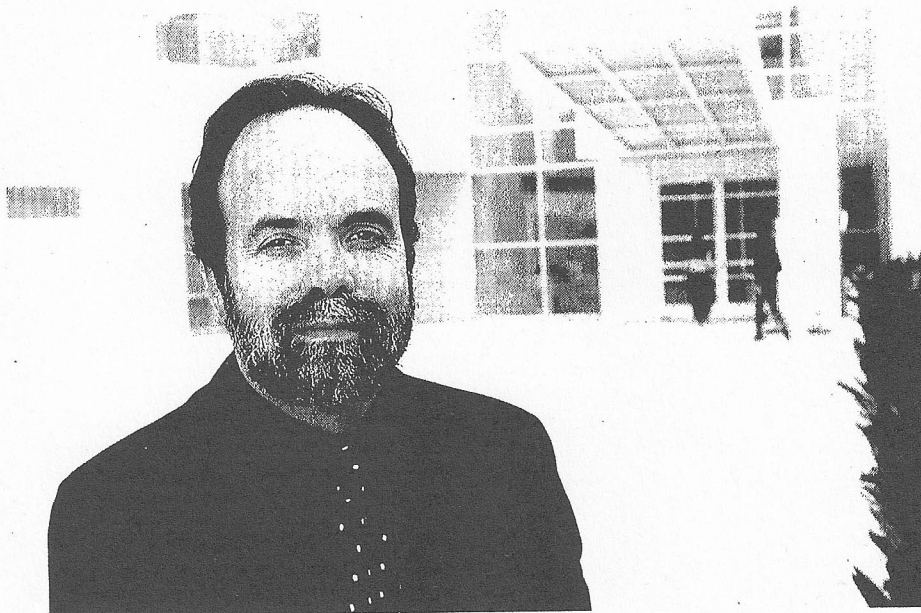


Thomas Crow

où en est l'histoire sociale de l'art ?

interview par VIVIAN REHBERG



THOMAS CROW. (Ph. B. Bartholomew)

Thomas Crow est l'auteur de deux études majeures consacrées à l'art du 18^e siècle, *Emulation* (traduit chez Gallimard en 1997, sous le titre *l'Atelier de David*) et *Painters in Public Life in 18th Century Paris* (traduit en 2000 chez Macula sous le titre *la Peinture et son public à Paris au 18^e siècle*). Mais il a aussi publié des ouvrages portant sur l'art du 20^e siècle, parmi lesquels *Modern Art in the Common Culture* (Yale University Press, 1996) et *The Rise of the Sixties* (The Everyman Art Library, 1996). Son travail, ancré dans la tradition de l'histoire sociale de l'art apparue aux États-Unis et en Angleterre au cours des années 70 et 80, analyse habilement les structures sociales, politiques et idéologiques qui

■ Vous êtes actuellement à la tête du Getty Research Institute, mais vous êtes surtout connu comme étant l'un des pionniers de l'histoire sociale de l'art, laquelle n'a pas le même statut ici qu'aux États-Unis ou en Angleterre. Certains y sont même ouvertement hostiles, la percevant comme trop téléologique, ou trop réductrice. Je pensais commencer

sous-tendent la production artistique et sa réception.

En tant que membre du comité de rédaction d'Artforum, Crow est l'un des rares universitaires américains à s'être fait un nom, autant par son activité d'historien que par sa pratique de la critique d'art. Après avoir enseigné aux Universités du Sussex, du Michigan et de Yale, Thomas Crow est désormais à la tête du Getty Research Institute à Los Angeles. Durant un récent voyage à Paris, Vivian Rehberg l'a rencontré afin d'évoquer l'état de la discipline histoire de l'art aujourd'hui, en particulier dans sa version américaine et anglaise, les projets du Getty et sa propre trajectoire professionnelle.

notre discussion en parlant de votre formation, et de la manière dont vous percevez l'évolution de cette matière aujourd'hui.

Un des problèmes – cela varie selon les pays, mais c'est vrai même aux États-Unis – est que l'histoire sociale de l'art semble être «passée de mode», alors qu'elle est en fait devenue la norme. N'importe quel article du *Art Bulletin*,

qui est d'une façon ou d'une autre le journal officiel de l'histoire de l'art, comprend inmanquablement l'analyse contextuelle d'une œuvre d'art sur la base de tel ou tel point : statut professionnel ou économique, figures politiques au pouvoir, dogme religieux compris non pas en termes de croyance mais de manœuvres entre factions opposées à l'intérieur de l'Église. Tout ce qui portait à débat ou semait la controverse au début des années 70 est devenu le parcours typique vers la respectabilité professionnelle, à tel point que plus personne n'analyse vraiment ce qu'il fait, encore moins son origine. Le prix à payer est l'homogénéité, même l'ennui – il y a beaucoup de bonnes recherches, mais sans l'enthousiasme initial.

Pourrait-on retrouver cet enthousiasme ?

La situation est déconcertante, et plutôt difficile à cerner dans l'ensemble. Il est de plus en plus évident qu'après avoir opposé une résistance acharnée, mais néanmoins futile, à l'histoire sociale de l'art, la profession s'est en fait tournée vers elle. Le plus fort de cette résistance date du début des années 80. Le problème était que ceux qui la critiquaient n'avaient pas d'alternative à proposer, ils n'avaient pas de munitions. Il s'agissait de gens dotés d'un certain pouvoir, qui avaient peur de sembler inadaptés ou que leurs réseaux perdent leur prééminence, et qui ont donc créé autant de difficultés malignes qui se sont effondrées. L'étonnant, c'est qu'on ne leur ait pas demandé de comptes, ou qu'ils n'aient pas été discrédités. D'une certaine façon, c'est comme si les engagements qui sous-tendaient l'histoire sociale de l'art avaient été oubliés, comme s'il s'agissait simplement aujourd'hui d'une histoire de l'art «normale», alors qu'en fait, cette histoire sociale de l'art maintenant acceptée est aux antipodes de ce qui était permis dans les années 60.

