

BERNHARD RÜDIGER

Luciano Fabro, l'autonomie
de l'artiste : espace nouveau
ou dernier retranchement ?



Luciano Fabro était intervenu en 2006 dans le cadre de cette même recherche aux côtés d'autres artistes comme Thomas Schütte et Allan Sekula. Leur contribution nous a amené à considérer l'acte artistique comme une stratégie du « faire », capable de repenser un nouvel équilibre entre éthique et esthétique. Dans cette première partie de nos travaux, nous avons étudié l'évolution de l'art actuel depuis l'après-guerre en portant une attention particulière aux changements provoqués par la nouvelle sensibilité de ce qu'on a défini comme une « dette envers le réel ». La nouvelle phase de travail, qui commence avec cette rencontre, se propose de mieux cerner l'importance du travail proprement plastique à partir duquel un échange dialectique s'amorce entre les instances historiques et la perception sensible. L'étude de l'autonomie de l'artiste ne porte pas ici sur le travail d'un seul individu, de son talent et de son histoire personnelle. Il porte sur le rapport dialectique que cette autonomie créatrice instaure avec le monde. Il porte sur ce dont l'artiste se sent en devoir de témoigner, comme il se sent tenu de le sauvegarder et de le manifester par les choix qui motivent toute déclaration d'indépendance.

L'activité du plasticien qu'était Luciano Fabro a donné vie à des formes précises, à des œuvres, à des déclarations, à un travail de théorie et d'enseignement. Ces formes sont aussi en même temps le schéma d'une action qui garde un caractère potentiel, au sens où elle est transmissible, analysable et peut devenir l'objet de travail d'un autre individu. La volonté d'enseigner de Fabro ne fait que souligner cet aspect de son activité. Se demander aujourd'hui si l'autonomie de l'artiste ouvre un espace nouveau ou si elle représente seulement un dernier retranchement, c'est justement poser la question de la transmissibilité. La forme artistique, son invention, sont-elles le résultat unique, historiquement déterminé d'un individu, ou sommes-nous face à un travail capable d'ouvrir une perspective historique, de transmettre vers le futur et de réactiver ce que l'on croyait refermé à jamais dans le passé ?

1 TRAVAIL DE LA FORME ET TERRITOIRE DE L'ARTISTE

Pour le livre qui réunit les travaux sur la première partie de la recherche¹ et que nous avons voulu dédier à sa mémoire, Luciano Fabro nous a consigné un texte composé de deux interventions proposées, l'une en 1988 à l'École des beaux-arts Van Eyck de Maastricht sur l'enseignement artistique dans l'Union européenne qui était encore à faire, et l'autre, en décembre 2006 – après son workshop à Lyon – pour une conférence à Bruxelles sur les doctorats dans les écoles d'art.

Fabro exprime sa ferme désapprobation quant à la proposition d'un doctorat en art à l'échelle européenne. Il argumente à partir de la nécessité, pour l'artiste enseignant comme pour le futur artiste, de transmettre et de travailler l'art à venir. Pour Fabro, il est évident que l'École des beaux-arts ne travaille pas avec le présent et pour le contemporain, mais bien une forme qui est future. L'École des beaux-arts est selon lui le lieu où l'on va donner corps à ce qui n'est pas encore fait, mais qui est bien en acte. Pour Fabro, l'art est un métier, il ne se définit pas par l'œuvre accomplie, mais par la condition du travail, dans le sens le plus antique de ce terme : l'exécution d'une transformation plastique, mais aussi le déplacement du point de vue. Le travail ne change pas que l'objet, il change aussi notre regard sur ce qui a été fait et ce qui reste à faire.

En 1994, Fabro a exposé *Io (l'Uovo)* en 1978, c'est-à-dire « Moi (l'Œuf) », sur de la pâte à pain qui continuait à travailler le temps de l'exposition. *Io* est une forme d'œuf creux en bronze, ouverte sur les deux côtés et dorée à l'intérieur. La surface est lisse, sauf en bas, où l'on voit les empreintes des mains de Fabro qui ont tenu l'œuf. La mesure de cet objet correspond à la taille du corps de Fabro replié sur lui-même. Le travail du plasticien tient l'artiste dans une forme qui travaille comme les contractions d'une naissance. Comme la pâte du pain, elle est en devenir. La forme n'est pas dans la matière du bronze qui s'est figé dans un moule, elle est le point d'équilibre qui nous donne à voir le travail qui l'expose au monde et à ses changements constants.

Fabro observait avec beaucoup d'inquiétude l'évolution de l'enseignement artistique actuel vers une forme d'homologation des savoirs, incapable d'intégrer le changement à sa propre structure. La « professionnalisation » des acquisitions par l'enseignement artistique signerait la fin de la transmission en art. Il ne pourrait que se réduire à ce qui a déjà été fait ; l'acquisition ne serait plus qu'un constat, ce que Fabro appelle une information sur l'art. L'enseignant « informateur », celui qui constate l'état de l'art ne peut être qu'en retard sur ce qui doit encore se faire, interrompant ainsi toute transmission. Pour Fabro, la notion de *magistère*, l'enseignement par une recherche en acte, est la seule à pouvoir garantir cette ouverture. Celle-ci se base sur une approche critique et une attitude analytique à l'égard du travail plastique en cours, mais aussi de la volubilité du monde environnant. Une telle posture n'est possible que si l'on considère l'artiste comme autonome.

Le thème a toujours été cher à Fabro, il n'a cessé tout au long de sa carrière de renommer cette autonomie, dénonçant ainsi les sophismes d'un discours qui, selon lui, sous la forme apparente de liberté (l'argent ou le retour au métier de peintre

1. *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, séminaire de recherche dirigé par G. Careri et B. Rüdiger, avec P. Montani, A. Gunthert, Th. Schütte, L. Fabro, A. Sekula, E. Van Alphen et M. Bal ; Paris, Archibooks, 2008.



Io (l'uovo) (Moi [l'œuf]), 1978. Bronze. Installation sur de la pâte à pain lors de l'exposition *Fabroniopera*, Luciano Fabro, Palazzo Fabroni, Pistoia, 1994.

dans les années 1980, par exemple, ou encore la globalisation et le refus des cultures spécifiques de l'art dans les années 1990, ou plus récemment l'abandon de la notion d'œuvre) cachait diverses formes d'homologation. Pour Fabro, il s'agissait d'un abandon de ce qui devait rester le domaine spécifique de l'art : ce lieu où la liberté est un dilettantisme engagé et l'œuvre le résultat d'une position d'auteur.

Pour Fabro, celui qui possède la maîtrise de son territoire « transmet la langue vivante ». L'autonomie de l'artiste se base sur une haute connaissance de son domaine, ce qui signifie une extrême autonomie dans les choix de connaissances à acquérir et des liens à tisser pour faire fructifier le domaine en constante transformation.

Io n'est pas seulement l'empreinte du corps de Fabro, il est aussi un emprunt aux *Natura* de Lucio Fontana. Des formes en terre cuite et bronze produites entre 1959 et 1961 à partir d'une boule de terre posée au sol correspondant elles aussi plus ou moins à la masse d'un corps. Fontana se laisse photographier dans l'acte de les ouvrir avec un bâton, créant un trou qui fait penser à un vagin. Mais *Io* contient aussi l'empreinte du doigt que Manzoni appose sur l'œuf à la galerie Azimuth à Milan le 21 juillet 1960, se laissant lui aussi photographier pendant son action². Nous voyons aussitôt apparaître un territoire. Nous sommes maintenant dans un lieu où savoir et action se nouent. Comme en trigonométrie, nous pouvons



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Natura* (Concept d'espace, Nature), 1959-1960. Six exemplaires en bronze.

Lucio Fontana dans son atelier de Corso Monforte à Milan se laissant photographier dans l'acte de réaliser un *Concetto spaziale, Natura* (Concept d'espace, Nature), autour de 1960.

maintenant évaluer l'étendue du territoire où le *Io* de Fabro place son action. Nous pouvons alors comprendre à partir de quelle source la forme prend sens. Nous avons un aperçu d'un territoire que nous n'aurions probablement jamais occupé de la même façon et s'il a été nécessaire à la création de l'œuvre, il n'est plus indispensable pour la regarder. C'est peut-être pour nous une autre œuvre que Fabro nous donne à voir sur ce territoire, l'œuf de Piero della Francesca à Brera (1472-74) au-dessus de la Vierge de Montefeltre, qui devient la figure qui donne sens à *Io*³. La variété des directions que l'artiste développe pour défricher un terrain et son étendue ne constitue pas un parcours certain à emprunter par tous ceux qui viendront voir ou qui auront décidé de travailler dans la même direction. Un territoire n'est valable que pour l'artiste qui l'a défriché pour lui-même.

L'artiste est donc un « amateur », mais il est aussi le « dominus », le seigneur qui exerce une autorité absolue sur son domaine. À la mesure de son territoire – dont l'extension pourrait être infinie – la maîtrise du domaine doit être totale. La liberté de mouvement de l'artiste ne doit pas connaître de limites, pourtant elle n'est jamais acquise. L'artiste ne peut occuper un territoire, que s'il est auteur, c'est-à-dire s'il ne délaisse aucune de ses parcelles et les maintient en activité constante. L'autonomie de l'artiste se construit pour Fabro dans cette tension entre ouverture totale et « culture » du territoire. Une contrainte, qui, contrairement aux diverses opinions défendues dans le débat actuel sur le rôle de l'artiste, inclut pour Fabro la maîtrise de l'approche technique, économique et sociale, car elle définit le domaine de l'action et ses raisons d'être. Ce ne sont donc pas seulement les œuvres de Fontana et Manzoni qui donnent sens à l'œuvre de Fabro, c'est au contraire la différence qui se fait par son action plastique, économique et culturelle, dans le sens le plus concret de ce terme.

