

Lo complejo y lo preciso
Sobre una balda de mi biblioteca
///////////////////////////////
Leszek Brogowski

44

¿Acaso el mundo nos parece complejo porque hemos perdido la capacidad de formular nuevos principios? Nuestro mundo es complejo, ¿pero no lo ha sido siempre? Aunque de un modo muy diferente a cómo lo es hoy ¿Acaso la filosofía india no se sorprendía ya hace siglos de la complejidad del gesto más insignificante? Hemos desplazado el cursor, olvidando un poco la extrema complejidad de las experiencias ordinarias, tales como hablar, leer o escribir, para enfatizar en la complejidad de las leyes, de la industria y la tecnología, la economía y las finanzas, de las interconexiones de Internet o de la biotecnología. Desde el plano filosófico – y por tanto metodológico – la cuestión no es tanto saber si el pensamiento admite la complejidad sino saber qué lugar juega en este, teniendo en cuenta que la confusión es también una forma de complejidad.

LO SIMPLE Y LO COMPLEJO EN LA FILOSOFÍA CLÁSICA

No es que Descartes ignore la complejidad del mundo para buscar un punto de apoyo arquimediano sobre el que el pensamiento pueda encontrar un fundamento seguro. El *cogito cartesianus* es un principio simple, pero lo verdaderamente complejo es ir, primero, de lo simple a lo simple, y –sobre todo– de lo simple a lo complejo. Es complejo ir de lo simple a lo simple, porque hay que “dividir cada una de las dificultades [...] en tantas partes como sea posible, para tratar de resolverlas mejor¹”. Ir de lo simple a lo simple es incidir en lo complejo, bucear en lo complejo (más que reducirlo) para reencontrarse con sus componentes. Pero la verdadera dificultad encontrada por Descartes radica en la reconstitución de la complejidad por medio del análisis de los detalles: “ordenar mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y fáciles de conocer, para ascender poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los compuestos; atisbando un cierto orden incluso en aquellos que no se preceden de manera natural²”. De hecho, es más fácil separar el alma del cuerpo que mostrar después cómo se articulan entre sí. Descartes acaba por reconocer que “sólo con la vida y conversaciones cotidianas, y absteniéndose de meditar y de estudiar acerca de las cosas que ejercitan la imaginación, aprendemos a concebir la unión del alma y el cuerpo³”. Así pues, su filosofía parece renunciar frente a la complejidad de lo compuesto.

Sin embargo, cuando Leibniz roza la misma visión teológica del mundo, e inventa el cálculo infinitesimal, convencido de que la infinita complejidad

de las cosas (principio de los indiscernibles) se estructura, en el fondo, razonablemente, gracias a una armonía preestablecida; es decir: por un cálculo infinitesimal realizado por un entendimiento divino, seguido de una elección de lo óptimo (más riqueza con menos medios, el bien mayor junto al mal menor, etc.). A veces se piensa que esta concepción de la realidad toma forma con la tecnología digital, pero la máxima de Laurent Galley al designar el pensamiento de Leibniz como “filosofía cuántica”⁴ tal vez no sea acertada, pues lo cuántico incluye una parte de indeterminación (principio de Heisenberg). Como dijo Einstein – convencido igualmente de que las matemáticas son la esencia de la realidad – ni la naturaleza misma sabe por dónde pasará un electrón aunque se sepa su posición y velocidad inicial. ¿Lo complejo no será complejo, precisamente porque es indeterminado? ¿No deberíamos distinguir entre lo complejo, lo indeterminado, lo calculable, el caos entrópico, etc.?

Las filosofías de Leibniz y de Descartes se han enfrentado indirectamente sobre este terreno al preguntarse qué es la libertad. Para Descartes, que concedía al hombre libre albedrío, el “nivel más bajo”⁵ es la libertad de indiferencia, es decir: la posibilidad de elegir sin razón determinada, incluso para elegir el mal como tal; a lo cual Leibniz opone su celebre crítica: no es libertad, es capricho. Pero Kant replicará más tarde que la libertad para Leibniz mismo, con su concepción de «automaton spirituale» en el fondo no vale “más que la libertad de un asador”⁶. Desde el punto de vista de las ciencias de la naturaleza, que busca penetrar en el interior del individuo para establecer su reino, la libertad equivale a la insosnable complejidad del funcionamiento de cien mil millones de neuronas del cerebro humano. Recordemos que fue Epicuro quien formuló el problema de la reconciliación del determinismo materialista con la experiencia de la libertad. El *clínamen* –inclinación aleatoria de las trayectorias de los átomos, que provoca su choque– fue su solución: lo indeterminado en el seno del caos natural sería la condición que posibilita la libertad humana.

Cuando se intenta debatir acerca de la complejidad en el libro de artista – y la cuestión está formulada con cierta claridad – se espera que los ponentes hablen de ello de un modo simple; si no no nos entenderíamos y sólo añadiríamos confusión a lo complejo. Pero ¿cómo actúa un ponente frente a los cien mil millones de neuronas que hacen funcionar su cerebro? La respuesta es la siguiente: no dejando que los neurocientíficos descifren lo que piensan a partir de las conexiones que pueden observar y medir en su cerebro, sino explicando cómo sus respectivas subjetividades se sirven libremente de su cerebro para pensar al mismo tiempo en el libro de artista y en la experiencia de lo complejo. La distinción entre naturaleza y cultura, entre cerebro y conciencia, entre corrientes eléctricas y pensamiento es fundamental. Kant dice que pensar es traer representaciones presentes en nuestra conciencia a la unidad del yo trascendental. Entender algo es inscribirlo en la unidad del pensamiento. El pensamiento es algo más que

45

la activación del cerebro, es el uso que el sujeto hace de él. Y por eso es necesario cambiar de perspectiva. No se puede pensar lo complejo sin confrontarlo (¿dialécticamente?) con la sencillez de los conceptos.

El siglo XVII quería deducir lo complejo a partir de los principios del pensamiento. No funcionó. El siglo XVIII – siglo de Kant – por el contrario, trató de deducir los principios a partir de la experiencia; lo simple de lo complejo: es la era del empirismo. Las matemáticas parecen pasar a un segundo plano: Diderot⁷ y Kant proclaman el nacimiento de las ciencias humanas y sociales. Descubrimos la realidad de la historia y de la cultura. Georg W. Fr. Hegel contribuye decisivamente a ello. Empieza como Descartes, por el *cogito*. “ipensemós!”, es el único supuesto de la *Ciencia de la lógica*⁸, filosofía por excelencia y primera parte de su sistema; pero “ipensemós!”, advierte Hegel, es también pura arbitrariedad. ¿Cómo llegar a un punto de partida que posibilite un sistema de pensamiento? Entonces podemos exponer el conjunto del sistema, ¿pero cómo puede el pensamiento –imperfecto, vacilante, dolorosamente pesado– alcanzar la elegancia de una presentación sistemática? Para Hegel es necesario un esfuerzo de la historia en su conjunto, muy complejo. Pero para nosotros, que vivimos al final de la historia, cuando esa claridad es visible (para Hegel, el final de la historia es el principio del siglo XIX), podemos rehacer ese camino empezando en cualquier lugar: “aquí y ahora”. Con la *Fenomenología del espíritu* (1807) el siglo XVIII tiene su revancha sobre el siglo XVII: el “aquí y ahora” es lo concreto, aun con su inmensa complejidad. Es lo que piensa la conciencia no iluminada, es su “certeza sensible”. Pero cuando decimos “ahora”, el ahora ya ha huido, llevado por el tiempo. El pensamiento comienza entonces a perseguirlo, por así decirlo, para volver a traer el ser al pensamiento. Al final de la *Fenomenología del Espíritu*, alcanza el “conocimiento absoluto”.

Además de la pretensión desmesurada de resumir y concentrar toda la filosofía posible en apenas una veintena de páginas, hay otra pretensión aún más peligrosa: aspirar a reducir cualquier realidad posible – y por lo tanto la complejidad – a un único sistema de pensamiento. ¿Toda realidad? ¿Incluyendo el delirio, lo irracional, lo absurdo, lo incoherente? ¿Acaso el sentido de lo irracional debe buscarse en la propia razón? ¿Puede el pensamiento ilógico de Velimir Khlebnikov ser reducido a la lógica? Es ahí donde surgen cuestiones interesantes para la metodología de la complejidad. ¿No habrá riesgo, siguiendo a Hegel, de traer lo otro a lo mismo? ¿Por ejemplo, lo no occidental a lo occidental? ¿La ideología a la racionalidad (ideología según Marx, descubierta medio siglo más tarde), el inconsciente a lo consciente (inconsciente según Freud descubierto un siglo después)? Y así sucesivamente.

Hegel trata la complejidad en toda su envergadura, lo que le lleva a cometer excesos: trata de eliminar las matemáticas de la comprensión de la naturaleza (y produce una filosofía de la naturaleza que es una curiosidad

46

47



muerta de la historia), pero sobre todo pretende poder averiguarlo *todo* con el pensamiento en una suerte de “conocimiento absoluto”. Debemos ser cuidadosos y no cometer los mismos errores.

