Document generated on 04/18/2024 7:03 a.m.

Espace Sculpture

L’art cinétique : un double point de vue

Michèle Deschênes

Number 26, Winter 1994

Sculpture cinétique
Kinetic Sculpture

URI: https://id.erudit.org/iderudit/10065ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Deschênes, M. (1994). L’art cinétique : un double point de vue. *Espace Sculpture*, (26), 15–18.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

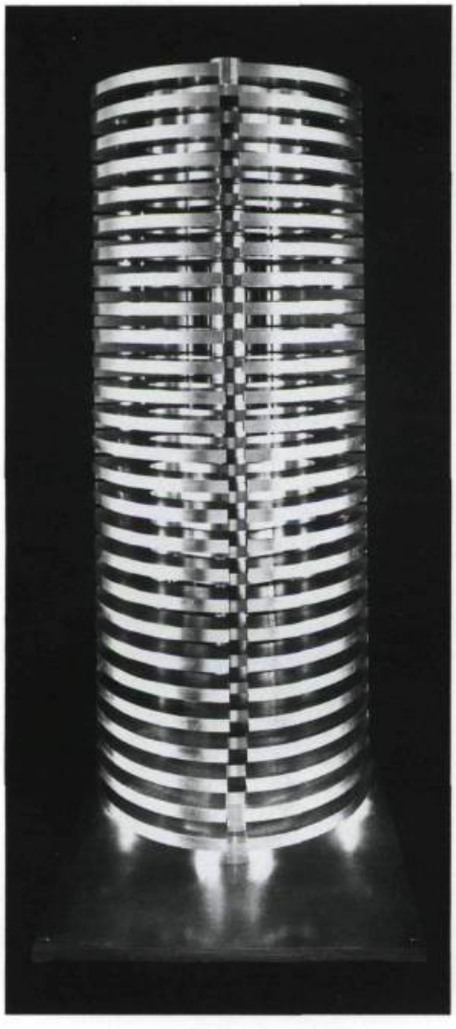
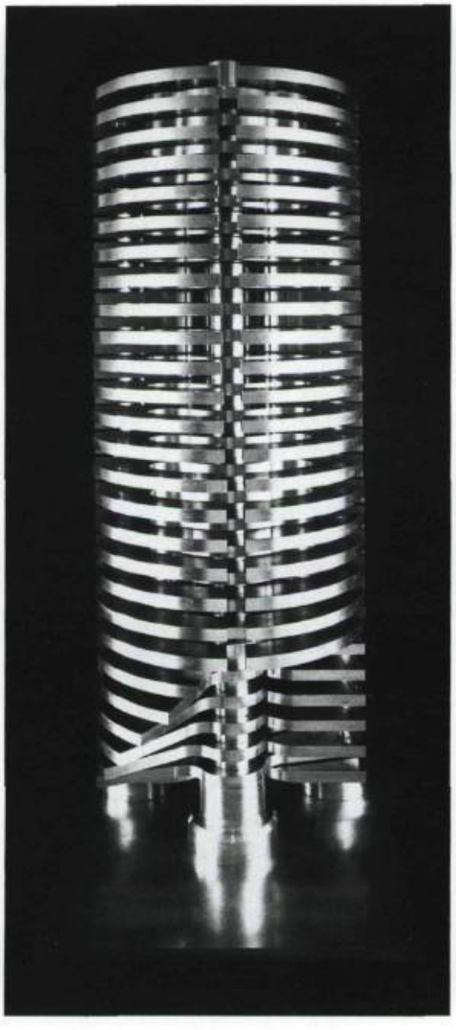
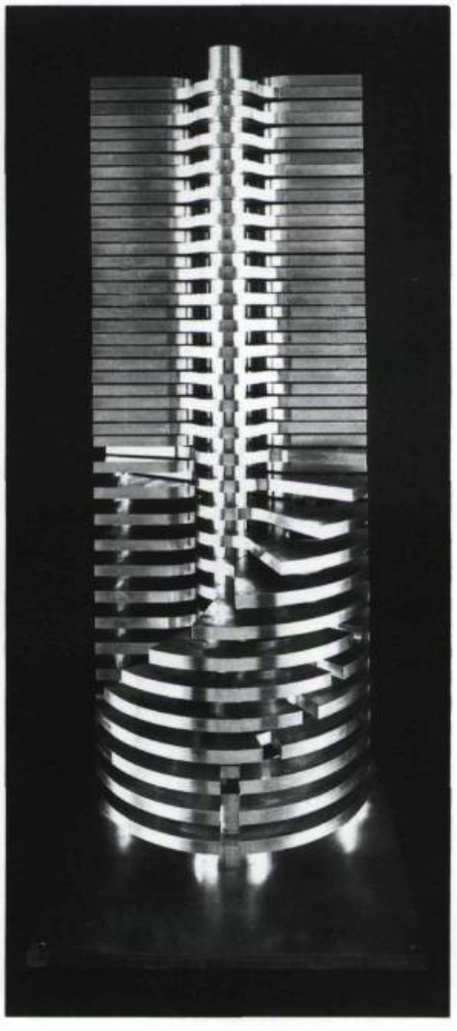
This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'ART CINÉTIQUE
Un double point de vue

