bourses pour les jeunes créateurs a permis à huit générations d'artistes de moins de 35 ans de réaliser leurs projets avec le conseil et l'aide de 27 professeurs distingués qui non seulement font partie du jury mais constituent aussi le corps de tuteurs avec qui ils travailleront pendant un an. Les trois réunions annuelles qui réunissent les cent boursiers de chaque génération permettent aux jeunes créateurs d'échanger des expériences avec leurs collègues appartenant à d'autres disciplines et d'améliorer le travail interdisciplinaire et collectif. Un mécanisme semblable à celui-ci a été instauré pour le Programme d'écrivains en langues indigènes. Ces deux programmes offrent une attention spéciale à la diffusion de l'œuvre des boursiers à la fin de leur période de soutien.

Le Système national de créateurs d'art (SNCA) a été établi en 1993, en prenant en compte l'expérience du Système national des chercheurs, pour encourager les créateurs d'excellence grâce à des reconnaissances qui permettent de développer la création individuelle et son application dans des conditions adéquates, donnant ainsi au patrimoine culturel le moyen de s'élargir. Le Système possède un Conseil de direction formé par les représentants du Collège national, de l'Académie des arts, de l'Académie mexicaine de la langue et de la Commission des arts et des lettres du FONCA. Il y a aussi sept commissions d'évaluation, une pour chaque discipline artistique, qu'évaluent les demandes et les projets de ceux qui souhaitent faire partie du SNCA. Pour cela, elles prennent en compte la trajectoire de l'artiste, l'excellence de l'œuvre réalisée, la qualité du projet ainsi que les prix et les distinctions reçus. Le renouvellement des membres du Conseil de direction et des commissions est stipulé dans le règlement du fonctionnement de ce système.

channel resources for creators 'with the greatest aesthetic and ideological freedom...'

This important change in the relationship between intellectuals and the State has been brought about by the fact that creativity is now being encouraged without bureaucratic intermediaries or subjective decisions. FONCA determined that the awarding of subsidies would be carried out via commissions composed of specialists from all the artistic disciplines. This means that it is artists who are responsible for making judgements on projects and the applications of their peers. In this way, objective selection criteria and respect for creative freedom are guaranteed, in line with the State's responsibility for protecting, stimulating and disseminating culture.

FONCA has set itself four basic objectives : to help artistic creation ; preserve cultural heritage ; develop cultural heritage and promote and disseminate culture.

FONCA's encouragement for artistic creation is provided via the Fellowship Programme (with three categories : young creators, performers, and indigenous-language writers) ; the Cultural Projects Programme and the National System for Artistic Creators (SNCA). Other special programmes have been created to help Mexican artists to study abroad ; to facilitate the international exchange of artistic residencies between Mexico, the United States and Canada ; for literary translation ; for the production of cultural radio and television programmes and for the publication of independent literary magazines. In collaboration with the Bancomer Cultural Foundation and the Rockefeller Foundation, FONCA also subsidizes 'Fideicommis', in order to assist bi-national projects for Mexican-United States culture. All these mechanisms form a global system covering various forms of assistance and encouragement, through which not only training for the artist and preparation of creative works are guaranteed, but also their production and their national and international dissemination.

The Fellowships Programme for young creators has enabled eight generations of artists under 35 to realize their projects with the help and advice of 27 distinguished professors. The professors are not only part of the jury, but are also the tutors with whom these young artists will work for a year. The three annual meetings which assemble a hundred fellows from each generation enable the young creators to share their experiences with colleagues with other disciplines, and to improve interdisciplinary and collective work. A similar mechanism has been set up for the Programme for Writers in Indigenous Languages. These two programmes pay special attention to the dissemination of the fellows' work at the end of their assisted period.

In the light of the experience of the National System for Researchers, the National System for Artistic Creators (SNCA) was established in 1993 to encourage excellence by way of official recognition, enabling artists to develop their individual creativity and to apply this in adequate conditions, thus broadening our cultural heritage. The System has a Managing Board made up of representatives of the National College, the Arts Academy, the Mexican Language Academy and the Artistic and Literary Commission of FONCA. There are also seven evaluation committees, one for each artistic discipline, which assess the applications and projects of artists who wish to be part of SNCA. In doing so, they take into account the artist's history, the quality of his past work, the quality of his project as well as prizes and awards received. Members of the Managing Board and of the committees are renewed according to the System's working regulations.

The Cultural Projects Programme helps to fund projects for production, research

Le Programme de projets culturels offre une aide aux projets de production, de recherche et de diffusion qui, dû à leurs caractéristiques, ne peuvent être assumés directement par les créateurs. Ce programme a rendu possible, entre autres choses, la production de pièces de théâtre et de spectacles de chorégraphies ; l'édition de livres et de partitions musicales ; la production de disques ; des tournées internationales de compagnies artistiques ; la production de court-métrages et de vidéos ; le soutien à des orchestres, à des ateliers graphiques, à des musées et à des maisons de la culture indépendantes ; l'élaboration de scénarios cinématographiques et l'aide partielle pour la production de long-métrages ; le don d'instruments à des membres d'orchestres et à des groupes folkloriques ; le montage d'expositions ; le soutien à des projets pour les handicapés ; la sauvegarde des traditions populaires ; la réalisation de séminaires et de rencontres, ainsi que l'élaboration et la diffusion de projets de recherche de toutes les disciplines comprises dans le programme. Depuis qu'il a été instauré, ce système a aidé 709 projets culturels, dont 30% correspondent à des initiatives de cultures populaires.

Plus de 160 artistes et spécialistes forment les Commissions de sélection qui s'occupent de désigner les candidatures et les projets de tous les programmes du FONCA ; dans celles-là sont représentés les différents courants, les différentes générations, écoles et régions du pays. Le règlement de chaque commission a une durée de participation des membres qui la représentent. Tout cela pour garantir la transparence et l'objectivité des offres de bourses. Plus de 400 artistes et spécialistes indépendants ont déjà participé aux commissions de sélection du FONCA.

Le système de « fonds spéciaux » est une méthode proposée par le FONCA pour impliquer le secteur privé dans le financement de projets culturels. Ce système permet aux groupes, aux associations artistiques et aux personnes qui sont en relation avec la protection du patrimoine, d'établir des propositions de financement pour leurs projets culturels à travers des donations privées déductibles d'impôts. Grâce à ce système, l'apport de fonds pour les projets culturels indépendants a augmenté. Parmi ces fonds spéciaux, je mentionnerai le fonds « Adoptez une œuvre d'art » et ceux liés aux zones archéologiques, comme le Fonds Palenque, grâce auquel dix groupes privés ont financé la construction du Musée de Site de cet important centre de cérémonie maya. Actuellement, il y a environ 270 fonds spéciaux en fonction.

Un autre programme relatif au patrimoine qui opère au sein du FONCA est celui d'Acquisition de biens culturels. Grâce à ce programme, le FONCA a pu enrichir le patrimoine culturel en obtenant 48 œuvres et collections bibliographiques pour les musées nationaux. Une commission de spécialistes en histoire de l'art et de conservateurs de musées a été créée pour décider de l'acquisition et de l'avenir des biens.

Depuis sa création en 1989, le Fonds national pour la culture et les arts a soutenu plus de 3200 projets grâce à ses différents programmes qui incluent des projets individuels et collectifs au niveau national.