L'autonomie s'inscrit pour Fabro au centre du travail plastique. La forme est le déclencheur, elle produit une tension entre le territoire de l'artiste et le terrain à occuper. Toute forme vient donc déplacer ce territoire, le remet en question jusqu'au danger de tout perdre. Chaque nouvelle forme redéfinit la perspective

2. La galerie Azimut a été fondée en 1959 à Milan par deux artistes, Piero Manzoni et Enrico Castellani. Elle constituait un espace d'expérimentation qui s'accompagnait d'une revue du même nom réunissant les artistes de diverses tendances « conceptuelles » en Europe autour de l'idée d'un art « achrome », pour utiliser un terme de Manzoni, comme ceux du groupe *Zéro* et Yves Klein entre autres. L'action *Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* (« Nourritures d'art de Piero Manzoni. Consommation de l'art dynamique du public dévorer l'art ») a eu lieu le 21 juillet 1960. Ce fut la dernière exposition dans cet espace qui avait accueilli d'autres actions de Manzoni comme la « Ligne infinie » (*12 Linie*, en décembre 1959) et les « Corps d'air » (*Corpi d'aria*, en mai 1960).

3. Fabro avait exposé, toujours en 1978, à la galerie Maenz de Cologne, un œuf qui pendait du plafond. En bronze plein, il est à la taille d'un œuf de poule, comme celui de Manzoni et de Piero della Francesca. À la place de l'empreinte de Manzoni, Fabro avait estampillé dans la cire chaude de chaque exemplaire, un sigle romain représentant un accouplement humain.

historique, elle se trouve de nouvelles paternités et définit son héritage, elle transforme les œuvres qui nous ont précédées et redessine le parcours de l'artiste. Il s'agit ici d'un paradoxe. L'œuvre, issue d'un territoire ouvert et précis, une fois qu'elle est accomplie, vient changer ce même territoire, jusqu'à changer l'histoire des territoires qui l'ont précédée et rendue possible. Ce n'est pas seulement l'œuf de Fabro qui prend forme grâce à *Natura* de Fontana, c'est l'œuvre de Fontana qui désormais se trouve changée à jamais par l'œuvre qui est venue l'interroger.

Pour Fabro, ce paradoxe est constitutif de la figure de l'artiste, qui, comme un funambule, maîtrise un territoire par définition instable. Chaque forme qui est effective, inattendue et donc nouvelle, agit aussi sur le passé. La forme déplace les acquis grâce auxquels elle a été pensée et rendue possible. Pour Fabro, l'artiste ne peut qu'inventer, il travaille des énergies potentielles qui le placent à la lisière du présent. Ce présent n'est pas simplement l'état le plus avancé d'une évolution, il est le point central d'une révolution qui s'opère autant sur le futur que sur le passé. Le présent de l'œuvre est pour Fabro l'œil d'un cyclone qui déplace tout ce qui était acquis. L'évidence du savoir, mais aussi l'expérience du réel, peuvent être remis en question par l'œuvre accomplie qui, telle l'œil immobile au centre de l'ouragan, s'ouvre sur un nouvel horizon où tout ce qui était connu a changé de place. L'artiste travaille pour Fabro à la constante réécriture de sa propre histoire.

2 LA GÉNÉALOGIE DES ARTISTES

Si l'on commence à suivre Luciano Fabro dans la radicalité de ses déclarations, tout en observant leur précision plastique et historique, on peut facilement constater que l'unicité de tout acte révolutionnaire s'accorde pour Fabro avec la possibilité d'être accompagnée par d'autres actes qui auraient pu avoir lieu avant et en même temps, et qui pourront encore advenir. Cela peut sembler étonnant chez un artiste qui donne une telle importance à la généalogie des artistes « maîtres » comme il les appelle, des artistes inscrits dans le dénouement d'une histoire qui semble tracée dans une linéarité temporelle qui ne fait pas de doute. Manzoni, Fontana et lui-même s'inscrivent dans cette lignée de « maîtres⁴ ». Depuis les années 1990, Fabro avait souligné cette idée de descendance généalogique. Elle s'inscrit dans la

4. Dans son texte « Pour un art réformé » Fabro résume cette lignée d'artistes : « Disons pour simplifier que mon histoire part des Mantegazza. Puis il y a Medardo Rosso, puis Boccioni, puis Martini (pour ses négations), Fontana, Manzoni, Lo Savio. Peut-être aucun de ces noms ne vous révèle-t-il l'alchimie de mon histoire. Mais je suis en train d'en attester, de la représenter par des synthèses et dans sa genèse. » *Face au réel*, op. cit., p. 154.

logique d'un héritage linéaire et ne semble pas s'accorder avec l'idée d'un territoire où l'œuvre, unique et puissante, tel le centre d'un mouvement révolutionnaire, redéfinit le temps et l'histoire par son existence même.

C'est cette opposition apparemment inconciliable qu'il me semble pourtant intéressant de relever. Elle met en évidence ce que Fabro a retenu important de souligner à un certain moment de sa carrière. Si l'œuvre reste un agent indépendant et puissant de la culture, l'inscription de l'artiste dans l'histoire reste une condition indispensable à la création.

Il y a eu effectivement un moment décisif dans la carrière de Fabro qui semble mieux éclairer cette notion de généalogie. Le 26 avril 1986, la centrale nucléaire de Tchernobyl en Ukraine explosait, contaminant la terre, les hommes et les animaux, provoquant des milliers de morts, entre ceux qui ont succombé immédiatement et ceux qui étaient destinés à mourir des conséquences d'un désastre qui rendait le lieu inhabitable pour plusieurs centaines d'années. Invité à participer à *Chambres d'amis*, exposition dans des habitations privées, organisée par Jan Hoet à Gand en 1986, Fabro a créé une œuvre destinée au plus jeune des habitants des maisons mises à disposition. Un drap, suffisamment grand pour n'être jamais pleinement déployé dans une habitation, avait été découpé selon les différents dessins de lignes par lesquels le personnage du roman *Vie et opinions de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (1713-1768) résume le diagramme de sa vie. Des lignes inconstantes qui ne répètent jamais la même forme. Dans le catalogue, Fabro écrivait à propos de son œuvre *C'est la vie* : « en décidant de travailler dans une maison où il y avait un nouveau-né, je désirais donner une dimension généalogique à l'espace et au sens des objets. Après Tchernobyl tout ceci semble ridicule. La mutation génétique détruit toute volonté humaniste [...], les dieux seuls connaissant la raison derrière la folie. Une fois de plus, je prends les griffonnages de Laurence Sterne comme diagramme de la vie⁵ ».

3 DEUX TEMPS DE L'HISTOIRE

On pourrait effectivement parler ici de « mutation génétique », d'une remise en question du corps humain et de sa particularité, abandonnée au hasard de ses gènes. Il me semble pourtant que la notion de mutation génétique indique en même temps un changement aussi puissant, celui de la perception du temps. Après Tchernobyl, toute notion historique semble ridicule, si l'on considère l'histoire comme la mesure du temps humain. Le désastre de Tchernobyl semble produire la conscience de deux formes distinctes de l'histoire.

5. Dans « Chambre d'amis », Gand, édition Museum van Hedendaagse Kunst, 1986.



C'est en centaines d'années que se mesure la pollution biologique de la terre autour de Tchernobyl. L'homme a produit un accident qui dépasse largement la durée de temps qu'il peut envisager, individuellement ou socialement. Nous entrons là dans une échelle de temps qui se mesure en cycles géologiques. L'homme habite un milieu, dont il est le fruit et qui ne passe par la forme actuelle de civilisation que pour une période de temps limitée. Ses inventions, ses actions, affectent ce milieu, peut-être jusqu'à produire sa propre destruction. À cette échelle, aucune action individuelle n'est significative.

Pour mesurer l'action d'un individu, les hommes ont produit leur propre unité de mesure. Dans l'histoire des hommes, toute action produit un changement par rapport aux générations précédentes qui va déterminer celle qui suivra. Dans cette perspective, la généalogie est une mesure du temps dont l'unité est l'existence d'une vie. La génération n'est pas seulement ce qui est engendré par un père et généré par une mère, c'est aussi l'échelon de temps qui nous fait comprendre le monde comme un ensemble enveloppant lié à des événements précis, à des actions qu'on peut consigner dans la mémoire des hommes et par rapport auxquelles toute action, tout affect prennent sens. Fabro pense la forme de l'œuf en relation à une forme pensée par les générations qui l'ont précédé et c'est selon cette distance qu'elle prend sens. Toute mutation génétique détruit la volonté humaniste car elle change l'échelle, elle détruit le temps de l'action en éliminant l'unité de mesure, sa valeur, son incidence.

La crise de la volonté de l'individu et de son libre arbitre s'inscrit dans une évolution que l'on associe à la notion de modernité. La mécanisation de l'activité humaine, la Révolution, les deux Guerres mondiales ont été dans ce sens des bouleversements significatifs dans l'évaluation du temps humain et de l'action des individus. La tragédie de la dernière guerre, avec ses pertes humaines démesurées et l'absence de toute possibilité d'évaluer l'énormité des crimes commis alors, a produit une nouvelle conscience de la distance qui sépare la volonté individuelle du flux du temps inexorable qui échappe à tout contrôle. Désormais nous avons une perception du temps schizophrénique, une vision millénaire avec une sensibilité naturaliste où l'individu n'a aucune incidence, et en même temps une vision fortement centrée sur le temps de plus en plus accéléré des générations, des révolutions du costume et de la mode.