LIBROS SIMPLES Y LIBROS COMPLEJOS

Hay libros de artistas que parecen simples por la propia simplicidad de su forma – como los volúmenes blancos (herman de vries) o vacíos (Per Kirkeby), o una sola hoja plegada (Bernard Villers, Eric Watier). He escrito a menudo acerca de estos libros. Otros libros resultan complejos, por cuanto involucran al espectador en una lectura laboriosa, incorporan gran cantidad de texto (Jean Claude Lefevre, Allen Ruppersberg), o establecen relaciones complejas entre texto e imágenes (Vezin y Weiner). Libros que se han mantenido en su forma elemental, pero que proporcionan al lector una experiencia ilimitada del tiempo, atípica en las artes visuales. Aunque no he escrito mucho acerca de estos últimos –me propongo reflexionar acerca del porqué de ello–, todos estos libros tienen un lugar privilegiado en mi biblioteca. En mi biblioteca encontramos *Double Game* (2007) de Sophie Calle y de Paul Auster, *Enseigner et apprendre* (1998) de Robert Filliou, *Time (E)motion Studies 23 :58 :00 :00*, (2002) de Nick Gee, *The Third Memory* (2000) de Pierre Huyghe, *Yves Klein*, *Kodokan Fourth Dan*, *The Foundations of Judo* (2009) de Ian Whittles, *A Humument* (1997) de Tom Phillips, *la Monographie* (2009) de Hubert Renard, *The New Five-Foot Shelf of Books* (2003) d'Allen Ruppersberg, *Mythology & Meatballs*. A *Greek Island Diary / Cookbook* (1982) de Daniel Spoerri, o también *Trois Petits canards. Une eau de vie* (2002) de Luc Vezin y Lawrence Weiner, un libro del que hablaré hoy aquí.

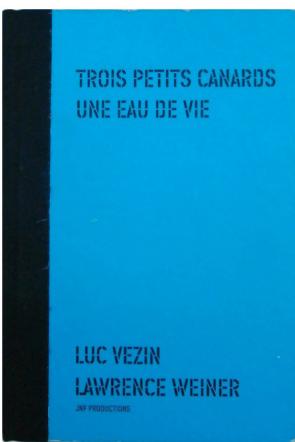
¿Son estos libros “complejos” más difíciles de leer que otros, en apariencia más simples y accesibles? Si estos libros ocupan un estante especial en mi biblioteca, es precisamente porque constituyen un reto para mí, por cuanto resultan de difícil lectura –o aproximación, para un espectador del arte – y necesitan conceptos simples que el lector debe abordar en su totalidad para entenderlos. Y esto puede resultar complejo.

LUC VEZIN Y LAWRENCE WEINER, *TROIS PETITS CANARDS. UNE EAU DE VIE*, 2002

En 2002, Luc Vezin (crítico de arte y profesor) firma en París (JNF Production) un libro con Lawrence Weiner, artista famoso por su contribución al nacimiento del arte conceptual. El libro recoge la correspondencia que intercambiaron entre ambos durante tres años: textos, fotografías, dibujos, recortes de periódicos, sellos, collages, diagramas, etc. Conocido por sus celebres fórmulas lingüísticas –realizar, o no realizar–, Weiner publica en 1969 su “Declaración de intenciones” (*Statement of intent*), tanto teórica como programática, donde afirma que:

1. *El artista puede ejecutar la pieza.*
2. *La obra puede ser fabricada*
3. *La obra no necesita ser construida*

*Siendo cada una de estas posibilidades equivalente y coherente con la intención del artista, la decisión acerca de su condición recae en el receptor en el momento de ser recibida.*⁹

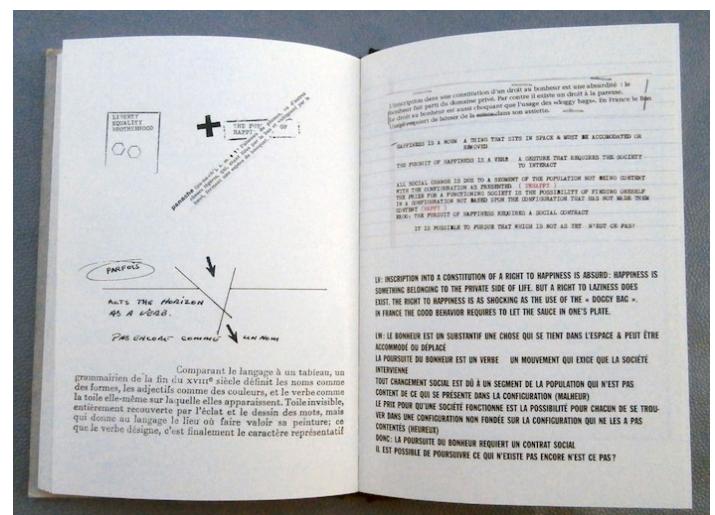


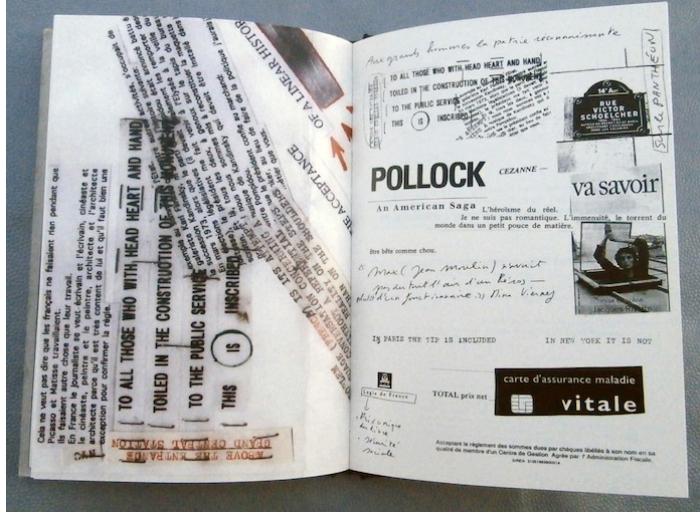
Pero a diferencia de otros de sus libros clásicos, como por ejemplo *Green as well as Blue as well as Red* (1972), *Trois Petits canards* propone un tipo de imágenes que fueron poco a poco suavizando el rigor metodológico típico de Weiner. Los diagramas, *collages* o dibujos de sus obras obedecen a los mismos patrones de *Trois Petits canards*, que van cobrando cada vez más importancia desde 1980. *La Sculpture*, publicada por el MAMVP en 1985, ilustra ya este esquema plástico.

Algunas obras presentadas en la reciente exposición en el MACBA de Barcelona (8 marzo-30 junio 2013) o en el Palazzo Bembo en Venecia en el marco de la 55 Bienal de arte contemporáneo en 2013, pueden confundir al espectador que identifica a este artista como uno de los fundadores del arte conceptual. También están las célebres negaciones de Weiner: “el arte conceptual no existe” o “libro de artista es un nombre inapropiado”. Y en la misma entrevista de 2002 publicado en *Umbrella*, Weiner proclama: «I don't know what an artist book is – a book is a conclusive question. Reading is a real time experience – looking is a real time experience»¹⁰ (“Yo no sé qué es un libro de artista – un libro es una cuestión determinante. Leer es una verdadera experiencia temporal - mirar es una verdadera experiencia temporal”). Esta cita es importante por dos razones. En primer lugar, porque el artista reconoce que el uso del libro produce una contaminación mutua del leer y del ver, llevando una experiencia temporal, inusual en el arte. Sin embargo, agrupar una pluralidad en una unidad es una operación fundamental del pensamiento; el dispositivo “libro” opera de una manera que le es propia. Esta cita es por tanto importante porque reconoce que “la cuestión determinante es la del libro”: es el libro que, con sus simples principios del codex (páginas plegadas, conectadas por un lado, etc.), confiere unidad a un conjunto compuesto de texto y de *collages*.

El libro crea un marco intelectualmente reconfortante porque establece límites, porque delimita lo visual con el texto (y viceversa), y porque vuelve a introducir la historia, ya sea la del arte de Lawrence Weiner, en la lectura de todo lo que constituye el libro. “La historia –dice el artista en medio de este libro (*Trois Petits canards*)– aumenta un placer que, en un principio, era solamente inmediato. El arte es algo que puede existir sin los libros de historia, pero con ellos [libro + historia] funciona mejor”. El contenido textual/visual de *Trois Petits canards* es muy complejo. Una complejidad casi reivindica: “Busco los puntos en los que estamos en principio de acuerdo, y, en realidad, absolutamente en desacuerdo. Busco los puntos de una verdadera discordia para una verdadera conversación”. Esta complejidad, sin embargo, tiene dos centros de gravedad: en cuanto al contenido, es el tema de la conversación (“Yo soy americano, tu eres francés, no nos conocemos”); en cuanto a la forma, es el libro con su dispositivo específico.

Pero el propósito de *Trois Petits canards* no es el de aportar una respuesta a la cuestión de qué significa ser francés o americano, siendo lo primero más cuestionado que lo segundo. Al contrario, todo su interés es proporcionar al lector/espectador materia para pensar (“la decisión de la condición reside en el receptor en el momento de la recepción”): clichés, lugares comunes, ideas recibidas, símbolos, aforismos, apreciaciones de todo tipo, etc., todo ello en un tono más poético que polémico. El lector se enfrenta a una complejidad “natural” de documentos visuales/textuales, cuyas flechas y referencias, palabras subrayadas o destacadas por los autores no hacen más que aumentar. Incluso la estructura general del libro, aparentemente clara (el diálogo entre los dos autores, escrita por Weiner con mayúsculas), y de las páginas con documentos visuales, *collages* y recortes de prensa, se complica por la forma de presentación tipográfica: algunas frases de los autores caen en la parte visual cuando, por ejemplo, toman la forma tipográfica de recortes de prensa o se ven integrados en los *collages*.