### **Programmes de décentralisation**

Parallèlement, un effort a été fait pour décentraliser l'action culturelle. Le Programme de décentralisation espère créer des conditions favorables pour réunir les efforts des trois niveaux de gouvernement (fédéral, des Etats de la Fédération et municipal) et de la société dans un projet culturel intégral et cohérent, afin

and dissemination which, because of their nature, cannot be financed directly by their creators. This programme has made it possible, for example : to produce plays and choreographic performances ; to publish books and musical scores ; to produce records ; for artistic companies to go on international tours ; to produce short films and videos ; to support orchestras, graphic workshops, museums and independent cultural centres ; to prepare film scenarios and contribute financially towards the production of full-length films ; to donate instruments to members of orchestras and folk groups ; to mount exhibitions ; to support projects for handicapped people ; to safeguard indigenous traditions ; to organize seminars and meetings, and to prepare and disseminate research projects in the disciplines included in this programme. Since it was set up, the system has assisted 709 cultural projects, 30% of which were for initiatives in the indigenous cultures.

More than 160 artists and specialists make up the Selection Committees which are responsible for selecting candidates and projects for all of FONCA's programmes. The different trends, generations, schools and regions of Mexico are represented on these committees. The rules of each committee specify the duration for which its members will serve. All this is intended to guarantee transparency and objectivity in the awarding of fellowships. More than 400 artists and independent specialists have already participated in FONCA's selection committees.

The 'special funds' system was proposed by FONCA as a way of involving the private sector in funding cultural projects. The system allows groups, associations of the arts and people involved in protecting our heritage to submit applications for their cultural projects to be funded by private donations which are tax-deductible. Thanks to this system, the supply of funds for independent cultural projects has increased.

Of particular note among these special funds are the 'Adopt a Work of Art' fund and those attached to archaeological zones, such as the Palenque Fund, thanks to which ten private groups have funded the construction of an on-site museum at this major Mayan ceremonial centre. There are currently around 270 special funds in operation.

Another programme operating within FONCA and relating to our heritage is the programme for the Acquisition of Cultural Goods. Thanks to this programme, FONCA has been able to enrich our cultural heritage by obtaining 48 works and book collections for national museums. A committee of art historians and museum curators was set up to make decisions on the acquisition and future use of the goods.

Since its creation in 1989, the National Fund for Culture and the Arts has supported more than 3,200 projects through its different programmes, which include individual and collective projects at the national level.

## **Decentralization programmes**

At the same time, an effort has been made to decentralize cultural action. The Decentralization Programme hopes to create favourable conditions for uniting the efforts of the three levels of government (federal, States and municipal) and of society in one complete, coherent cultural project which will ensure that support for artistic creativity and ease of access to cultural goods and services are developed in a more balanced and equitable fashion. The work plan of this

d'assurer un développement plus équilibré et plus équitable des aides à la créativité artistique et des facilités d'accès aux biens et aux services culturels. Le cadre de travail de ce programme est fondé sur les objectifs suivants :

- Aider à améliorer les conditions pour le développement de la création dans chaque région ou Etat.
- Favoriser la participation de la société et de la communauté artistique de chaque Etat.
- Encourager les mécanismes de collaboration et de concertation entre le CONACULTA et les gouvernements des Etats.
- Promouvoir l'échange culturel et artistique entre les Etats et les régions du pays par l'intermédiaire de circuits artistiques.
- Inciter à la conservation et à la diffusion du patrimoine culturel.
- Conserver et développer l'infrastructure culturelle du pays.

Pour atteindre ces objectifs, 31 Accords-Cadre entre le CONACULTA et les gouvernements des Etats ont été signés, et 31 fonds d'Etat pour la culture et les arts ont été créés. Ces mécanismes cherchent à offrir de meilleures possibilités aux créateurs de l'ensemble du pays. Le financement provient du gouvernement fédéral, des gouvernements des Etats et d'apports privés. Ces subventions sont accordées, comme au sein du FONCA, par des artistes et des spécialistes. De 1989 à aujourd'hui 3.668 artistes de différentes régions du Mexique en ont bénéficié. Le total de ces aides, octroyées par le Fonds national pour la culture et les arts et par les fonds des Etats de la Fédération, est de 5916.

216

### **Programme culturel 1995-2000**

Tous ces programmes font partie du Programme culturel 1995-2000. L'élaboration de celui-ci a été possible grâce à l'organisation de huit colloques de consultation sur la politique culturelle et le développement, desquels ont surgi des propositions et des points de vue qui, maintenant, sont inclus dans ce programme. Ces discussions ont eu lieu grâce à la participation de créateurs, de spécialistes artistiques et culturels, de parlementaires, de professeurs, de promoteurs et de citoyens mexicains. Elles ont été analysées et résumées dans le Programme culturel. Ce document reflète les nécessités culturelles de la société mexicaine et définit dix autres programmes :

- Préservation, recherche et diffusion du patrimoine culturel
- Education et recherche artistiques
- Diffusion de la culture
- La culture dans l'audiovisuel
- Développement des livres et de la lecture
- Soutien à la création artistique
- Renforcement et diffusion des cultures populaires
- Décentralisation des biens et des services culturels
- Coopération culturelle internationale
- Développement culturel infantile

programme is based on the following objectives :

- to help improve conditions for creation to develop in each region or State ;
- to encourage the participation of society and of the artistic community in each State ;
- to encourage the mechanisms for collaboration and consultation between CONACULTA and the governments of the different States ;
- to promote cultural and artistic exchanges between States and regions of the country via artistic tours ;
- to provide incentives for conservation and dissemination of cultural heritage ;
- to conserve and develop the country's cultural infrastructure.

In order to achieve these objectives, 31 Global Agreements have been signed between CONACULTA and the governments of the different States, and 31 State funds for culture and the arts have been created. The aim of these mechanisms is to give creators all over the country the best possible opportunities. Funding comes from the Federal Government, the governments of the different States and from private donations. Subsidies are awarded, as with FONCA, by artists and specialists. From 1989 to the present day, there have been 3,668 beneficiaries from different regions of Mexico. The subsidies granted by the National Fund for Culture and the Arts and the funds of the States of the Federation amount to a total of 5,916.

### **Cultural Programme for 1995-2000**

All these programmes are part of the Cultural Programme for 1995-2000. The preparation of this was possible thanks to eight consultation meetings on cultural policy and development which produced the proposals and points of view which are now part of the Programme. These discussions took place with the participation of Mexican creators, artistic and cultural specialists, parliamentarians, teachers, business promoters and citizens. The discussions were analyzed and summarized in the Cultural Programme. The document reflects the cultural needs of Mexican society and defines ten other programmes :

- conservation, research and dissemination of cultural heritage ;
- education and research in the arts ;
- dissemination of culture ;
- culture in the audiovisual sphere ;
- development of books and reading ;
- support for artistic creation ;
- strengthening and dissemination of popular cultures ;
- decentralization of cultural goods and services ;
- international cultural co-operation ;
- cultural development of children.

To conclude, these programmes have made it possible to consolidate an integral cultural policy reflecting the necessary interdependence of the various cultural activities, and which is expressed in efforts to conserve and research our cultural

En conclusion, ces programmes ont permis de consolider une politique culturelle intégrale, qui reflète l'interdépendance nécessaire des diverses activités culturelles, exprimée à travers les efforts de préservation et de recherche du patrimoine culturel, de l'éducation et de la recherche artistique, de l'encouragement à la créativité et de la diffusion de l'art et de la culture, comme des tâches qui se complètent et s'aident mutuellement.

heritage, to develop artistic education and research, and to encourage creativity and the dissemination of art and culture, as tasks which complement and help each other.