4 LE TEMPS DU CHOC

Pour essayer de mieux comprendre ce lien complexe entre différentes temporalités, ainsi que la relation que Fabro semble établir naturellement entre un temps humaniste déterminé par la descendance et l'idée d'une œuvre

autonome et toute-puissante, je m'appuierai sur un penseur qui dans les années 1930 – à l'aube de la tragédie qui s'annonçait avec la mise en place de l'Allemagne nationale-socialiste – a essayé de reconfigurer ce problème complexe. Walter Benjamin a essayé de penser l'expérience d'une temporalité qui échappe à l'individu tout en gardant au centre de sa réflexion la volonté de l'individu et son autonomie.

Dans son étude sur l'œuvre de Baudelaire, Walter Benjamin propose une lecture étonnante de la condition autonome de l'artiste et de l'idée de « l'art pour l'art ». Il revient à plusieurs reprises et dans des textes multiples sur la production poétique et critique de Baudelaire et nous propose de réfléchir à la question de l'expérience. Par une analyse attentive de l'art, de la société, de l'utopie du XIX^e siècle, il nous propose de lire l'œuvre de Baudelaire comme fondamentalement innovante, car bâtie sur l'impossibilité de l'expérience.

Benjamin part de l'idée que toute appréciation esthétique ne peut se bâtir que sur ce qu'on appelle couramment une « expérience ». Quelque chose qui arrive d'une façon inattendue, on remarque un aspect de la réalité qui nous semble nouveau et l'on commence à enregistrer d'une façon particulière le monde qui nous entoure. Stimulée par cette perception particulière, l'expérience se met en acte. Seulement à cette condition, l'activité esthétique peut se déclencher. Benjamin s'appuie ici sur une idée que Friedrich Schiller a développée dans le contexte de la déception postrévolutionnaire. Pour Schiller, voir clair, arriver à être un homme du libre-arbitre, ne peut se faire qu'à travers une appréciation esthétique du monde dans un contexte historique déterminé, ce qui présuppose la réinvention de nouveaux schèmes de compréhension du réel⁶. L'expérience en est, selon Benjamin, la base, elle est la rencontre entre le réel qui se réveille en nous et l'activité prospective de notre mémoire inconsciente.

Toute la lecture que Benjamin fait de l'œuvre de Baudelaire se base sur l'impossibilité de cette condition première et indispensable à l'appréciation du monde. Pour Benjamin, l'œuvre de Baudelaire trouve sa racine dans la ville moderne, dans la vitesse, la relation impersonnelle à l'ensemble qui est celle d'un individu noyé dans la masse. L'élaboration de l'expérience n'est plus possible car les rencontres fondamentales de l'individu avec le réel ne se basent plus que sur

6. À travers son élaboration de la philosophie kantienne, Schiller cherchait en effet à trouver une nouvelle fonction concrète à l'éducation au sensible, déplaçant l'esthétique du champ de la subjectivité au domaine des fonctions vitales capables, d'après lui, d'exercer une influence sur notre capacité de jugement. Schiller parvient à faire de l'esthétique un vecteur de transformation du sujet qui œuvre à la base même de la perception du réel, délivrée ainsi du dualisme entre la Raison au sens des Lumières (die Vernunft der Aufklärung) et l'arbitraire des sens (die Willkür der Sinne). L'esthétique s'ouvre ainsi à la possibilité de produire de nouveaux schèmes de compréhension du monde. Friedrich Schiller « über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen », 1795, Stuttgart, éd. Reclam, 2006. Edition française : « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », Paris, Aubier, 1992 (tr. R. Leroux, mise à jour par M. Halimi).

une captation par choc. Il s'agit, pour Benjamin, d'une rencontre douloureuse avec le réel que l'inconscient refuse d'enregistrer. Le corps sensible et les informations qui lui parviennent de l'extérieur s'entrechoquent, empêchant ainsi le déclenchement constructif de la mémoire involontaire⁷. La poésie de Baudelaire aurait abandonné la possibilité de se construire sur l'expérience et sur le partage d'une relation sensible au monde. Dans ce sens, la condition de choc pourrait être entendue comme l'impossibilité de garder mémoire de la rencontre avec le réel.

5 L'ARTISTE LUCIDE

Il me semble important de souligner que *l'expérience par le choc*⁸ et la défaillance de la *mémoire involontaire* ne produisent pas une offuscation de la sensibilité, il s'agit au contraire pour Benjamin d'une condition de lucidité et d'éveil. Il insiste sur cette qualité lucide chez Baudelaire et essaie de mettre en évidence la nature particulière du fonctionnement de ce qu'il entend par *choc* : « La question se pose de savoir comment la poésie lyrique pourrait être fondée sur une expérience pour laquelle le vécu éprouvé à travers le choc (le *Chockerlebnis*) est devenu la norme. Dans une telle poésie, on devrait s'attendre à une conscience très développée ; elle devrait appeler la représentation d'un projet (*Plan*) qui était à l'œuvre lors de la conception de ce même plan⁹. »

Un peu plus loin, toujours dans le cinquième chapitre de son texte sur Baudelaire, il écrit : « La production poétique de Baudelaire relève d'une tâche (*eine Aufgabe*). Il y avait devant lui des vides dans lesquels il a inséré ses poèmes. Son œuvre ne se laisse pas seulement définir comme historique, comme toute autre : elle se voulait et se comprenait ainsi¹⁰. »

7. Benjamin reprend cette notion de « mémoire involontaire » chez Proust et analyse l'implication de l'expérience dans la reconstitution de la mémoire inconsciente par la narration, décrivant ainsi un lien décisif entre expérience et récit.

8. La notion de « Chockerlebnis » n'indique pas uniquement l'absence de toute expérience comme l'interprète Giorgio Agamben qui parle d'un « homme qui a été dépossédé de l'expérience [et qui] s'expose au choc sans la moindre protection », dans son *Essai sur la destruction de l'expérience : Enfance et Histoire* (1978), trad. Y.Hersant, Paris, éd. Payot & Rivages, 2000, p. 54. Il me semble que pour Benjamin il s'agit d'une autre forme de sensibilité au monde où toute activité perceptive reste malgré tout opérante.

9. Les traductions des citations de Benjamin sont de l'auteur. « Baudelaire » in Walter Benjamin *Schriften*, éd. par T.W.Adorno & G.Adorno, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1955, chap.V, p. 434. vol.1, éd. fr. : *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot-Rivages, 2002.

10. « Baudelaire », *op.cit.*, chap. V, p. 434, vol.1.

Le poète n'est plus en mesure d'élaborer l'expérience, par conséquent celle-ci n'est plus un matériau qui peut être recomposé et transmis par la narration et le langage. La réalité serait perçue par ondes de choc. Il s'agit pourtant d'une stimulation de la conscience produisant l'éveil et un aperçu lucide de l'action du poète en tant qu'individu inscrit dans l'histoire.

Benjamin parle d'un projet à l'œuvre lors de la conception du poème. Quelque chose qui, dès le moment de l'inspiration, est déjà destiné à l'un de ces espaces vides que Baudelaire savait, selon lui, reconnaître et dans lequel il « installait » ses poèmes. Pour Benjamin, Baudelaire « place » les poèmes comme l'on insère une pièce manquante dans un puzzle. Cette idée renverse l'interprétation habituelle du développement de l'acte créatif. L'espace futur d'un poème existe déjà avant que l'idée de l'écrire ne surgisse chez le poète. Benjamin semble ici s'intéresser à la façon dont les événements vécus sous le choc viennent stimuler la conscience du poète à tel point qu'une espèce de programme s'activerait et appellerait une tâche (*eine Aufgabe*). Il s'agit d'une étrange idée temporelle, qui fait coexister le moment de création, l'idée, et l'inspiration et le but de l'œuvre, sa finalité. Un lien qui se tisse encore avant l'existence de l'œuvre à proprement parler. Benjamin évoque la « *Chockabwehr* », la protection de la sensibilité de l'individu par le choc et dit à ce propos : « Peut-être peut-on finalement voir l'efficacité particulière de la protection par le choc dans le fait d'attribuer à l'événement, par le renoncement à l'intégrité du contenu, une position temporelle exacte dans la conscience¹¹. » Une position exacte, un signal dans la perception temporelle de l'individu ; la conscience ne semble pas produire de dialogue au sens classique entre, d'une part, la sensibilité de notre corps, sa perception et, d'autre part, les instances rationnelles, la connaissance et l'analyse de ces perceptions. La conscience ressemble bien plus à une horloge sur laquelle on vient placer les signes qui donnent la mesure de son avancement. Il s'agit de points stables, de moments de repérage, dialoguant d'entrée de jeu avec le monde avant d'avoir développé un point de vue, un discours.

L'œuvre serait un point de repère qui détermine « une position temporelle exacte ». Elle nous indique le moment où quelque chose d'essentiel est advenu, même quand nous n'arrivons pas à la connaître comme si on en avait fait l'expérience.

11. « Baudelaire », *op. cit.*, chap.VI, p. 435, vol.1.