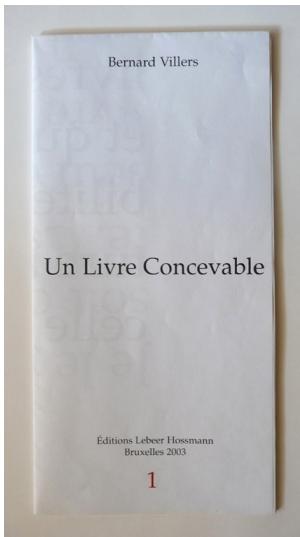


Pero cuando nos preguntamos cuales es el significado, la importancia o el propósito específico de *Trois Petits canards*, volvemos a caer en esta simple pregunta que aparece en la web del editor: "El propósito de su conversación: ¿Qué es ser americano (sic!)? ¿Qué es ser francés (sic!)?"¹¹. Además, la edición de 1.000 ejemplares se acompaña con una "edición limitada de 100 ejemplares numerados y firmados por los autores, en caja de cartón negro, con una botellita de aguardiente y 3 azucarillos *La Perruche*"¹². En resumen, se vuelve a caer en el comercio de la rareza en el mercado del arte. Con todo, parece que este libro es, sin duda, el resultado de la complejificación de un proceso que Lawrence Weiner ha puesto en marcha desde los años 1970, planteamiento cuyos objetivos principales, incluidos los políticos, no consisten tanto en el cuestionamiento acerca del ser-francés o ser-americano, si no, por ejemplo, en la legibilidad de lo visual, en la equivalencia de lo simbólico y lo imaginario o también en la ampliación de la esfera de la racionalidad a las producciones artísticas. «Learn to Read Art»¹³ ("Aprender a leer arte"), célebre fórmula que el artista expresa con insistencia. Sin embargo, para aplicar estos propósitos, no es necesario apelar a todos esos clichés comunes de la cultura francesa o americana que no conducen a pistas interpretativas convincentes. Un ejemplo del francés que aparece como desconectado de su historia ("LV: ¿Qué uso hacer de la historia? Los franceses me parecen a la vez enrevesados e ignorantes."), mientras el americano está particularmente atento a ella ("LW: No es posible encontrar una civilización en la que la presentación del arte pueda existir sin la historia"). Por último, la cuestión inherente a este libro es, tal vez, la de saber cuáles son los estereotipos de los franceses y de los americanos de los que Luc Vézin y Lawrence Weiner son portadores. Pero ¿acaso esto es tan interesante?

LAS CAPAS DE SIGNIFICADO EN BERNARD VILLERS

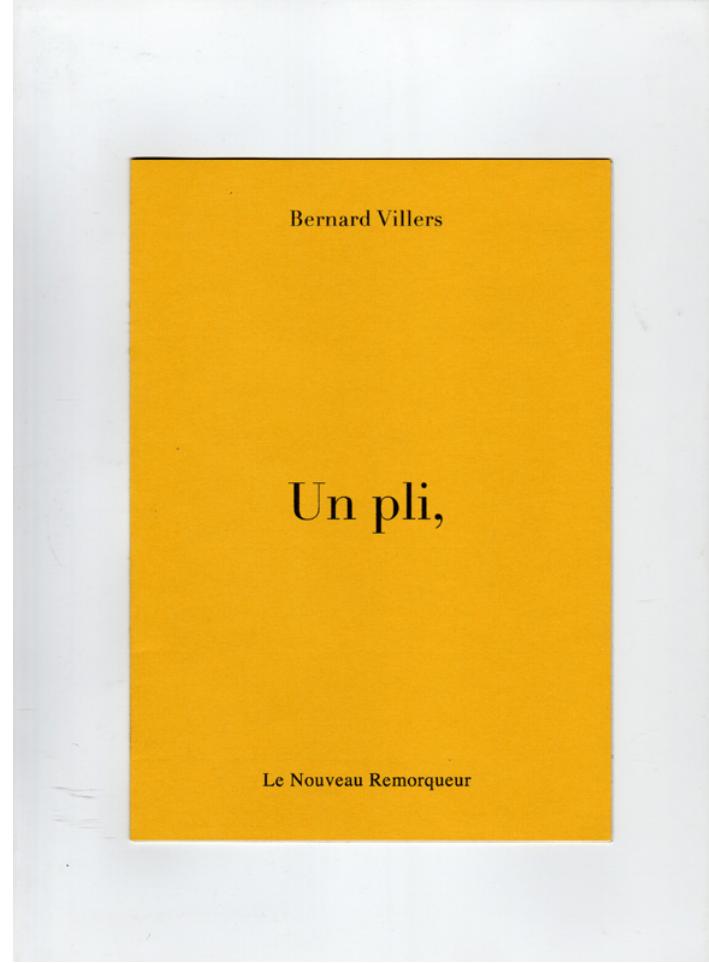
Enfrentados a estos libros "complejos" están los libros que se distinguen por una simplicidad formal. Entre ellos, muchos libros de Bernard Villers, *Mallarmé 1897-1997* (Bruxelles, Walrus, 1979), *Pente douce* (Bruxelles,

Le Remorqueur, 1979), *Formats (in octavo)* (Bruxelles, Le nouveau Remorqueur, 2007), o *Leporello* (Frameries, Bruno Robbe, 2009). No es fácil escribir sobre estos libros minimalistas, pues la descripción más detallada es pronto asumida. Sin embargo, he escrito mucho sobre este tipo de libros, considerándolo sin duda como otro desafío más. Su significado y sus propósitos pueden parecer complejos, aunque sean libros formalmente simples. Habiendo escrito en particular acerca de los libros de Bernard Villers¹⁴, descubrí que su significado se estructuraba en varias capas, como en una cebolla.



El sentido que se impone de inmediato es el del libro en su materialidad. Incluso si son siempre finos, pequeños y casi siempre autoeditados, los libros de Villers tienen todos la forma material del libro: papel, plegado, encuadernación. Se ofrecen para ser abiertos y cerrados, ojeados, almacenados en una biblioteca. La antropología del libro es su referencia: son obras que experimentamos como libros, obras editadas en cientos de ejemplares. Esta cultura del libro constituye una fuerte tensión en el trabajo de Villers. De hecho, muchos de sus libros de artista, a lo largo de su carrera, están inspirados por otros libros, libros de escritores, poetas y filósofos: *Mallarmé 1897-1997* por Mallarmé, por supuesto, *Leporello* –es menos evidente– por el libreto de *Don Juan* de Mozart, firmado por Da Ponte, *Un pli / Un livre* de Gilles Deleuze, *En Pologne* por Alfred Jarry, *W* por Georges Perec, *Du rouge au vert* por Guillaume Apollinaire, etc. Pero, al mismo tiempo que se inspira en la literatura, Bernard Villers inscribe la producción de sus libros en la continuidad de su práctica pictórica. Por ejemplo, el descubrimiento de un libro de artista a mediados de la década de los 70 le llevó de inmediato a la exploración de materiales transparentes y al descubrimiento de una nueva problemática pictórica, la del uso del derecho y revés del soporte pictórico, o también, en el año 2000, a la reflexión acerca del lugar del espectador del libro/pintura y a la implicación artística de la cuestión del pliegue. Esta dualidad original –pero no inédita– recuerda que antes de la invención de la pintura de caballete, el libro fue, durante siglos, el principal soporte de la imagen, y por lo tanto de la experimentación plástica.

En estos tres niveles de significado (libro como dispositivo material, libro como cultura literaria y pintura como práctica del libro) se añaden otros, especialmente los que provienen de la autopublicación de libros. Efectivamente, la práctica artística de Bernard Villers opera principalmente en dos marcos editoriales: les Éditions du remorqueur (1976-2003) y Le Nouveau Remorqueur (desde 2004). Si aceptamos esta definición del arte, que me gusta mucho, como toma de posesión del mundo (o la pintura como transformación del mundo, Laurent Marissal, 2005), observaremos que la autopublicación está contribuyendo a ello a su manera, haciendo referencia a toda la tradición del libro impreso, y, por otro lado, el trabajo plástico entorno al pliegue conduce a una manipulación especular de lo



visual, que he analizado en el editorial «Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers» ("Manipulando lo visual: el pliegue en Bernard Villers").

En numerosas ocasiones he reflexionado acerca del sentido en cada una de estas capas (pliegue, pintura, inspiraciones literarias, etc.), pero la pregunta sigue abierta: saber cómo el libro consigue mantener unidos todos estos niveles de sentidos. Frente a la complejidad de esta pregunta, la imagen de la cebolla parece pobre. En efecto, en sus libros, Villers plantea ideas simples, y si son capaces de llevar lejos al espectador, es porque son ideas incisivas. Y aquí, surge una nueva pregunta: ¿Es la complejidad un valor intelectual, cognitivo o científico o no se? ¿No esconderá La "metodología de la complejidad" otro aspecto de la epistemología, en realidad bastante reconfortante, que es el de mantener en su lugar el horizonte conceptual admitido, ahorrándonos el buscar ideas susceptibles de incidir en ella?

La historia de la astronomía ofrece una hermosa ilustración de esta reflexión. El sistema de Ptolomeo describió con gran aproximación el movimiento de los planetas, gracias a la teoría de los epiciclos, que proponían complejos cálculos. Esta teoría presentaba una ventaja ideológica, ya que no implicaba el principio fundador de la *Weltanschauung* cristiana, esto es: la Tierra como centro del mundo. El golpe de genialidad –pero sobre todo de audacia– de Copérnico consistió en colocar el sol en el centro del universo. La tierra tembló y la Iglesia terminó por aceptar esta solución, que simplificaba radicalmente la realidad astronómica..., en 1980. Son necesarios principios que simplifiquen la complejidad para entenderla mejor, aunque ello provoque un terremoto.