## LES MARQUEURS CULTURELS MONDIAUX

par **Lourdes Arizpe**<sup>40</sup>

**Tandis** que les télécommunications et le commerce s'étendent et que notre perception de la réalité fait des sauts quantiques, l'art et le patrimoine culturel prennent de nouvelles significations en tant que marqueurs de l'espace public mondial. Leurs formes de discours, d'appréciation et de commerce, qui auparavant s'adressaient à des publics segmentés, se refaçonnent en conséquence, à mesure que la reproduction multimédiatique et télématique crée simultanément un public beaucoup plus vaste et néanmoins plus différenciateur. C'est dans ce contexte qu'il faudrait discuter du financement, du soutien ou de la protection des artistes et de leurs travaux, y compris ceux du passé. En fait, la question-clé à retenir concerne la manière dont les modèles changeants du financement de la culture concourent à façonner ce nouvel espace culturel mondial, du simple fait qu'ils réagissent aux occasions favorables et aux risques qui se présentent dans ce nouveau contexte.

Il faut bien voir que protéger le patrimoine culturel et soutenir la créativité sont les deux faces de la même pièce de monnaie. La création artistique se desséchera si son discours est taillé par les ciseaux du présent et si nous perdons le contact avec le passé. La culture est le lieu de rencontre entre l'histoire et l'avenir. Toutefois si l'on veut comprendre le présent, la chose la plus importante, dans un monde désormais conçu en termes quantiques, est que l'analyse et la création sont coextensives. Si bien que des activités, qui étaient jusqu'ici hautement différenciées, sont en train de se rejoindre de façon inédite comme le montrent, par exemple, l'art conceptuel et l'anthropologie créative.

Simultanément, on observe à l'échelle mondiale de nouveaux phénomènes dans le domaine de l'art et de la culture et ceux-ci créent de nouveaux besoins en termes de coopération financière et internationale. Le marché de l'art devient de plus en plus unifié. Cela implique que le marché offre aux artistes un plus grand nombre de possibilités à mesure que les frontières nationales deviennent plus perméables, même si les mécanismes opérationnels d'un tel marché peuvent comporter de nouvelles ficelles commerciales invisibles. Les artistes des pays en développement, et particulièrement ceux des « économies de transition », veulent entrer dans ce marché élargi mais ils se trouvent terriblement désavantagés. Les artistes de l'Europe centrale et de l'Europe orientale s'aperçoivent que les infrastructures nécessaires pour les relier au marché mondial n'existent simplement pas dans leur société ou leur économie. Financer la culture, cela signifie non seulement qu'on fournisse aux artistes les moyens de subsistance mais aussi les mécanismes d'information, ainsi que l'espace pour présenter et discuter la production artistique et les possibilités d'être promu et de voyager.

C'est pourquoi il ne s'agit pas seulement de leur ouvrir des domaines de commercialisation mais aussi de cerner les processus-clés leur permettant de maintenir une vie créative. Comprendre la façon dont la vie culturelle en général est en train de changer est absolument vital si l'on veut que les efforts publics, privés et internationaux pour soutenir les artistes et les interprètes soient convenablement aiguillés.

---

40 Anthropologue, ancien Sous-directeur général pour la Culture de l'UNESCO.

## GLOBAL CULTURAL MARKERS

by **Lourdes Arizpe**<sup>42</sup>

**AS** telecommunications and trade expand and our perception of reality takes quantum leaps, art and cultural heritage take on new meanings as markers of global public space. Their forms of discourse, appreciation and trade, which were earlier addressed to segmented publics, are being reshaped to the extent that multimedia and telematic reproduction create a far more extensive, yet at the same time more differentiating public. This is the context in which the financing of culture and the support for and protection of artists and their works, including those of artists of the past, should be discussed. In fact the key question to be born in mind concerns the manner in which the changing patterns of financing for culture are helping to shape this new global cultural space, only reacting as they are to opportunities and risks in this new context.

Protecting cultural heritage and promoting creativity must now be seen as two sides of the same coin. Art creation will go stale if its discourse is cut by the knife of the present and we lose touch with the past. Just as creations from the past become lifeless if they are not appreciated by the present. Culture is in fact the meeting-place of history and the future. Yet the most important fact to understand about the present is that, in a world henceforth conceived in quantum terms, analysis and creation are coterminous. Thus, activities that hitherto were highly differentiated are now coming together in a new way, as for example conceptual art, or creative anthropology, are showing.

At the same time, new phenomena in the fields of art and culture on a world scale are creating new needs in terms of financing and international co-operation. The art market is becoming increasingly unified. This provides a wider range of market opportunities for artists as national borders become more permeable, even though the operational mechanisms of such a market may be accompanied by new, invisible commercial strings. Artists from developing countries, especially New Emerging Economies, want to participate in this enlarged market yet find themselves greatly disadvantaged in gaining access to it. In Central and Eastern Europe artists are finding that the necessary infrastructures to link up to the global market simply do not exist in their economy and society. Financing culture means providing artists not only with the means of subsistence but also with information mechanisms, space for presenting and discussing artistic production, and possibilities of promotion and travel.

It is therefore a question not merely of opening up fields of commercialization for artists but also of targeting the key processes to enable them to sustain a creative life. An understanding of how cultural life in general is changing is absolutely vital if public, private and international efforts are to be properly channelled in support of artists and performers.

### **Intricate negotiations**

Images, works of art, codes of behaviour and cultural maps of the world are all in the process of being recodified according to new patterns now emerging. People

## Des négociations complexes

Les images, les œuvres d'art, les codes de comportement et la carte culturelle du monde sont tous en cours de recodification conformément aux nouveaux modèles qui sont en train d'émerger. On s'occupe activement de démêler ces nouveaux codes parce qu'ils semblent présenter un processus incohérent et dérégulé. A l'heure qu'il est, comme aux époques de changements considérables – ce qui est le cas aujourd'hui –, il faut faire une myriade d'explorations avant que certaines commencent à prendre forme. Ce processus d'auto-organisation prendra encore plusieurs années, néanmoins nous devrions nous demander quel rôle le financement va devoir jouer entre temps dans un tel contexte.

Je ne me propose pas de répondre à cette question, pas plus que ce n'est le rôle de l'UNESCO. Mais cela vaut peut-être la peine de soumettre quelques suggestions à la considération des artistes et des fondations.

Il est tout à fait remarquable qu'au cours des dix dernières années le patrimoine culturel ait fait l'objet d'une attention accrue. Cela est dû, en partie, au risque grandissant de sa destruction en raison de l'urbanisation et de l'industrialisation galopantes, à l'augmentation de la pollution et à ses effets géo-chimiques sur les microclimats. Cela a aussi à faire avec le besoin qu'ont les Etats, les nations et les groupes ethniques de disposer d'un emblème national ou ethnique, de manière à se positionner sur la carte du monde.

Dans ce dernier cas, certains mouvements combinent l'art et la représentation politique tout en utilisant des éléments de leur patrimoine culturel. L'art mural chicano aux Etats-Unis d'Amérique en est un exemple typique. De telles expériences, où l'on utilise des éléments de la culture traditionnelle pour fabriquer de nouvelles significations, abondent et elles sont particulièrement nombreuses dans les quartiers habités des grandes métropoles. De nouveaux langages surgissent à mesure que les vieux modes d'expression se taisent. La musique en est la démonstration, comme la peinture, la sculpture, le théâtre et surtout les films, la vidéo et les nouveaux multimédia.