6 DEUX CONSCIENCES

L'analyse de Benjamin serait impensable sans l'expérience traumatique de l'art qui est sorti de la Grande Guerre. Les œuvres DADA et surréalistes apparaissent en filigrane derrière cette lecture de l'œuvre de Baudelaire. L'autonomie de l'artiste est pour Benjamin la réponse à un changement profond de la sensibilité de l'homme moderne. On voit bien comment Benjamin nous prépare le terrain pour une pensée sensible à la condition traumatique d'un réel qui dépasse l'entendement. Après le suicide de Walter Benjamin, la catastrophe s'est avérée encore plus incommensurable que celle qu'il voyait au fond des yeux grand ouverts de *l'Angelus Novus* de Klee et qu'il avait baptisé « L'Ange de l'Histoire ». Celui-ci regarde le spectateur, mais pour Benjamin il regarde le passé ; cet ensemble de choses qui ne nous apparaît que comme un enchaînement d'événements, l'ange le voit comme une catastrophe qui lui jette aux pieds ruines sur ruines. Et s'il voulait rester pour réveiller les morts et remettre ensemble ce qui fut séparé, le vent violent du progrès l'empêche de s'arrêter et le pousse vers le futur auquel il tourne le dos¹².

Les hommes ont recommencé à vivre après la catastrophe annoncée et ils en ont causé de nouvelles, comme celle de Tchernobyl. Mais ils vivent désormais avec la conscience d'un obscur pressentiment d'événements dont ils n'ont pas fait, ou su garder l'expérience. On pourrait dire avec Benjamin que nous vivons désormais avec des cases vides qui, justement parce qu'elles font problème et ne sont le résultat d'aucune expérience, restent là, tel un creux identifiable qui attend d'être rempli. Par la notion de projet (*ein Plan*), Benjamin reconnaît une idée de la forme tout à fait nouvelle pour l'art. L'œuvre se destine à une fonction, elle est déjà en soi impliquée dans une relation dialectique avec le réel et avec l'histoire, bien avant la rencontre concrète des mots du poète avec le monde et de la forme avec le spectateur. La conscience vient occuper chez Benjamin une nouvelle place : devenue la gardienne de la sensibilité temporelle, elle fait un *a priori* de la nécessité d'œuvrer. L'espace vacant dans lequel le poète est censé insérer un poème, cette béance, elle, est déjà forme, elle s'inscrit dans un programme. Voilà un type de conscience qui s'est défait non seulement de l'expérience, mais aussi d'une temporalité linéaire dont elle serait le résultat. La conscience produit pour Benjamin une connaissance de ce qu'il faut connaître.

Si la réflexion de Benjamin donne une lecture pertinente du dialogue qu'un dessin *machinique* de Picabia ou qu'une *machine célibataire* de Duchamp nouent avec le monde et l'histoire, elle met aussi en évidence un aspect différent, présent dans

la pensée de Luciano Fabro. Son idée d'œuvre toute-puissante serait capable de changer le futur comme le passé. Cette conception concrète de l'œuvre d'art aurait en commun avec l'idée benjaminienne à propos des poèmes de Baudelaire, d'être avant tout indispensable. Elle aurait été créée pour accomplir une tâche en répondant au programme qui lui est destiné, avant et au-delà de tout désir d'expression de l'artiste.

Pour Benjamin, comme pour Fabro, ce type de conscience sans temps, capable de faire corps avec toute forme nécessaire, ne peut que s'appuyer sur un point de vue, une perspective individuelle, qui s'éloigne de l'idée surréaliste des automatismes inconscients. Comme dit Benjamin, le choc est un mécanisme de défense, il établit une conscience temporelle là où il y avait absence d'expérience. L'individu place un signe à l'endroit où l'expérience lui échappe et il ne se souviendra pas de ce qui s'est passé, mais du moment où il a été absent à quelque chose d'essentiel. Benjamin nous propose une toute nouvelle vision de l'Histoire, qui ne serait plus une construction linéaire évidente pour tous, mais une construction avant tout subjective. Chacun vient placer ses propres signes là où pour lui quelque chose d'essentiel vient à manquer. L'Histoire se compose selon cette idée d'une infinité de perspectives singulières qui affirment avec conviction un enchaînement d'événements dont, selon Fabro, tout un chacun est là pour attester la vérité : « Peut-être aucun de ces noms ne vous révèle-t-il l'alchimie de mon histoire. Mais je suis en train d'en attester, de la représenter par des synthèses et dans sa genèse¹³. »

Pour Fabro et pour Benjamin, cette perspective individuelle n'est nullement en contradiction avec l'idée d'une conscience générale qui s'est débarrassée de l'expérience. Au contraire, pour que l'homme créatif puisse reconnaître la forme inédite, la tâche qui lui incombe, il doit s'appuyer sur une perspective individuelle. Il lui faut établir un point d'ancrage pour donner la mesure de la distance qui le sépare de l'expérience à reconstruire. C'est dans ce sens que pour Fabro, l'idée d'une généalogie des maîtres ne se place nullement en contradiction avec la puissance de l'œuvre qui, au-delà du temps et des intentions de l'artiste, la projette dans le futur et dans le passé. Si certains artistes ont pu s'identifier à la perspective historique que Fabro a établie pour lui-même, il serait naïf de penser qu'elle serait applicable dans son intégralité. La perspective établie par Fabro se base tout naturellement sur les œuvres accomplies, qui imposent leur histoire par la construction de liens, nullement valables en dehors de la synthèse qui s'accomplit en elles.

12. Walter Benjamin, « Geschichtsphilosophische Thesen », in *Schriften*, op. cit., chap. IX, p. 499. Thèses sur la philosophie de l'Histoire.

13. Op. cit. p. 154.

7 LE TEMPS ACHROME

En comparant les mécanismes de la pensée que Benjamin développe sur l'esthétique et l'histoire aux convictions de Luciano Fabro, on s'éloigne de l'approche psychologique que l'idée d'une *expérience par le choc* implique. On s'éloigne de l'art d'entre-deux-guerres et de cette sensation de tragédie annoncée qui a rendu possible cette idée. Pourtant, dans la nature conceptuelle de l'art des deux générations d'artistes que Fabro identifie à Milan comme ses prédécesseurs, Lucio Fontana et Piero Manzoni, on peut trouver des mécanismes semblables à la logique développée par Benjamin. Le *Manifesto blanco*¹⁴ de 1946 voulait mettre fin au problème de la forme en art, pour épouser toutes les formes et les intégrer à un espace total où l'art ne décrit plus le monde mais le fait être par les ondes lumineuses, sonores et par les matériaux. La forme s'est rendue autonome, elle ne représente plus le monde, elle est dans le monde. L'action singulière des artistes, leur méthode avant-gardiste de manifestes et d'espaces autogérés, sont là pour l'affirmer dans une perspective à chaque fois singulière et inédite. Nous sommes certainement dans un lieu « achrome », dans un espace sidéral, au degré « zéro » de l'expérience sensible. Dans l'après-guerre, les arts plastiques développent les outils d'un langage qui détermine des espaces précis, mais conceptuellement ouverts. Par son empreinte, Manzoni, le 21 juillet 1960, signe à Milan l'espace potentiel d'une création totale. Une affirmation qui se place dans l'histoire courante comme une date à retenir ; ce jour-là, on a signé la naissance d'une forme nouvelle et pourtant évidente pour tous. L'action de Fontana, photographié par Ugo Mulas dans son atelier milanais, concentré à exécuter la coupe de sa toile pour ouvrir un « *Concetto spaziale* », n'est pas destinée à devenir le document qui sert le mythe de l'artiste héroïque. Il s'agit d'une affirmation précise, une action d'un homme dans l'histoire des hommes, qui prend place à Milan. Précision nécessaire pour rendre opérant l'espace conceptuel de l'œuvre. Le spectateur ne peut pas percevoir le sens de l'opération autrement que comme

14. Le *Manifesto blanco* annonce : « Nous continuons l'évolution de l'art. » Il retrace l'histoire de l'art, qui explique l'avènement d'un « art basé sur l'unité du temps et de l'espace » et annonce la dissolution de la forme dans la couleur et le son en mouvement. Il a été édité par un groupe d'artistes autour de Fontana qui s'était établi en Argentine pendant les années de guerre. Fontana se chargera de rééditer ce manifeste à Milan. Traduit en italien et anglais, il sera largement diffusé par ses soins. Cette version non datée, récupérée dans les caves de l'ancien atelier de Fontana par l'auteur, comporte deux groupes de signatures en quatrième de couverture : Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman et plus loin, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen et Jorge Racamonte suivis des mots Color – Sonido – Movimiento, en langue originale sur toutes les versions traduites.



Piero Manzoni, photographie de documentation pour l'action *Nutrimenti d'arte* di Piero Manzoni. *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* (Nouritures d'art de Piero Manzoni. Consommation de l'art dynamique du public dévorer l'art) réalisée à la galerie *Azimuth* à Milan le 21 juillet 1960.

une parenthèse conceptuelle qui s'ouvre grâce au dialogue entre deux temporalités inconciliables : l'« ici » de l'artiste et l'« ailleurs » de la forme. Ni l'évidence de la forme, ni son ouverture conceptuelle n'ont de sens en soi. Une coupe dans une toile, ou l'empreinte de l'artiste sur l'œuf se révèlent comme formes, seulement si elles deviennent un agent dialectique, cette forme opérante capable de donner une épaisseur à la complexité de nos « expériences » du réel.

8 LE TEMPS DE L'EXPÉRIENCE

Entre le moment où Fabro arrive à Milan en 1959 et rencontre les œuvres de Fontana, de Manzoni et de Lo Savio – première étape d'un changement essentiel pour lui dans la définition de ce que peut être la création d'une *forme* – et sa

disparition en 2007, l'art et le monde ont connu une évolution considérable. Un moment-clé de cette évolution sera le travail de la génération d'artistes à laquelle Fabro appartient. En 1965, Fabro montre dans sa première exposition personnelle à la galerie Vismara à Milan, un miroir qui a été rendu en partie transparent par le geste de l'artiste. *Buco* (1963) est de toute évidence une réflexion sur la coupe de Fontana. Mais quelque chose de fondamental vient de se produire par la création de ce « trou ».

