



La Caverne de l'Anti-matière / The Cave of Antimatter

LA CAVERNE DE L'ANTI- MATIÈRE

Texte / Text : Laurent Jeunpierre

Image: Giuseppe Pinot-Gallizio, *Caverne de l'anti-matière* / *Cave of Antimatter*, 1958-1959.
Vue de l'installation à la galerie / view of the installation at gallery, René Drouin, Paris, 1959

THE CAVE OF ANTI- MATTER

PINOT-GALLIZIO ET LA CAVERNE DE L'ANTIMATIÈRE, DANS L'ANTICHAMBRE DE L'ANTI-MONDE



PINOT-GALLIZIO AND THE CAVE OF ANTIMATTER, IN THE ANTECHAMBER OF THE ANTI-WORLD

■ Le 13 mai 1959, Giuseppe Gallizio, dit Pinot-Gallizio, pharmacien, chimiste, archéologue amateur, peintre seulement depuis quelques années, ancien résistant et occasionnellement conseiller municipal de la petite ville italienne d'Alba, dans le Piémont, expose à la galerie Drouin, rue Visconti à Paris, une *Caverne de l'antimatière* composée notamment de 145 mètres de ce qu'il appelle de la «peinture industrielle». Gallizio a rencontré le peintre Asger Jorn en 1955 à Alba et il a participé avec lui, deux ans plus tard, à la fondation, en Italie, de l'Internationale-Situationniste, par fédération de plusieurs petits groupements de l'avant-garde artistique européenne de la période. La *Caverne de l'antimatière* s'inscrit dans le programme situationniste alors en développement : elle représente une des premières tentatives de «construction consciente de situation» — visée qui a donné son nom au groupe —, quoique encore réservée au seul monde de l'art. Quelles relations peuvent exister entre ce projet collectif porté par Gallizio et la thématique de l'antimatière? En quoi l'éucidation de ces relations peut-elle éclairer d'un jour différent l'histoire des situationnistes et des avant-gardes? Pour répondre à ces questions, il faut d'abord entrer plus avant dans la *Caverne*, à partir de ce qu'il est possible de savoir à son sujet aujourd'hui!

Giuseppe Pinot-Gallizio, *Caverne de l'antimatière* / *Cave of Antimatter*, 1958-1959.
Vue de la reconstitution à l'occasion de l'exposition / View of the reconstruction of the occasion
at the exhibition. *A propos de l'Internationale-Situationniste*, Centre Pompidou, Paris, 1969
(Photo : Beatrice Futala, Bibliothèque Kandinsky MNAM/CCI, Paris)

■ On May 13, 1959, at the Drouin gallery on rue Visconti in Paris, Giuseppe Gallizio, known as Pinot-Gallizio, pharmacist, chemist, amateur archeologist, painter with only a few years experience, former resistance fighter, and occasional city councilman in the small Italian city of Alba, in Piedmont, exhibited a *Cave of Antimatter*, composed, notably, of 145 meters of what he called "industrial painting." Gallizio met the painter Asger Jorn in 1955 in Alba and, two years later, participated with him in the foundation of the Situationist International in Italy, uniting several small groups of the European artistic avant-garde of the period. The *Cave of Antimatter* was inscribed in the Situationist agenda as it was being developed: it represented one of the first attempts at the "conscious construction of situations"—a goal that gave the group its name—though it was still limited to the art world. What relationships might exist between this collective project led by Gallizio and the theme of antimatter? How can the elucidation of these relationships shine new light on the history of the Situationists and the avant-gardes? To answer these questions, we must first enter the *Cave*, based on what it is possible to know about it today!