Así pues, el libro de artista es, en sí mismo, un golpe de genialidad.

CONCLUSIONES

Lo importante no es por tanto saber aquí qué es simple y qué es complejo; nuestra intuición nos lo muestra. Lo importante es que el pensamiento se confronta a la complejidad de la propia realidad. Pero si exigimos del pensamiento mismo que sea complejo, corremos el riesgo de volverlo incomprendible. En el límite de esta complejidad se encuentra la trampa que Hegel comparte con el pensamiento mágico de Paracelse, a saber: la gran idea según la cual todo está conectado con todo. Edgar Morin puede estigmatizar el pensamiento que divide y separa, es uno de los movimientos esenciales de cualquier operación intelectual, pero no es el único, ni mucho menos. La idea que se deduce de estos análisis es la de incidir en la realidad con un nuevo concepto, por ejemplo con un pensamiento agudo, un *Witz*. Ésta es la respuesta a la pregunta que inició mi conferencia: ¿El mundo no nos parecerá complejo porque hemos perdido la capacidad de formular nuevos principios –ideas cortantes, conceptos incisivos– que lo haría más simple?

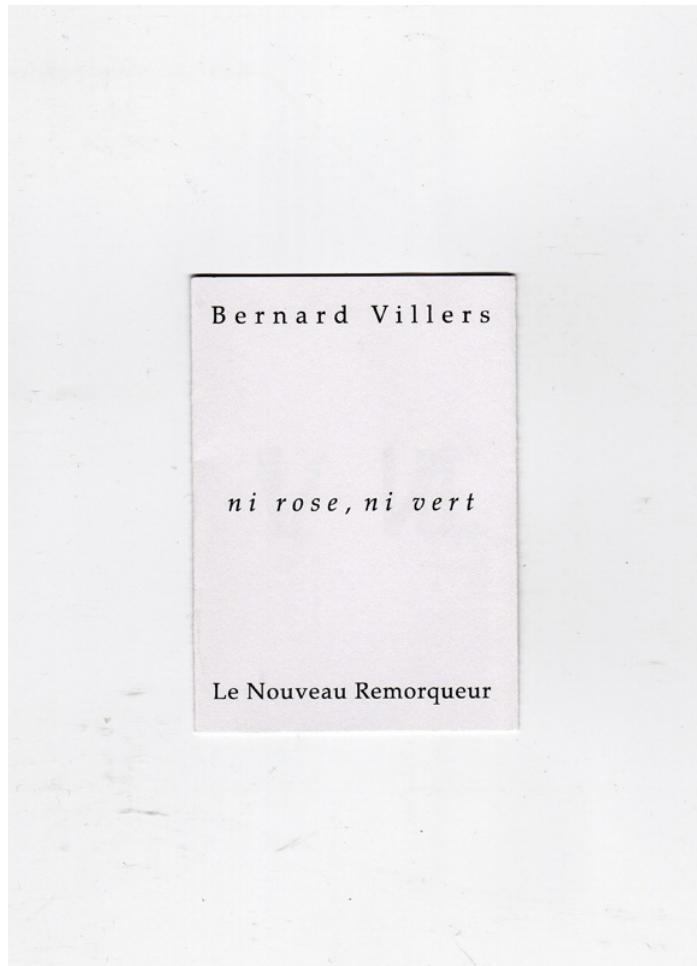
Si yo prefiero los libros de apariencia simple es, probablemente, porque no temo decepcionarme con la aparente complejidad de los otros, que no es más que pura banalidad. Encuentro más excitante –pero es totalmente subjetivo– seguir descubriendo una complejidad oculta en los libros que exhiben simplicidad y modestia; "*lobos con piel de cordero*"¹⁵, como dijo Ed Ruscha.

La lectura de estos libros sacados de mi biblioteca me han llevado a esta conclusión. Pensar la complejidad sin pensar –al mismo tiempo– la simplicidad que hace posible su comprensión sería demasiado simple. La complejidad es un hecho, y no una característica del pensamiento o de una metodología. Ambos deben permitir su aprehensión, por supuesto, pero comprender es entender la complejidad del ser en la unidad del concepto. Para retomar los principios clásicos de la lógica: es la "comprensión" del concepto la que posibilita la operación de trasladar lo complejo

a lo simple, y es la “extensión” del concepto lo que permite englobar una complejidad¹⁶. Así la infinita realidad de los triángulos –de los colores, de los materiales, de las aproximaciones, etc.– puede ser pensada gracias a la idea del triángulo.

En «un livre d’Alain Farfall» (un libro de Alain Farfall), publicado por In-certain Sens en 2008, *Des Illusions ou l’invention de l’art* (Ilusiones o la invención del arte), en la página 39 aparece un Post-it donde se lee una nota garabateada a mano: “No hay que olvidar que a menudo es más complicado que eso”. ¿Pero es en realidad la página 39? ¿Es un libro de Alain Farfall? ¿Es un Post-it? ¿Es un libro? Etc.

Si hay que abrir los ojos a la complejidad del mundo, es para incidir mejor en ella, con la ayuda de los conceptos.



¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, coll. «GF», 1966, p. 47.

² Ibid.

³ René Descartes, Carta a Elisabeth del 28 de junio de 1643, en *Correspondance avec Elisabeth et autres lettres*, Paris, Flammarion, coll. «GF», 1989, p. 74.

⁴ <http://blogs.mediapart.fr/blog/laurant-galley/271213/leibniz-une-philosophie-quantique> [30.01.2014].

⁵ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Vrin, 1963, «Quatrième méditation», p. 58.

⁶ Kant Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. Picavet, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1993, p. 103.

⁷ «Au penchant que les esprits me paraissent avoir à la morale, aux belles-lettres, à l’histoire de la nature, et à la physique expérimentale, j’oserais presque assurer qu’avant qu’il soit cent ans, on ne comptera pas trois grands géomètres en Europe», Denis Diderot, «De l’interprétation de la nature», en *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, coll. «Classiques Garnier», 1956, p. 180.

⁸ G. W. Fr. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, éd. Georg Lasson, Hamburg, Felix Meiner, 1963, p. 54.

⁹ Citado de Dieter Schwarz, «Learn to Read Art. Les livres de Lawrence Weiner», trad. Margit Lipsker, in *Lawrence Weiner Books 1968-1989. Catalogue raisonné*, Dieter Schwarz (éd.), Köln, Wakther König, Villeurbanne, Le Nouveau musée, 1989, p. 139 (cf p. 94).

¹⁰ «Lawrence Weiner in Conversation with Judith Hoffberg on Books», *Umbrella*, vol. 26, no. 1 - May 2003, http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE_WEINER.pdf [6.02.2013].

¹¹ Weiner dice en una entrevista: “conversations with Luc Vezin – the poet, about the différence between American culture and European culture”, loc. cit.

¹² http://www.jnfeditions.com/pages/weiner_livre.html# [8.02.2014].

¹³ Dieter Schwartz lo retomo para el título de su ensayo, y Anne Maeglin-Delcroix para el título de un capítulo de su *Esthétique du livre d’artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2011, p. 151-202.

¹⁴ «Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers», *Sans niveau ni mètre. Jurnal du livre d’artiste*, nº 10/2009, p. 4 ; «L’accessibilité de l’envers et la publicité de l’endroit. Du livre comme horizon de la peinture chez Bernard Villers», *Nouvelle Revue d’esthétique*, nº 7, 2011, bajo la dirección conjunta de L. Brogowski et Christophe Viart : «(in)actualité de la peinture», p. 92-103 ; chapitre «“Feuille imprimée grande”: exploration poétique du pli chez Bernard Villers», en *Éditer l’art. Le livre d’artiste et l’histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, p. 216-225.

¹⁵ Edward Ruscha, entrevista con Bernard Blistène, en *Edward Ruscha*, catálogo de exposición, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 85.

¹⁶ «J’appelle compréhension de l’idée, les attributs qu’elle enferme en soi, et qu’on ne peut lui ôter sans la détruire, comme la compréhension de l’idée du triangle enferme extension, figure, trois lignes, trois angles, et l’égalité de ces trois angles à deux droits, etc. [...] J’appelle l’étendue de l’idée les sujets à qui cette idée convient [...] comme l’idée du triangle en général s’étend à toutes les diverses espèces de triangles», Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l’art de penser*, Paris, Gallimard, 1992, p. 52.

Le complexe et le tranchant
Sur un rayon de ma bibliothèque
///////////////////////////////
Leszek Brogowski

56

Le monde ne nous paraît-il pas complexe parce que nous avons perdu la capacité des principes? Certes, il est complexe; mais ne l'a-t-il pas toujours été? Complexé autrement qu'aujourd'hui. La philosophie indienne ne s'étonnait-elle pas il y a des siècles déjà de la complexité du moindre geste effectué? Tandis que nous, nous avons déplacé le curseur, en oubliant quelque peu l'extrême complexité des expériences ordinaires, telles que parler, lire ou écrire, pour mettre en avant la complexité des lois, de l'industrie et de ses technologies, de l'économie et de la finance, des interconnexions internet ou des biotechnologies. Sur le plan philosophique, donc méthodologique, la question n'est pas tant de savoir si la pensée prend en charge la complexité, car c'est souvent le cas, mais plutôt de savoir quelle place celle-ci prend dans celle-là, étant donné que la confusion est aussi une forme de complexité.