Michèle Deschênes

Ulysse Comtois, *Le 23 octobre*, 1969. Axes en inox, éléments mobiles et base en aluminium, coussinets de delrine. 174,6 x 58,4 x 58,4 cm. Photo : MBAM. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal.

Cette réflexion sur l'art cinétique a été suscitée par l'intérêt que je porte à l'imposante série des Colonnes d'Ulysse Comtois. Conçues et réalisées pour la plupart entre 1965 et 1982, ces sculptures cinétiques, aux dimensions variables et aux matériaux industriels variés, voient leur structure spatiale partiellement transformée sous les manipulations du spectateur/participant grâce à un agencement de formes modulaires permutables. À maints égards, ces mobiles posés sur un socle ou au sol rejoignent et sondent les préoccupations fondamentales de l'art cinétique des années soixante.

Malheureusement, *jusqu'à* ce jour — et à ma connaissance — cet "art visuel du mouvement", qui depuis 1960 est couramment désigné sous l'appellation d'"art cinétique", n'a fait l'objet d'aucune recherche approfondie qui expliquerait de façon satisfaisante les principaux problèmes théoriques liés à l'étude de sculptures comme celles de Comtois. Ce constat est d'un côté surprenant, mais de l'autre compréhensible, si l'on songe au fait que les propositions d'art cinétique s'étalent sur la quasi-totalité du XXe siècle et qu'elles sont très diversifiées. Compte tenu de cette lacune dans l'histoire de l'art cinétique, j'aimerais, ne serait-ce qu'à grands traits, commenter certaines problématiques qui particularisent cette forme d'art moderne et contemporaine, en limitant toutefois l'aire historique de cet article depuis les prémices de l'art cinétique jusqu'à la fin des années soixante[1].

Le cinétisme et la participation du spectateur

Après avoir émergé en Europe à l'aube du XXe siècle et s'y être lentement développé, l'art cinétique s'affirme vers le début des années soixante comme une tendance artistique interdisciplinaire d'envergure internationale, quoique, même au cours de cette décennie caractérisée par la prodigalité des propositions, son rayonnement ait été surtout visible en son lieu d'origine alors que la production d'art cinétique était plus restreinte ailleurs dans le monde. Au Québec, par exemple, ce n'est pas avant le milieu de cette décennie que l'art cinétique apparaît dans le domaine de la sculpture, ses premières manifestations publiques y étant marquées notamment, entre 1964 et 1966, par les sculptures au mouvement "mécanique" de François Soucy et d'André Fournelle et par les mobiles manipulables de Comtois[2].

