

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI
Łódź

QU'EST-CE QUE C'EST L'AVANT-GARDE?

Le but du présent travail est de décrire d'une façon aussi complète que possible en appliquant simultanément deux stratégies de recherche, l'art de l'avant-garde de sa période classique (1905—1930).

Le premier choix méthodologique — l'art de l'avant-garde par rapport à l'art traditionnel — met l'accent sur la continuité entre eux et sur l'absence de celle-ci entre l'ancienne et la nouvelle avant-garde. La second choix — l'art de l'avant-garde par rapport à la neo-avant-garde — attire l'attention sur ces traits de l'avant-garde historique qui, tout en constituant une vraie innovation par rapport à l'art traditionnel, déterminent en même temps de futurs changements de l'art de l'avant-garde.

Chacune de ces perspectives montrera un autre aspect du phénomène étudié et en fera ressortir des éléments différents.

La première perspective présentera l'avant-garde comme un nouvel art — l'une des étapes de l'histoire des formes et des idées artistiques, comme un art qui, en faisant conteneur des éléments traditionnels choisis, les transforme en une forme stylistique nouvelle, leur assigne de nouvelles fonctions et les introduit dans des hiérarchies nouvelles. Parmi tous les traits attribués en général à l'art de l'avant-garde, une paire: l'antitraditionalisme et la tendance novatrice sera la plus convenable à cet aspect de l'avant-garde. J'associe ces deux caractères parce que, ce n'est que conjointement qu'ils révèlent, caractéristique de cette perspective, la propriété de la pratique de l'avant-garde: un procédé nouveau dans la mise en oeuvre des éléments traditionnels choisis et la négation des autres éléments.

La deuxième perspective présentera l'avant-garde comme l'anti-art, une attitude qui consciemment renonce à se considérer comme une phénomène artistique, rejette son autonomie et son rôle privilégié dans la société pour situer son activité dans le domaine de la vie quotidienne en abordant les problèmes existentiels, sociaux ou politiques. Parmi les notions employées pour définir

l'avant-garde, les plus proches de cet aspect sont: *la rupture, la destruction*¹ et *l'autocritique de l'art*².

La coexistence, à l'intérieur de la Grande Avant-Garde, des phénomènes «appartenant» à deux stratégies indiquées ci-dessus, est hors de doute. Il ne manque pas non plus de produits artistiques qui présentent les traits caractéristiques aussi bien de l'art nouveau que de l'anti-art. Ce sont eux qui justifient notre choix de la stratégie de recherche: l'association des deux perspectives, tout autre description étant impossible.

Cependant, avant de poser la question de savoir quelle image de l'avant-garde surgit de cette double perspective et quelles en sont les conséquences pour la compréhension du phénomène même, on examinera ce que chacune de ces perspectives, adoptée séparément, permet de voir.

I

J'ai écrit ci-dessus que l'avant-garde considérée dans l'optique de l'art traditionnel, traitée comme un nouvel art peut-être caractérisée à l'aide d'une paire de notions: antitraditionalisme, tendance novatrice. Essayons de voir comment l'antitraditionalisme et la tendance novatrice se sont manifestés dans les activités des artistes de l'avant-garde.

L'antitraditionalisme consistait surtout à abandonner de nombreuses conventions artistiques obligatoires jusqu'alors (celles qui concernaient le style, la composition et les genres). Le principe de *mimesis* a été souvent mis en question et même rejeté. Dans beaucoup de cas l'oeuvre d'art a cessé d'être l'expression du sujet créateur. Il n'était plus ni la manifestation de la maîtrise technique ni la démonstration de la virtuosité d'exécution. On a abordé les problèmes axiologiques.

De tels processus à l'intérieur du nouvel art devenaient les facteurs de sa transformation. Ils ne menaient pourtant pas à la rupture totale avec la tradition. L'antitraditionalisme de l'avant-garde ne consistait pas à nier tout un acquis de l'art, mais à renoncer aux éléments dont on ne voulait plus et à choisir sa propre tradition; chacun des courants du nouvel art se référait respectivement à une autre antécédance, d'où de fréquentes controverses entre eux. Ce que l'un des courants d'avant-garde mettait en question, l'autre l'élevait au rang d'une valeur. Aujourd'hui cette diversité de références rend impossible la reconstruction d'une seule tradition déterminée de l'avant-garde; aussi, est-il difficile de répondre à la question de savoir ce que l'avant-garde a rejeté. On se contente de parler de l'antitraditionalisme en général.

Cependant, la façon dont la tendance antitraditionaliste se réalisait, permet

¹ Voir: A. Marino, *Avant-garde: rupture, renversement, destruction*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1978, XXI, 2(41).

² Voir: P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

d'indiquer un trait de plus, commun à de différentes variétés de l'art d'avant-garde.

Jusqu'alors, l'oeuvre d'art a toujours été une structure hétérogène, à des niveaux multiples; l'antitraditionalisme est devenu un facteur destructif pour cette propriété. Car, quels que soient les éléments que tel ou tel courant d'avant-garde rejetait, par conséquent, les possibilités d'expression ont toujours été appauvries et le choix limité, ce qui aboutissait à la simplification de la structure polyphonique, qualitative de l'oeuvre. La peinture non-figurative renonçait à l'influence artistique due à l'illusion d'espace, aux apparences des objets et à la réalité que ceux-ci présentaient. L'aversion pour la construction complète des personnages, pour la motivation psychologique de leurs actions réduisait la complexité des oeuvres littéraires et des spectacles de théâtre. Le fonctionnalisme dans l'architecture et les arts utilitaires limitaient la diversité virtuelle de formes. De tels exemples sont nombreux.

Cette propriété du nouvel art ne doit pas être identifiée à l'inclination vers la simplicité et la limitation, caractéristique de certaines attitudes artistiques précédentes. Car la tendance à la limitation, antérieure à l'avant-garde, concernait la matière et le style, tandis que dans le cas de l'avant-garde les processus simplificateurs ont touché à l'ontologie de l'oeuvre d'art.

La tendance novatrice de l'avant-garde correspond étroitement à son caractère qui résulte des conséquences simplificatrices et destructives de l'attitude antitraditionaliste. La réduction ontologique et stylistique s'accompagne d'un extraordinaire agrandissement des ressources de matières. Collages cubistes ou dada, poésie des futuristes, révolution choréographique d'Isadora Duncan — tous ces phénomènes artistiques ont dépassé les limites imposées jusqu'alors à la matière artistique.