La relation entre la partie réfléchissant l'espace, où se trouve le spectateur, et celle qui est derrière la vitre transparente, n'ouvre plus sur un espace indéterminé, un lieu de la projection conceptuelle, comme c'était le cas chez Fontana. Les deux espaces nous renvoient tous les deux au lieu réel où l'on se trouve quand on regarde l'œuvre. L'« ici » historique de l'acte artistique et l'« ailleurs » conceptuel que la forme est capable d'ouvrir, se révèlent au spectateur comme une tension dialectique spatiale à éprouver et à expérimenter personnellement.

Pour reprendre le modèle de Benjamin, si l'expérience avait disparu dans le monde moderne en tant que structure qui permet de comprendre le réel et d'élaborer une forme de langage, ces artistes, contrairement aux générations de l'après-guerre, feront de la réception de l'œuvre un moment d'expérience pour le spectateur. L'œuvre va produire la condition expérimentale qui met la complexité du réel à la portée du spectateur. L'art semble avoir inventé quelque chose d'absolument extraordinaire pendant cette période de renaissance économique et sociale de l'occident, la possibilité d'expérimenter le monde à travers l'œuvre d'art. Une réinvention de l'expérience grâce à des objets manufacturés et culturels qui sortent du flux incessant du temps et de ce que Benjamin appelle « le vent inexorable du progrès ». L'œuvre d'art ouvre désormais un espace où l'homme prend connaissance du monde.

L'extraordinaire fortune qu'a connu l'art contemporain tout au long de la vie de Luciano Fabro, sa croissance en valeur économique et sa popularité, peuvent être interprétés comme la reconnaissance de cet espace de l'expérience. On comprend la nécessité de construire d'immenses structures populaires comme le Centre Pompidou, ou d'assurer la diffusion de l'art sur tous les territoires en s'adressant à tous les publics. L'art fait désormais partie du mode de vie de la société occidentale, il a été pendant les années 1960 et 1970 ce lieu où l'on prend contact avec le monde et où l'on confirme qu'une expérience du monde est possible. Le marché de l'art a suivi cette évolution jusqu'à devenir aujourd'hui immensément riche, mais désormais il est seulement le lieu d'échange de valeurs symboliques et non plus celui de la confrontation d'inventions et d'expériences complexes de la temporalité.

9 LE 26 AVRIL 1986

En 1986, l'art est en train de devenir une évidence, sa forme est un style contemporain, son prix une fluctuation de la demande. L'œuvre n'arrive plus à créer un lieu capable d'accueillir l'expérience du monde, elle est devenue un produit à diffuser pour le plus grand nombre. Jeune artiste, je me débattais moi-même dans cette nouvelle situation, affirmant à qui voulait l'entendre que la perception de l'œuvre ne peut être qu'une action. Avec d'autres jeunes artistes, nous essayions de riposter aux avancées de la pensée postmoderne qui avait fait son entrée sur le marché de l'art au début des années 1980 sous la forme de la peinture « citationniste ». On appelait ainsi une mouvance de peintres qui pratiquait le montage de figures citées à partir d'autres œuvres. Tout devenait ainsi un référent et le spectateur n'était plus sollicité à expérimenter le monde, il se contentait d'en vérifier l'existence par les symboles¹⁵.

Quand Fabro crée le lien entre ce jour de 1986 et son propre travail plastique, il revient sur un élément essentiel de la problématique artistique. Il affirme que le temps de l'acte artistique n'est pas anodin. Le jour de l'explosion de la centrale de Tchernobyl devient un moment précis dans le parcours de l'artiste. Le changement d'échelle que ce désastre induit lui permet de donner voix à ce qu'il ressent comme l'effet le plus dangereux de la nouvelle condition, la perte de l'unité de mesure humaniste. Les œuvres et les expositions de la fin des années 1980 et du début de la décennie suivante seront dédiées au thème de la procréation comme *Ovaie* (les Ovaires, 1988) et au problème de la perception et de la mesure comme *Prometeo* (1986). Fabro poursuit sa réflexion sur le temps et sur l'importance des générations. Le manque d'un ancrage historique de l'acte artistique, privant l'auteur de la paternité de ses actions, enlève aux œuvres la responsabilité de définir comment construire une relation au monde¹⁶. Pour Fabro,

15. On a aujourd'hui perdu de vue ces artistes, dont l'Italien Carlo Maria Mariani, qui a commencé sa carrière de peintre par exposition personnelle chez Paul Maenz à Cologne en 1978, est le représentant le plus évident. Sa peinture néoclassique a pourtant ouvert la voie à un retour de l'art sur lui-même, faisant de la citation la plus simpliste un élément du langage artistique et un schéma formel qui nie l'Histoire.

16. Dans l'exposition *Computers di Luciano Fabro, caramelle di Nadezda Mandel'stam* à la galerie Christian Stein à Milan en 1990, (*Ordinateurs* de Luciano Fabro, *bonbon* de Nadejda Mandelstam), Fabro crée une étonnante relation entre les « Computers », formes en métal à l'équilibre instable et le poids du marbre de *Nadezda* (1990), dont l'équilibre est assuré par le livre de *Mémoires* de Nadejda Mandelstam que le même marbre écrase. Le jour du vernissage, les étudiants de Fabro distribuent aux spectateurs des bonbons avec des fragments de poèmes de son mari Ossip Mandelstam, que Nadejda a appris par cœur pour les sauver de la destruction et les transmettre après sa disparition dans un camp en Sibérie en 1938. Un passage de témoin direct, une action de communion par laquelle Fabro affirme avec véhémence l'échelle temporelle et la responsabilité des individus.



Buco (Trou), 1963. Cristal miroir et transparent. 120 x 80 cm.





l'interruption de la transmission prive l'artiste de son autonomie. Exclu de l'appartenance à une génération, il n'est plus en mesure de dialoguer au-delà du temps. Seule la définition d'un territoire permet de repenser le travail accompli par les pères et de garantir l'évolution de la forme et sa puissance dialectique. Fabro lutte contre la perte de ce qui lui semble essentiel, l'ancrage de l'action dans un parcours individuel assumé, signé et vécu. Fabro comprend que la forme ne pourra plus être un agent dialectique, si la perspective individuelle se noie dans une histoire générique et généralisée, où toute production devient interchangeable. Une œuvre interchangeable étant l'exact contraire de celle qui se base sur une forme qui peut être discutée et donc changée. L'autonomie de l'artiste garantit la remise en question des formes ainsi que leur survivance, telle un agent qui renoue avec l'expérience du monde.

BERNHARD RÜDIGER

Luciano Fabro, The Autonomy of the Artist: New Space or Last Entrenchment?

Translated by Jason Francis Mc Gimsey

In 2006, Luciano Fabro participated in this seminar along with other artists like Thomas Schütte and Allan Sekula. Their contribution led us to consider the artistic act as a strategy of “doing”, capable of creating a new balance between ethics and aesthetics. In the first phase, we studied the evolution of contemporary art since WWII with particular attention to the changes caused by the new sense of what we called a “debt to the real”. The next phase, which begins with these meetings, aims to better focus on the importance of the work of art as the starting point for a dialectic exchange between historical instances and perception. In our study of the artist’s autonomy, we are not concerned with the individual and his or her talent and personal history. Rather, we are concerned with the dialectic relation that creative autonomy establishes with reality, with what the artist feels he or she has to testify to, what he or she feels obliged to protect and express through the choices that are behind all declarations of independence.

As a visual artist, Luciano Fabro gave life to precise forms, works of art, declarations and a body of theory and teachings. These forms are, at the same time, the diagram of an action that has a potential nature, in the sense that it is transmissible, analyzable and can become the object of work for another person. Fabro’s desire to teach only highlights this aspect of his work. Today, in asking if the autonomy of the artist opens new space or if it merely represents a last entrenchment one rightly poses the question of its transmissibility. Are the artistic forms of his or her invention unique results, historically determined by an individual, or are we dealing with a concept that can open up a historical perspective, be transmitted to the future and reactivate what was believed to be trapped in the past?

1 - WORKING ON FORM AND THE TERRITORY OF THE ARTIST

For the book collecting the work of the first part of our seminar¹ which we decided to dedicate in Luciano Fabro’s memory, he gave us a text in two parts: one from 1988 presented at the Maastricht Jan Eyck Academie on what was yet to be done in artistic teaching in the European Union; the second, from December 2006 – after his workshop in Lyon – was written for a conference in Brussels on graduate students in art schools.

1. Face au réel. Éthique de la forme dans l’art contemporain, seminar directed by G. Careri and B. Rüdiger, with: P. Montani, A. Gunthert, Th. Schütte, L. Fabro, A. Sekula, E. Van Alphen and M. Bal; Archibooks, Paris, 2008.

Fabro expresses strong opposition to the proposal to create a Ph.D. in art on a European level. His argument is based on the need, for both the artist-teacher and the future artist, to transmit and to work on art to come. For Fabro, it is evident that art schools do not work with the present and for the contemporary, but for a future form. In his opinion, art school is the place where form is given to what has not yet been done but is already underway. For Fabro, art is a practice. It isn’t defined by the end product, but by working conditions, in the most traditional sense of the term: the execution of a transformation of material, but also the displacement of our point of view. Work not only changes the object; it also changes our perception of what has been done and what is left to be done.