Même si les sculptures de Soucy et de Fournelle datent du milieu des années soixante, elles se rattachent, en raison de la problématique qu'elles mettent principalement en jeu et des moyens qu'elles utilisent pour alimenter leur mouvement, à ce qu'il est convenu de considérer comme la problématique fondatrice de l'art cinétique dont, pour n'en nommer que quelques-unes, les sculptures de Gabo (*Sculpture cinétique*, 1920), de Duchamp (les *Rotoreliefs*, 1920 et plus tard) et de Calder (les *Mobiles*, vers 1932 et plus tard) constituent des modèles emblématiques. Cet ensemble de sculptures cinétiques, actionnées par des forces mécaniques, ou naturelles comme le vent, fait figure d'écart par rapport au répertoire de procédés syntaxiques traditionnels, tels ceux des vectorialités multidirectionnelles et de la succession rythmique qui visent à exprimer le mouvement au sein de l'objet d'art "statique". Les déclarations des frères Gabo et Pevsner, énoncées en 1920, offrent une sorte de paradigme théorique à l'étude de cette première séquence historique d'art cinétique. Ces deux sculpteurs proclament :

Nous rejetons l'erreur millénaire égyptienne en art selon laquelle les rythmes statiques sont les seuls éléments de la création plastique.

Nous affirmons dans l'art plastique un nouvel élément: les rythmes cinétiques comme formes essentielles de nos perceptions du temps réel[3].

Bien que cet extrait du *Manifeste réaliste* soit spécifiquement relié aux problématiques du constructivisme russe, son sens, somme toute assez général, circonscrit une caractéristique essentielle de la majorité des premières oeuvres cinétiques. Par opposition au "statisme" traditionnel de l'objet d'art, l'art cinétique pose donc en premier lieu comme sa problématique, le cinétisme, la mobilité de l'objet et ses relations à la notion d'un "temps réel". Aussi le cinétisme, qui imprime des changements d'apparence aux objets, répond à la fixité matérielle de l'objet d'art traditionnel en lui opposant le phénomène énergétique corrélatif de la dématérialisation.

Concurremment à l'essor de cette problématique — et de l'art cinétique en général —, et à la suite des manifestes futuristes engagés dans la rhétorique de la modernité, du mouvement et de la vitesse, les liens étroits établis d'emblée par les initiateurs de l'art cinétique entre l'art, le mouvement et la technologie s'étayeront au fil des décennies. Au-delà de la "première vague" d'art cinétique, un nombre grandissant d'artistes auront ainsi recours, pour réaliser leurs projets, aux ressources nouvelles de la technologie, tant aux niveaux des matériaux (matières plastiques, acier inoxydable, etc.) que des procédés (projection de lumière, programmation par ordinateur, etc.).

Comme le laissait entrevoir la réflexion d'Umberto Eco en 1962, alors qu'il identifiait l'art cinétique au concept de l'"oeuvre ouverte", ou celui de l'oeuvre dont la constitution se déroule sans fin prévisible[4], une nouvelle problématique, qui englobe et sous-tend celle dont il vient d'être question et qui s'est sporadiquement manifestée au cours des années cinquante pour s'imposer vers 1965 — et de laquelle participe à part entière les *Colonnes* de Comtois — se dégagera des développements de l'art cinétique également vers 1965. À l'instar de plusieurs historiens et critiques d'art, dont Jean Clay[5], Frank Popper verra en 1967, dans le phénomène de la participation du spectateur, l'aspect le plus significatif de l'ensemble de la production plus récente d'oeuvres cinétiques[6]. Pendant les années cinquante, mais surtout durant les années soixante, avec la constitution du Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris et de la Nouvelle Tendance, qui réunit des artistes de plusieurs pays européens, les recherches dans cette voie se multiplient, en même temps que prolifèrent les oeuvres qui s'inscrivent dans les prolongements directs de la problématique initiale de l'art cinétique.