LE SIMPLE ET LE COMPLEXE DANS LA PHILOSOPHIE CLASSIQUE

Ce n'est pas parce qu'il cherche un point archimédien d'appui sur lequel la pensée pourrait trouver une fondation sûre que Descartes ignore la complexité du monde. Le *cogito* cartésien est un principe simple, mais ce qui est complexe c'est d'aller d'abord du simple au simple, puis – surtout – du simple au complexe. Est complexe d'aller du simple au simple, car il faut alors «diviser chacune des difficultés [...] en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait acquis pour les mieux résoudre¹»; aller du simple au simple c'est déjà tailler dans le complexe, c'est plonger dans le complexe (plus que le réduire) pour en retrouver les composantes. Mais la vraie difficulté rencontrée par Descartes, c'est la reconstitution de la complexité, forte des analyses des détails: «conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusqu'à la connaissance des plus composés; et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précédent point naturellement les uns les autres²». En effet, il est plus facile de séparer l'âme du corps que de montrer par la suite comment ils s'articulent l'un à l'autre. Descartes finit donc par reconnaître que «c'est en usant seulement de la vie et des conversations ordinaires, et en s'abs tenant de méditer et d'étudier aux choses qui exercent l'imagination qu'on apprend à concevoir l'union de l'âme et du corps³ ». Sa philosophie semble donc démissionner à la fin devant la complexité du composé.

Cependant, lorsque Leibniz passe à la limite de la même vision théologique du monde, il invente le calcul infinitésimal, convaincu que la complexité infinie des choses (principe des indiscernables) est toutefois, au fond, rationnellement structurée par une harmonie préétablie, c'est-à-dire par un calcul infinitésimal réalisé par l'entendement divin, suivi d'un choix aidé par la fonction des optima (la plus grande richesse avec les plus petits moyens, le plus grand bien accompagné d'un moindre mal, etc.). On a parfois l'impression que cette conception de la réalité prend corps avec les technologies numériques, mais il n'est pas certain que l'expression forgée par Laurent Galley pour désigner la pensée de Leibniz comme «une philosophie quantique» soit la plus heureuse, car le quantique comprend une part d'indéterminé (le principe de Heisenberg). Comme le disait Einstein, lui aussi convaincu d'ailleurs que les mathématiques sont l'essence de la réalité, la nature elle-même ne sait pas par où passera un électron quand bien même on en connaît la position et la vitesse initiales. Le complexe n'est-il pas complexe parce qu'indéterminé? Ne faut-il pas distinguer les uns des autres: le complexe, l'indéterminé, le mathématisable, le chaos entropique, etc.?

Les philosophies de Leibniz et de Descartes se sont indirectement affrontées sur ce terrain en se demandant ce qu'était la liberté. À Descartes, qui accordait à l'homme le libre arbitre, dont le «plus bas degré» est la liberté d'indifférence, c'est-à-dire la possibilité de choisir sans raison déterminante, y compris pour choisir le mal en tant que tel, Leibniz opposa la critique fameuse : mais ce n'est pas la liberté, c'est un caprice. Mais Kant rétorquera plus tard que la liberté chez Leibniz lui-même, avec sa conception de «*automaton spirituale*» ne vaut «guère mieux au fond que la liberté d'un tournebroche⁶». Du point de vue de la science de la nature, qui cherche à pénétrer le *for intérieur* de l'individu pour en faire son royaume, la liberté peut s'assimiler à une complexité insoudable du fonctionnement de cent milliards de neurones du cerveau humain. Faut-il rappeler que c'est Épicure qui a déjà formulé le problème de la réconciliation possible du déterminisme matérialiste avec l'expérience de la liberté? Le *clinamen*, inclinaison aléatoire des trajectoires des atomes, qui entraîne leurs entrecoups, était sa solution, bref: l'indéterminé au sein du chaos naturel serait la condition de possibilité de la liberté humaine.

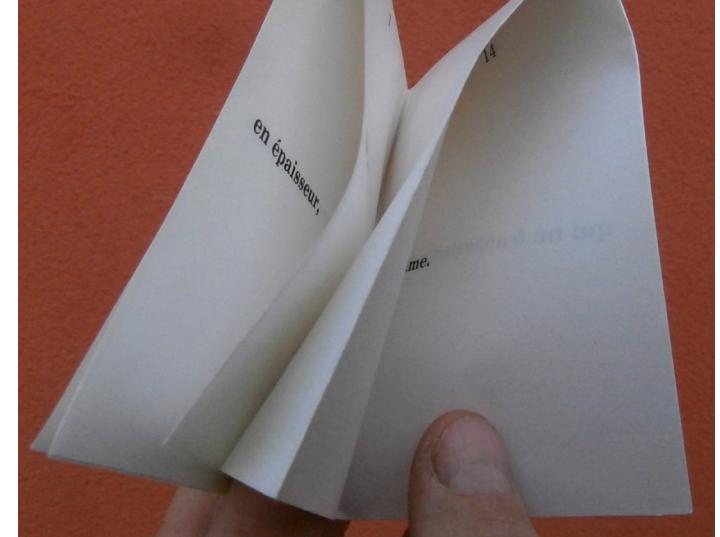
Mais lorsque la demande est formulée de discuter de la complexité dans l'expérience du livre d'artiste, elle est formulée avec une certaine clarté et on attend des conférenciers qu'ils en parlent avec simplicité. Sinon, on ne se comprendrait pas et on ajouterait du confus au complexe. Mais comment procèdent les conférenciers devant ces cent milliards de neurones qui font fonctionner leurs cerveaux? La réponse est la suivante: ils ne laissent pas aux neurosciences le soin de déchiffrer ce qu'ils pensent à ce sujet à partir des connexions observables et mesurables dans leurs cerveaux, mais viennent devant vous pour expliquer comment leurs sub-

57

jectivités respectives se servent librement de leurs cerveaux pour penser en même temps le livre d'artiste et l'expérience du complexe. La distinction entre nature et culture, entre cerveau et conscience, entre courants électriques et pensée est fondamentale. Penser, c'est ramener des représentations présentes dans ma conscience à l'unité du moi transcendantal, dit Kant. Comprendre quelque chose, c'est l'inscrire dans l'unité de la pensée. En effet, la pensée c'est autre chose que le cerveau qui s'active, c'est l'usage que le sujet fait du cerveau. Il faut donc changer de perspective! On ne peut penser le complexe sans le confronter (dialectiquement?) avec la simplicité des concepts. Il faut changer de perspective.

Le XVII^e siècle voulait déduire le complexe à partir des principes de la pensée. ça ne marchait pas, on l'a vu. Le XVIII^e, siècle de Kant, au contraire, tâche de déduire les principes de l'expérience, le simple du complexe: c'est l'âge de l'empirisme. Les mathématiques semblent passer au second plan pendant un moment: Diderot⁷ et Kant préparent et annoncent l'avènement des sciences humaines et sociales. On découvre la réalité de l'histoire et de la culture. Georg W. Fr. Hegel y contribue de manière décisive. En apparence, il commence comme Descartes, par le *cogito*. «Pensons!», nous dit-il, c'est le seul présupposé de la *Science de la logique*⁸, philosophie par excellence et première partie de son système ; mais «pensons!», prévient-il, c'est aussi un pur arbitraire. C'est à partir de là, certes, que l'on peut exposer l'ensemble du système, mais comment arriver à ce point de départ qui rend possible la présentation de la pensée du système? Comment notre pensée – imparfaite, hésitante, péniblement lourde – parvient à l'élégance d'une présentation systématique? Pour cela, répond Hegel, il faut l'effort de toute l'histoire, et c'est donc extrêmement complexe. Mais pour nous qui vivons à la fin de l'histoire, où cette clarté est envisageable (pour Hegel, la fin de l'histoire c'est le début du XIX^e siècle), il est possible de refaire ce chemin en commençant n'importe où: «ici et maintenant». C'est donc dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807) que le XVIII^e siècle prend sa revanche sur le XVII^e: le «ici et maintenant», c'est le concret, avec son lot de complexité, bien sûr. C'est du moins ce que pense la conscience non éclairée, c'est sa «certitude sensible». Mais lorsqu'on dit «maintenant», le maintenant a déjà fui, emporté par le temps. La pensée se met alors à sa poursuite, pour ainsi dire, pour ramener l'être à la pensée. À la fin de la *Phénoménologie de l'esprit*, elle aboutit au «savoir absolu».

Mis à part cette prétention démesurée (abstraire et concentrer toute la philosophie possible en une vingtaine de pages), une autre semble plus dangereuse: c'est celle qui consiste à vouloir ramener toute réalité possible – et donc toute la complexité – à un seul système de pensée. Toute réalité? Y compris le délire, l'irrationnel, l'absurde, l'incohérent? Le sens de l'irrationnel est donc à chercher dans la raison même? Mais l'a-logisme de Velimir Khlebnikov peut-il être ramené au logique? C'est là qu'émergent



des questions intéressantes pour la méthodologie du complexe. N'y a-t-il pas de risque, à suivre Hegel, de ramener l'autre au même? par exemple, le non occidental à l'occidental? l'idéologie à la rationalité (idéologie au sens de Marx, découverte un demi siècle plus tard), l'inconscient au conscient (inconscient au sens de Freud, découvert un siècle plus tard)? Et ainsi de suite.