Contre l'aveuglement historique

Cette histoire sociale de l'art, est-elle née d'une réaction à cette ancienne histoire de l'art, ou est-elle le résultat d'évolutions extérieures à l'Université ?

Les variantes étaient tellement nombreuses qu'il est difficile de répondre en dehors de

chaque cas particulier. Il y a un peu plus d'un an, j'ai participé à une discussion organisée par le College Art Association autour de la question «Qu'est-il advenu de l'histoire sociale de l'art?» – ou quelque chose de ce genre. Il y avait là des tas de gens prêts à célébrer sa mort, comme s'ils avaient atteint un nouvel âge. Leur aveuglement historique – conscient ou inconscient – était assez évident. Il m'apparut que leur conception floue de l'histoire sociale se limitait à un seul genre, celui lié à Robert Herbert et le monde étroit de l'Ivy League [ndt : les universités les plus reconnues de la côte Est].

Les critiques faciles selon lesquelles l'histoire sociale serait réductrice, ou incapable de parler des œuvres elles-mêmes sont fausses. Bob Herbert était bien capable de parler des œuvres, mais il y a chez lui une façon obstinée et unidirectionnelle de regarder et de créer une iconographie sociale de la peinture de la vie moderne. Mais imaginez le monde sans son apport : il serait tellement moins riche ! Et pourtant, si l'on considère ce modèle comme représentatif de la totalité de l'histoire sociale, plutôt que comme une contribution parmi d'autres, qui requiert de plus une forte composante théorique, cela vous procure un bouc émissaire tout trouvé. Aujourd'hui, il est facile d'observer l'état actuel de l'histoire de l'art et d'en imputer les problèmes à ce qui a été tout un investissement intellectuel. En fait, si ce dernier n'avait pas eu lieu, si nous en étions encore au temps des grandes figures des années 60, nous baignerions peut-être encore dans la morne médiocrité généralisée d'alors, dans ce système de guildes où personne n'est censé être meilleur qu'un autre, et où les mérites sont attribués selon de tout autres critères.

Pensez-vous que l'histoire de l'art en arrive à un point similaire aujourd'hui ? Que l'on travaille sur l'art antique, médiéval, moderne ou contemporain, il semble que tout le monde utilise les outils préfabriqués de l'histoire sociale pour construire une iconographie sociale, et que cela puisse être mis en œuvre de façon médiocre et néanmoins être publié. En effet, et ceci parce que les outils sont si bons qu'il est difficile d'obtenir un mauvais résultat ! C'est un signe du succès de cet effort qu'a été l'histoire sociale de l'art. La discussion au CAA a révélé une ignorance surprenante (ou un oubli) de ce qui a été nécessaire à l'avènement de l'histoire sociale. Celui-ci se résume, pour schématiser, à quatre foyers : Bob Herbert à l'Université de Yale, entouré de Bob Thompson, Vincent Scully, etc. C'était bien le seul endroit qui bougeait au sein de l'histoire de l'art établie aux États-Unis. Mais il faut aussi compter UCLA (Los Angeles) au début des années 70, Middlesex Polytechnic en Angleterre, ainsi que l'université de Leeds. Regardez tout ce qui a été fait dans ces universités ! De plus, je dois ajouter que j'ai d'abord été attiré par la théorie, et que les trois derniers foyers cités partagent cet engouement.

Inspecting the Art History Toolbox

Thomas Crow is the author of two major studies of eighteenth-century painting, Emulation and Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris, as well as books on twentieth-century art, including Modern Art in the Common Culture (Yale University Press, 1996) and The Rise of the Sixties (Everyman Art Library, 1996). His work, anchored in the social history of art tradition that rose to prominence in the U.S. and the U.K. during the '70s and '80s, deftly analyzes the social, political, and ideological structures that underpin artistic production and reception.

A member of the editorial board of Artforum, Crow is one of the rare American scholars to have made a name for himself as both an art historian and critic of contemporary art. After teaching at the universities of Sussex, Michigan and Yale, he is now head of the Getty Research Institute in Los Angeles. During a recent trip to Paris, he met with Vivian Rehberg to discuss the state of art history today (and Anglo-American art history in particular), the accomplishments of the Getty Research Institute and his own professional trajectory.

■ *As well as being the head of the Getty Research Institute, you are known as one of the pioneer scholars in the social history of art. The social history of art does not have the same status here in France as it has in the U.S. and the U.K. Some are even openly hostile to it, considering it too teleological, or too reductive. I wondered if we could start by talking about your own training, and how you see this strand of art history developing today.*

One of the problems—and it varies by country; but even in America—is that the social history of art is now seen as somehow “outmoded,” while in fact it has become the norm. A standard article in the *Art Bulletin*, in whatever field the official journal of the field, will entail some kind of contextual explanation of a work of art based on different interests, such as professional and economic status, the interests of political figures in power, and religious dogma, construed not in terms of belief or affirmation of religion but in terms of the maneuverings of different factions within the church. Everything that seemed at issue, or somehow controversial, if you go back to the early 1970s, has now become the standard path of professional respectability, to the point where nobody notices quite what they're doing or where it came from. The cost of that too has been sameness, not to say boringness—a lot of worthy work, but without much of the real excitement that was behind the whole project when one first encountered it.