En conférant un rôle inédit au spectateur, par sa participation "active" dans le processus de création et de signification de l'objet d'art, l'art cinétique propose dès lors, selon Popper, un déplacement de l'intérêt artistique vers l'activité cognitive du spectateur, portant particulièrement sur ses capacités perceptives et sensori-motrices et sur ses facultés mémorielles et combinatoires[7]. Dans l'effervescence de ce phénomène, Popper estime que ce genre de propositions artistiques, souvent entourées d'une dimension ludique et d'un discours à saveur sociologique revendicateur d'un art à la portée de tous, témoigne d'une modification profonde de la notion traditionnelle d'oeuvre d'art, d'autant plus que certaines oeuvres cinétiques à caractère participationnel prennent la forme d'un environnement. Il va même jusqu'à interpréter ces considérations comme un signe avant-coureur d'une éventuelle disparition de l'oeuvre d'art au profit de la créativité du spectateur ou d'un événement éphémère.

Si essentiels qu'ils soient pour comprendre la portée critique de l'art cinétique des années soixante, ces commentaires sur les incidences de la participation du spectateur dans la définition de la notion d'objet d'art ne sauraient toutefois, en aucun cas, nous faire sous-estimer l'importance capitale de l'objet en tant que stimulus, ni nous faire oublier que l'activité créatrice du spectateur se substitue difficilement à celle de l'artiste qui, en fin de compte, demeure le concepteur des objets ou propositions artistiques qu'il soumet au public[8]. Il importe également de mentionner ici que les oeuvres tributaires des enjeux originels de l'art cinétique, comme les sculptures de Soucy et celles au mouvement "électronique" du sculpteur belge Nicolas Schöffer, ont certes contribué par leur mouvement changeant et parfois imprévisible à faire prendre conscience du phénomène du mouvement et du temps d'une manière inédite, mais à proprement parler, elles n'ont pas, en tant que telles, renouvelé les paramètres de la dynamique entre l'objet et le sujet puisque leur cinétique s'exerce justement sans le concours du spectateur.

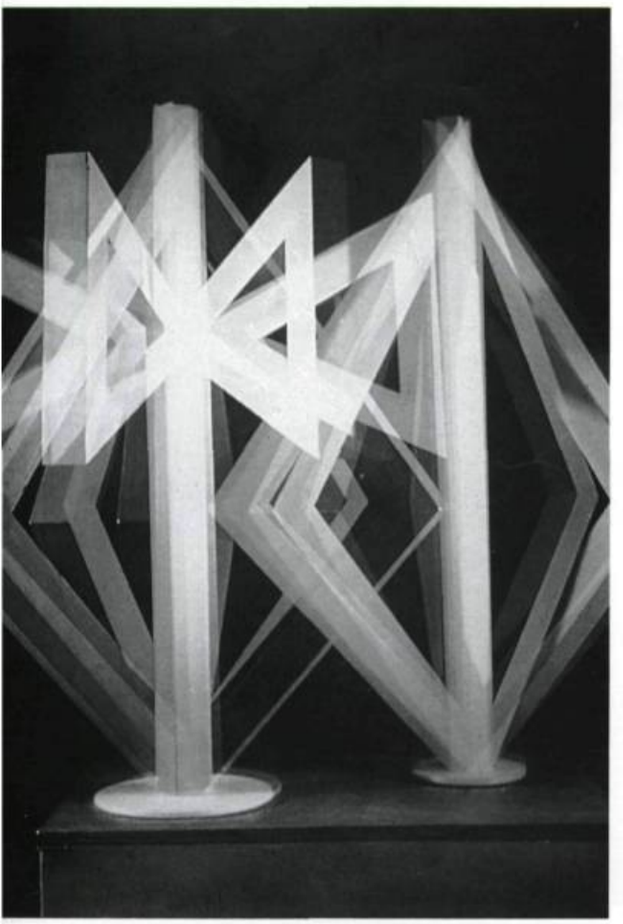
Un système de catégories ambiguës

En tenant implicitement compte de ces deux problématiques — le cinétisme et la participation du spectateur —, mais en s'appuyant d'abord sur la notion de mouvement, Popper a tenté de catégoriser la production d'art cinétique dans sa globalité. Dans ses grandes lignes, cette classification oppose tacitement le groupe des "oeuvres en mouvement virtuel"[9], c'est-à-dire celles qui nécessitent la participation du spectateur pour que leur potentiel de mouvement ou de variabilité s'actualise, à celui des "oeuvres en mouvement réel"[10] ou "elles-mêmes en mouvement"[11], à savoir celles qui sont mues par des moyens naturels ou technologiques. Un troisième groupe comprend les oeuvres au "mouvement lumineux"[12] "virtuel" ou "réel". D'un point de vue conceptuel, cette classification comporte cependant des ambiguïtés qui sont de deux ordres.