Dans la Caverne et au-delà
La *Caverne de l'antimatière* fut produite par recouvrement de toutes les parois, sol compris, de la galerie Drouin, avec de la peinture expressionniste et abstraite. Des éclairages mobiles de plusieurs couleurs, utilisant notamment des lampes infrarouge et ultraviolet, en modifiaient irrégulièrement les reflets et les aspects. Des sons spectraux, très variables dans leur intensité et leur gamme en fonction des allées et venues dans les lieux, émanaient de l'ensemble. Une odeur composite y circulait aussi, tandis qu'un foyer de plusieurs bois aromatiques devait annoncer l'entrée de l'exposition sur le trottoir, devant un long rouleau de toile peinte de Gallizio, posé au sol et foulé d'embée par l'artiste et les visiteurs. Le volume du lieu avait été reconfiguré pour ressembler à un labyrinthe et chaque soir une jeune femme portant une robe taillée à partir d'une chute de peinture industrielle devait s'y promener à son gré. Sur le carton d'invitation, il était indiqué qu'il s'agissait de construire «une ambiance» générale. La réalisation de Gallizio s'inscrivait ainsi dans une longue lignée de projets synesthésiques conduits par les avant-gardes, du futurisme italien au constructivisme russe, en passant par le dadaïsme. Elle entendait non seulement accélérer les émotions, comme

In the Cave and Beyond

The *Cave of Antimatter* was produced by covering all the walls, and also the floor, of the Drouin gallery with expressionist and abstract painting. Moving lights of various colors, which notably used infrared and ultraviolet light bulbs, modified the reflections and aspects irregularly. Spectral sounds—which varied in intensity and scale based on the comings and goings in the space—emanated from the installation as a whole. A composite odor was also circulating, while a hearth of several aromatic woods announced the exhibition from the sidewalk, in front of the long roll of canvas painted by Gallizio, placed on the ground and trod upon, at first, by the artist and visitors. The volume of the space had been reconfigured to resemble a labyrinth, and every evening a young woman wearing a dress cut from a scrap of industrial painting would walk around at her leisure. The invitation explained that it was a matter of constructing a general "ambiance." Gallizio's realization was also inscribed in a long tradition of projects involving synesthesia, conducted by the avant-gardes, from Italian futurism to Russian constructivism, by way of Dadaism. It intended not only to accelerate the emotions, as its author wrote a few

l'écrit quelques mois avant l'exposition son auteur², mais également démontrer que les différentes disciplines des beaux-arts devaient être combinées afin de produire un environnement complet comme œuvre d'art totale. Un tel dessin est sans aucun doute présent dès les débuts de la modernité artistique, au XIX^e siècle, et chaque génération d'artistes, à l'avant-garde, a pu le réactualiser. Dans le cas des situationnistes et de Pinot-Gallizio, il constitue cependant une étape seulement vers la quête de nouvelles passions. En dévalorisant toute pratique artistique séparée (des autres arts comme de l'expérience vécue), l'œuvre voudrait inciter les artistes à la réalisation collective d'un nouveau milieu de vie. D'autres artistes situationnistes, comme Constant, explorent au même moment de telles contrées, à l'échelle plus vaste de l'architecture et de ce qu'ils appellent alors «l'urbanisme unitaire». L'utilisation de techniques artistiques au service de la «construction de situations» est complétée par la recherche de comportements nouveaux, dont témoigne par exemple la «dérive» urbaine pratiquée par Debord et ses compagnons depuis le début des années 1950. La *Caverne de l'antimatière* est ainsi plus qu'une œuvre critique de la division du travail artistique ou une installation doublée d'une performance avant l'heure : elle veut représenter un modèle réduit de ce que pourrait être un environnement diversifié en émotions inattendues, et porteur de nouvelles formes de vie.

8 La Caverne de l'antimatière / The Cave of Antimatter

months before the exhibition, but also to demonstrate that the various disciplines in the fine arts should be combined to produce a complete environment, a total work of art? Plans such as these were no doubt present at the very beginning of artistic modernity, in the 19th century, and each generation of artists in the avant-garde has been able to re-actualize it. In the case of Pinot-Gallizio and the Situationists, it was only a step towards the quest for new passions. By devaloring all separate artistic practice (in the other arts as well as in lived experience), the work encouraged artists to create a new living environment collectively. At the same time, other Situationist artists, like Constant, were exploring these regions on the vaster scale of architecture and what was called "unitary urbanism" at the time. The use of artistic techniques in the service of the "construction of situations" was completed by the search for new behaviors, among which, for example, the urban "dérive" [drift] practiced by Debord and his companions since the early 1950s. The *Cave of Antimatter* was thus more than a work that was critical of the division of artistic labor or an installation that doubled as performance before its time; it wanted to represent a small-scale model of what might be an environment diversified by unexpected emotions, and the bearer of new forms of life.