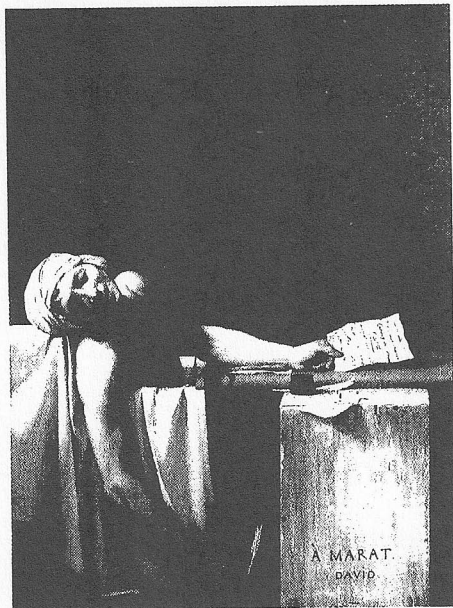
Is it possible to recapture that sort of excitement?

It is a dismaying situation, and a little bit hard to analyze entirely. There is a confirmation that after having put up a furious, but futile, resistance to the social history of art, the art history profession has in fact moved in that direction. The early '80s was the peak of that resistance. The trouble was that its critics didn't really have anything to put in its place, they didn't have any ammunition. They were people who had power, who were afraid of looking inadequate or having their own networks threatened, so they just made as much thuggish difficulty as they possibly could, and then collapsed. But, curiously without being held to account, or without being discredited. In a way, it is as if the commitments behind the social history of art have been forgotten, that it's just “regular art history,” and yet this accepted social history of art is completely different than what was allowed by the established profession as recently as the 1960s.

Did the social history of art arise as a reaction to the old kind of art history, or did it have more to do with things that were going on outside of the academy? There were so many different varieties that it really depends on each case. I was in a College Art Association panel a little over a year ago called, “Whatever Happened to the Social History of Art?” or something along those lines, and it was packed with people who wanted to dance on its grave, as if they had reached some new millennium beyond it. And I was naturally skeptical and equally cognizant of how much genuine or willful ignorance of history went into this. One of the things I detected was this idea that the social history of art was linked to Robert Herbert, or that an Ivy League formulation of the social history of art was all that existed.

Present day, cavalier dismissals of it as being somehow reductive and not illuminating about works of art are wrong. Bob Herbert was nothing but illuminating about works of art, but he does have a real, unrelenting, one-directional way of looking, and creating a social iconography of modern life painting. And, think how much poorer the world would be if he hadn't done that. Yet, if you take this model as the sum total of social history, instead of just a contribution to the totality, which does require a strong theoretical component as well, it becomes a convenient whipping boy in a way.

It is easy for critics to now look at the current practice of art history and see it as having suffered from this whole intellectual enterprise. In fact, if we hadn't had it, if we were still back in the days of the established figures of the 1960s, we might be stuck in the dreariness and compulsory mediocrity that prevailed, suffering from the



DAVID. « Marat assassiné ». 1793. 165 x 128 cm. (Musée des beaux-arts, Bruxelles). "The Death of Marat"

nué sur cette lancée, mais j'étais un jeune étudiant, et la réponse que j'ai récoltée était : «*Peut-être devriez-vous d'abord apprendre une ou deux choses sur l'art français du 18^e siècle !* » C'est ce que j'ai donc fait, et je m'y suis plongé si profondément qu'il m'a fallu des années – peut-être même que toute ma vie sera nécessaire – pour en sortir. Et c'est Tim qui a fini par publier une étude sur le *Marat* – je n'en suis jamais arrivé là !

Défamiliariser les œuvres

C'est étrange, vous vous présentez comme une sorte de formaliste.

En fait, ma réflexion était basée sur de la théorie et la psychanalyse, ainsi que sur l'analyse de l'idéologie, en particulier celle du naturalisme. *S/Z* est très clairement un essai de dynamiser le rêve bourgeois de l'œuvre d'art et du monde naturel. Je ne pense donc pas que c'était vraiment formaliste, mais la forme de l'œuvre y était prise très au sérieux, et j'essayais de trouver un mode d'analyse qui soit adéquat, ainsi que des manières de décrire ou de redécrire de façons moins évidentes. Parce que c'est ce qu'il faut faire. Si on prend simplement l'œuvre telle qu'elle se présente, si on la met sous cellophane, on ne fera jamais rien de bon avec, on n'arrivera jamais à la lier au contexte de façon intéressante. Maintenant, il se peut que dans la version actuelle de l'histoire de l'art, cela soit perdu. Il y a ainsi beaucoup de lectures d'œuvres qui ne réalisent pas que celles-ci doivent tout d'abord être défamiliarisées, puis redécrites, et qu'on doit adopter un mode de description qui rende un degré d'objectivité possible.

Objectivité de la part du chercheur ou du lecteur ?