Les plus dynamiques de ces mouvements sont ceux qui sont liés aux marchés mondiaux. Un modèle qui a particulièrement bien marché se trouve au Zimbabwe, au Parc Chapungo, où les sculpteurs sont invités à travailler pendant des périodes fixes afin que les visiteurs puissent regarder et leurs productions passées et leurs œuvres actuelles. La plupart de leurs ventes sont exportées.

Dans une certaine mesure, l'engouement renouvelé pour le patrimoine culturel – à la fois tangible et intangible – vient peut-être remplir le vide laissé par les mouvements artistiques élitistes ayant rejeté narration et représentation. Autrement dit, tandis qu'une tendance vers un marché global se dessine, des tendances comme celle-ci font apparaître de nouvelles formes de segmentation des marchés.

De là le besoin de discuter du multiculturalisme par rapport aux canons de l'art, non en termes du schéma simpliste du « Et tout le reste... » de l'Occident, et de se demander comment ses nouvelles formes de représentation, avec leurs effets concomitants sur les canons de l'art, sont perçues et transmises dans les différentes sociétés. Inutile de dire que cette discussion est capitale pour la progression de l'éducation artistique.

are deeply engaged in working out these new codes in what would appear to be an incoherent, dissipative process. In point of fact, at times of momentous change such as the period in which we are now living, a myriad explorations have to be made before some of them begin to shape the flow. This process of self-organization will take several more years : however we should ask what precise role financing is to play in this context in the meantime.

I would not presume to attempt to answer this question nor is it UNESCO's role to do so. Yet it may be worthwhile putting forth a few suggestions for artists and foundations to consider.

It is quite striking that in the past ten years cultural heritage has received an attention and appreciation that it never received before. This is partly due to the increased risk of destruction of such heritage through galloping urbanization and industrialization leading, among other things, to higher levels of pollution and of geo-chemical effects on micro-climates. It also owes something to the contemporary need for national or ethnic emblems in the new positioning of states, nations and ethnic groups in the global map.

In the latter case, some movements combine art and political representation, while making use of cultural heritage elements. A case in point is chicano muralist art in the United States. Such experiments in the creative use of elements of traditional cultures to fashion new meaning abound, especially in numerous urban districts of large cities. New languages are springing up as old ones are becoming muted. Music certainly demonstrates this, as do painting, sculpture, theatre and, most of all, films, video and the new multimedia too.

The more dynamic of such movements are linked to the global markets. One scheme that has worked particularly well is Chapungo Park in Zimbabwe where sculptors are invited to work for fixed periods so that visitors can see their past productions and look on while they work. Most of their sales are for export.

To a certain extent, the new popularity of cultural heritage - both tangible and intangible - may be filling the gap left by élitist art movements that refuse narrative, let alone representation. Thus, while there is a trend towards a global market, trends such as this one bring about new forms of segmentation of the markets.

Hence therefore the need to discuss multiculturalism in relation to art canons, not in terms of the oversimplified scheme of the West « and all the rest », but of the emergence of new forms of representation of multiculturalism with their consequent ripple effects on the way art canons are perceived and transmitted in different societies. Needless to say, this discussion is essential for the promotion of art education.

## Global markets and markers

As different groups validate their traditional culture or art as representation, the boundaries thus created foster internal unity but, ipso facto, signal exclusionary barriers to the outside. This is the reason why global cultural space appears at one and same time to be borderless -because all cultural boundaries are being diluted- and yet crisscrossed with borders, in other words full of emerging local, regional and national barriers. How is it being influenced by the moving sands of cultural upheavals ?

A process of cultural globalization understandably involves a process of cultural

## Les marchés mondiaux et les marqueurs

A mesure que divers groupes valident leur culture traditionnelle ou leur art en tant que représentations, les frontières ainsi créées entretiennent l'unité interne mais, *ipso facto*, signalent au monde extérieur l'exclusion dont elles sont porteuses. C'est la raison pour laquelle l'espace culturel mondial apparaît du même coup comme un champ *illimité* - du fait que toutes les frontières culturelles se dissolvent -, néanmoins *quadrillé par des frontières*. Autrement dit, il se remplit de barrières locales, régionales et nationales. Comment ledit espace est-il influencé par les sables mouvants des bouleversements culturels ?

Un processus de mondialisation culturelle implique de façon compréhensible un processus de relocalisation culturelle. Ces deux processus sont le plus souvent perçus comme des phénomènes antithétiques alors qu'ils sont en fait une seule et même chose. Non qu'il s'agisse d'un processus linéaire qui se produirait partout. Il est discontinu, géographiquement variable et entraîne des résultats différents selon le pays et la région.

En termes de culture, la télévision, et plus récemment la télématique, conduisent à la création d'un espace mondial. Cet espace est rempli d'images locales, proviennent des États-Unis d'Amérique, du Brésil ou de l'Inde : le fait même qu'elles apparaissent dans la marée mondiale des images leur donne une signification mondiale. La facture des soap operas brésiliens ou mexicains témoigne aujourd'hui d'une spécificité culturellement neutre afin qu'ils puissent être vus n'importe où dans le monde sans qu'il y soit perçu de dissonance culturelle.

Les images télévéhiculées ont en vérité créé un observateur mondial : c'est-à-dire que nous sommes conscients de regarder des événements qui se passent exactement au même moment à l'autre bout du monde. Le sentiment que notre perception peut s'étendre jusqu'à couvrir le monde entier engendre dans nos têtes une nouvelle cartographie mentale. Si vous ajoutez à cela que nous pouvons voir la Terre photographiée depuis l'espace sidéral, alors notre conscience de vivre dans un espace différent est complet.

Cet état de fait aura-t-il un effet sur la façon dont la culture se crée, circule et se comprend ?

Cet espace culturel mondial est immense, *la carte n'en est pas dressée et il est redoutablement vide*. D'où l'apparition imminente de ce que j'appellerais les « marques de l'espace mondial » : les frontières, les espaces vassalisés et les territoires. Pour les instaurer, les gens utilisent des opérateurs culturels qui appartiennent aux territoires qu'ils ont habités précédemment. Ils sont constitués, en premier lieu, par des frontières politiques, comme il en va des points de repère, c'est-à-dire par des démarcations de nationalité et de territoires régionaux. Viennent ensuite les marqueurs culturels qui signalent la spécificité des groupes linguistiques, ethniques ou religieux. D'autres marqueurs leur font suite.

C'est parce que ce processus ne fait que se constituer qu'il est discontinu et disjoint, si bien que, à l'évidence, les prochaines années seront le théâtre de négociations culturelles aussi intenses que compliquées. Tant de groupes se mobilisent pour se relocaliser dans le champ culturel sur ce nouvel espace que les désaccords, les désaveux et le maintien des engagements y évoluent à toute vitesse. L'espace des réseaux sera, lui aussi, inclus dans l'espace en cours de négociation.

re-localization. The two processes are widely perceived as antithetical, where as they are, in fact, one and the same. Not that this is a linear process happening everywhere. It is discontinuous, geographically variable and has different outcomes depending on the country and region.

In cultural terms, television and more recently telematics are leading to the creation of a cultural global space. This space is being filled with local images, whether they be from the United States, Brazil, or India : the very fact that they appear in the global image waves, gives them a global significance. Brazilian as well as Mexican soap operas are now being produced with culturally neutral distinctiveness so they can be seen without cultural dissonance anywhere in the world.