Deux tendances dans l'Internationale : situationnisme et expérimentation

Ce programme esthétique et politique visant à libérer l'homme de l'ennui, de la répétition et du malheur en construisant une vie nouvelle fondée sur l'activité libre et le jeu plutôt que sur la contrainte du travail imposée que des loisirs produits par d'autres sont censés adoucir, a été poursuivi par les situationnistes de deux manières distinctes qui ont polarisé l'histoire et la mémoire du mouvement, comme de toutes les avant-gardes historiques du siècle passé. Sous la bannière générale du «détournement», les situationnistes ont en effet conçu deux voies pour sélectionner et combiner des éléments culturels déjà existants en une unité considérée comme supérieure³. La première voie est centrée sur le réemploi de *contenus* de la culture et fut surtout appliquée à l'écriture, à la peinture et au cinéma. La seconde voie est celle d'un détournement des *pratiques* ou des «arts de faire». Il y a ainsi deux déterminations devenues peu à peu antagonistes à l'intérieur de l'Internationale Situationniste : l'une disons littéraire et logocentrique et l'autre plus technique et praxéo-centrée; l'une visant au dépassement et à la «fin de l'art» dans la mesure même où elle est encore dépendante des disciplines artistiques, la seconde circulant plus librement de part et d'autre de la ligne de démarcation de l'art et du non-art. Gallizio a été un des éléments les plus actifs de la seconde de ces

Two Tendencies in the International: Situationism and Experimentation

This aesthetic and political agenda which aimed to liberate people from boredom, repetition, and sorrow by constructing a new life based on free activity and play rather than on the constraints of imposed work that people's leisure activities intended to make less harsh, was followed by Situationists of two distinct sorts that polarized the history and memory of the movement, and all the historical avant-gardes of the past century. Under the generic banner of "détournement," [diversion] the Situationists in fact conceived of two ways to select and combine cultural elements that already existed into a unity considered superior.³ The first path was centered on reusing the *contents* of culture and applied above all to writing, painting, and cinema. The second path was a détournement of *practices* or "the practice of everyday life". There are two determinations, therefore, that gradually become antagonistic within the Situationist International itself: one might be called literary and logocentric, and the other more technical and praxeo-centric; one aimed at going beyond art or to the "end of art" as long as it still relied on artistic disciplines, the second circulated more freely on both sides of the dividing line



Claudio Pinot-Gallizio, *Caverne de l'antimatière / Cave of Antimatter*, 1959, 1959
Galerie / view of the installation at gallery René Drouin, Paris, 1959 (à droite / right: Pinot-Gallizio)
Vue de l'installation à

tendances⁴.

À cause de sa profession de pharmacien et de sa pratique assidue de la chimie végétale, de l'archéologie et de l'anthropologie régionale, il est prédisposé à établir des passerelles nombreuses entre son art, les sciences et les techniques. Dès 1946, après un cours sur les herbes et les aromes de vins donné à l'Institut agricole de la ville, son atelier fut ainsi rebaptisé «laboratoire expérimental d'Alba». En plus de quinze ans d'activité, Gallizio y a accueilli d'autres artistes de l'avant-garde picturale mais aussi des physiciens, des ouvriers de Turin, des gîtans à qui il avait offert un terrain pour refuge. La rencontre avec Jorn, a orienté de manière décisive le laboratoire vers la recherche d'une intégration des méthodes scientifiques et artistiques et l'expérimentation empirique collective comme mode d'enseignement⁵. Après le travail des céramiques, les premières recherches personnelles de Gallizio se concentrent sur les résines et sur les propriétés olfactives d'essences synthétisées aux couleurs. Ces éléments entrent dans la composition des