In 1994, Fabro showed *Io* (L’Uovo) (I [The Egg]) (p. 160), first made in 1978 using bread dough that continued to rise during the exhibition. *Io* is the form of a hollow egg in bronze, open on two sides and gilded on the inside. The surface is smooth, except at the bottom where there are handprints where Fabro held the egg. The measurements of the object corresponded to the size of Fabro’s huddled body. The work of the visual artist holds him to a form that functions like birth contractions. Like bread dough, it is in the process of becoming. The form is not the material bronze set in a mould, it is the point of balance that shows us the work that exposes it to the world and its constant changes.

Fabro anxiously watched the shift in contemporary art teaching towards a form of homologation of knowledge, incapable of integrating change into its own structure. The “professionalization” of learning in art teaching signifies the end of transmission of art. It is limited to what has already been done; learning will only be incidental, or what Fabro called “information on art”. The “teacher-informer” who only observes the state of art will be late in understanding what is still to be done, thus interrupting all transmission. For Fabro, the notion of *magistère*, teaching through active research, is the only way to reach this goal. This activity is based on a critical approach and an analytic attitude regarding the work of art being made, but also regarding the volubility of the surrounding world. Such a position is only possible if the artist is considered autonomous.

This theme was always dear to Fabro, he never stopped reformulating it over his long career, denouncing the sophisms of a discourse that, in his opinion, under the form of apparent freedom (money or the return of painting in the 1980s, for example, or globalization and the refusal of specific artistic cultures in the 1990s, or more recently the abandonment of the notion of *œuvre*) hide different forms of homologation. For Fabro, this was abandoning what should remain the specific artistic domain; where freedom is at once committed and experimental and where works of art are the result of taking up the position of author.

For Fabro, those who have mastery over their territory “transmit a living language”. The autonomy of the artist is based on a deep knowledge of his or her domain, which implies absolute autonomy in deciding what knowledge to acquire and which connections to make, to render the constantly transforming domain productive.

Io is not merely the imprint of Fabro’s body, it also borrows from Fontana’s *Nature* series (p. 161). The forms in terra cotta and bronze produced between 1959 and 1961 began with balls of clay on the ground that also corresponded more or less to the mass of a body. Fontana let himself be photographed in the act of opening them with a stick, creating a hole that resembles a vagina. But *Io* also has the fingerprint that Manzoni put on the egg at the Azimuth gallery in Milan on

July 21st, 1960, letting himself be photographed during his action as well². Immediately, a territory appears. We are now in a situation where knowledge and action are intertwined. Like in trigonometry, we can now evaluate the breadth of the territory in which the action of Fabro's *Io* is situated. Beginning from the source, we can then see how the form acquires meaning. We have a general perception of a territory that we probably would never have had in the same way and, even if it was necessary for the creation of the work, it isn't indispensable for the viewer. There is also another work that Fabro perhaps shows us in this territory: the egg of Piero della Francesca in Brera (1472-1474) above the Virgin of Montefeltre that became the figure that gave meaning to *Io*³. The variety of directions that the artist develops to prepare the terrain and its extension do not necessarily constitute a path to be taken by all those who see it or who decide to work in the same direction. A territory is only valid for the artist who has opened it up for him or herself.

Thus, the author is an "amateur", but he is also the "dominus", the lord who exercises an absolute authority over his domain. Regarding his territory, which is potentially infinite, his mastery must be total. The artist's freedom of movement must know no limits, and yet can never be won. The artist can only occupy a territory if he is its author, that is to say if he doesn't neglect any part of it and keeps it in constant activity. Fabro constructed artistic autonomy in this tension between total opening and territorial "culture". For Fabro, this restriction, contrary to various opinions held in the current debate over the artist's role, includes the mastery of the technical, economic and social approach, since it defines the domain of action and its *raison d'être*. Therefore, it is not only the works of Fontana and Manzoni that give meaning to Fabro's piece. On the contrary, it is the difference that is made by his artistic, economic and cultural action, in the most concrete of senses.

Fabro believes that autonomy is inscribed at the center of artistic work. Form is the release mechanism, producing a tension between the artist's territory and the terrain to be occupied. All form therefore displaces this territory, questioning it to the point of risking everything. Each new form redefines historical perspective, finding new origins and defining its heritage, transforming the works of art that came before us and redesigning the artist's path.

Here we are dealing with a paradox. Once accomplished, the work of art, taking from an open and precise territory, changes that very territory, altering the territorial histories that preceded it and that made it possible. It isn't only Fabro's egg that takes form thanks to Fontana's *Nature*, but Fontana's work that is changed by the piece that came to question it.

2. The Azimut Gallery was founded in 1959 in Milan by two artists, Piero Manzoni and Enrico Castellani. It was an experimental space that also published a review by the same name, gathering artists from different "conceptual" schools in Europe around the idea of "Achrome" art, to use Manzoni's term which was also used by the Zéro group and Yves Klein among others. The action "Nourritures d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte" (roughly, Art Food by Piero Manzoni. Consuming Dynamic Art by Art Devouring Public) was held on 21 July, 1960. It was the last exposition in that space that had hosted other actions by Manzoni like *12 Linee* (12 Lines, in December 1959) and *Corpi d'aria* (Air Bodies, in May 1960).

3. In 1978, at the Maenz gallery in Cologne, Fabro exhibited an egg hanging from a platform. In bronze, it was as big as a chicken's egg, like Manzoni's and Piero della Francesca's one. Instead of Manzoni's prints, Fabro had a Roman acronym representing human mating stamped in the hot wax of each copy.

For Fabro, this paradox is constitutive of the figure of the artist, who, like a tightrope walker, must master an essentially unstable territory. Each effective, unexpected and therefore new form also acts on the past. The form displaces the foundations that have made its invention possible. For Fabro, the artist can only invent; he or she is working with potential energies that place him or her on the edge of the present. This present is not simply the most advanced stage of an evolution; it is the central point of a revolution that affects the future as much as the past. The present of a work of art is, according to Fabro, the eye of a cyclone that displaces everything that has become accepted. The manifest nature of knowledge, but also the experience of the real can be called into question again by a completed work. Like the immobile eye at the center of a hurricane, it opens onto a new horizon where everything familiar has changed place. For Fabro, the artist is constantly rewriting his or her own history.

2 - THE GENEALOGY OF ARTISTS

If we follow Luciano Fabro in the radicalness of his declarations, observing their material and historical precision, we can easily discern that the uniqueness of all revolutionary act is, in Fabro's opinion, related to the possibility of its being accompanied by other acts that could take place before, at the same time and after it. This can seem surprising for someone who gives such importance to the genealogy of artists, «masters» as he calls them, artists who are part of the evolution of an unquestionably linear history. Manzoni, Fontana and he himself are part of this lineage of «masters»⁴. Since the 1990s, Fabro had emphasized this idea of genealogical decent. This logic of a linear heritage doesn't seem to correspond to the idea of a territory where the work of art, unique, powerful, like the center of a revolutionary movement, redefines time and history through its very existence.

Yet it is this apparently irreconcilable opposition that seems to me interesting to investigate. It highlights what Fabro thought important to stress at a certain moment in his career. If the work of art remains an independent and powerful cultural agent, the artist's participation in history is an indispensable condition of creation.

There was a decisive moment in Fabro's career that seems to throw light on this notion of genealogy. On April 26th, 1986, the nuclear reactor in Chernobyl, Ukraine exploded, contaminating the earth, men and animals, causing thousands of deaths between the people who died immediately and those who would die due to the consequences of a disaster that rendered the area uninhabitable for several hundred years. Invited to participate in the exhibition "Chambres d'amis", held in private homes and organized by Jan Hoet in Ghent in 1986, Fabro created a piece dedicated to the youngest inhabitant of the houses used. A sheet, big enough that it could never be fully opened in a house, was cut with the different line drawings with which

4. In his text "For a Reformed Art", Fabro summarizes this line of artists: "Let's simply say that my history starts with Mantegazza. Then there is Medardo Rosso, then Boccioni, then Martitni (for his negations), Fontana, Manzoni, and Lo Savio. Maybe none of these names reveal my history to you. But I am am testifying it, representing it through syntheses and in its genesis." op. cit., p. 154 [our translation].

the character of Laurence Sterne's (1713-1768) novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman sums up the diagram of his life - erratic lines that never repeat the same form. In the catalogue, Fabro wrote about the work C'est la vie (That's Life) (p. 165):*

"In deciding to work in a house where there was a newborn, I wanted to give a genealogical dimension to the space and to the meaning of objects. After Chernobyl, all of that seemed ridiculous. Genetic mutation destroys all humanist will [...], only the gods know the reason behind such madness. Once again, I have chosen Laurence Sterne's scribbles as a diagram for life⁵. [...]"

3 - THE TWO TIMES OF HISTORY

Here we could talk about "genetic mutation", which calls into question the human body and its particularity, now left to the chance of its genes. Yet, it seems to me that the notion of genetic mutation points to another, equally powerful, change in the perception of time. After Chernobyl, all notions of history seem ridiculous if we consider history as the measure of human time. The disaster in Chernobyl seems to result in an awareness of two distinct forms of history.

The radioactive pollution of the earth around Chernobyl is measured in centuries. Humanity has produced an accident that greatly surpasses the length of time it can envisage, individually or socially. We have entered a timescale that is measured in geologic cycles. Humans live in an environment, of which they are the product and which only passes through the present form of civilization for a limited period of time. Our inventiveness and actions affect that environment, even producing our own destruction. On this scale, no individual action is significant.