Teletransported images have indeed created a global viewer : that is, one is conscious that one may be watching events that are happening at precisely the same time on the other side of the world. The feeling that one's perception can be stretched to encircle the world produces a new mental map in our heads. Add to that the mediation on the photograph of Earth taken from outer space, and our awareness of living in a different space is complete.

Will this have any effect on the way culture is created, circulated and understood ?

This global cultural space is vast, uncharted and alarmingly empty. Hence the impending erection of what I would call "global space markers" : boundaries, allegiances and sites. To establish them, people use cultural modes of operating which belong to sites which they inhabited previously. They comprise first of all, political borders, as in landmarks, that is, demarcations of nationality and regional allegiances. Next come cultural markers vis-a-vis other linguistic or ethnic or religious groups. Other markers are following.

Because this process is only now in the making, it is discontinuous and unadjusted so that the next few years will be an era of intense and intricate cultural negotiations. So many groups are mobilizing to relocalize themselves culturally in this new space that frictions, disavowals and loyalties are all moving at great speed in this space. Netspace too will be included in the space being negotiated.

# LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE MULTIMÉDIA EN EUROPE<sup>41</sup>

par **Claude Poliart**<sup>42</sup>

**L'évolution** croissante de la puissance des ordinateurs alliée à l'augmentation constante de la capacité de stockage des informations numériques a modifié profondément notre façon de saisir, manipuler et diffuser la connaissance.

Cette explosion de développement technologique, qui va s'amplifier durant les prochaines décennies, est complétée par la révolution parallèle et convergente des systèmes de télécommunication.

L'année 1997 consacre l'émergence de la télévision numérique. 50 millions d'êtres humains seront capables d'accéder aux informations via le réseau Internet et la capacité de stockage sur compact disk sera multipliée par 8 avec l'introduction sur le marché de la technologie DVD.

D'une étude, commandée en 1997 par la Commission européenne, sur le comportement du citoyen européen face au marché des services d'information numérique, il ressort que 30% du public utilise un ordinateur à la maison, que 15% est équipé d'un lecteur de CD-ROM, que 5% utilise une connexion Internet. En terme de type de service potentiel, c'est 45% du public qui a exprimé un intérêt pour les programmes de formation à domicile et culturel.

La relation étroite entre la culture et les nouvelles technologies de l'information a fait l'objet d'une résolution du Conseil des ministres de l'Union européenne en date du 4 avril 1995. Cette résolution invite la Commission européenne à étudier la possibilité de promouvoir l'accès des institutions culturelles et artistiques aux actions et programmes de l'Union européenne dans le domaine du développement de la société de l'information. Le 20 janvier 1997, le Conseil des ministres de l'Union européenne a adopté une seconde résolution sur l'intégration des aspects culturels dans les actions communautaires.

Durant les mois et les années à venir l'Union européenne va devoir faire face aux défis suivants :

- Stimuler la créativité artistique dans l'élaboration du contenu multimédia
- Mettre en place des nouvelles structures d'accès aux informations multimédia
- Assurer un accès équitable pour tous
- Garantir l'interopérabilité des systèmes d'accès de manière à préserver le choix, la concurrence et la cohérence à l'intérieur du marché européen de l'information

Ce n'est pas un hasard de circonstance si je cite en premier lieu la créativité artistique. Celle-ci représente en effet le plus difficile mais également le plus valorisant des défis. Il va falloir trouver des sources de financement public qui permettront de stimuler la créativité artistique et autoriseront un accès à moindre coût aux outils disponibles. Cette politique de financement devra être complétée par la mobilisation des investissements du secteur privé qui devra œuvrer à mettre en place un marché de l'information électronique plus attractif.

41 Les vues exprimées dans le résumé de cette communication sont celles de l'auteur et n'engagent pas la Commission européenne.

42 Administrateur principal de la Commission des communautés européennes (DG XIII).

## THE DIGITAL MULTIMEDIA REVOLUTION IN EUROPE<sup>43</sup>

by **Claude Poliart**<sup>44</sup>

**AS** computers have become more and more powerful, and the capacity to store digital information has steadily increased, our ways of grasping, manipulating and disseminating knowledge have undergone a profound transformation.

A parallel, converging revolution in telecommunication systems has come to complete this explosion of technological growth, which will be accentuated over the coming decades.

1997 will see the emergence of digital television ; 50 million human beings will be able to access information via the Internet ; and the storage capacity of a compact disk will be multiplied by 8 with the arrival on the market of DVD technology.

At the beginning of this year, the European Commission ordered a study to analyse the European citizen's behaviour regarding digital information services. This study reveals that 30% of the public use a computer at home, 15% are equipped with a CD-ROM modem, and 5% are connected to the Internet.

In terms of service potential, 45% of the public expressed an interest in home-delivered training and cultural programmes.

The close relationship between culture and the new information technologies was the subject of a resolution passed by the European Union's Council of Ministers on 4 April 1995. This resolution invited the European Commission to study the possibility of promoting access by cultural and artistic institutions to the European Union's activities and programmes aimed at developing the information society.

On 20 January 1997, the European Union's Council of Ministers adopted a second resolution on the incorporation of cultural aspects into Community actions.

Over the coming months and years, the European Union will have to meet the following challenges :

- to stimulate artistic creativity in the preparation of multimedia contents ;
- to set up new structures for access to multimedia information ;
- to ensure equitable access for all ;
- to guarantee the interoperability of access systems so as to safeguard choice, competition and coherence within the European information market.

If I place artistic creation in first position, I do so on purpose. This is, indeed, the most difficult but also the most rewarding challenge. Public funding sources will have to be found in order to encourage artistic creativity, while making cheaper access possible to available tools.

To complete this funding policy, investment must be mobilized from the private sector, which must direct its efforts towards setting up a more attractive electronic information market.

There must also be training initiatives, in order to encourage the use of new multimedia technologies such as 3D, computer-assisted graphics and virtual reality as used for museums. These training activities must concentrate on the young, who already show a great interest in multimedia technologies, as well as a definite

---

<sup>43</sup> The views expressed in the summary of this speech are those of the author, and are in no way binding upon the European Commission.

<sup>44</sup> Principal Administrator of the Commission of the Europe Communities (DG XIII)

Des initiatives dans le domaine de la formation devront également être initiées pour stimuler l'utilisation de nouvelles technologies multimédia telles que le 3D, le graphisme assisté par ordinateur et la réalité virtuelle appliquée aux musées. Ces actions de formation devront se concentrer sur un public jeune qui marque dès à présent un grand intérêt et une aptitude certaine à l'utilisation des technologies multimédia.

Nous ne devons cependant pas oublier que la connaissance de notre patrimoine culturel et artistique repose entre les mains des conservateurs de celui-ci. Ces derniers devront apprendre à transcrire la connaissance qu'ils détiennent de façon à l'adapter aux nouveaux médias. La formation des jeunes devra également être axée sur la façon de créer un lien entre la connaissance traditionnelle et les nouveaux moyens de la diffuser électroniquement.

Le deuxième défi qui est, à mon sens, aussi difficile réside dans le fait de mettre en place de nouvelles structures d'accès à l'information multimédia. Il va nécessiter un consensus entre un grand nombre d'actions du marché du contenu multimédia. Aucune organisation ne pourra y faire face seule.