Hegel traite en effet le complexe dans toute son envergure, mais cela le conduit à des démesures: il tâche d'éliminer les mathématiques de la compréhension de la *nature* (et produit une philosophie de la nature qui est une curiosité morte de l'histoire), mais surtout il prétend pouvoir tout apprêhender par la pensée dans un «savoir absolu». Il faut se garder de ne pas commettre aujourd'hui les mêmes erreurs.

LIVRES SIMPLES ET LIVRES COMPLEXES

Parmi les livres d'artistes, il y en a qui paraissent simples du fait de la simplicité de leur forme, comme par exemple les volumes blancs de Herman de Vries ou les livres vides de Per Kirkeby, ou parce que leur dispositif «livre» les a ramenés à quelque chose d'élémentaire, telle une simple feuille pliée chez Bernard Villiers ou Éric Watier. J'ai beaucoup écrit sur de tels livres. Mais il y en a d'autres qui peuvent de prime abord paraître complexes du fait d'engager le spectateur dans une lecture laborieuse, soit parce qu'ils comportent beaucoup de textes à lire, comme chez Lefèvre Jean Claude ou Allen Ruppersberg, soit parce qu'ils établissent des relations complexes entre textes et images comme dans un livre écrit ensemble par Luc Vezin et Lawrence Weiner. Ces livres restent ordinaires – pour ne pas dire élémentaires – quant à leur forme, mais ils entraînent le lecteur dans une expérience illimitée du temps, inhabituelle pour les arts visuels. Pour des raisons sur lesquelles je me propose de réfléchir, je n'en ai pas beaucoup parlé, mais ces livres «complexes» ont pourtant un rayonnement spécifique dans ma bibliothèque. On y trouve *Double Game*, [1999], 2007, de Sophie Calle et de Paul Auster, *Enseigner et apprendre*, 1998, de

Robert Filliou, *Time (E)motion Studies 23 :58 :00 :00*, 2002, de Nick Gee, *The Third Memory*, 2000, de Pierre Huyghe, Yves Klein, *Kodokan Fourth Dan. The Foundations of Judo*, 2009, de Ian Whittelsea, *A Humument*, [1980], 1997 de Tom Phillips, *la Monographie*, 2009, d'Hubert Renard, *The New Five-Foot Shelf of Books*, 2003, d'Allen Ruppersberg, *Mythology & Meatballs. A Greek Island Diary / Cookbook*, 1982, de Daniel Spoerri, ou encore *Trois Petits canards. Une eau de vie*, 2002, de Luc Vezin et Lawrence Weiner, livre dont je parlerai ici.

Ces livres «complexes» sont-ils plus difficiles à lire ou plus obscurs que les autres, qui seraient, eux, plus faciles à lire, plus simples ou plus accessibles? Rien n'est moins sûr. Si j'ai regroupé les livres cités ci-dessus sur un rayon de ma bibliothèque, c'est parce qu'ils sont pour moi comme un défi: d'un côté ils sont laborieux à lire – du moins inhabituels pour un spectateur de l'art –, de l'autre, ils réclament des concepts simples à l'unité desquels le lecteur doit les ramener pour les comprendre. Et cela peut s'avérer complexe.

LUC VEZIN ET LAWRENCE WEINER, *TROIS PETITS CANARDS. UNE EAU DE VIE*, 2002

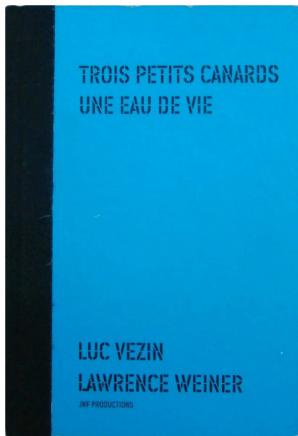
En 2002, Luc Vezin, critique d'art et enseignant, signe aux JNF Productions à Paris un livre avec Lawrence Weiner, artiste bien connu pour sa contribution à l'émergence de l'art conceptuel. Le livre est le fruit d'une correspondance qu'ils s'échangent pendant trois années, comportant textes, photos, dessins, coupures de presse, tampons, collages, diagrammes, etc. Célèbre surtout pour ses œuvres en forme de brèves formules langagières – à réaliser ou à ne pas réaliser –, Weiner publie en 1969 sa «Déclaration d'intention» (*statement of intent*), à la fois théorique et programmatique, où il affirme que:

1. L'artiste peut exécuter le travail
2. L'œuvre peut être fabriquée
3. L'œuvre n'a pas besoin d'être construite.

Chacune des possibilités étant équivalente et selon l'intention de l'artiste la décision de la condition repose chez le récepteur au moment de la réception.⁹

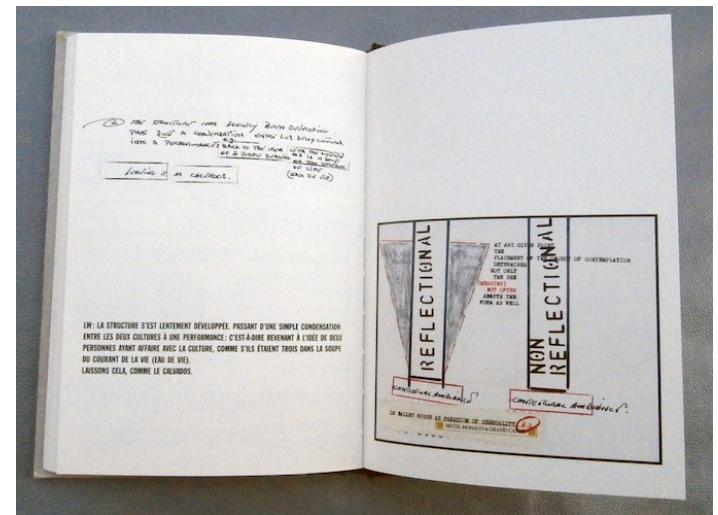
Mais contrairement à ses livres classiques, comme par exemple *Green as well as Blue an well as Red* (1972), les *Trois Petits canards* proposent un type de visuels qui, au cours des décennies, sont progressivement venus assouplir la rigueur de la démarche de Weiner. Mais à travers son parcours, les diagrammes, collages ou dessins obéissant aux mêmes schémas que l'on trouve dans *Trois Petits canards*, et ils montent en puissance depuis les années 1980. *La Sculpture*, publiée par le MAMVP en 1985 peut déjà illustrer ce schéma plastique.

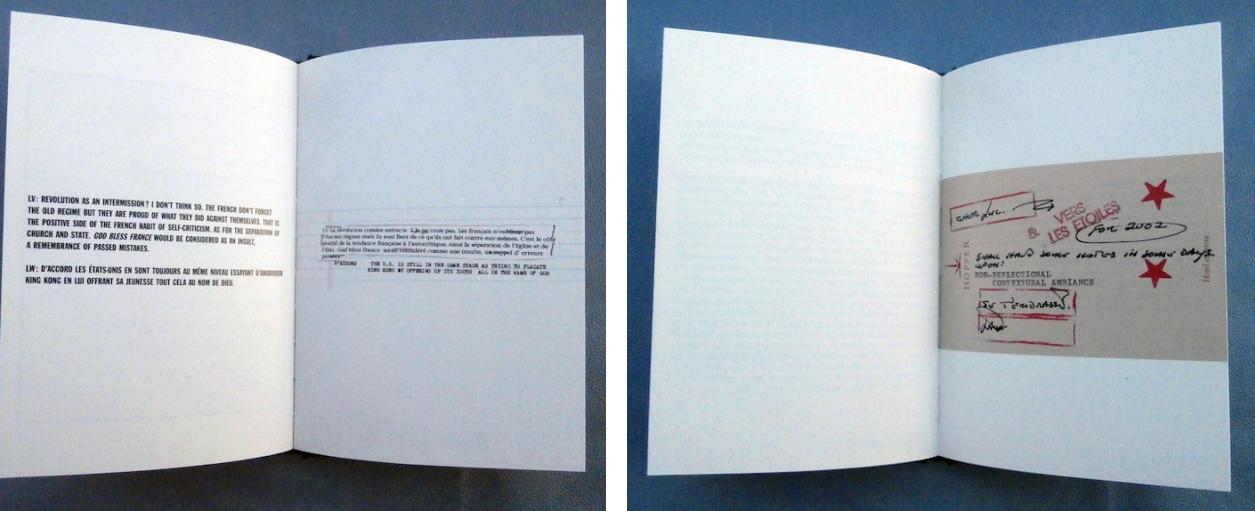
Certains travaux présentés à l'exposition récente au MACBA à Barcelone



(8 mars – 30 juin 2013) ou au Palazzo Bembo à Venise dans le cadre de la 55e Biennale d'art contemporain en 2013, ont de quoi dérouter le spectateur qui connaît cet artiste comme un des fondateur de l'art conceptuel. On connaît par ailleurs les dénégations, tout aussi célèbres, de Weiner: «l'art conceptuel n'existe pas» ou «livre d'artiste est un nom inapproprié». Et dans le même interview de 2002 publié dans *Umbrella*, Weiner continue : «Je ne sais pas ce qu'est un livre d'artiste – c'est le livre qui est la question déterminante. Lire est une vraie expérience temporelle – regarder est une vraie expérience temporelle¹⁰». Cette remarque est importante pour deux raisons. D'abord, parce que l'artiste reconnaît que son usage produit une contamination mutuelle du lire et du voir, aboutissant à une expérience temporelle, déjà indiquée ci-dessus comme inhabituelle dans l'art. Or, on l'a vu, ramener une pluralité à une unité est une opération fondamentale du penser ; le dispositif du livre l'opère à la manière qui lui est propre. Cette remarque est donc importante aussi parce qu'elle reconnaît que la question déterminante est celle d'un livre: c'est le livre qui, avec ses principes simples du codex (pages pliées, reliées d'un côté, etc.), confère l'unité à un ensemble composé du texte et des collages.