To measure an individual's action, mankind has created its own measuring units. In human history, all action produces changes in relation to previous generations, which will determine the next. In this perspective, genealogy is a measure of time, the unit of which is a human life. A generation is not only what is begot by a father and generated by a mother, it is also the scale of time that enables us to understand the world as an enveloping whole composed of precise events and actions that can be recorded in our collective memory and in relation to which all acts and affects take on meaning. Genetic mutation destroys humanist will because it changes this scale; it destroys the time of action by eliminating its measure, value and relevance.

The crisis of individual free will participates in an evolution that is associated with the notion of modernity. In this sense, the mechanization of human activity, the Revolution and the two World Wars were all important disruptions in the evaluation of human time and individual action. The tragedy of the last war, with its immeasurable human loss and the absence of any possibility of evaluating the enormity of the crimes committed, produced a new consciousness of the distance that separates individual will from the inexorable flow of time that is beyond our control. Since then, we have had a schizophrenic perception of time, a millennial vision with a naturalist perspective where the individual is insignificant, and at the same time, a vision strongly centered on an increasingly accelerated time of generations and revolutions in customs and fashion.

5. In "Chambre d'amis", *Museum van Hedendaagse Kunst, Gand 1986* [our translation].

4 - THE TIME OF SHOCK

To better understand this complex connection between different temporalities, as well as the relationship, which seemed natural to Fabro, between a humanist time determined by lineage and the idea of autonomous and omnipotent work of art, I will rely on a thinker who – at the dawn of the tragedy announced by the rise of National Socialist Germany in the thirties – tried to reconfigure this complex problem. Walter Benjamin attempted to think through the experience of a temporality that escapes the individual, while maintaining individual will and autonomy at the center of his reflection.

In his study of Baudelaire, Walter Benjamin proposes a surprising reading of the artist's autonomous condition and the idea of "art for art's sake". He comes back many times and in multiple texts to the poetic and critical works of Baudelaire and suggests we reflect on the question of experience. Through an attentive analysis of art, society and the utopia of the XIXth century, he suggests we read Baudelaire's work as fundamentally innovative, because it is constructed on the impossibility of experience. Benjamin begins with the idea that all aesthetic appreciation can only be built on what is commonly called "experience". Something happens in an unexpected way, we note an aspect of reality that seems new to us and begin to take in the world that surrounds us in a particular way. Stimulated by this particular perception, experience is activated. Only on this condition can aesthetic activity be triggered. Here, Benjamin relies on ideas developed by Friedrich Schiller in the context of post-revolutionary disappointment. For Schiller, one can only see clearly and become a free-willed being through an aesthetic appreciation of the world in a specific historical context, one that presupposes the creation of new schemes for understanding reality⁶. According to Benjamin, experience is the basis of this understanding; it is the encounter of reality that is awoken in us, and the prospective activity of our unconscious memory.

All of Benjamin's readings of Baudelaire's work are based on the impossibility of this primary and indispensable condition for the appreciation of reality. For Benjamin, Baudelaire's work is rooted in the modern city, in speed, in the impersonal relation to the whole, that of the individual drowned in the masses. The elaboration of experience is no longer possible because the fundamental encounters of the individual with reality are now only registered through shock. In Benjamin, this is a painful meeting with reality that the unconscious refuses to remember. The sensitive body and information coming from the outside clash, preventing the constructive activation of involuntary memory⁷. Baudelaire's poetry has abandoned the possibility of building

6. Through his elaboration of Kantian philosophy, Schiller tries to find a new function to teach sensitivity, moving aesthetics from the subjective field to the domain of vital functions capable, according to him, of exercising an influence on our ability to judge. Schiller seems to make aesthetics a vector of transformation of the subject that works on the same base as the perception of the real, thus freed from the dualism between the elucidation of the rational (die Vernunft der Aufklärung) and the arbitrariness of meaning (die Willkür der Sinne). Aesthetics thus operate the possibility of producing new schemes to comprehend the world. See, Friedrich Schiller, über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, [1795], Reclam, Stuttgart, 2006.

7. Benjamin recovers the notion of "involuntary memory" from Proust and analyses the implication of experience in the reconstruction of unconscious memory through narration, thus describing a decisive link between experience and narrative.

itself on experience and on a shared sensitive relation to the world. In this sense, the condition of shock can be understood as the impossibility of recording encounters with reality.

5 - THE LUCID ARTIST

It seems important to me to stress that experience through shock⁸ and the failure of involuntary memory do not produce a diminishment of feeling, on the contrary. For Benjamin it is a condition of lucidity and awakening. He insists on this lucid quality in Baudelaire and attempts to highlight the particular way what he calls shock operates: "The question of knowing how lyrical poetry can be founded on an experience where feeling reality through shock (Chockerlebnis) has become the norm. In such poetry, we should expect a highly developed conscious; it should call for the representation of a plan that was already being elaborated at the time of its conception."⁹

A little further on, still in the fifth chapter of his text on Baudelaire, he writes: "Baudelaire's poetic production is of the nature of a task (eine Aufgabe). There is emptiness in front of him which he puts his poems into. His work can not only be defined as historical, like every other: it is desired and understood in this way¹⁰."

The poet is no longer able to elaborate experience and, as a consequence, it is no longer a material that can be recomposed and transmitted by narration and language. Reality, then, would be perceived through shockwaves. Nevertheless, it is a stimulation of the conscious producing an awakening and a lucid insight of a poet's action as an individual in history.

W. Benjamin talks about a plan at work at the conception of the poem. Something that, given the moment of inspiration, is already destined to one of the empty spaces that Baudelaire knew, according to him, how to recognize and where he "put his poems". For Benjamin, Baudelaire "inserts" his poems like one inserts a missing puzzle piece. This idea is the contrary of the usual interpretation of the development of the creative act. The future space of a poem already exists before the idea of writing it suddenly occurs to the poet. Here, Benjamin seems to be interested in the way in which events lived under shock stimulate the poet's conscious to the point that a kind of plan is activated, calling forth a task (eine Aufgabe). It is a strange temporal idea that makes the moment of creation, the idea, the inspiration and the actual production of the work of art its aim. A connection is made even before the existence of the work of art *per se*. Benjamin evokes "Chockabwehr", the protection of an individual's feeling through shock and says: "Maybe we can finally see the particular efficiency of shock defense in the fact of attributing to the event, through the renunciation of the integrity of its content, an exact temporal position in the

8. The notion of "Chockerlebnis" doesn't only mean the absence of all experience as interpreted by Giorgio Agamben who speaks of "man who has been dispossessed of experience [and who] is exposed to shock without a minimum protection", in his *Infancy and History: On the Destruction of Experience*, Verso, New York, 2007, p. 47. It seems to me that, for Benjamin, it is rather another form of sensitivity to reality where all perceptive activity, despite everything, remains operative.

9. See "Baudelaire", chap.V, p. 434, in *Walter Benjamin Schriften*, [ed. T. W. Adorno and G. Adorno], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1955, vol. 1 [our translation].

10. "Baudelaire", chap. V, p. 434, vol.1, op.cit. [our translation].

consciousness of the event."¹¹ An exact position, a signal in the individual's temporal perception; the conscious doesn't seem to produce dialogue in the classic sense between, on the one hand, our body's feeling, its perception and on the other, rational agency, knowledge and the analysis of these perceptions. Rather, our conscious resembles a clock with signs placed on it that measure its progress. These are stable points, located moments, dialoging from the outset to play with the world before having developed a point a view or a discourse.

The artwork would thus be a reference point that determines "an exact temporal position". It shows us the moment when something essential has occurred, even if we are unable to recognize it as something we have experienced.

6 - TWO CONSCIOUSNESSES

Benjamin's analysis would be impossible without the traumatic experience of art that came out of WWI. The Dada and Surrealist works are hinted at in his interpretation of Baudelaire's work. For Benjamin, the autonomy of the artist is the answer to a profound change in the outlook of modern man. We can well see how Benjamin prepares the ground for an approach sensitive to the traumatic condition of a real that exceeds understanding. After Walter Benjamin's suicide, the catastrophe was in the end even more incommensurable than what he saw deep in the wide eyes of Klee's *Angelus Novus* and that he baptized "The Angel of History". The angel is looking at the spectator, but for Benjamin he is looking toward the past: This collection of things that appear like nothing more than a chain of events, the angel sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed, but the violent wind of progress irresistibly propels him into the future to which his back is turned¹².

Humanity has begun to live again after the foreseeable catastrophe and they have caused new ones, like Chernobyl. However from that moment on, they have lived with the consciousness of a dark premonition of events which they have not experienced nor been able to record as experience. With Benjamin, we could say that we now live with empty boxes that, because they create problems and are not the result of experience, remain there, an identifiable hollow waiting to be filled.

With the notion of plan, Benjamin recognizes an idea of form which is completely new for art. The work of art is destined to have a function, it is already in itself, implicated in a dialectic relation with the real and with history, long before the concrete meeting of the poet's words with the world and of form with the spectator.

Consciousness occupies a new place for Benjamin: having become the guardian of our sense of time, it makes artistic production a necessity a priori. The vacant space in which the poet is supposed to insert a poem, that gap, is already form, it is written in a plan. This is a type of

11. "Baudelaire", chap.VI, p. 435, op. cit. [our translation].

12. "Geschichtsphilosophische Thesen", chap. IX, op. cit., p 499. trans. Eng. Walter Benjamin, 'Thesis on the Philosophy of History' p. 249.

consciousness that has abandoned, not only experience, but also the linear temporality that it resulted from. For Benjamin, consciousness produces knowledge of that which needs to be known. If Benjamin's reflection gives a pertinent interpretation to the dialogue that Picabia's machine-like drawing or Duchamp's bachelor machines create with the world and history, it also highlights another aspect, which is present in Luciano Fabro's thought: his idea of the omnipotent artwork which would be capable of changing the future and the past. This concrete conception of the work of art has in common with Benjamin's idea of Baudelaire's poetry, the fact that it is above all essential. It was created to accomplish a task in response to a plan that it was already destined for, before and beyond any desire of expression on the artist's part.