La Commission européenne a reçu un mandat pour développer le marché européen de l'information. Ce mandat repose sur trois priorités politiques qui sont :

- La mise en place d'un marché unique garantissant un accès libre aux services d'information notamment dans le domaine culturel et artistique
- La libre concurrence au travers de la standardisation et de l'interopérabilité des réseaux
- L'appui au développement du marché du contenu multimédia qui est créateur d'emplois.

Des ressources financières ont été mises à la disposition de la Commission européenne, et plus particulièrement la Direction générale des télécommunications et du marché de l'information, afin d'appuyer ces priorités politiques. La DG XIII est donc capable de promouvoir, d'une part, l'innovation dans la création du contenu (programmes IMPACT 2 et INFO 2000 qui ont apporté une aide financière à la réalisation d'une cinquantaine de projets) et, d'autre part, le déploiement de réseaux.

En complément à ces soutiens financiers, la DG XIII a stimulé la mise en place d'un réseau d'organisations qui ont accepté de ratifier une charte appelée MOU (Mémorandum of Understanding on Multimédia Access to Europe's Cultural Heritage).

Les participants à ce réseau sont des musées, des galeries d'art, des organisations internationales, gouvernementales ou régionales, des entreprises privées actives dans le domaine de l'informatique, des télécommunications et de l'édition électronique.

Le MOU rassemble plus de 400 organisations qui œuvrent ensemble pour rendre accessible électroniquement, d'ici à l'an 2000, la plus grande partie du patrimoine culturel et artistique européen. Les partenaires du MOU ont donc comme mission d'assurer un développement cohérent de la dimension culturelle et artistique dans la société de l'information.

aptitude for their use.

We must not, however, forget that knowledge of our cultural and artistic heritage lies in the hands of those who preserve it. The latter must learn to transcribe the knowledge in their care so that it can be adapted to the new media.

Training of the young must also focus on creating a link between traditional knowledge and the new means of electronic dissemination.

The second challenge, which in my view is just as difficult, concerns the setting up of new structures for access to multimedia information. This will need a consensus between a large number of actors on the multimedia contents market. No single organization will be able to meet this challenge.

The European Commission has received a mandate to develop the European information market. This mandate is based on the following three political priorities :

- the establishment of a single market guaranteeing free access to information services, particularly in the cultural and artistic area ;
- free competition through network standardization and interoperability ;
- support for the development of the multimedia contents market, thus creating employment.

Financial resources to support these political priorities have been made available to the European Commission, and more specifically to the DG for telecommunications and the information market. DG XIII is therefore able to promote, firstly, innovation in content creation (IMPACT 2 and INFO 2000 programmes which have helped to fund around fifty projects) and, secondly, better network distribution.

As a complement to this financial support, DG XIII has encouraged the setting up of a network of organizations which have agreed to ratify the M.O.U. Charter (Memorandum of Understanding on Multimedia Access to Europe's Cultural Heritage).

The participants in this network are museums, art galleries, international, governmental or regional organizations, and computer, telecommunications or electronic publishing businesses in the private sector.

There are more than 400 organizations in M.O.U., working together to make the major part of Europe's cultural and artistic heritage electronically accessible before the year 2,000. The M.O.U. partners' mission is therefore to ensure coherent cultural and artistic development within the information society.

The third challenge, which I referred to at the beginning of my talk, consists in making information accessible to as many people as possible, and filling in the present gulf between the 'inforich' and the 'infopoor'.

DG XIII has also played a major part in furthering this objective by proposing that the Council of Ministers of the European Union adopt a European ruling imposing the deregulation of telecommunications markets in Member States. This ruling will come into force on 1 January 1998, and must result in a considerable drop in costs of access to cable or satellite networks.

And finally, the fourth challenge, concerning network interoperability, will be met by research and industrial programmes which are currently partly or wholly financed by the European Commission.

Le troisième défi auquel j'ai fait référence en début de mon exposé vise à rendre accessible l'information au plus grand nombre et à combler le fossé qui existe entre les « inforiches » et les « infopauvres ».

Pour réaliser cet objectif, la DG XIII a également joué un rôle majeur en proposant au Conseil des ministres de l'Union européenne d'adopter un règlement européen qui impose aux Etats membres la libéralisation du marché des télécommunications. Ce règlement entrera en vigueur le 1er janvier 1998 et devra entraîner une baisse sensible des coûts d'accès aux réseaux câblés ou par satellite.

Enfin, le quatrième défi, relatif à l'interopérabilité des réseaux, trouvera sa solution dans le cadre de programmes de recherche et de développement industriels qui sont actuellement financés en tout ou partie par la Commission européenne.

La révolution numérique multimédia ouvre de nouvelles possibilités de diffusion culturelle et de créativité artistique.

La participation active des gardiens du patrimoine culturel européen alliée à un développement d'une créativité artistique multimédia est essentielle pour favoriser le rayonnement de la riche diversité culturelle et artistique européenne jusqu'aux confins de l'espace cybernétique. En contrepartie, les acteurs qui y participeront percevront de nouveaux revenus bien utiles pour compenser le déclin de la participation financière du secteur public.

Selon des études récentes, il est estimé que, dans la mesure où les citoyens européens, américains et asiatiques acceptent de payer 10 dollars des Etats-Unis par mois pour accéder aux « musées virtuels », le revenu potentiel issu de la diffusion électronique du contenu culturel et artistique pourrait s'élever à un milliard de dollars des Etats-Unis par an.

### Conclusions

The digital multimedia revolution opens new opportunities for cultural dissemination and artistic creativity.

The guardians of European cultural heritage must take an active part, and artistic creativity in the multimedia must grow, if Europe's culture and art in all their rich diversity are to shine to the outer limits of cyberspace.

In return, participating players will gain new sources of income, which will be very useful in compensating for the decrease in public funding.

Recent studies estimate that, if European, American and Asian citizens are prepared to pay ten US dollars a month to access 'virtual museums', the potential income from electronic dissemination of cultural and artistic contents could amount to one billion US dollars per year.

## LE DÉVELOPPEMENT DE L'ÉDUCATION MUSICALE DANS LES SYSTÈMES NATIONAUX D'ÉDUCATION

par **Ana Lucia Frega**<sup>43</sup>

Il y a à peu près un an, le Directeur général de l'UNESCO, M. Federico Mayor, dressa la liste des défis majeurs de l'éducation de notre temps ; à savoir : « créer un consensus, à l'échelon national, en faveur de la formulation d'une politique pertinente d'éducation à long terme ; promouvoir l'équité en matière d'éducation ; améliorer la gestion et la décentralisation de l'éducation ; élever le niveau de la formation des enseignants en cours d'emploi ; améliorer la formation initiale des enseignants et les processus d'admission et de sélection ; obtenir des ressources publiques et privées et en optimiser l'utilisation ».