Des deux, je pense. Si on peut faire le diagramme de quelque chose – ce qui, je pense, était la leçon du début du structuralisme –, on peut obtenir une configuration un peu plus résistante aux préjugés, à une simple opération de lecture par des idéologies visuelles quelles qu'elles soient. Ça ne veut pas dire qu'on puisse leur échapper totalement. Mais plus vous parvenez à les distancier de vos propres intuitions, tout en gardant un mode de description qui s'applique vraiment aux objets, meilleure est votre base. C'est la direction qu'on suivait dans les années 70, ce que l'on voulait vraiment atteindre. Mais l'histoire simplement socio-iconographique de l'art était plus facile à établir et à comprendre. Je pense que ça a dévié la portée de ce qui se faisait sur la côte Ouest. La version anglaise avait sa propre motivation théorique – et ses enjeux étaient similaires à ceux de *Screen* –, il me semble, plus liée à la psychanalyse, peut-être aussi plus althusserienne qu'on aurait voulu. Mais tout n'était pas simple, et c'est ainsi que les choses se passent. Les gens étaient sérieux, passionnés, érudits, et ne faisaient

certainement pas cela en pensant que ça allait devenir une voie toute tracée vers le succès professionnel.

Le vrai problème de l'histoire de l'art telle qu'elle s'est instituée dans sa version est-américaine, c'est que la moitié de l'énergie déployée est consacrée à «s'insinuer» dans la profession. C'est ce qu'on apprend dès le second cycle universitaire. Qu'est-ce qu'il reste ? Vous aurez peut-être l'occasion de réfléchir un peu, de faire quelque chose d'original, mais ce n'est pas encouragé. Dans un sens, c'est très culturel. En voyant ce qui est demandé professionnellement en France, je me dis : «Mince, c'est dix fois la version est-américaine !» Les rebelles doivent adopter une position extrême pour être reconnus un minimum. Quelqu'un comme Régis Michel, par exemple, doit crier pour se faire entendre. La mentalité de guildes s'est maintenue sans presque vaciller et sans se questionner ici.

De plus, une bureaucratie pesante rend l'idée de travailler au sein du système éducatif français presque futile.

Il y a bien feu Louis Marin, Hubert Damisch et Georges Didi-Hubermann – ces deux derniers ont reçu des bourses du Getty –, mais, paradoxalement, les premières lueurs d'espoir devaient provenir du monde des musées. Le courage intellectuel de Régis Michel a été essentiel pour cela. Mais il y a aussi des choses à espérer de certains mouvements dans l'Université. Dans mon propre champ d'étude, la collaboration avec Christian Michel et Jacqueline Lichtenstein est de la plus haute importance.

Éloge de la rébellion

Votre vision de l'histoire de l'art aux États Unis n'est également pas très optimiste. Est-ce que les gens qui étaient à l'origine de l'histoire sociale de l'art – des gens qui ont été importants pour ma formation, comme vous-même, S. Hollis Clayton, O.K. Werckmeister, T.J. Clark, Griselda Pollock, Fred Orton –, c'est-à-dire les prédécesseurs de la génération qui produit aujourd'hui cette histoire socio-iconographique de l'art, ces gens-là ont-ils une responsabilité dans la situation actuelle ? Ou est-elle plutôt due à des pressions institutionnelles ainsi qu'à un mouvement de professionnalisation ? Est-ce parce que toute la profession a changé en trente ans ?

Je ne voulais pas sembler si pessimiste. Si j'ai pu donner cette impression, c'est parce que j'aime l'innovation, l'enthousiasme et la controverse. Or, il y a très peu de tout cela actuellement. Il y a eu une controverse mineure, assez marginale, autour de l'idée de culture visuelle, des critiques insidieuses de la part de gens qui estiment que toute attention portée à une œuvre d'art cultivée est un signe d'élitisme, d'humanisme patriarcal, ou de je ne sais quoi d'autre. Ce genre de discours finit par m'lasser. Ceux qui propagent cette opinion n'ont

Quelle sorte de théorie ?

Ce qui semblait le plus intéressant dans les théories françaises de la fin des années 60 et du début des années 70. J'ai lu *S/Z* de Barthes en français, avant sa traduction anglaise. On en avait parlé dans la revue *Screen*. J'ai lu Foucault, dont la première traduction américaine des *Mots et les Choses*. Je me suis précipité à l'acheter dès sa sortie. Mais avant, il y avait eu Levi-Strauss, dans les écrits duquel je m'étais plongé à peu près dès 1969. Tout d'un coup, il semblait qu'on pouvait appliquer des structures analytiques à des objets non textuels. Quand bien même Barthes travaillait sur du texte, en lisant *S/Z*, on s'apercevait qu'il s'agissait du corps, de prendre le corps entier et de le découper en une série limitée de parties à arranger et réarranger. Ainsi, un texte pouvait correspondre à une œuvre visuelle d'une façon qu'on n'aurait jamais imaginée. Pour moi, c'était le côté le plus incroyable de ce texte. Ma première idée était de refaire *S/Z* d'un point de vue d'historien de l'art plutôt que d'un critique littéraire. C'est ainsi que je me suis lié à Tim Clark. Je suis allé le voir avec une proposition : tenter, à partir de *S/Z*, de représenter graphiquement les composants d'une œuvre d'art de la même façon que Barthes avait découpé les parties, par une sorte de dessin – c'était avant Photoshop, avant que cela se fasse automatiquement. Je pensais appliquer cette analyse à *la Mort de Marat* de David. J'y voyais une densité très compacte, mais aussi un vrai diagramme, ou une sorte de superposition de nombreux diagrammes. Je trouvais que le tableau avait, d'une drôle de façon abstraite, un air très naturaliste. Il semblait ainsi avoir tout l'attrait qu'avait Sarrasine pour Barthes. Et j'ai écrit mon premier essai sur *S/Z*, avec une analyse mais aussi des critiques. J'aurais conti-