De plus en plus les créateurs d'avant-garde prenaient conscience que chaque matière peut devenir celle de l'oeuvre d'art à condition qu'on la prive d'une fonction pratique et qu'on lui attribue une fonction nouvelle — c'est-à-dire — autotélique (esthétique).

Tout ce qui transformait une matière «neutre» en oeuvre artistique s'est trouvé donc au centre d'intérêt des créateurs du nouvel art. Wiktor Szklowski parlait des *procédés*, c'est-à-dire des mises en oeuvre qui imposaient à la matière une fonction poétique³. L'importance de cette problématique était évidente pour ceux qui étaient les premiers à faire des recherches sur le nouvel art. Roman Jakobson affirmait même que „si la science de la littérature veut rester une science, elle doit reconnaître un *procédé* comme son seul *héros*”⁴. Evidemment, cet avis, contrairement aux suppositions de l'auteur, ne s'appliquait qu'à la littérature de l'avant-garde.

La matière façonnée par le *procédé* devenait une *forme* artistique. C'est elle — la pierre angulaire de la théorie de l'art élaborée par l'avant-garde — qui s'est

³ W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, [dans:] *O teorii prozy*, Moskwa 1929.

⁴ R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwszy*. Wiktor Chliebnikow, Praga 1921, p. 11.

trouvée au centre d'intérêt des artistes d'avant-garde. Ils la définissaient par rapport à de différents aspects de l'élaboration artistique. A cette occasion, un aspect choisi a souvent été considéré comme un aspect absolu. On identifiait la notion même de la forme à l'une de ses variantes possibles. Pourtant, dans chacune de ces incarnations la forme constituait l'un des buts principaux de la pratique créatrice de l'avant-garde.

Comme le soulignait Henri Focillon dans son livre *Vie des formes* (Paris 1934) reconnu bientôt comme l'un des textes de base de la théorie de l'avant-garde, la forme artistique ne signifie qu'elle-même. Trente ans plus tard Herbert Read, continuateur de la pensée d'avant-garde, a ainsi développé cette thèse:

L'originalité, il faut la chercher au stade technique, c'est-à-dire, formel de l'art. Elle n'a rien de commun avec les idées, où les valeurs, la religion ou la philosophie de l'artiste, avec sa morale ou le milieu social, en revanche elle dépend de la manipulation de la concrète matière de son art⁵.

Plusieurs années avant Focillon, les opinions pareilles ont été présentées par les chercheurs russes groupés dans l'OPOJAZ — la première école scientifique dont la naissance constituait une réaction à l'avènement de l'art d'avant-garde et aux besoins des recherches sur celui-ci⁶.

L'action simplificatrice et destructive d'un nouvel art antitraditionaliste s'est exercé aussi comme je l'ai déjà mentionné, sur la problématique esthétique et axiologique. Le beau, conçu d'une façon traditionnelle, a cessé d'être l'un des traits distinctifs de la forme artistique. A sa place, apparaît une propriété que, suivant Szklowski, j'appellerai *la singularisation*⁷. La nouvelle oeuvre d'art devient une forme *difficile* qui retient l'attention des destinataires et les contraint à l'effort d'une redécouverte. Grâce à cela, la forme peut acquérir la capacité d'agir sur les émotions, émotions mystiques y comprises (Chlebnikow, Malewicz, Mondrian). Juxtaposition des significations différentes considérées couramment comme incompatibles; extraction des choses de leurs contextes ordinaires pour les introduire dans des contextes nouveaux; déformation de différents types — tels étaient les moyens les plus fréquents de la singularisation. La fameuse comparaison de Lautréamont: beau comme une rencontre fortuite, sur la table de vivisection, d'une machine à coudre avec un parapluie anticipe bien à propos, la conception du beau chez l'avant-garde.

L'attitude négative du nouvel art envers les conventions formelles héritées de l'art traditionnel, de même que l'hostilité pour la représentation (*mimesis*) contribuaient aussi à l'*étrangeté* de la forme. La réalité créée, où l'histoire racontée étaient subordonnées au procédé déterminant la création de la forme, et non

⁵ H. Read, *The Origins of Form in Art*, London 1965, s. 18.

⁶ Voir: R. W. Kluszczyński, *O zasadach badania awangardy (inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*, [dans:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. U. Czartoryskiej i R. W. Kluszczyńskiego, Warszawa—Łódź 1985.

⁷ W. Szklowski, *Woskriesienije słowa*, Sankt Peterburg 1914. Dans la conception de S. Morawski la *singularisation* est aussi l'un des traits distinctifs de l'avant-garde,

inversément. Ni la présentation, ni le «contenu», ni les conventions héritées, ne devraient, conformément aux principes du nouvel art, motiver le *procédé*; l'*étrangeté* de la forme résultait de l'indépendance et de la domination du *procédé* dans l'oeuvre d'art.

Présentées ci-dessus, les propriétés du nouvel art étaient étroitement liées à, caractéristique de cet art, l'intérêt qu'il portait à ses propres possibilités artistiques. D'une façon générale, le nouvel art peut-être défini comme des recherches artistiques, une expérimentation.

Ceci se manifeste par une approche «technologique» de l'art, par les auto-explorations de différents types effectuées par les artistes, par la création sous l'effet de la drogue etc. Considérée sous cette optique, chaque oeuvre d'art de l'avant-garde se révèle comme une mise en oeuvre particulière de la matière, comme l'une des réalisations des possibilités artistiques dans tel ou tel domaine de l'art.

En même temps, on a abordé le problème des oeuvres artistiques stricto sensu et celui de la zone méta-artistique, de même qu'on a posé la question de la démarcation entre eux. Les manifestes et traités théoriques des artistes d'avant-garde doivent être considérés non seulement comme un accessoire mais aussi comme une partie intégrante des activités artistiques⁸.