Premièrement, elle dissimule une équivoque en ce qui a trait à la différenciation entre l'art cinétique et l'art optique, Popper ayant regroupé sous la dénomination d'art cinétique et dans la sous-catégorie "des oeuvres stables à effets optiques"[13], ce que certains historiens d'art comme William Seitz et Cyril Barrett ont justement défini comme de

l'art optique. Mais dans la mesure où ce type d'art a donné lieu à des oeuvres dont certaines caractéristiques peuvent aussi bien référer à de l'art cinétique qu'à de l'art optique, Seitz et Barrett ont eux-mêmes de la difficulté à établir la frontière entre ces deux tendances artistiques[14]. Cette équivoque dénote *a priori* l'ambiguïté même du terme "art cinétique" qui a été appliqué à des oeuvres qui nous apparaissent aujourd'hui fort différentes.

En second lieu, cette classification présente des ambiguïtés définitoires au niveau des notions d'"arts statiques" et d'"arts cinétiques", de "mouvement réel" et de "mouvement virtuel", Popper ne les définissant pas toujours selon les mêmes critères. Il les considère tantôt sous l'angle de la dichotomie statisme/cinétisme ou celle de stabilité/mobilité, tantôt en rapport à une éventuelle participation spectatorielle. Aussi, une ambiguïté similaire à la précédente ressort de cette classification lorsque, par l'intermédiaire d'un schéma classificatoire qui scinde, ni plus ni moins, le domaine des arts plastiques en arts statiques et en arts cinétiques, les oeuvres en mouvement virtuel se voient affiliées aux arts statiques, en opposition aux arts cinétiques[15]. Cette connexion tend, cette fois, à mettre en péril l'application même du concept de cinétisme à des oeuvres qui, bien que matériellement fixes, procèdent par le biais de l'action du spectateur, de transformations continues. À la limite, elle vient même partiellement contredire cette hypothèse de Jean Clay, à laquelle souscrit ce texte et selon laquelle "le concept de cinétisme [est] né pour s'opposer à la notion d'art statique"[16], à plus forte raison puisque cette hypothèse lui sert même de catégorie historique quand il affirme que «toute une génération s'est aujourd'hui fixé comme objectif la destruction de l'objet statique»[17]. De même, certaines oeuvres comme les mobiles manipulables — tels ceux de Comtois — qui, bien qu'à caractère participationnel, mais impliquant à l'instar des "oeuvres elles-mêmes en mouvement", l'inscription d'un mouvement réel dans l'espace physique, se retrouvent, sous prétexte que leur mouvement réel est intermittent, dans la catégorie des "oeuvres en mouvement virtuel", ce qui est contradictoire. Ce glissement, qui est d'ailleurs signalé par Popper[18], montre l'importance primordiale qu'il accorde alors au phénomène de la participation du spectateur au détriment de la mobilité de l'objet.[19] De concert avec les autres ambiguïtés relevées dans le système de catégories élaboré par Popper, cette contradiction souligne la difficulté de classifier la production d'art cinétique dans son ensemble et, par ricochet, témoigne de la diversité des moyens employés par cet art pour mettre en oeuvre le mouvement, qu'il soit "réel" ou investi par le spectateur/participant.



François Soucy, *Kaïts*, 1964. Bois polychromé. H. : 52,4 cm.