rien à proposer à la place, et de plus, il me semble qu'ils encensent un champ très large de la «production visuelle» – un terme qui n'est pas sans poser problème : que serait quelque chose de purement visuel ? – d'une manière qui finit par ramener le fétichisme moderniste de l'opticalité. En fait, l'idée de culture visuelle est entièrement dépendante de ce qu'elle cherche à éviter, totalement soumise à l'idée d'un art «élevé», parce qu'elle ne cesse de se définir contre cette élévation. J'ai envie de dire à ces gens : «Si ce genre de choses vous intéresse tellement, allez-y, faites les recherches sur le terrain, et dites moi quelque chose d'intéressant à ce sujet. Faites ce qu'il faut, rencontrez les gens qui la font, cette culture visuelle.» Mais ça se passe rarement comme ça, et la raison en est que c'est en fait très difficile à faire.

Dans votre dernier livre, The Intelligence of Art (The University of North Carolina Press, 1999), vous écrivez que Lévi-Strauss, Michael Baxandall et Meyer Shapiro ont été capables de cerner des changements historiques en partie grâce à des sujets d'étude et des périodes exceptionnels. D'après vous, en subsiste-t-il ?

Je pense que oui. L'ensemble des sujets d'étude potentiels est immense ! Il inclut aussi ce qui est à l'extérieur du champ de l'art reconnu. Je suis tout à fait favorable à cet élargissement, et je veux que ce matériau soit traité avec le même respect que le reste. En tant qu'historiens de l'art, nous sommes censés rechercher ce matériau traditionnel, si j'ose dire, pour le maintenir vivant et en empêcher la momification et la muséification. Personne d'autre ne le fera pour nous. C'est notre boulot, on nous paie pour ça, et nous devrions nous pencher plus souvent sur ce problème au lieu de nous inventer de nouvelles professions. Mais je pense aussi que le secteur de l'art ne gardera pas cette vivacité sans qu'on fasse aussi des recherches parallèles. Quelqu'un doit s'attacher à faire les liens et à créer les ponts entre les deux champs. Et nous faisons beaucoup de choses dans ce sens au Getty Institute cette année (1). D'ailleurs, je pense que c'est la chose principale qu'on aura faite. Et ceci en exploitant les centres d'intérêt de jeunes chercheurs.

Par exemple ?

Les trois premières conférences importantes de ce printemps, en commençant par David Joselit et Cecile Whiting, portaient sur l'art et les autres médias des années 60. David a parlé du théâtre politique et d'Aby Hoffman, deux intervenants du Velvet Underground et d'*Exploding Plastic Inevitable* (spectacle de juin 1966 qui réunissait le Velvet et Warhol, Nico, Malanga...). Il y a eu beaucoup de discussions autour de ça. Nous avons eu une très bonne rencontre autour d'artistes, avec Ed Ruscha, Dennis Hopper et Vija Celmins, qui évoquaient les années 60. Dennis Hopper est

guild effect where nobody is supposed to be better than anyone else, so that in fact rewards can be distributed on other grounds.

Do you think that art history is arriving at a similar place now? Whether you work in Ancient, Medieval, or Modern and Contemporary, it seems that anyone can use the social history of art toolbox in order to construct a social iconography, and can use it in a way that may be mediocre, but still be published?

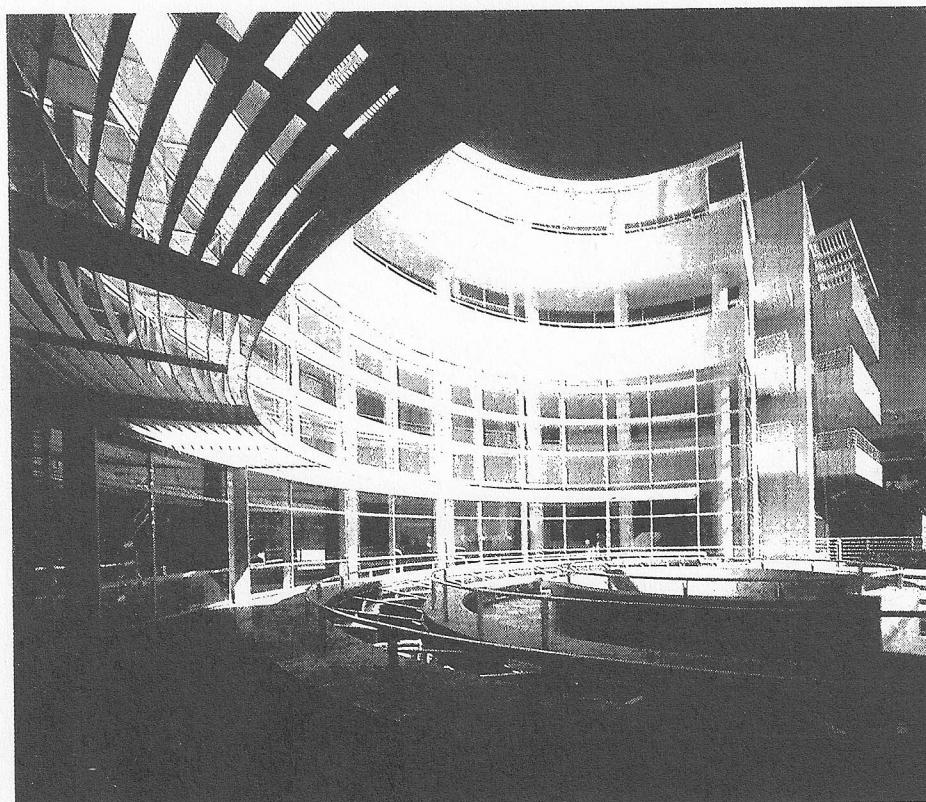
Yes, because the toolbox is so good that it is hard to produce results that are bad! This is a sign of how successful the enterprise of the social history of art is. The CAA event entailed a baffling ignorance, or forgetting of what went into the making of the moment of the social history of art. We can reduce this to four components, just as a formula: Bob Herbert at Yale, with some other energy coming out of the Yale department from people like Bob Thompson and Vincent Scully, and so on. For established American art history it was really the only bright spot. But, you have to add UCLA in the early '70s, you have to add Middlesex Polytechnic in the UK, and you have to add Leeds. When you see what all of those places attempted!