Essayons de résumer ces réflexions. L'art de la Grande Avant-Garde, vu à travers l'art traditionnel, découvre comment les conséquences, destructives et simplificatrices, de l'attitude antitraditionaliste de l'avant-garde sont devenues la base du nouvel art de l'avant-garde. En effet, ni les programmes ni les activités de l'avant-garde ne se sont limités à la destruction. Des conventions rejetées étaient remplacées par de nouveaux principes de création⁹, et l'élimination des certaines couches de l'oeuvre avait pour but de mettre en relief et d'élargir les possibilités de l'élaboration artistique des autres couches. Les notions telles que: *matière*, *procédé*, *forme*, *singularisation*, *motivation* et *expériment*, se sont avérées fondamentales pour les réflexions ci-dessus.

Le but principal du nouvel art, caché derrière les directives caractérisées ci-dessus, était de rendre la perception de l'art, jusqu'alors automatique, consciente et créatrice¹⁰. Ainsi, l'imagination devenait, à nouveau, une source principale de la motivation des activités artistiques.

Cependant, pour de nombreux créateurs d'avant-garde, le nouvel art n'était qu'une introduction ou bien, un moyen de réaliser un but, à leur avis, beaucoup plus important, et qui dépassait de loin le domaine traditionnel de l'art, à savoir — celui de transformer les conditions sociales de la vie humaine.

⁸ L'art conceptuel est la conséquence finale de ce processus.

⁹ On peut se poser la question de savoir si c'était toujours une nouveauté absolue — mais c'est déjà un autre problème.

¹⁰ Voir: R. W. Kluszczyński, *op. cit.*

II

Pendant des dernières années, les activités qui tendaient vers ce but devenaient de plus en plus intenses. Les tendances anti-artistiques qui ont dominé l'avant-garde ont profondément transformé son visage. *L'anti-art*, appelé aussi *l'art impossible*, a fini par mener l'avant-garde aux limites de sa nature artistique. On a mis en question aussi bien l'art même que la nécessité de produire les oeuvres d'arts (le conceptualisme y a eu sa part aussi). On accentuait le besoin de dépasser tout arrangement artistique. L'art a été remplacé par la création (l'action de créer) — jusqu'alors le processus connexe dont la fonction était de créer l'objet artistique et dont le déroulement n'avait intéressé auparavant que les historiens-biographes. Ce processus est devenu le but final des activités artistiques, un lieu où les vestiges de l'art se sont «réfugiés».

La conception de l'art en tant que d'action transforme profondément le visage de l'avant-garde d'aujourd'hui. Les artistes, de plus en plus nombreux, négligent la création des artefacts ou bien traitent ceux-ci comme les éléments d'un processus plus large. Leurs activités visent les buts situés au-delà du domaine traditionnel de l'art. Ainsi, les artistes renoncent-ils non seulement à la notion d'oeuvre d'art mais aussi à la fonction autotélique (esthétique) de l'art, jusqu' alors intangible pour de nombreux groupes de l'avant-garde classique.

Quelques-uns de ces buts appartiennent au domaine de la problématique existentielle. Les activités de John Cage et de Nam June Paik qui sensibilisaient le public à la valeur transcendante de la vie, les représentations de Rudolf Schwarzkogler, de Günter Brus ou de Herman Nitsch qui montrent l'horreur de la souffrance physique et de la mort — permettent de prendre conscience de la variété des thèmes et des formes de cette problématique.

Une autre catégorie de buts concerne les problèmes sociaux. Au lieu de s'adresser à l'individu, comme le faisaient les artistes du courant présenté ci-dessus, on met l'accent sur les relations interhumaines. On tend à maintenir les liens sociaux, de plus en plus faibles, en réactivant d'archaïques aspects communautaires fondés sur les mythes, en ressuscitant la valeur de la fête en tant que d'événement unificateur, par le retour à la nature et par le développement des capacités de comprendre autrui. «Sortie du théâtre» de Jerzy Grotowski, l'activité du groupe *Gardzienice*, les recherches africaines de Peter Brook, les variétés du théâtre communautaire exemplifient bien cette tendance. Très souvent, les thèmes écologiques apparaissent dans ces activités.

La problématique politique unifie une autre catégorie de buts. Certains happenings de Volf Vostell, les activités de Joseph Beuys, les représentations para-théâtrales de *The Living Theatre* de Julien Beck et de Judith Malina ou de *The Bread and Puppet Theatre* de Peter Schumann — voilà des exemples à l'intérieur de ce groupe.

De nombreuses actions (surtout celles à l'intérieur de deux premiers groupes) s'accompagnent d'une tendance à établir le contact avec *sacrum* différemment conçu.

Le rapport étroit avec la réalité humaine actuelle caractérise tous les buts indiqués ci-dessus. Ce rapport soumet des moyens artistiques aux problèmes de la vie quotidienne. Il se raffermir et se manifeste lorsque les activités qui n'ont aucun rapport avec l'art et la création révèlent soudain les formes propres aux activités artistiques. Par exemple: un groupe d'étudiants américains fait irruption dans le poste de commande et répand le «sang» (la peinture rouge) sur les cartes d'appel au service militaire. L'autre groupe d'étudiants de *City College* de New York arrive pendant l'exercice des officiers de réserve et parodient leurs gestes. Un autre groupe encore, à Berkeley, organise des promenades aux bureaux d'administration et empêchent leur fonctionnement¹¹. Quelle est la différence entre de telles activités et celles des artistes?

L'expansion de l'art-action s'accompagne du regroupement à l'intérieur de la hiérarchie des genres artistiques et de l'évolution de ceux-ci. Tous les arts ne peuvent pas (pour des raisons ontologiques) participer, de la même façon, à l'évolution vers l'action. Pour les symbolistes, c'est la musique qui était la plus importante («de la musique avant toute chose»), de nos jours, c'est le théâtre, et surtout toutes les variétés du para-théâtre, qui tend à dominer. On observe aussi de considérables transformations des formes musicales qui, par les soins de Cage et de Nam June Paik, de la Monte Young et de Al Hansen, reçoivent la structure parathéâtrale¹². La même tendance s'empare des arts plastiques.

Les activités artistiques caractérisées ci-dessus ne constituent pas la dernière étape vers la fusion de l'art et de la vie de tous les jours. Ce sont les artistes de l'art-vie qui y sont parvenus.