Les différentes formes de participation cinétique

Toujours à propos de la classification de Popper, celui-ci discerne dans la catégorie des oeuvres "en mouvement virtuel" diverses formes de participation "cinétique" qu'il définit succinctement en relation avec le genre d'oeuvres qui les ont spécifiquement sollicitées. De plus, il les oppose dans certains cas, ici et là, à des formes participationnelles plus "traditionnelles" qu'il assimile plus souvent qu'autrement aux notions de contemplation et de considération passive, sans toutefois expliciter efficacement le sens de ces notions. Pour donner suite à la piste ouverte par Popper, j'essaierai à mon tour, mais de façon plus systématique, d'effectuer des rapprochements entre ces diverses formes de participation de façon à préciser, du moins en quelques mots, comment les formes de participation cinétique se différencient des formes de participation plus traditionnelle — que je qualifierai parfois de "minimale".

L'une des formes de participation cinétique, corrélative aux oeuvres à effets d'optique (celles-là même qui recoupent les préoccupations de l'art optique), met en jeu l'acte de perception visuelle. Dans ce cas, le regardant établit une relation "fonctionnelle", interactive avec un objet qui, disposant en surface d'un potentiel de variabilité ou d'instabilité, maximisé au préalable par un agencement de variables visuelles prévu à cet effet, excite intensément l'appareil optique du sujet percevant qui, en retour, anime vigoureusement, perceptuellement parlant, la surface de l'objet visé. Or, pour autant que l'on considère que l'acte de perception visuelle, entendu dans le sens d'un acte de contemplation "minimale", fait également «apparaître [des] possibilités de structuration et de restructuration du modèle et de ses différentes parties»[20], il appert réciproquement que nombre d'oeuvres d'art plus traditionnelles agissent elles aussi sur l'appareil optique, et provoquent ainsi la créativité du spectateur. Mais à la différence de ces oeuvres, les oeuvres à effets optiques, dont les stimuli génèrent d'intenses effets vibratoires dans le processus de la perception, misent sur une exacerbation du "rapport exceptionnel entre mouvement et acte de perception visuelle"[21].

Un autre type de forme de participation cinétique joue sur les locomotions oculaires et/ou corporelles du spectateur en faisant appel à des changements de points de vue. Un exemple typique de ce genre de participation est fourni par les oeuvres "polyphoniques"[22] de l'artiste français Agam. Ces espèces de peintures "stables" en bas-relief présentent sur un plan vertical deux ou plusieurs structures "picturales" réparties sur des bandes verticales à double ou multiples orientations latérales et potentiellement exclusives les unes des autres. En raison de la fragmentation de leur syntaxe, elles obligent le spectateur à se déplacer devant elles de gauche à droite, ou vice-versa, afin qu'il puisse avoir une saisie visuelle complète, mais non simultanée, soit du "diptyque" ou du "triptyque", ou encore du "multiptyque". Sous les déplacements de points de vue du spectateur surgissent ainsi de telles transformations de points de vue, qu'en contrepoint et en un certain sens, il s'en produit lorsqu'en présence d'une sculpture "statique" et en ronde-bosse, le spectateur déambule autour de cet objet. Cependant, des changements d'apparence liés à la réception de cet objet sculptural, qui exige pour sa préhension une forme de participation "minimale", il ne peut se déduire qu'une seule et unique structure volumétrique, tandis que des bas-reliefs d'Agam il émerge une pluralité de structures "picturales". Un autre effet cinétique, également dû aux déplacements de points de vue du spectateur et fréquemment mis en évidence par un rapport de sérialisation entre certains éléments syntaxiques de l'oeuvre et par son environnement, porte sur les effets changeants de la réflexion de la lumière sur des surfaces réfléchissantes sous l'oeil mobile du

spectateur. Pourvu que celui-ci change son point de vue, l'objet se modifie en surface, non pas surtout par les effets d'éclairage ambiant qui sont habituellement inhérents à la réception des oeuvres d'art, mais par des effets de texture réfléchissante. Dans de tels cas, l'oeuvre est elle-même le lieu de transformations de points de vue, et toujours en fonction des changements de points de vue du spectateur.