surfaces de la *Caverne*. Mais la grande œuvre issue des expérimentations de Gallizio pendant cette période est le procédé de «peinture industrielle» découvert en décembre 1956⁶. Il s'agit des principes d'unicité du geste créateur de l'artiste, retire son aura à l'œuvre d'art et vise à dévaluer l'activité picturale séparée. Il montre qu'une machine est apte à produire des toiles expressionnistes abstraites, comme celles de Pollock ou de Mathieu, de même que des peintures Cobra ou d'art brut, en vogue à la même période. La machine à peindre de Pinot-Gallizio diffère cependant de celle, motorisée, de Tinguely, montrée pour la première fois à la première biennale de Paris quelques mois après le vernissage de la *Caverne*⁷. Faite à partir de chaînes de vélo, de larges poulies, de rouleaux métalliques qui étalent la peinture et aplatissent la toile, de brosses qui dispersent les matières, elle presse des séries à partir d'un monotype fait de torchons imbibés de peinture (mélangée parfois à du sable, du charbon) qui se dégradent au fil des utilisations. Elle sèche ensuite les

mètres de toile. La prouesse de Gallizio tient au fait que la peinture industrielle n'a rien d'une peinture répétitive, même si elle est produite par une machine, puisque chacun de ces fragments diffère de celui qui le précède. Pour le son de la *Caverne*, Gallizio a fait appel à une autre machine, le Theremin, un dispositif électrique inventé en 1919 par un scientifique et musicien russe, reconstruit avec des éléments de radio par un ami physicien du peintre et dissimulé derrière ses toiles.

De l'antimatière à l'anti-monde

L'emploi, dans le titre même de la *Caverne*, du thème scientifique de l'antimatière prolonge l'inclination expérimentale de l'artiste. Il s'agit, écrit-il à Drouin, d'offrir une protection pour les peurs de ceux qui vivent dans la «préhistoire de l'âge atomique»⁸. La *Caverne de l'antimatière* est donc à la fois une grotte préhistorique, avec ses peintures rupestres, et un abri anti-atomique, mais antifonctionnaliste, un environnement qui stimule le désir autant qu'il répond aux besoins, suivant l'esprit de ce que Jorn avait conçu comme «Bauhaus imaginaire», c'est-à-dire un Bauhaus pour d'images. Dans la mobilisation de la notion d'«antimatière», se manifeste, bien entendu, une autre allusion à l'arme nucléaire mais aussi à la physique moderne. L'emprunt exprime surtout la fidélité de Jorn et Gallizio

LA CAVERNE DE L'ANTIMATIÈRE EST DONC À LA FOIS UNE GROTTÉ PRÉHISTORIQUE, AVEC SES PEINTURES RUPESTRES, ET UN ABRIS ANTI-ATOMIQUE.

La Caverne de l'antimatière / The Cave of Antimatter

THE CAVE OF ANTIMATTER WAS THEREFORE BOTH A PREHISTORIC GROTTO WITH ITS CAVE PAINTINGS AND A FALLOUT SHELTER.

between art and non-art. Gallizio was one of the most active elements of the second of these tendencies.⁴ Because of his profession as a pharmacist, his assiduous practice of vegetal chemistry, archeology and regional anthropology, he was predisposed to establishing many footbridges between art, science, and technology. Starting in 1946, after a class on herbs and aromas in wine given at the city's Agricultural Institute, his studio was rechristened the "experimental laboratory of Alba." Over fifteen years of activity, Gallizio welcomed other artists in the pictorial avant-garde but also received physicists, workers from Turin, gypsies whom he offered a place of refuge. The meeting with Jorn decisively reoriented the laboratory toward research into the integration of scientific and artistic methods and collective empirical experimentation as a way of teaching.⁵ After working with ceramics, Gallizio's initial research focused on resins and the olfactory properties of essences and their synthesis with colors. These elements would enter into the composition of the *Cave's* surfaces.