Plutôt qu'une création des vers, la poésie est une façon de se comporter, un mode de vie, d'une autre vie. La poésie est un moyen d'intégrer la première vie (que nous tous vivons) à une autre vie, ou bien une transformation de la première vie, totalement fausse, ou bien dont un quart est une vraie vie, en la seconde, vraie vie. Depuis un certain temps je me consacre tout entier à transformer la première en la seconde vie.¹³

Les paroles d'Edward Stachura signalent une forme extrême de la présence de l'art. Il en résulte que la poésie est une façon d'exister, d'être dans le monde. Ainsi, l'art franchit-il définitivement sa frontière avec la vie pour s'y dissoudre. Mais, il ne disparaît pas sans laisser de trace. Il ne perd que son caractère d'enclave qu'il avait jusqu'alors.

L'art n'est plus perçu ni contemplé — il devient le vécu. D'après le programme de Stachura, celui qui a ouvert sa vie à la poésie, la retrouve partout. Elle devient pour lui un intermédiaire dans ses relations avec le monde. Elle est une attitude de vigilance, d'attention qui rend les émotions inspirées par les événements profondes et intenses. Elle est une création consciente de la vie, des contacts avec autrui et avec la nature.

Le changement d'attitude envers le monde lui attribue des qualités et un

¹¹ Ch. A. Reich, *The greening of America*, New York 1970.

¹² La naissance du théâtre instrumental est aussi le résultat de ce regroupement.

¹³ E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1982, p. 22.

caractère nouveaux. L'art, en se dissolvant dans la réalité (dans la vie) change l'image de celle-ci. Il change aussi, et c'est un élément important de la conception de Stachura, les relations entre les hommes et celles avec les objets et la nature. Au lieu de l'homme en face du monde, on retrouve l'homme dans le monde¹⁴.

De nombreux artistes suivent — avec un engagement variable — le chemin de Stachura. Il y en a d'autres qui se décident aux solutions apparentées, par exemple Roman Opalka par ses «images comptées».

Les activités de ces artistes finissent par aborder le problème de la notion d'art. Elles mettent en question l'utilité d'être intégrées à cette notion. Elles introduisent le problème d'un artiste au delà de l'art¹⁵ et les problèmes post-artistiques.

III

Quand on observe la Grande Avant-Garde à travers des phénomènes caractérisés ci-dessus, on s'aperçoit qu'elle renferme de nombreux faits artistiques, idées et attitudes, que l'anti-art a rendu populaires et dont ils annoncent le développement d'aujourd'hui.

Trois processus principaux se retrouvent à l'origine des activités anti-artistiques analysées.

Le premier consiste à dépasser et à effacer la frontière de l'art et la réalité (le non-art).

L'Avant-Garde historique n'était pas que l'art. Elle était aussi une réaction aux nouvelles situations sociales, politiques et économiques, une révolte contre les conditions extérieures. Les artistes d'avant-garde ont rejeté la conception (caractéristique des symbolistes), de l'art qui arrache l'homme à la réalité, qui ne lui donne l'impression de plénitude que lorsqu'il renonce à la réalité au profit de l'art, à l'utopie de «l'art au-delà du monde», ils ont opposé celle de l'art qui rend à l'homme sa vie quotidienne qui change le monde extérieur en sa demeure.

L'avant-garde a surgit de la révolte contre la réalité (ce qui la rapproche des symbolistes) et contre la conception défensive de l'art qui imposait aux artistes le choix entre l'existence en marge de la société et le rôle serviteur par rapport à la culture officielle.

Le point de départ des artistes d'avant-garde était simple: si la réalité est mauvaise, si elle ne donne pas à l'homme la possibilité de se réaliser et de vivre la vie digne d'un être humain, il faut la changer.

¹⁴ L'idée de l'identification de l'art à la vie a été formulée d'une façon plus expressive dans une autre affirmation de Stachura: «Etre poète — c'est se comporter de telle façon que personne n'ait aucun doute que l'un est poésie» (souligné par R. W. K.), voir: E. Stachura, *Fabula rasa*, Olsztyn 1979, p. 82.

¹⁵ Voir: J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984; S. Morawski, *O etosie artysty poza sztuką*, „Znak”, 1984, 7 (356).

C'est avec cette conviction qu'ils ont entrepris le voyage vers la terre promise qu'ils localisaient dans leur entourage et dans la vie de tous les jours. Le chemin n'était pas bien long mais difficile, car il fallait transformer la réalité quotidienne de la sorte qu'elle soit conforme à la façon dont l'avant-garde envisageait les besoins humains¹⁶.

La suppression de la frontière de l'art et de la réalité quotidienne était un résultat évident du programme de l'avant-garde. Car c'étaient l'art et les artistes qui devaient créer une société, un homme et un monde nouveaux, ou, tout au moins, participer à cette tâche. C'est dans ce but que l'art d'avant-garde a établi des liens étroits avec ce qui l'entourait — la vie humaine de tous les jours.

Le tournant vers la vie quotidienne signifiait aussi celui vers le destinataire. La participation des masses était nécessaire pour que les projets révolutionnaires, destructifs et constructifs des courants d'avant-garde les plus radicaux (futurisme, dadaïsme, surréalisme, productivisme) et de nombreux artistes dispersés de par l'Europe, réussissent. Le contact traditionnel avec l'art ne pouvait donc pas contenter les créateurs qui désiraient que leurs idées trouvent dans la société une résonance aussi forte que possible. C'est pour cela que, d'après le programme de l'avant-garde, l'art devait quitter le musée pour sortir dans la rue.

Lorsqu'il couvrait les grillages et les murs des maisons à Witebsk de compositions abstraites, Kazimierz Malewicz était l'un des premiers à réaliser, à la grande échelle, le programme de l'art de rue. Il faut mentionner aussi le fameux blouson jaune de Maiakowski, ses vitrines ROSTA, les visages colorés de Michail Larionow et d'Ilja Zdaniewicz¹⁷ et les habits extravagants des futuristes qui se promenaient dans la foule des bourgeois.

L'introduction de l'art dans l'entourage quotidien de l'homme n'entraînait pas que dans le programme des groupes d'avant-garde les plus radicaux. Fernand Léger, réfléchissant sur l'esthétique de l'objet et considérant sa valeur décorative de l'aspect visuel de la vie quotidienne, comme un phénomène appartenant au domaine de la plastique pure, écrivait:

La rue peut alors être considérée comme un des beaux-arts, car elle se trouve habillée magistralement par les mille mains qui journellement font et défont ces jolies mises en scène qui s'appellent les magazines modernes¹⁸.