And, I should add, when I started out, my first enthusiasm was actually for theory, and those last three programs I named shared that enthusiasm.

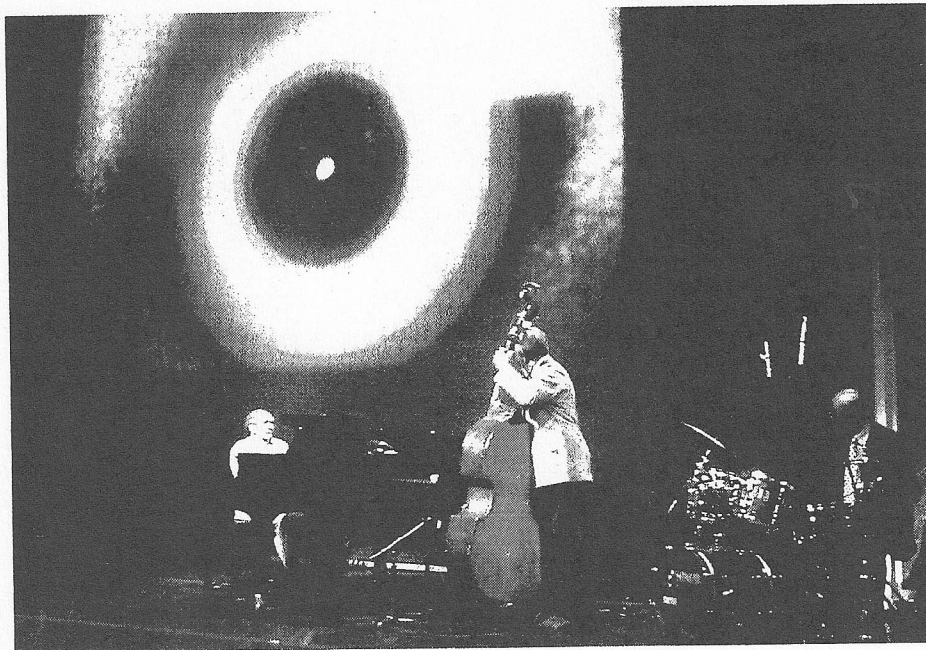
What kind of theory?

What seemed to be the exciting, emerging French theory in the late '60s and early '70s. I read S/Z

in French, before the translation came out. It had been signaled in film theory, and in places like *Screen*. I read Foucault, and the first American translation of *Les Mots et les choses*. I went out and got it as soon as it was available. But first there was Lévi-Strauss. I had been immersed in Lévi-Strauss since about 1969. All of a sudden there seemed to be analytical structures that could be applied to non-textual artifacts. Even though Barthes was working with text, when you read *S/Z*, you realized that it was about the body and taking the whole of the body, and breaking into a limited array of components that would be arranged and re-arranged. So a text could match a visual work of art in a way that you never would have imagined. For me, that was what was so amazing about that text. My first impulse was to try to do *S/Z* from an art historian's point of view rather than a literary critic's point of view. And that's how I first got connected up with Tim Clark. I went to him with a proposal, and I said, "well, let me try to use this *S/Z*, and try to graphically represent the components in the way that Barthes had broken things down." I wondered what would result if you rendered this graphically, sort of drew it—this was before Photoshop, before you could do these things automatically. The artwork that I thought you could do this with was David's *Death of Marat*. I thought it had this density and compactness, but was very much a diagram, or a kind of overlay of many diagrams, and had a strange abstracted way of seeming very naturalistic. So, *Marat* seemed to have all of the



Getty Research Institute. (Ph. S. Frances/Esto ; © J. Paul Getty Trust)



Conférence : «Harry Smith, The Avant-garde in the American Vernacular». Avril 2001, Getty Research Institute. (Ph. R. Bausher ; © J. Paul Getty Trust). Talk given in April 2001

un «Exploding Plastic Inevitable» à lui tout seul. Il était de plus en plus excité et amusant au fur et à mesure que la soirée avançait. C'était une sorte de préparation pour la conférence suivante, autour de Harry Smith, auquel nous avons consacré trois journées.