Enfin une troisième forme de participation cinétique, et non la moindre, concerne spécifiquement l'activité manipulatoire du sujet. Par son intervention manuelle directe sur l'objet, le spectateur opère des transformations physiques et structurelles au sein d'un bas-relief ou d'une sculpture qui laissent plus ou moins de place au hasard ou à des règles. Par analogie avec une forme de participation "minimale", plus traditionnelle, le geste de la main ne réfère plus à "palper" ou "prendre dans sa main" pour ressentir la masse de l'objet, mais plutôt à le manipuler pour transformer la structure de l'objet. En ce cas, l'activité "tactile"/manipulatoire du spectateur est essentielle à la préhension de l'objet, tandis que dans le cas de l'oeuvre d'art plus traditionnelle, elle est généralement subsidiaire. Les objets volumétriques, transformables par manipulations, posent de ce fait la notion de multiplicité structurelle au sein d'une unité sculpturale, et s'opposent en ce sens, de façon éloquente et nuancée, au "statisme" traditionnel de l'objet d'art.

En conclusion

De façon générale, il apparaît que les objets d'art cinétique, autant ceux qui sollicitent la participation du spectateur que ceux qui, pour reprendre l'expression de Popper, sont eux-mêmes en mouvement, reposent sur le concept de transformation. L'art cinétique (en conjoncture avec l'art optique) peut ainsi se définir tel que l'a postulé Emmanuel Mavrommatis, comme «une tendance [...] axée sur le concept de la transformation continuelle de l'oeuvre»[23], non seulement dans la participation "minimale" ou cinétique, mais dans l'aspect physique même de l'oeuvre, s'opposant ainsi à la notion d'art ou d'objet "statique". Les objets d'art cinétique : peintures, bas-reliefs ou sculptures, qui jouent sur la perception visuelle ou sur les mouvements physiques du spectateur, réclament pour leur appréhension, tout comme les objets "statiques", des formes de participation "minimales". Mais en faisant des transformations impliquées dans la relation objet-sujet l'enjeu même de leur problématique, en exacerbant leurs implications, et en les mettant en évidence, ces objets se sont opposés par les mécanismes même de la participation "minimale" à la notion d'art "statique" et ont contribué par là à redéfinir la notion traditionnelle d'objet d'art dans sa relation avec le sujet "participant". Dans cette même perspective, et en continuité avec la problématique de l'intégration du temps "réel" dans l'oeuvre d'art, ces objets ont mis l'accent sur le phénomène de la durée de l'expérience du spectateur dans le processus de réception de l'objet d'art, notamment sur la notion d'un temps "perceptuel" requis pour la préhension visuelle de l'objet d'art, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une sculpture.[24] ◆