Pour sa part, la Société internationale pour l'éducation musicale (ISME), qui représente les professions de tous les niveaux et tous les champs de spécialisation en matière d'éducation musicale du monde entier, a voté la Déclaration de principe que voici :

- L'éducation musicale comprend aussi bien l'éducation de la musique que l'éducation par la musique.
- L'éducation musicale devrait durer toute la vie et s'adresser à tous les groupes d'âges.
- Tous les élèves, à tous les différents niveaux de développement de leurs habiletés, devraient accéder à un programme d'éducation musicale qui soit diversifié, compréhensif et progressif, enseigné par des éducateurs de musique adroits.
- Tous les élèves devraient avoir l'opportunité de développer leurs connaissances, leurs habiletés et leurs capacités d'appréciation musicale afin d'exercer leur intelligence, stimuler leur imagination, apporter de la joie et de la satisfaction à leur vie et exalter leur esprit.
- Tous les élèves devraient recevoir la meilleure éducation musicale possible, ils devraient tous avoir les mêmes opportunités face à l'éducation musicale, la qualité et la quantité de leur éducation musicale ne devrait pas dépendre de leur location géographique, de leur statut social ou de leur identité raciale ou ethnique.
- Tous les élèves devraient avoir l'opportunité de développer leur habileté musicale.
- Des efforts croissants sont nécessaires pour répondre aux besoins musicaux de tous les élèves y compris à ceux des handicapés.
- Tous les élèves devraient pouvoir participer activement à la musique s'ils le souhaitent, comme auditeurs, interprètes, compositeurs et improvisateurs.
- Tous les élèves devraient avoir l'opportunité d'étudier les musiques de leur(s) propre(s) culture(s) et d'y prendre part.
- Tous les élèves devraient avoir l'opportunité de développer leurs habiletés à comprendre les contextes historiques et culturels de la musique qu'ils étudient afin qu'ils puissent former leurs propres jugements critiques sur les compositions musicales, leur esthétique et leur interprétation.

43 Ancienne présidente de la Société internationale pour l'éducation musicale (ISME)

## THE DEVELOPMENT OF MUSIC EDUCATION IN NATIONAL EDUCATION SYSTEMS

by **Professor Ana Lucia Frega**<sup>45</sup>

**About** a year ago, the Director General of UNESCO, Mr Federico Mayor, made a list of the major educational challenges of our time. These were : to create a consensus at national level in favour of a relevant, long-term educational policy ; to promote equity in education ; to improve the management and decentralization of education ; to raise the level of in-service training for teaching staff ; to improve the initial training of teaching staff and admission and selection processes ; to obtain public and private resources and optimize their use.

For its own sphere, the International Society for Music Education (ISME), which represents professions at all levels and in all specialized fields of music education the world over, has voted the following Declaration of Principle :

- Music education includes both education about music and education by music.
- Music education should be a lifelong process and concern all age groups.
- All pupils, at all the different levels of development of their skills, should have access to a diversified, comprehensive and progressive programme of music education, taught by skilled music educators ;
- All pupils should have the opportunity to develop their knowledge, skills and capacity for music appreciation in order to exercise their intelligence, stimulate their imagination, bring joy and satisfaction to their lives and fire their spirits.
- All pupils should receive the best music education possible ; they should all have the same opportunities for music education ; the quality and quantity of their music education should not depend on their geographical whereabouts, their social status or their racial or ethnic identity.
- All pupils should have the opportunity of developing their musical skills.
- Increasing efforts are need to respond to the musical needs of all pupils, including those of the handicapped.
- All pupils should be able to participate actively in the music that they choose, as audience, performers, composers or improvisers.
- All students should have the opportunity of studying the music of their own culture (s) and of taking part in it.
- All students should have the opportunity of developing their ability to understand the historic and cultural context of the music which they are studying so that they may make their own critical judgement of musical compositions, their aesthetics and performance.
- Every kind of music in the world has its own value. ISME respects this abundance and diversity and considers that such variety should be used as an opportunity for an intercultural approach to music learning conducive to international understanding, co-operation and peace.

The question which I ask myself now, at the present Congress, is : 'What is the relationship between the artist in contemporary society and music teaching ?'.

- Toutes les musiques du monde ont leur propres valeurs ; aussi, l'ISME respecte leurs richesses et leurs diversités et estime que cette variété devrait être saisie comme une opportunité permettant un apprentissage inter culturel de la musique propre à promouvoir la compréhension, la coopération et la paix au niveau international.

La question que je pose maintenant est la suivante : « Quelle est la relation entre l'artiste dans la société contemporaine et l'enseignement musical ? »

Tout en étudiant la Recommandation relative à la condition de l'artiste de l'UNESCO, adoptée en octobre 1980, plusieurs réponses me sont venues à l'esprit. Dire si elles sont valables ou, au moins, utiles, ce sera notre tâche pendant cette réunion. J'espère au moins qu'elles puissent servir à une discussion.

De quelle éducation musicale parlons-nous ?

A l'école, au sens large, depuis la petite enfance jusqu'à la fin de l'enseignement général et, par définition, dans cette institution moderne, nous transmettons un enseignement que la communauté juge nécessaire. Cependant, il y a pas mal de discussions aujourd'hui dans le monde sur le but de l'école. Plusieurs personnes se demandent même si ce modèle n'est pas épuisé.

Dans certains pays, la musique n'est pas enseignée d'une manière vivante dans le milieu scolaire. Cependant, ce n'est pas par manque de ressources didactiques concrètes car à l'ISME il y a un grand travail qui a été publié dans ce domaine. Le problème se trouve dans l'éloignement des enseignements scolaires de la réalité du compositeur et de l'interprète. Il y a aussi un écart entre la musique créée par le compositeur contemporain et celle que le public écoute ou préfère dans la vie de tous les jours. De plus, les musiciens professionnels pensent souvent que ce que l'on fait à l'école n'est pas de la musique. C'est pourquoi l'éducation musicale doit tenir compte d'un rapprochement continu entre le travail du compositeur et celui de l'interprète. Le professeur de musique doit pouvoir faire le lien entre ces deux figures de la vie musicale. Bien entendu, il existe déjà pas mal d'expériences qui se font, avec succès, sur ce modèle. Mais pourquoi ces idées ont-elles des résultats encore restreints ?

Mon avis est que les médias décident du goût des gens pour la musique. Si c'est le cas, ne devrait-il pas y avoir une Recommandation forte, peut-être de l'UNESCO, aux gouvernements concernant la nécessité d'établir des accords entre les Ministères de l'éducation et les médias pour que ces derniers contribuent à promouvoir les valeurs chères à l'éducation générale. Il faut respecter, bien entendu, les libertés. Toutes les libertés. Parce qu'il faut préparer aussi les individus à choisir tout en respectant les différences.

Nous, professeurs de musique, pensons que tous les efforts qui pourraient être faits pour promouvoir l'appréciation et la valorisation de la diversité musicale du monde contemporain n'auront de résultats sans les médias qui agissent comme formateurs du goût, de la volonté et de la capacité de choix de la jeunesse.

En conclusion, le système d'éducation générale doit accorder une place importante à l'éducation musicale. C'est une tâche qui nous incombe à nous tous - musiciens, éducateurs - de nous tenir sur nos gardes et de plaider notre cause. L'exemple du MENC (Music Educators National Conference) aux Etats-Unis d'Amérique est en ce sens important. Ils ont fait approuver des Standards nationaux (National Standards) et ont travaillé pour les faire reconnaître et respecter dans des encadrements musicaux flexibles. Un autre exemple serait celui de mon pays (l'Argentine) où

While studying the Recommendation concerning the Status of the Artist adopted by UNESCO in 1980, several answers came to mind. Whether they are valid, or at least, useful, will have to be decided during this meeting. I hope at least that they will be useful for discussion.

What kind of music education are we talking about ?

At school, in the broader sense of the word, from a very young age to the end of general education and, by definition, in the modern institution, we teach what the community considers necessary. However, there is a fair amount of discussion at the moment in the 'outside' world as to the aim of school. Several people wonder if the model is not worn out.

In certain countries, music as taught in schools is not stimulating. This is not, however, due to a lack of concrete teaching resources, because a great deal has been published on the subject, and we have it at ISME.