Enfin, il ne faut pas oublier l'influence que les tendances d'avant-garde à

¹⁶ Malheureusement de nombreux groupes d'avant-garde ont vite déformé ce noble but. La variété des besoins humains qui rend difficile la métamorphose totale de la société a élargi le programme d'un postulat de plus: celui de transformer l'homme même. Ainsi, l'intention de créer une nouvelle société adaptée aux besoins humains cède la place au projet de former les hommes adaptés à la nouvelle société. Ce paradoxe tragique du programme de l'avant-garde mérite d'être traité séparément.

¹⁷ Dans le manifeste de Larionow et de Zdaniewicz *Pourquoi nous peignons-nous?* on lit: «Nous avons lié l'art à la vie. Après une longue période de la solitude des maîtres, nous avons appelé la vie et la vie a envahi l'art. Il est le temps que l'art envahisse la vie. Le visage peint—c'est le début de l'invasion».

¹⁸ F. Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris 1974, p. 62.

intérieur de l'art utilitaire ont exercé sur les formes de la vie quotidienne: l'activité des artistes de *Bauhaus*, de *Stijl*, des puristes français, ou bien celle des constructivistes russes, polonais ou tchèques. C'était, sans doute, la manifestation la plus importante de la présence de l'art dans la réalité (si l'on prend en considération les réalisations et non les déclarations).

On ne franchissait pas la frontière de l'art et de la réalité que dans le sens décrit ci-dessus. Outre la transition des phénomènes artistiques dans la réalité extra-artistique, outre l'expansion de l'art dans la vie quotidienne on voit la même processus se dérouler (dans le domaine qui nous intéresse ici) dans le sens inverse: la vie quotidienne envahit le domaine de l'art.

Les manifestations de la présence de l'art dans la «vie» étaient très variées. Les artistes traitent les problèmes de tous les jours; la naissance de l'*art du fait* supprime l'isolement ontique de l'oeuvre et de la réalité qu'elle présente. Les traits caractéristiques de la nouvelle réalité: dynamisme, agressivité, contrastes internes, l'aspect dynamique deviennent les traits structuraux des oeuvres d'art d'avant-garde. La substance matérielle de la réalité quotidienne entre, elle aussi, dans le domaine de l'art: les billets usés, les débris des journaux, les fragments des autres matières apparaissent dans les collages cubistes. Kurt Schwitters se sert des objets disparates pour créer ses Merz compositions. Marcel Duchamp, lorsqu'il présente *ready-mades*, renonce à toute élaboration des objets empruntés à l'entourage quotidien de l'homme. Les sons concrets apparaissent dans des compositions de musique, les expressions «brutales» de la langue courante s'introduisent dans la poésie lyrique.

Lors d'une présentation des *Aubes* d'Emile Verhaeren dans le *Théâtre RFSRR-1*, Wsiewołod Meyerhold introduit dans le spectacle les informations actuelles concernant la guerre civile. Mikołaj Jewreinow présente, le 7 XI 1920, sur la Place Urickij à Piotrogród le spectacle *Prise du Palais d'Hiver*, en employant les camions blindés, les mitrailleuses, les canons et — bien sûr, le palais même. Le spectacle a été regardé par 150 mille de personnes.

La tendance à doter la réalité quotidienne d'un aspect esthétique allait de pair avec la tendance inverse — celle à priver l'art de cet aspect. Toutes les deux supprimaient la frontière de l'art et de la vie, si fortement accentuée par les symbolistes. Et si l'art traditionnel, à tous les niveaux de la structure ontique, rompait le contact avec la réalité, celui de l'avant-garde (surtout son courant anti-artistique) l'établissait et le maintenait.

Certains phénomènes qui témoignent de la diffusion entre l'art et la réalité peuvent être considérés comme les symptômes des changements intérieurs à l'art. On peut les considérer comme les processus caractéristiques de tous les tournants artistiques ou culturels, pendant lesquels les genres «bas» supplantent les genres «hauts», les éléments périphériques deviennent essentiels, les phénomènes non-artistiques (d'après les normes obligatoires) font irruption dans le domaine artistique, par exemple l'expansion du folklore dans la littérature et l'art romantiques. Le résultat le plus important de tels changements est le rafraîchissement et la singularisation de la perception de l'art.

Cependant, même dans ce cas-là, des procédés «rafraîchissants», envisagés du point de vue des conventions dépréciées et rejetées, ne visaient qu'à détruire l'art traditionnel.

Bien des fois l'effacement de la frontière de l'art et de la vie quotidienne possède quand même le caractère anti-artistique et anti-esthétique. C'est un résultat des activités des groupes de créateurs d'avant-garde les plus radicaux. L'art n'est pour eux qu'un motif pour les activités extérieures à l'art, dont le but est — pour reprendre l'expression des manifestes d'avant-garde — de créer une société et un homme nouveaux. Les surréalistes voulaient, à l'aide de l'art, dépasser les conditions de la réalité et atteindre à la «sur-réalité». Et Richard Huelsenbeck écrivait dans le Manifeste Dada:

Dada est un état d'esprit [...]; être artiste Dada signifie, dans certaines circonstances, être un entrepreneur, un membre du parti politique plutôt qu'un artiste — n'être artiste que par hasard.

Au lieu de créer une oeuvre d'art, les activités des Dada, des futuristes et des surréalistes donnaient naissance à un objet dont le seul but était d'irriter et de scandaliser le public. Cette réaction devait servir à réaliser de grands projets sociaux. La valeur esthétique d'un objet dont on se servait pour atteindre ce but était tout à fait négligeable (et quelques fois même indésirable). Rien d'étonnant donc, que les manifestes Dada ou ceux des productivistes proclamaient la fin de l'art.

Le deuxième processus qui transformait le visage de l'avant-garde et rendait son art impossible, consistait en activités qui mettaient en question le schéma esthétique fondamental: l'artiste — l'oeuvre d'art — le destinataire.

Les éléments constituant ce schéma ont été attaqués de différentes façons. Les interventions des artistes Dada et des surréalistes ont ébranlé surtout la position d'un artiste, son rôle initiateur dans la communication artistique. On a mis en question l'exigence de la maîtrise technique (*techné*), acquise à travers l'éducation artistique. Les objets créés ne servaient plus à montrer la maîtrise de la mise en oeuvre.