Peut-être devriez-vous dire qui est Harry Smith. En effet. Smith était un cinéaste expérimental vraiment passionnant. C'était un véritable autodidacte qui venait du Nord-Ouest des États-Unis et qui a atterri dans la région de San Francisco à la fin des années 40, où il a commencé à réaliser des films expérimentaux avec Oscar Fischinger et Jordan Belson. Il peignait sur la pellicule, avec au début un vocabulaire assez kandinskien. Hilla Rebay s'est beaucoup intéressée à ce qu'il faisait et l'a fait venir à New York, où il a obtenu une bourse du Guggenheim. Il s'est donc installé à New York, mais il n'avait jamais le moindre argent, il lui fallait des années pour faire un film, et il était incapable d'être responsable financièrement. Il avait de très bons amis influents, comme Robert Frank et Allan Ginsberg, qui l'ont maintenu à flot. Quand il était dans l'Ouest, il avait accumulé une énorme collection de 78 tours de blues des années 20, de musique des Appalaches, tout ce qui avait été enregistré avant la Dépression – presque deux mille disques. Il a proposé de vendre la collection entière à la maison de disques Folkways (ndt : spécialisée dans ces musiques), et de faire une sélection qu'ils rééditeraient. C'est ce qu'ils ont fait en 1952, avec l'*Anthology of American Folk Music*. C'était une œuvre d'art en soi. Ça a été à l'origine de tout l'engouement pour la musique folk, et à mon sens, ça provenait d'une sensibilité liée à l'avant-garde : l'esthé-

tique du collage, les matériaux trouvés, la culture vernaculaire élevée à un haut degré d'expression artistique.

À travers tout cela, vous prouvez que l'Université et la culture populaire peuvent trouver un terrain d'entente.

La culture populaire n'est pas une chose naïve qui vous maintient en deçà des exigences de l'art cultivé. En fait, quand on est dedans, on se rend compte que les exigences sont tout aussi fortes. Il y a tellement de gens qui se tournent vers la «culture visuelle» et qui semblent en fait les plus rigides. Ils ne savent pas dans quoi ils mettent les pieds et finissent par reproduire les préjugés les plus banals à propos de la culture populaire, alors qu'ils pensent en faire l'éloge. Au Getty Institute, nous tentons de trouver d'autres façons de construire le savoir. Après les projections et les concerts intercalés entre les conférences, nos connaissances se plaçaient à un tout autre niveau – sans qu'on vous ait lu un exposé, sans qu'on vous ait dit quoi penser. Simplement en pensant différemment. ■

Traduit par Boris Belay

(1) Toutes informations sur le Getty Research Institute à www.getty.edu

Vivian Rehberg est titulaire d'une thèse d'histoire de l'art (Northwestern University, 2000). Ses recherches portent actuellement sur les représentations de l'histoire et du traumatisme dans l'art français d'après-guerre, et sur la critique d'art de la même période. Elle travaille à l'Arc (Musée d'art moderne de la Ville de Paris), et mène une activité de traducteur de textes sur l'art. Elle est membre du comité de rédaction du *Journal of Visual Culture* (Londres).

things going for it that Sarrasine had for Barthes. And I wrote my first paper, and independent study, on *S/Z*, analyzing it and subjecting it to some criticism as well. Then I was going to launch into this other thing. But, I was a young student, in my first year, and the response I got, was, "Well, you know, maybe you better go learn something about 18th-century French art first." Which I then proceeded to do, and got so immersed, that it took me years, or forever, to come out. And then, [laughs], Tim was in fact the one who ended up doing the Marat in his own way. I never actually did.

Estranging the Object

It's funny, because your description makes it sound like you started out as a "formalist."

No, it was based in theory and psychoanalysis, but also the analysis of ideology, in particular the ideology of naturalism. *S/Z* is very pointed about trying to explode the bourgeois dream of the work of art and the natural world. So, I don't think it was quite formalist, but it did take very seriously the form of the work of art, and it tried to find a mode of analysis that was adequate to that, and to find unobvious ways of describing or redescribing it. Because that's what you need to do. If you just take the work at face value, congeal the whole, you are never going to get anywhere, you are never going to get your context to match your object in any interesting way. Now, maybe in this latter-day, garden variety social history of art, we have sort of lost that. And I think there is a lot of obvious reading off of works without realizing that first of all they have to be estranged, redescribed, and given a mode of description which makes some objectivity possible.

Objectivity on the part of the scholar or on the part of the reader?

I think both. If you can diagram something, and I think that this is what the early moment of structuralism offered, then you can get to a configuration which is a little more resistant to preconceptions, to a straightforward operation of reading visual ideologies of various kinds. This is not to say that these things can be escaped entirely. But, the more you can distance it from your own intuitions and still have it ring true, and have your mode of description be transferable to objects, the better your foundation. And I think that was the direction that we were on in the '70s, and what we were very interested in doing. However, the more straightforward social iconographical art history was easier to do, and easier for people to understand. It kind of obscured the theoretical thrust of the West Coast version. The English version also had its own theoretical impetus, coming out of the same concerns that motivated *Screen*, I think. Psychoanalytic, maybe more Althusserian than would have been to our taste, in a way. But it was messy, and this is how things happen. People were serious and passionate and well-read, and certainly doing this

without any immediate idea that it was going to be a recipe for professional success.

The real trouble in established art history, the Eastern American variety, is that more than half of one's energy goes into cultivating the profession. This is what you learn from the day you arrive in graduate school. What's left over? You might get a chance to think a little, or do something original, but it's not going to be very encouraged. It's very cultural in a way. In France, with what is required here professionally, I think, "wow" it is like the East Coast version multiplied ten-fold. The rebels that exist have to make their positions very extreme to stand out at all. Someone like Régis Michel, for example, has to shout. The guild mentality is almost fixed and unapologetic here.

On top of that there is an incredible bureaucracy that makes the possibility of working within the French education system seem almost futile.