The problem lies in the fact that school teaching has little connection with the reality of composers and performers.

There is also a gap between music created by contemporary composers and music which the public hears or prefers to hear in everyday life.

In addition, professional musicians often consider that what happens at school is not music.

This is why, when music is taught, a constant rapprochement must be made between the work of the composer and that of the performer. The music teacher must be able to make the connection between these two figures in the world of music.

There have, of course, already been quite a number of successful experiments of this kind. But why do these ideas still have such a limited impact ?

In my opinion, it is the media which determine people's taste in music. If this is the case, should there not be a strongly worded Recommendation - maybe by UNESCO - to governments, on the need for agreements between ministries of education and the media so that the latter help to promote those values which are the very essence of a basic education.

Freedom must, of course, be respected. All kinds of freedom. Since individuals must also be trained to choose while respecting differences.

As teachers of music, we believe that no efforts to promote the appreciation and enhancement of the musical diversity of our contemporary world can succeed without the media, which in fact shape the taste, wishes and capacity to choose of our young people.

### Conclusions

The general education system must give an important place to music education. It is the responsibility of all of us - both musicians and educators - to remain alert and defend our cause. The Music Educators National Conference (MENC) in the United States is an important example in this respect. They have had National Standards approved, and have worked to have these recognized and respected in flexible music teaching arrangements. Another example is perhaps that of my country (Argentina) where we have succeeded in keeping music teaching at all levels of general education, by applying the new federal law for education. In Spain, music education is also present throughout the school cycles.

nous avons réussi à maintenir l'enseignement musical à tous les niveaux de l'enseignement général par l'application de la nouvelle Loi fédérale d'éducation. En Espagne, l'enseignement de la musique est aussi présent tout au long des cycles scolaires.

Inclure l'enseignement de la musique dans l'enseignement scolaire n'est pas toute la solution. Il faut appliquer les meilleures techniques, préparer des enseignants capables et professionnels ; il faudra aussi comprendre que l'enseignement n'est pas une dépense mais le meilleur investissement des communautés. Pour obtenir de bons résultats, il y a, tel que je l'ai déjà signalé plus haut, des ressources presque inépuisables dans tant de travaux et de livres publiés sur ce sujet ; il y a aussi toutes les expériences qui rapprochent les artistes créateurs et interprètes de l'école ; il y a également les expériences des concerts didactiques. Bref, nous disposons d'une documentation précieuse qu'il faudrait pouvoir mettre définitivement en application.

Mais le système ne doit pas oublier les médias. Je suis persuadée qu'il n'y a pas eu suffisamment d'efforts dans ce sens. Les notions relatives à l'éthique de la communication doivent être étudiées, renforcées, développées.

Sans doute devons-nous, au sein des systèmes nationaux d'éducation, renforcer le circuit Ecole-Famille-Médias. Partager les idées pour aboutir à des solutions. Améliorer les investissements en éducation artistique en rapprochant musiciens et citoyens dans des situations d'échanges à l'intérieur des jardins d'enfants, des écoles primaires et secondaires.

Afin de promouvoir l'éducation musicale en milieu scolaire, une véritable tâche éducative et artistique nous incombe à nous tous.

Teaching music in school education does not solve everything. Better techniques must be used, and capable and professional teaching staff must be trained. It must also be understood that teaching is not an expense, but the best investment which communities can make. To obtain good results there are, as I mentioned above, almost inexhaustible resources in the numerous studies and books published on the subject. There are also all the experiences where creative artists and performers and schools have worked together. There are also experiences of didactic concerts. In short, we have precious documentation at our disposal which it should be possible to put into actual application.

But the system must not forget the media. I am convinced that there have not been enough efforts made in this direction. Notions related to the ethics of communication must be studied, strengthened and developed.

We must no doubt reinforce the school-family-media circuit within our national education systems. We must share ideas to find solutions. We must improve the quality of investments in artistic education by organizing exchanges to bring musicians into contact with children in school, at infant, primary and secondary levels.

Promoting music education in schools is a truly educational and artistic task which is the responsibility of all of us.

Le Congrès mondial sur la condition de l'artiste

## L'ART ET LA SOCIÉTÉ

a été rendu possible grâce à la coopération et l'appui  
du Ministère français de la culture,  
la Commission nationale française pour l'UNESCO  
et le Getty Conservation Institute

### et des organismes suivants :

Agence de la Francophonie  
Association danoise des acteurs  
Association internationale des arts plastiques (AIAP)  
Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de  
compositeurs (CISAC)  
Conseil international de la musique (CIM)  
Conseil de l'Europe  
Conseil international de la danse (CID)  
Fédération internationale de la musique (FIM)  
Fédération internationale des acteurs (FIA)  
France Culture  
G.V.L.  
High Definition Volumetric Display (H.D.V.D.)  
Institut international du théâtre (ITI)  
Institut d'études supérieures des arts (IESA)  
P.E.N. International  
Radio France Internationale (RFI)  
Siemens-Nixdorf  
Société civile pour l'administration des droits des artistes et  
musiciens interprètes (ADAMI)  
Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)  
Société de perception et de distribution des droits des  
artistes-interprètes de la musique et de la danse (SPEDIDAM)  
Société civile des auteurs multimédia (SCAM)  
Svenska Artisters och Musikers Intresseorganisation (SAMI)

The World Congress on the Status of the Artist

## **ART AND SOCIETY**

was possible thanks to the cooperation and support of  
the French Ministry of Culture  
the French National Commission for UNESCO  
and the Getty Conservation Institute

### **and the following organizations :**

Agence de la Francophonie  
Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de  
compositeurs (CISAC)  
Council of Europe  
Danish Actors Association  
France Culture  
G.V.L.  
High Definition Volumetric Display (H.D.V.D.)  
Institut d'études supérieures des arts (IESA)  
International Association of Arts (IAA)  
International Federation of Actors  
International Federation of Musicians  
International Dance Council  
International Music Council (IMC)  
International Theatre Institute  
P.E.N. International  
Radio France Internationale  
Siemens-Nixdorf  
Société civile pour l'administration des droits  
des artistes et musiciens interprètes (ADAMI)  
Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)  
Société de perception et de distribution des droits  
des artistes-interprètes de la musique et de la danse (SPEDIDAM)  
Société civile des auteurs multimédias (SCAM)  
Svenska Artisters och Musikers Intresseorganisation (SAMI)

# L'ART ET LA SOCIÉTÉ

La création artistique s'est installée très simplement mais très activement dans la vie quotidienne des jeunes. Au seuil de l'an 2000, cet ouvrage mesure les nouveaux rapports qui s'établissent entre l'artiste et la communauté dans laquelle il vit et les enjeux qu'ils intègrent au regard de la révolution technologique dans les domaines de la création et de la communication des valeurs culturelles. Des chercheurs, des artistes de renom des différents horizons géo-culturels rendent compte de leurs pratiques singulières dans un monde en mutation, où tout ou presque a changé : les publics, les outils de création, l'approche artistique et créative, les moyens de financement des arts.

# ART AND SOCIETY

Artistic creation has very simply but very actively become part of the daily life of young people. On the threshold of the year 2000, this publication gauges the new relationships forming between artists and the community in which they live, and the stakes involved regarding the technological revolution in creation and in the communication of cultural values. Researchers and renowned artists from different geocultural horizons talk of their singular practices in an evolving world where almost everything has changed : the public, the tools of creation, the artistic and creative approach and the means of financing the arts.