L'écriture automatique a remplacé la virtuosité artistique par le savoir de l'introspection et la capacité de noter ses idées et ses émotions d'une façon directe et soustraite à tout contrôle. Certaines techniques créatrices remplaçaient un logique travail artistique par le hasard (cadavre exquis). Bien des techniques plastiques: *décalcomanie, frottage, grattage*, s'appuyaient sur l'union du hasard et de l'exploration de la sous-conscience.

Toutes ces méthodes de création étaient par principe accessibles à chacun. D'après les surréalistes chacun devait être artiste; car être artiste, signifiait accepter la liberté comme une valeur suprême. L'art a été considéré comme le moyen de transformer une réalité méprisée en la sur-réalité, et comme le moyen de la révolte.

Ainsi, a-t-on mis en question la position exceptionnelle de l'artiste, mais aussi la communication artistique. Les programmes et les activités des surréalistes et des autres courants d'avant-garde prouvaient que le destinataire demeurerait

étranger ou hostile à l'avant-garde, insensible à ses appels. L'attitude de l'avant-garde envers les destinataires ainsi conçus (qui étaient d'ailleurs en majorité) consistait à les provoquer consciemment, à irriter leurs goûts et leurs habitudes, à susciter l'irritation et le scandale. De tels buts n'avaient rien à voir avec le désir d'éveiller une émotion esthétique.

Parmi ceux qui ont accepté les buts et les façons d'agir des artistes de la Grande Avant-Garde, il n'y avait pas de place pour les destinataires. On recommandait à chacun des participants (partisans) au mouvement d'avant-garde d'adopter une attitude active et créatrice qui supprimait l'opposition: créateur — destinataire, et proposait la création de la société des libres créateurs. Dans une telle communauté l'art traditionnel n'avait plus de raison d'être.

Les éléments de ce programme radical ne se retrouvaient pas seulement dans les interventions des artistes Dada ou des surréalistes. Ils déterminaient, en grande partie, les programmes des futuristes, ils étaient présents dans les idéologies du constructivisme et du productivisme. Même les activités de expressionnistes, peu radicaux, critiqués à cause de leur mesure par les artistes Dada (du groupe de Berlin) prouvaient qu'une telle attitude était alors généralement répandue. Le groupe *Die Brücke* de Dresden réalisait l'idée de la vie en communauté, du travail commun, de l'usage commun des ateliers et des matières. Certains leurs tableaux n'étaient même pas signés¹⁹. De tels groupes (comme *Die Brücke*) qui ressemblaient par leur structure aux guildes médiévales, ou bien aux communautés artistiques contemporaines, étaient nombreux en Allemagne avant la guerre de 1914—18.

L'attaque contre l'oeuvre d'art a été aussi violente que celle contre les positions d'un artiste et d'un destinataire et prenait des formes variées. Elle se manifestait comme l'appel des futuristes à la démolition des musées et des bibliothèques, l'aversion des surréalistes pour une forme artistique, l'envie des fonctionnalistes de créer des objets utiles, l'abandon de la création artistique (création des oeuvres d'art) au profit de l'activité socio-politique.

Les artistes Dada ont changé l'oeuvre d'art en singulier moyen de la provocation. *Ready-mades* qui, à présent, sont considérés par les historiens de l'art et les théoriciens de l'esthétique comme les oeuvres d'art, constituaient, dans le contexte de l'art de l'époque, un blasphème.

Les artistes Dada, les futuristes, et plus tard, les surréalistes organisaient des activités, que l'on nommerait aujourd'hui *para-artistiques*, pour démontrer la vanité de la production des objets durables. Le postulat de Breton, de ne pas laisser de trace de son séjour sur terre témoigne des intentions de ses partisans (sans prendre en considération en quelle mesure ces intentions ont été réalisées).

Gioconde à la moustache (*L.H.O.O.Q.* de Duchamp) ou tâche d'encre — *La Sainte Vierge* (Picabia) montrent que l'art est devenu l'objet de la destruction ironique. Les efforts ne tendaient plus à perfectionner la forme artistique mais à la détruire, à la ridiculiser et à la mettre en doute.

¹⁹ Voir: L. Richard, *D'une apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt*, Paris 1976, p. 25—26.

Les objets créés ne constituaient donc pas un but des activités, mais leurs outils. Il faut noter que le persillage qui visait l'art s'accompagnait souvent des défis à la religion, aux mœurs et aux modèles du comportement — p. ex. *La Sainte Vierge* (mentionné déjà), *La Sainte Vierge qui reprimende l'enfant Jésus en présence de trois témoins : AB, PG et d'un peintre* — l'oeuvre de Max Ernst ou *La prière* de Man Ray. Cela prouve que les objets créés ont été considérés par les artistes Dada et les surréalistes comme les outils.

Les oeuvres artistiques des artistes d'avant-garde en Russie après la révolution, avaient le même caractère. Cependant, le doute et l'ironie ont y été remplacés par l'engagement dans les problèmes sociaux et politiques. Cet engagement, dans bien des cas, menait les artistes à abandonner l'élaboration de la forme, au profit de l'activité révolutionnaire: création du nouvel ordre, organisation de la nouvelle société. L'art, comme autrefois la philosophie grâce à Platon, a reçu la possibilité de réaliser ses idéaux. D'ailleurs, le résultat en était encore pire.

Ce qui unit les tendances d'avant-garde caractérisées ci-dessus, c'est la mise en question de tous les traits constitutifs d'une oeuvre d'art, c'est aussi le rejet de ses constantes esthétiques. Tout cela a contribué à l'abandon des artefacts et à la stabilisation de «l'art sans oeuvre d'art».

Le troisième processus qui visait à détruire l'art consistait à destabiliser et à anéantir des institutions artistiques et des rôles sociaux y joints: artiste, destinataire, critique, marchand, collectionneur. Les attaques contre les bibliothèques, les musées et les galeries s'accompagnaient des celles contre l'Académie, le marché artistique, hiérarchie des valeurs. Puisqu' on a renoncé à créer les oeuvres d'art, il est devenu impossible (ou, tout au moins, très difficile) de les évaluer et inutile de les collectionner.