Le livre crée un cadre intellectuellement rassurant parce qu'il pose des limites, parce qu'il borde le visuel avec le textuel (et vice versa), et parce qu'il réintroduit l'histoire, ne serait-ce que celle de l'art de Lawrence Weiner lui-même, dans la lecture de ce tout que constitue le livre. «l'histoire – dit l'artiste au milieu de ce livre sans la foliotation (*Trois Petits canards*) – augmente le plaisir qui, au départ, n'était qu'immédiat. L'art est quelque chose qui peut exister sans les livres d'histoire, mais avec eux [livre + histoire ? – en anglais, le texte est au singulier] il fonctionne en plus grand». Le contenu textuel/visuel de *Trois Petits canards* est donc très complexe (j'y reviendrai). Cette complexité est presque revendiquée: «Je cherche les points où nous sommes en principe d'accord et en réalité absolument pas d'accord. Je cherche, dit Weiner au départ, les points de vraie discorde pour une vraie conversation». Cette complexité connaît cependant deux





centres de gravitation: sur le plan du contenu, c'est l'objet de la conversation (*«Je suis Américain, tu es Français, nous ne nous connaissons pas»*), sur le plan de la forme, c'est le livre avec son dispositif spécifique.

Mais le propos de *Trois Petits canards* n'est pas d'apporter une réponse à la question de savoir ce qu'est être Français ou Américain, le premier se trouvant d'ailleurs bien plus interrogé que le second. Au contraire, tout son intérêt est de fournir au lecteur / spectateur une matière à penser (*«la décision de la condition repose chez le récepteur au moment de la réception»*) : des clichés, des lieux communs, des idées reçues, des symboles, des aphorismes, des appréciations à tout va, etc., le tout dans une tonalité plus poétique que politique. Le lecteur est confronté à une complexité «naturelle» des documents visuels / textuels que les flèches et les renvois, les mots soulignés ou entourés par les auteurs ne font qu'augmenter. Même la structure générale, apparemment claire, du livre, à savoir la succession alternée du dialogue entre les deux auteurs (typographié de manière typique pour Weiner en lettres majuscules) et des pages comportant les documents visuels, les collages et les coupures de presse, se trouve en réalité complexifiée par la forme de présentation typographique : certains propos des auteurs basculent dans la partie visuelle lorsque, par exemple, ils prennent la forme typographique des coupures de presse ou qu'ils se trouvent intégrés dans les collages.

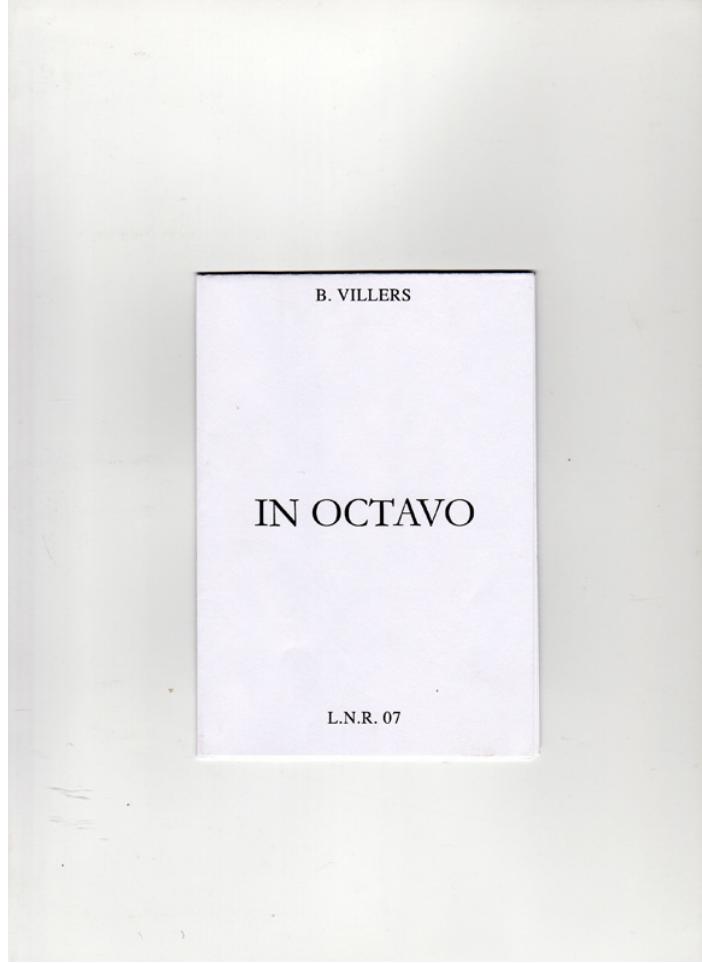
Mais lorsqu'on se demande quels sont le sens, l'importance ou l'enjeu spécifique de *Trois Petits canards*, on retombe sur cette interrogation simple qui figure sur le site de l'éditeur : *«l'objet de leur conversation: Qu'est-ce qu'être américain (sic !)? Qu'est-ce qu'être français (sic !)?»*¹¹. De surcroit, le tirage de 1000 exemplaires est accompagné d'une «édition limitée à 100 ex. numérotés et signés par les auteurs, sous coffret de carton noir, avec une mignonnette d'eau-de-vie (calvados) et 3 sucres La Perruche¹²». Bref, on retombe aussi dans un commerce de la rareté sur le marché de l'art. Tout compte fait, on constate que ce livre est, certes, l'effet d'une

complexification d'une démarche que Lawrence Weiner a mis en place dès les années 1970, démarche dont les enjeux principaux, y compris politiques, ne sont pas tant dans l'interrogation portant sur l'être-Français ou l'être-Américain, mais par exemple sur la lisibilité du visuel, sur l'équivalent du symbolique et de l'imaginaire ou encore sur l'élargissement de la sphère de la rationalité aux productions plastiques. *«Learn to Read Art*», formule désormais célèbre¹³ de l'artiste, l'exprime avec insistance. Cependant, pour porter ces enjeux, on n'a pas besoin de faire appel à tous ces clichés relatifs à la culture française et/ou américaine qui n'aboutissent pas à des pistes interprétatives convaincantes. C'est par exemple le Français – quelle généralisation ! – qui apparaît comme séparé de son histoire (*«LV : Quel usage faire de l'histoire? Les Français m'y semblent à la fois empêtrés et ignorants»*), alors que l'Américain y est particulièrement attentif (*«LW : Il n'est pas possible de trouver une civilisation où la présentation de l'art puisse exister sans l'histoire»*). Finalement, la question inhérente à ce livre est peut-être de savoir quels sont les stéréotypes du Français et de l'Américain dont Luc Vezin et Lawrence Weiner sont les porteurs. Mais est-ce si intéressant que ça?

Les couches du sens chez BERNARD VILLERS

À l'opposé de ces livres «complexes», je situe les livres qui se distinguent par une simplicité formelle. Parmi eux bon nombre de livres de Bernard Villers, *Mallarmé 1897-1997* (Bruxelles, Walrus, 1979), *Pente douce* (Bruxelles, Le Remorqueur, 1979), *Formats (in octavo)* (Bruxelles, Le nouveau Remorqueur, 2007), ou encore *Leporello* (Frameries, Bruno Robbe, 2009). Je constate d'abord qu'il n'est pas facile d'écrire sur ces livres minimalistes, car la description la plus détaillée est vite assumée. Pourtant, c'est sur eux que j'ai le plus écrit, les considérant sans doute comme un autre défi. Leur sens et leurs enjeux peuvent en effet s'avérer complexes quand bien même ils sont formellement simples. Pour avoir écrit sur les livres de Bernard Villers en particulier¹⁴, j'ai découvert que leur sens se structurait sur plusieurs couches, comme un oignon.

Le sens qui s'impose d'emblée est le livre dans sa matérialité. Même s'ils sont toujours minces, souvent de petit format et pour la plupart autoédités, les livres de Villers ont tous la forme matérielle du livre : papier, pliage, reliure. Ils se donnent à ouvrir et à fermer, à feuilleter, à ranger dans une bibliothèque. L'anthropologie du livre est leur référence : ce sont des œuvres que l'on pratique comme des livres, des œuvres tirées à des centaines d'exemplaires. Cette culture du livre constitue une tension forte dans le travail de Villers. En effet, bon nombre de ses livres d'artiste, sur l'ensemble de sa carrière, sont inspirés par d'autres livres, livres d'écrivains, de poètes ou de philosophes: *Mallarmé 1897-1997* par Mallarmé, bien sûr, *Leporello* – c'est moins évident – par le libretto de *Don Juan de Mozart*, signé par Da Ponte, *Un pli / Un livre* par Gilles Deleuze, *En Pologne* par Alfred Jarry, *W* par Georges Perec, *Du rouge au vert* par Guillaume



Apollinaire, etc. Mais en même temps qu'il s'inspire de la littérature, Bernard Villers inscrit sa production des livres en continuité avec sa pratique picturale. C'est par exemple la découverte du livre d'artiste au milieu des années 1970 qui l'a conduit d'emblée à l'exploration des supports transparents et à la découverte d'une nouvelle problématique picturale, celle de l'usage recto verso du support pictural; ou encore, dans les années 2000, à l'étude de la place du spectateur du livre / peinture et à l'investissement artistique de la question du pli. Cette dualité originale – mais pas inédite – rappelle qu'avant l'invention de la peinture de chevalet, le livre a été, et ce pendant de longs siècles, le principal support de l'image, et donc de l'expérimentation plastique.