For Benjamin, as for Fabro, this type of timeless consciousness, capable of fusing with all necessary forms, can only be based on one point of view, an individual perspective that moves away from the surrealist idea of unconscious automatism. As Benjamin says, shock is a defense mechanism; it establishes a temporal consciousness where there was an absence of experience. The individual puts a sign in the place where experience escapes him or her and he or she won't remember what happened, but rather the moment when he or she missed something essential. Benjamin gives us a completely new vision of History, no longer a linear construction obvious to everyone but a construction that is above all subjective. Each person places his or her own signs where something essential is missing. History is composed according to this idea of an infinite number of singular perspectives that affirm with conviction a chain of events where, according to Fabro, each and every one is there to testify truth: "Maybe none of these names reveal the alchemy of my history to you. But I am trying to bear witness to it, to represent it with syntheses and in its genesis¹³."

For Fabro and Benjamin, this individual perspective is not at all in contradiction with the idea of a general consciousness that has done away with experience. On the contrary: so that a creative individual can recognize a new form, the task he or she must perform, he or she needs to rely on individual perspective. He or she has to establish a basis from which to measure the distance that separates him or her from the experience to be reconstructed. It is in this sense that, for Fabro, the idea of a genealogy of masters isn't at all contradictory to the power of the work of art that is projected into the future and into the past, beyond the artist's time and intentions. If certain artists have been able to identify the historical perspective that Fabro established for himself, it would be naïve to think that it is completely applicable to their own work. The perspective established by Fabro is naturally based on finished works that impose their history through the construction of connections which are in no way valid outside of the synthesis achieved in them.

7 - ACHROME TIME

Comparing the mechanisms of Benjamin's thought on aesthetics and history and Luciano Fabro's convictions, we move away from the psychological approach that the idea of an experience through shock implies. We move away from art between the two wars and the feeling of impending tragedy

that made that idea possible. However, in the conceptual nature of the art of two generations of artists that Fabro identified in Milan as his predecessors, Lucio Fontana and Piero Manzoni, there are mechanisms similar to the logic developed by Benjamin. The *Manifiesto Blanco*, in 1946¹⁴, aimed to put an end to the problem of form in art, embracing all forms and integrating them into a total space where art no longer described reality but rather made it exist through light and sound waves and through materials. Form is rendered autonomous – it no longer represents reality, it is in reality. The singular action of artists, their avant-gard method of manifestoes and self-managed spaces are there to assert this in a perspective that is at once singular and new. We are most probably in an "achrome" space, in an outer space, at a "Zero" degree of experience. In the postwar period, visual arts developed the tools of a language that determined precise, but conceptually open, spaces. On July 21st 1960 in Milan, Manzoni signed, with his fingerprint, the potential space of a total creation. In most histories, this has become a date to remember - on that day a form which was new, yet obvious to all, came into existence. The photograph of Fontana's action taken by Ugo Mulas in his Milanese studio as he was concentrating on performing the cut of his *Concetto spaziale*, was not intended to become a document in the service of the myth of heroic art. It is a precise statement, one man's action within the history of humanity, that takes place in Milan; a precision necessary to construct the conceptual space of the work. The meaning of the operation is available to the viewer only as a conceptual parenthesis that is opened thanks to the dialogue between two irreconcilable temporalities, the artist's "here" and the "there" of form. Neither the existence of form, nor its conceptual opening have meaning in themselves. A cut in a canvas or the artist's fingerprint on the egg are revealed as forms only if they become a dialectic agent, an operative form capable of giving depth to the complexity of our "real" experiences.

8 - THE TIME OF EXPERIENCE

Between Fabro's arrival in Milan in 1959 when he encountered Fontana, Manzoni and Lo Savio's respective work – the first stage of an essential change for him in the definition of what could be the creation of form – and his death in 2007, art and the world have evolved considerably. A key aspect of this evolution is the work of the generation of artists to which Fabro belonged. In 1965 in his first personal exhibition at the Vismara gallery in Milan, Fabro showed a mirror that was rendered partially transparent. *Buco (Hole, 1963)* (p. 175) is quite obviously a reflection on

14. "Manifiesto Blanco" announces: "We continue the evolution of art." It retraces the art history, explaining the coming of an "art based on the unity of time and space" and announces the dissolution of form into color and sound into movement. It was edited by a group of artists around Fontana that had settled in Argentina during the war years. Fontana would then re-edit this manifesto in Milan. Translated in Italian and English, it was widely distributed. This undated version that I recovered from the cellar of Fontana's ex-studio, has two groups of signatures on the back cover: Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman and then Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen and Jorge Racamonte followed by the words "Color – Sonido – Movimiento", in original language on all the translated versions.

13. op. cit. p. 154 [our translation].

Fontana's cut. But something fundamental is produced by the creation of this "hole". The relation between the reflecting part of space where the viewer stands and the one that is transparent behind the pane of glass, no longer opens onto an undetermined space, a place of conceptual projection, like it did in Fontana's case. The two spaces both refer us back to the real places where we find ourselves when we look at the piece. The historical "here" of the artistic act and the conceptual "there" that form can open are revealed to the spectator as a spatial dialectic tension to be tried out and experimented with personally. To use Benjamin's model, if in the modern world, experience as a structure that allows us to comprehend reality and elaborate a form of language, has disappeared, these artists, contrary to the postwar generations, made the reception of the artwork a moment of experience for the viewer. The work of art produces the experimental conditions that put the complexity of reality within the spectator's reach. Art seems to have invented something absolutely extraordinary during this period of economic and social renaissance in the West, the possibility of experimenting with the world through artwork. A reinvention of experience through manufactured and cultural objects that have left the incessant flow of time and what Benjamin called "the inexorable wind of progress". Art now creates a situation where the individual becomes aware of reality.

The extraordinary expansion of contemporary art throughout Luciano Fabro's lifetime, its growth in economic value and popularity, can be interpreted as an acknowledgement of that experimental space. This explains the need to build immense structures like the Centre Pompidou or to make art available everywhere, to all audiences. Art is now part of the lifestyle of Western society; it was the place during the sixties and the seventies where contact was made with reality and where the possibility of experience was confirmed. The art market followed that evolution until today, it has become immensely rich, but it is now just the place of exchange of symbolic value and no longer where inventions and complex experiences of temporality are confronted and compared.

9 - APRIL 26TH, 1986

By 1986, art was in the process of becoming commonplace; its form was a contemporary style, its price a fluctuation of demand. The work of art could no longer create a place capable of accommodating our experience of reality. It had become a product to be distributed to the largest possible public. As a young artist, I myself struggled with this new situation, telling all who would listen that the perception of an artwork could only be active. Along with other young artists, I tried to respond to the advances in postmodern thought that had made its entrance in the art market at the beginning of the 1980s in the form of "citationniste" painting. This was the name of a group of painters who assembled figures taken from other works. Everything became a reference and the viewer was no longer called on to experience reality, contenting him or herself with verifying its existence through symbols.¹⁵

15. Today we have lost sight of these artists. The Italian Carlo Maria Mariani, who started his painting career with a personal exhibition at Paul Maenz in Cologne in 1978, is the most prominent of them. His neoclassic painting opened the way to a return of art about itself, making the citation the most simple element of artistic language and a formal scheme that denies History.

When Fabro created the connection between that day in 1986 and his own visual work, he came back to an essential element of artistic elaboration. He asserted that the time of the artistic act was not insignificant. The day of the explosion at the Chernobyl plant became a precise moment in the life of the artist. The change in scale that this disaster induced permitted him to give a voice to what he felt were the most dangerous effects of this new condition: the loss of the humanist unit of measure. His works and exhibitions of the late 1980s and the beginning of the next decade were dedicated, like Ovaie (*Ovaries*, 1988) (p. 176), to the theme of procreation, and to the problem of perception and measurement, like Prometeo (*Prometheus*, 1986). Fabro pursued his reflection on time and the importance of generations. The artistic act which is not grounded in history, deprives the author of the paternity of his actions, takes from the works the responsibility of defining how to construct a relation with reality. For Fabro, the interruption of transmission deprives the artist of his autonomy. Excluded from belonging to a generation, he is no longer capable of a dialogue beyond time. Only the definition of a territory allows us to rethink work completed by our fathers and to guarantee the evolution of form and its dialectic power¹⁶. Fabro fought against the loss of what seemed to him essential: the grounding of action in a personal journey which is experienced, accepted and signed. Fabro understood that form can no longer be a dialectic agent if individual perspective is drowned in generic and generalized history where all production becomes interchangeable. An interchangeable artwork is the exact opposite of one based on a form that can be contested, and therefore changed. The artist's autonomy ensures the renewal of forms, as well as their survival as agents that reconnect us with the experience of reality.

16. In the exhibition "Computers di Luciano Fabro, caramelle di Nadezda Mandel'stam" at the Christian Stein gallery in Milan in 1990, Fabro created an astonishing relation between "Computers" (created since 1988), forms in metal in an unstable balance, and the marble weights of Nadezda (1990), in which balance is assured by the dairies of Nadezhda Mandelstam that the marble crushes. On the opening day, Fabro's students distributed candy with fragments of her husband's (*Ossip Mandelstam*) poetry, that Nadezhda learned by heart to save from destruction after his disappearance in a Siberian camp in 1938. A passage of direct testimony, an action of communion through which Fabro vehemently affirmed his concept of timescale and individual responsibility.