Pourtant, *art-establishment* était en mesure de résister à ces tendances. Le commerce des oeuvres d'art d'avant-garde s'est développé, il ne manquait pas de clients, des collections sont apparues. L'anti-art est entré dans les musées, et beaucoup d'Académies des beaux arts ont accepté les artistes d'avant-garde comme enseignants. Les institutions artistiques se sont adaptées à la nouvelle situation, elles ont apprivoisé les tendances les plus violentes en les privant ainsi de leur pouvoir destructeur.

Pour que l'art puisse survivre, il fallait qu'il se transforme considérablement. Ce n'est qu'en évoluant qu'il pouvait assimiler les objets et les activités qui visaient à détruire sa forme d'autrefois. Et même si l'avant-garde n'a pas réussi à réaliser son but destructif, les transformations de la création artistique ont rendu le but de l'anti-art plus proche — changer la réalité en s'assimilant à elle.

Ce but s'est avéré impossible à réaliser dans la pratique, et la seule chose que les plus acharnés aient pu faire c'était de répéter le geste de Rimbaud — abandonner l'art. Ceux qui s'y sont décidés n'étaient pourtant pas aussi conséquents que l'auteur des *Illuminations* ce qui a créé une situation tout à fait nouvelle: celle d'un artiste hors de l'art.

Les activités destructives, conscientes et préméditées, s'accompagnaient

des attitudes et des activités issues des conceptions historiques d'après lesquelles la mort de l'art était un résultat des inévitables changements au sein de la société ²⁰.

St. I. Witkiewicz a présenté une vision catastrophique de la fin de l'art, due à la disparition de la capacité de ressentir les émotions métaphysiques. Les thèmes de catastrophe apparaissaient aussi dans le milieu des expressionnistes allemands et dans celui de la «deuxième avant-garde» poétique en Pologne.

Trois processus anti-artistiques, de nombreux phénomènes qui en faisaient partie, et ceux, plus nombreux, qui les accompagnaient, constituaient un composant essentiel de la Grande Avant-Garde. Ils étaient la source de ses transformations et un facteur déterminant son avenir.

IV

Ce n'est que pour faciliter l'analyse que nous avons séparé deux courants intérieurs à la Grande Avant-Garde — le nouvel art et l'anti-art — distingués grâce à l'application de deux perspectives de recherche. En réalité ils alternaient dans les mêmes ensembles de phénomènes artistiques contribuant souvent à créer le même objet artistique.

Autrement dit: les phénomènes d'avant-garde sont déterminés par le fonctionnement de deux tendances. J'appellerais la première — destructivisme interne de l'art. Elle consiste en activités dirigées contre les conventions héritées du passé (théories artistiques, arts poétiques, styles, hiérarchies, principes de composition, etc.), en celles qui suppriment la division entre les genres artistiques et à l'intérieur de ceux-ci. Cette tendance aboutit à affecter la structure ontique de l'oeuvre, ce qui appauvrit la polyphonie qualitative d'un tout. Cependant, les constantes esthétiques ne sont jamais mises en question, les déterminants généraux de l'art ne sont pas détruits.

Je donnerais le nom de destructivisme anti-artistique à la deuxième tendance déterminant la Grande Avant-Garde. Celle-là se réalise par les activités qui attaquent les caractères essentiels de l'art, ceux qui distinguent et séparent celui-ci des autres domaines de l'activité humaine, ceux qui constituent sa nature.

Elle attaque l'oeuvre d'art même, les principes d'après lesquels celle-ci est créée et fonctionne dans la société, et enfin elle attaque la frontière de l'art et de la réalité.

Tous les faits considérés communément comme appartenants à l'avant-garde forment un *continuum*: à partir de ceux qui ne sont destructifs qu'à l'intérieur de l'art, en passant par ceux qui unissent les deux types de la destruction, jusqu'à ceux qui ne se caractérisent que par le destructivisme anti-artistique. Le premier groupe contient, entre autres: la peinture des Fauves, poésie créée hors de la raison (*Zaum*), le drame expressionniste. Dans le deuxième on rangeait les collages cubistes, les poèmes composés des mots tirés au sort ainsi que de différentes

²⁰ Voir: S. Morawski, *Warianty interpretacyjne formuły „zmierzch sztuki”*. „Studia Socjologiczne”, 1980, 4.

formes de l'art utilitaire. Le troisième renferme un certain *ready-mades* (ou peut-être tous), les activités des artistes Dada de Berlin (Johannes Baader, Raoul Hausman) celles de Picabia et de Duchamp, *protohappenings*, etc.

Ces exemples proviennent de l'époque classique de l'avant-garde, dominée par les phénomènes délimités par le destructivisme interne de l'art. D'autres faits, surtout ceux qui unissent les deux types de destruction, sont assez nombreux pour rendre la Grande Avant-Garde complexe et hétérogène.

A son tour, la nouvelle avant-garde se caractérise par la domination des phénomènes anti-artistiques (à moins s'il s'agit d'un certain ton).

Si l'on admet que la Grande Avant-Garde est formée par deux tendances: le destructivisme interne de l'art ²¹ et le destructivisme anti-artistique (le nouvel art et l'anti-art), on comprend pourquoi il est difficile aussi bien de définir la notion d'avant-garde que d'en préciser la théorie. Une suite d'artefacts déterminée par le destructivisme interne de l'art constitue une étape successive dans l'évolution de la forme artistique. Les faits anti-artistiques rompent cette continuité. L'avant-garde classique constitue, à cause de certains traits, la continuation de l'art traditionnel, à cause des autres — une formation non-artistique (ou même anti-artistique). Il est donc impossible d'en donner une définition réelle (celle où *definiendum* égale *definiens*) ou d'en créer une notion typologique.

L'avant-garde est constituée par ces deux tendances de la sorte que ses différents phénomènes reçoivent les caractères provenant de l'un ou de deux déterminants à la fois. L'ensemble de traits qui se crée (qui constitue un seul fait déterminé) possède la valeur de cohérence. Et ceci parce que la destruction anti-artistique s'effectue par degrés — elle peut aussi bien atteindre l'oeuvre tout entière que l'un de ses éléments, l'une de ses fonctions, ou bien elle peut affecter les principes de présence de l'art dans la société et les institutions.

Il arrive donc, et même souvent, que les oeuvre d'avant-garde tout en appartenant au domaine de l'art du point de vue de leurs traits caractéristiques s'y opposent en même temps en ce qui concerne d'autres traits. Je crois qu'une tension entre les caractères artistiques et anti-artistiques (non-artistiques) à l'intérieur de l'oeuvre est un déterminant des phénomènes d'avant-garde, ou, au moins, de ceux du courant principal.