À ces trois couches du sens (livre comme dispositif matériel, livre comme culture littéraire et peinture comme pratique livresque) s'en ajoutent d'autres, celles notamment qui viennent de l'autoédition des livres. En effet, la pratique artistique de Bernard Villers évolue principalement dans deux cadres éditoriaux: les Éditions du remorqueur (1976-2003) et Le Nouveau Remorqueur (depuis 2004). Si l'on admet cette définition de

l'art (à laquelle je tiens beaucoup) comme prise en main du monde (ou de la peinture comme transformation du monde, Laurent Marissal, 2005), on constatera que l'autoédition y contribue à sa manière, en faisant référence à toute la tradition du livre imprimé, et que, d'un autre côté, le travail plastique sur le pli conduit à une spectaculaire prise en main du visuel, que j'ai analysée dans l'éditorial «Prendre en main le visuel: du pli chez Bernard Villers».

Alors qu'à plusieurs occasions, j'ai réfléchi sur le sens dans chacune de ces strates (pli, peinture, inspirations littéraires, etc.), la question reste à mon sens ouverte pour savoir comment le livre parvient à tenir ensemble tous ces registres du sens. Face à la complexité d'une telle interrogation, l'image de l'oignon est un pis aller. En effet, dans ses livres, Villers met en œuvre des idées simples, et si elles ont la force de conduire le spectateur loin, c'est parce qu'elles sont *incisives*. Et là, émerge pour moi une nouvelle interrogation : la complexité est-elle à elle seule une valeur intellectuelle, cognitive ou scientifique? La «méthodologie de la complexité» ne dissimule-t-elle pas un autre aspect de l'épistémologie, finalement assez rassurant, qui est le maintien en place de l'horizon conceptuel admis, en nous dispensant de chercher des idées susceptibles de l'inciser?

L'histoire de l'astronomie fournit l'illustration magnifique de cette réflexion. Le système de Ptolémée parvenait à décrire le mouvement des planètes avec une approximation satisfaisante, certes, mais grâce à la théorie des épicycles qui proposait des calculs très complexes ; cette théorie avait un avantage idéologique, car elle ne mettait pas en cause le principe fondateur de la *Weltanschauung* chrétien, à savoir la Terre comme le centre du monde. Le coup de génie – mais surtout d'audace! – de Copernic consistait, on le sait, à déplacer ce centre du monde sur le Soleil. La terre s'est mise à trembler, pour ainsi dire, et l'Église autorisa finalement ses fidèles à admettre cette solution, qui simplifiait radicalement la réalité astronomique,... seulement vers la fin des années 1980! Il nous faut donc des principes qui permettent de simplifier le complexe pour mieux le comprendre, quitte à provoquer un tremblement de terre.

Le livre d'artiste fut lui-même un tel coup de génie!

CONCLUSIONS

Ce n'est donc pas tant la question de savoir ce qu'est le simple et le complexe qui est importante ici, car l'intuition nous l'indique avec certitude. Il est important que la pensée se confronte à la complexité du réel. Mais si l'on exige de la pensée elle-même d'être complexe, on court le risque de la rendre incompréhensible. À la limite de cette complexité se trouve un piège que Hegel partage avec la pensée magique d'un Paracelse, à savoir la grande idée selon laquelle tout est lié à tout. Edgar Morin a beau stigmatiser la pensée qui divise et sépare, c'est un des mouvements in-

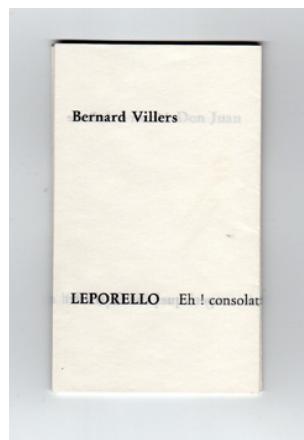
contournables de toute opération intellectuelle ; mais ce n'est pas le seul, loin de là. Le mouvement qui vient d'être mis à jour dans ces analyses est celui d'inciser la réalité par un nouveau concept, éventuellement un trait d'esprit, un *Witz*. Telle est la réponse à la question qui a inauguré ma conférence : le monde ne nous paraît-il pas complexe parce que nous avons perdu la capacité de poser de nouveaux principes – des idées tranches, des concepts incisifs – qui le simplifierait ?

66

Chemin faisant, je me rends compte que si je préfère les livres aux apparences simples, c'est sans doute parce que je crains d'être déçu par l'apparente complexité des autres, derrière laquelle ne se cacherait qu'une simple banalité ; je trouve plus excitant – mais c'est tout à fait subjectif – de continuer à découvrir une complexité des livres qui avancent comme masqués, en exhibant leur simplicité et leur modestie, ce «loup déguisé en brebis¹⁵», comme l'a fort bien dit Ed Ruscha.

Ces lectures des livres sortis du rayon de ma bibliothèque m'ont donc conduit à la conclusion suivante. Penser la complexité sans penser – en même temps – la simplicité qui en rend possible la compréhension serait trop simple. La complexité est une donnée, et non pas une caractéristique de la pensée ou d'une méthodologie. Celles-ci doivent en permettre l'appréhension, certes, mais comprendre, c'est ramener la complexité de l'être à l'unité du concept. Pour reprendre les principes classiques de la logique : c'est la «compréhension» du concept qui rend possible l'opération qui ramène le complexe au simple, et c'est l'«étendue» du concept qui permet à celui-ci d'enclaver une complexité¹⁶. Ainsi l'infinie réalité des triangles – des couleurs, des matériaux, des approximations, etc. – peut être pensée grâce à l'idée du triangle.

Dans «un livre d'Alain Farfall» publié par les Éditions Incertain Sens en 2008, *Des illusions ou l'invention de l'art*, à la page 39 apparaît un Post-it sur lequel une main a gribouillé : «Ne pas oublier que c'est souvent plus compliqué que ça». Mais est-ce la page 39 ? Est-ce un livre d'Alain Farfall ? Est-ce un Post-it ? Est-ce un livre ? Etc.



67

¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1966, p. 47.

² Ibid.

³ René Descartes, Lettre à Elisabeth du 28 juin 1643, in *Correspondance avec Elisabeth et autres lettres*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 74.

⁴ <http://blogs.mediapart.fr/blog/laurent-galley/271213/leibniz-une-philosophie-quantique> [30.01.2014].

⁵ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Vrin, 1963, « Quatrième méditation », p. 58.

⁶ Kant Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. Picavet, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 103.

⁷ « Au penchant que les esprits me paraissent avoir à la morale, aux belles-lettres, à l'histoire de la nature, et à la physique expérimentale, j'oserais presque assurer qu'avant qu'il soit cent ans, on ne comptera pas trois grands géomètres en Europe », Denis Diderot, « De l'interprétation de la nature », in *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1956, p. 180.

⁸ G. W. Fr. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, éd. Georg Lasson, Hamburg, Felix Meiner, 1963, p. 54.

⁹ Cité d'après Dieter Schwarz, « Learn to Read Art. Les livres de Lawrence Weiner », trad. Margit Lipsker, in *Lawrence Weiner Books 1968-1989. Catalogue raisonné*, Dieter Schwarz (éd.), Köln, Wakther König, Villeurbanne, Le Nouveau musée, 1989, p. 139 (cf p. 94).

¹⁰ « Lawrence Weiner in Conversation with Judith Hoffberg on Books », *Umbrella*, vol. 26, no. 1 - May 2003, http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE_WEINER.pdf [6.02.2013].

¹¹ Weiner lui-même dit dans un interview : « conversations with Luc Vezin – the poet, about the difference between American culture and European culture », loc. cit.

¹² http://www.jnfeditions.com/pages/weiner_livre.html# [8.02.2014].

¹³ Dieter Schwartz l'a repris pour titre de son essai, on l'a vu, et Anne Mæglin-Delcroix pour le titre d'un chapitre de son *Esthétique du livre d'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2011, p. 151-202.

¹⁴ « Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers », *Sans niveau ni mètre. Journal du livre d'artiste*, n° 10/2009, p. 4 ; « L'accessibilité de l'envers et la publicité de l'endroit. Du livre comme horizon de la peinture chez Bernard Villers », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 7, 2011, sous la dir. conjointe de L. Brogowski et Christophe Viart : « (in)actualité de la peinture », p. 92-103 ; chapitre « "Feuille imprimée grande" : exploration poétique du pli chez Bernard Villers », in *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparency, 2010, p. 216-225.

¹⁵ Edward Ruscha, entretien avec Bernard Blistène, in *Edward Ruscha*, catalogue d'exposition Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 85.

¹⁶ « J'appelle compréhension de l'idée, les attributs qu'elle enferme en soi, et qu'on ne peut lui ôter sans la détruire, comme la compréhension de l'idée du triangle enferme extension, figure, trois lignes, trois angles, et l'égalité de ces trois angles à deux droits, etc. [...] J'appelle l'étendue de l'idée les sujets à qui cette idée convient [...] comme l'idée du triangle en général s'étend à toutes les diverses espèces de triangles », Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard, 1992, p. 52.