NOTES

1. Cette périodisation renvoie à la période couverte par Frank Popper dans *L'art cinétique, l'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860* (deuxième édition revue et augmentée), Paris, Gauthier-Villars, 1970. En dépit de son année de publication et de ses carences sur le plan théorique, il s'agit encore du plus important ouvrage de référence générale pour connaître l'histoire et la texture théorique de l'art cinétique dans ses grandes lignes. C'est d'ailleurs à son auteur que l'on doit une des études les plus exhaustives sur cette tendance artistique.
2. François Soucy est reconnu pour avoir été un des premiers sculpteurs au Québec, sinon le premier, à s'être intéressé à l'art cinétique. En 1965, suite à une exposition solo où il a présenté des sculptures cinétiques, il a remporté le premier prix, section sculpture, du Concours artistique du Québec grâce à une de ses sculptures en mouvement. En 1966, on le retrouve dans une exposition collective de sculptures cinétiques, une première semble-t-il au Québec, à laquelle participent, entre autres, André Fournelle et Marc Boisvert avec leur sculpture d'aspect monumental, le *Polybalancier*. Quant aux sculptures mobiles de Comtois, elles sont présentées très certainement dès 1966 à la galerie Mira Godard de Montréal, mais ce n'est qu'en avril 1967 que plusieurs d'entre elles seront regroupées à l'occasion d'une exposition solo de l'artiste. Voir Yves Robillard, "Soucy", *Vie des Arts*, no. 39, été 1965, p. 40-43; Laurent Lamy, "Sculptures dynamiques, à l'Étable", *Le Devoir*, 12 février 1966, p. 13; Manon Blanchette, *Ulysse Comtois 1952-1982*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1983. Certains renseignements contenus dans cet article sur les *Colonnes* de Comtois m'ont été transmis par l'artiste lors d'une conversation le 7 septembre 1993.
3. Naum Gabo et Antoine Pevsner, "Manifeste réaliste" dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 365.
4. Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, (1962), Seuil, Points, 1965. Voir particulièrement p. 7-40 et 117-144. Mentionnons que l'application par Eco de la théorie de l'oeuvre ouverte à l'art cinétique a eu un impact incontestable sur la diffusion et la réception de cet art en fournissant une pléthore de notions rattachées à son étude. Aussi, les concepts de programmation, d'indétermination, d'imprévisibilité, d'ambiguïté, de hasard, de champ de possibilités structurelles et interprétatives infinies, etc., empruntés aux théories de l'information et de la cybernétique, mais appliqués par Eco à la "poétique de l'oeuvre en mouvement" sont largement cités dans de nombreux commentaires sur ce type de production artistique.
5. Voir Jean Clay, "La peinture est finie", *Robho*, no. 1, juin 1967, p. 7-10.
6. Op. cit., pp. 231-232. La première édition de ce livre date de 1967.
7. Idem, *Le déclin de l'objet. Art-action-Participation I*, Paris, Chêne, 1975, p. 23.
8. Popper s'est penché sur ce sujet dans "De la participation ludique à la créativité", *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 195-223.
9. Idem, *L'art cinétique*, op. cit., p. 90.
10. Ibid.
11. Ibid., p. 91.
12. Ibid., p. 150.
13. Ibid., p. 91.
14. William C. Seitz, *The Responsive Eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1965, p. 9; Cyril Barrett, *Op Art*, London Studio Vista, 1970, p. 123. Ajoutons que d'autres historiens d'art, tel Irving Sandler, ont essayé de résorber cette ambiguïté territoriale en faisant de l'art optique un art pictural et de l'art cinétique un art sculptural. Cette solution me semble très arbitraire car elle récuse justement l'aspect interdisciplinaire de l'art cinétique où peinture et sculpture sont souvent étroitement liées. Voir Irving Sandler, "Op art and kinetic sculpture", *American art of the 1960s*, New York, Harper & Row, [s.d.], chap. 9, p. 222.
15. Op. cit., p. 87 et 275.
16. Loc. cit., p. 7.
17. Ibid.
18. Op. cit., p. 139.
19. Au cours de ses écrits Popper a apporté des modifications mineures à cette classification. Elles sont résumées dans idem "Cinétique (art)" (1969), *Encyclopaedia Universalis*, tome 4, 1984, p. 1121-1123.
20. Rudolf Arnheim, "Contemplation et créativité", *Vers une psychologie de l'art*, Paris, Seghers, 1973, p. 316.
21. Op. cit., p. 96.
22. Ibid., p. 102.
23. Emmanuel Mavrommatis, "Fondements de l'art optique et du cinétisme", *XXe siècle*, vol. 40, no. 51, décembre 1978, p. 53.
24. Cette remarque rappelle certains propos de Rosalind Krauss qui prennent à contrepartie la théorie de Michael Fried sur l'objectivité de l'art où celui-ci condamne toute forme d'expérience temporelle dans le domaine des arts visuels. Rosalind E. Krauss, "Mechanical Ballets: light, motion, theater", *Passages in Modern Sculpture*, New York, The Viking Press, 1977, chap. 6, pp. 203-204.

From its early 20th century origins to the end of the '60s, the kinetic school of art worked its essential opposition to the traditional statism of the *objet d'art* in two basic ways. First, by integrating real time into the substance of his work, the kinetic artist was revealing its intrinsic mobility and relation to real time. Second, with the phenomenon of viewer participation in the early '60s, kinetic art objects could be animated in multiple new ways. With a vast outcrop of production, there followed a certain confusion when it came time to affix labels and determine genre classification. Out of this second wave, however, it is possible to delimit three forms of artistic involvement which have allowed for a renewal of the viewer experience through the applied concepts of "perceptual time" and "continued transformation".