Le fait que ces phénomènes présentent certains traits propres aux objets artistiques ne permet pas de les détacher du domaine de l'art, bien qu'il présentent aussi les traits anti-artistiques. Il serait le plus convenable de définir l'avant-garde comme l'art autre. *Autre* signifierait la coexistence des éléments artistiques et des ceux qui entrent en conflit avec eux — donc anti-artistiques. Ceci donne à l'art de l'avant-garde un caractère nouveau, inconnu jusqu'à présent dans l'art en general ²².

²¹ Avec tout un ensemble, y ajouté de poétiques et de principes de création et de perception proposés par les artistes de l'avant-garde.

²² La notion proposée ici: *l'art autre* possède (ce qui résulte de mes réflexions) une signification et une portée tout à fait différentes de celles que Michel Tapié lui attribue dans son livre *Un art autre* (Paris 1952).

Acceptons donc la définition de l'avant-garde comme *l'art autre*, et n'oublions pas que la tention entre les traits artistiques et anti-artistiques à l'intérieur de l'oeuvre ne caractérise qu'une partie de l'ensemble de phénomènes constituant la Grande Avant-Garde. Mais ce sont ses phénomènes les plus caractéristiques. Tandis que la notion courante d'avant-garde embrasse aussi les oeuvres issues uniquement ou bien du destructivisme interne de l'art ou bien des activités anti-artistiques.

L'étude d'un phénomène d'avant-garde devrait donc aboutir à saisir les traits artistiques et anti-artistiques, et à préciser le caractère des rapports entre eux ²³. Ces rapports déterminent le phénomène et indiquent sa place dans le courant d'avant-garde.

L'apparition du destructivisme anti-artistique doit être considéré comme le vrai début de la Grande Avant-Garde (donc, de l'avant-garde en tant que telle) et comme un facteur le plus important pour la totalité de l'avant-garde. C'est à partir de ce moment qu'on peut parler de la tention entre l'aspect artistique et l'aspect anti-artistique, élément essentiel de l'avant-garde. Genèse du destructivisme interne de l'art dont le développement a créé plusieurs phénomènes définis comme proto-avant-garde, se trouve à l'époque du Romantisme. Mais ce n'est qu'à partir du moment où l'évolution des formes artistiques a été interrompue par la révolte de l'anti-art que nous avons pu en prendre conscience.

Les réflexions présentées ci-dessus imposent une conclusion de plus: qu'il ne faut pas se représenter l'art de l'avant-garde comme une révolution artistique qui a détruit ce qui l'avait précédé et qui a construit (ou bien a commencé à construire) un ordre nouveau. Cette vision doit être remplacée par une autre: celle de l'avant-garde qui coexiste — sur les principes de moins en moins opposés, en revanche, de plus en plus alternatifs — avec l'art traditionnel, qui essaie de faire continuer les principes caractéristiques de l'art antérieur à la révolution d'avant-garde. Toutes les manifestations de l'art contemporain si varié, se placent sur un axe: l'avant-garde — l'art traditionnel. Entre les positions extrêmes il y a la zone des influences réciproques, des fusions, etc. L'aspect d'avant-garde et l'aspect traditionnel fonctionnent comme deux directives créatrices.

Enfin, il ne faut plus se servir de la notion d'avant-garde comme d'une notion qui sous-entend l'évaluation. L'avant-garde n'est pas une avant-garde de l'art, mais une de ses variétés. L'oeuvre d'avant-garde n'est pas *eo ipso* éminent, important ou d'une grande valeur. Elle a besoin des critères de recherche qui — y appliqués — détermineront sa place et sa valeur parmi d'autres phénomènes d'avant-garde.

Traduit par Krystyna Antkowiak

²³ Lorsque ce fait est déterminé par ces deux tendances.

CO TO JEST AWANGARDA?

STRESZCZENIE

Praca jest próbą opisu sztuki awangardowej jej okresu klasycznego. Stwierdza się w niej, że zjawiska awangardowe wyznaczane są przez funkcjonowanie dwóch tendencji.

Pierwszą z nich nazywam destruktywizmem wewnątrzartystycznym. Oznacza on działania skierowane przeciw zastanym konwencjom (teoriom artystycznym, poetykom, stylom, różnego typu hierarchiom, zasadom kompozycyjnym etc.), działania znoszące przedziały między poszczególnymi rodzajami artystycznymi oraz wewnątrz nich. W wyniku tej tendencji następuje bardzo często naruszenie struktury ontycznej dzieła, co prowadzi do dalszego zubożenia polifonii jakościowej całości. Nigdy jednak nie dochodzi do podważenia niezmienników estetycznych, do zniszczenia ogólnych wyznaczników sztuki.

Drugą tendencję determinującą Wielką Awangardę nazywam destruktywizmem antyartystycznym. Tendencja ta realizowana jest przez działania wymierzone w najogólniejsze właściwości sztuki, te, które odróżniają i oddzielają ją od innych dziedzin aktywności ludzkiej, które wyznaczają jej tożsamość. Atakowane jest wówczas dzieło sztuki jako takie, zasady jego tworzenia i społecznego funkcjonowania, granice oddzielające sztukę od niesztuki.

Awangarda konstituowana jest przez obie tendencje w taki sposób, że poszczególne jej zjawiska uzyskują cechy pochodzące bądź od obu determinant, bądź tylko od jednej z nich. Powstający każdorazowo zespół cech (stanowiący jeden określony fakt awangardowy) jest całością o specyficznym charakterze. Dzieje się tak dlatego, że destrukcja antyartystyczna jest stopniowalna; może dotyczyć całego dzieła, któregoś z jego aspektów, funkcji, lub też skupić się na regułach społecznej obecności bądź na uwarunkowaniach instytucjonalnych. Zdarza się więc, i to bardzo często, że wytwory awangardy należą do dziedziny sztuki ze względu na określone cechy i jednocześnie przeciwstawiają się jej ze względu na cechy inne. Sądzę, że wewnętrzne napięcie między cechami artystycznymi i antyartystycznymi (nieartystycznymi) w obrębie dzieła jest wyznacznikiem zjawisk awangardowych, a przynajmniej — głównego ich nurtu.