While acknowledging Louis Marin, Hubert Damisch, and Georges Didi-Huberman—the last two have been or will be Getty scholars—this is why the first glimmers of hope, paradoxically, had to come out of the museum system. Here the intellectual courage of Régis Michel has been crucial. But there are hopeful developments in the universities as well. In my own field, the collaboration of Christian Michel and Jacqueline Lichtenstein is of the highest importance.

It is not a very optimistic view of art history in the U.S. Do those who were involved in the nascent social history of art project, people that were important for my own art history education—yourself, S. Hollis Clayson, O.K. Werckmeister, T.J. Clark, Griselda Pollock, Fred Orton—as teachers of the generation of scholars who are producing social iconographical art history, bear some sort of responsibility for the situation? Or is it due more to institutional pressures and a push toward professionalization? Is it because the profession has changed over the past thirty years?

I'd like to pull back from sounding so pessimistic. I sound that way only because I have a taste for innovation, excitement and controversy. There is really relatively little of that around. There has been a little controversy in the margins around the idea of visual culture, sniping from people who think that any close attention to a cultivated work of art is a sign of elite, patriarchal humanism or something. Over time, this just makes me tired. The people who espouse this sort of opinion have nothing to put in its place, and I think, worst of all, are extolling this larger realm of visual production—which is already an iffy, problematic term: what can be purely visual?—in a way that reinstates the modernist fetish of opticality. In fact, the idea of visual culture is completely dependent on the thing that it escapes from, completely dependent on the idea of high art, because it keeps harping on the idea of high art. I feel like telling those people, "If you are so interested in that kind of stuff then go out there,

do the work, and tell me something about it." Do the research, meet the people who make it. This rarely happens, and it is because it would be so hard to do.

In your most recent book, The Intelligence of Art (University of North Carolina Press, 1999), in which you write about Lévi-Strauss, Michael Baxandall and Meyer Schapiro, you state that they were able to map historical change, to a certain extent, thanks to exceptional objects and exceptional historical periods. Are there still enough exceptional objects and exceptional historical periods to go around?

I think that there are! The universe of possible objects of study is so enormous, and it includes what's outside the realm of validated fine art. I am all for the idea. I just want that material to be treated with the same degree of respect. As long as we are art historians, we are supposed to be looking after, dare I say it, our traditional material—this stuff, keeping it alive and from being mummified and museified. Nobody else is going to do it. It is our job, we get paid for it, and we should pay closer attention to the task instead of dreaming up new professions for ourselves. But, I do think that the fine art sector won't be kept alive unless parallel studies are done. Somebody has to be ready to make the references and comparisons back. We are doing a lot of stuff like that at the Getty this year. In fact, I think, it's the main thing we've been able to do. We have tapped into interests that younger scholars have.

Such as?

The first three big conferences we did this past spring, initiated by David Joselit and Cecile Whiting, were on '60s art and other media. David talked about political theater and Aby Hoffman, a couple of people talked about the Velvet Underground and the "Exploding Plastic Inevitable." There was a lot of exchange. We had a really interesting artists' evening with Ed Ruscha, Dennis Hopper, and Vija Celmins talking about the '60s. Dennis Hopper is a one-man exploding plastic inevitable. He got more and more wound up and funny as the evening went on. It sort of set the stage for the next conference we gave, devoted to Harry Smith. We had three days of Harry Smith.

Maybe you should talk about who Harry Smith was. Exactly. Smith was a really interesting experimental filmmaker from the late 1940s onwards. A self-taught guy from the west-northwest of America who drifted down to the San Francisco Bay area in the late 1940s, got involved with Oscar Fischinger and Jordan Belson doing experimental films. He did hand-painted experimental films. First, in a kind of Kandinsky-esque vocabulary. Hilla Rebay got very interested in him and brought him to New York on a fellowship at the early Guggenheim Museum. And so he got established in New York, but he never had any money, took years to make one film, had no ability to look after himself financially. He had very

good and influential friends like Robert Frank and Allen Ginsberg, who basically kept him together. One of the things he had done when he was out in the West was to amass an enormous collection of 78 records from late-'20s blues, Appalachian music, everything that had been recorded before the Depression. Nearly two thousand records. He proposed to sell his collection to Folkways Records, and in turn he would make a selection and they would put it out on LP. Which they did in 1952 as the *Anthology of American Folk Music*. It was another work of art. It created the whole Folk Revival and it came out of what seemed to me to be an avant-garde sensibility: collage aesthetic, found materials, vernacular culture brought to a higher degree of artistic statement. While recognizing that there is no surpassing the intrinsic quality of much of the music—Rabbit Brown, the Carter Family, John Hurt, etc., this it is as good as it gets. Smith showed that you can use it differently, to address a certain audience in a different way.

So, you proved that the academy and popular culture can effectively come together?

Popular culture is not this naive thing that removes you from the demands of cultivated fine art. In fact, once you get out there, you find that the demands are just as great. There are so many "visual culture" minded people whom one suspects of being "square." They don't really know what it is that they are getting into, and end up reproducing commonplace hierarchical prejudices about popular culture, when in fact they think they are celebrating it. At the Getty, we are trying to find other ways of constituting knowledge and ways of changing people. After our screenings, your understanding was on a totally different level. But nobody read you a paper, nobody told you what to think. You were just thinking differently. ■

Vivian Rehberg completed her PhD in art history at Northwestern University in 2000. A specialist in 20th-century art, she is currently working on representations of history and trauma in postwar France, and postwar French art criticism. She works at ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) and is a member of the editorial board of the Journal of Visual Culture (London).

Information on the Getty program: wwwGetty.edu