But the great work that emerged from Gallizio's experiments during this period was the process of "industrial painting" discovered in December of 1956.6 It undermined the principles of the unity of the artist's creative gesture, stripped away the aura from the work of art and sought to devalue separate pictorial activity. He showed that a machine could produce abstract expressionist canvases, like those of Pollock or Mathieu, as well as Cobra or art brut paintings, in vogue at the same time. Pinot's painting machine differed, however, from the motorized one made by Tinguely, which was shown for the first time at the first Paris Biennial a few months after the opening of the *Cave*.⁷ Constructed out of bicycle chains, large pulleys, metal rollers that spread the paint and flattened the canvas, and brushes that dispersed the materials, it produced series based on a monotype made of cloths soaked with paint (sometimes mixed with sand or coal) that would gradually fade with use. It would then dry the meters of canvas. Gallizio's prowess had to do with the fact that industrial painting had nothing to do

au matérialisme dialectique et, derrière lui, à l'espérance révolutionnaire⁹. La découverte empirique de l'antimatière, confirmée en 1955 par le physicien italien Emilio Segre, depuis un accélérateur de particules à Berkeley, confirme pour Jorn et Gallizio la validité de la philosophie marxiste de la nature et, implicitement, de l'histoire.

Le motif de l'antimatière offre en outre une métaphore pour identifier l'activité situationniste. Le discours de la vulgarisation scientifique d'époque laisse en effet entendre que si un gramme d'antimatière est mis en contact avec un gramme de matière ordinaire, il se produira une réaction brutale libérant autant d'énergie que la fission de plusieurs kilogrammes de plutonium. Séparée du monde tel qu'il est mais doté de mêmes propriétés sauf une — la charge électrique —, contrainte de provoquer une explosion si elle entre en contact avec lui : telle est l'antimatière. Gallizio et Jorn approfondissent cette première intuition manichéenne à partir d'un article du physicien italien Francesco Panmaria qui a développé en 1949 la notion d'«anti-monde». Pour ce dernier, l'absence de contact non explosif entre la matière et l'antimatière n'interdit pas un échange électromagnétique entre les deux ordres. Panmaria conçoit ainsi le monde physique comme un théâtre où l'antimatière est dans les coulisses, la matière à l'orchestre, les échanges qu'elles entretiennent se jouant sur la scène. Les parties consti-

empirical discovery of antimatter, confirmed in 1955 by the Italian physicist Emilio Segre, at a particle accelerator in Berkeley, demonstrated for Jorn and Gallizio the validity of Marxist philosophy in nature and, implicitly, of history.

Moreover, the theme of antimatter provided a metaphor for Situationist activity itself. The discourse of the scientific vulgarization of the period in fact suggested that if a gram of antimatter were placed in contact with a gram of ordinary matter, it would produce a brutal action that would release as much energy as the fission of several kilograms of plutonium. Antimatter: separated from the world as such but endowed with the same properties except for one—electrical charge—and forced to cause an explosion on contact. Gallizio and Jorn went more deeply into this first Manichean intuition based on an article by the Italian physicist Francesco Panmaria, who in 1949 developed the notion of the "anti-world." For the latter, the absence of a non-explosive contact between matter and antimatter did not prevent an electromagnetic exchange between the two orders. Panmaria thus conceived of the physical world as a theater in which antimatter waited in the wings, matter in the orchestra, and the exchanges between them occurred on stage. The constituent parts of the *Cave* depict this encounter.

tuantes de la Caverne figurent cette rencontre. En effet, comme l'indique le carton du vernissage, le « mur de droite, le mur de gauche et le fond de la galerie représentent les réactions qui adviennent entre l'anti-matière, au plafond, et la matière, au sol. Ces forces se rencontrent et se fondent dans une "réalité provisoire", représentée par le mannequin habillé de peinture.» Avec une telle image, Gallizio cesse d'identifier l'activité de l'artiste révolutionnaire avec celle de l'antimatière: si la Caverne est une représentation de la rencontre de la matière avec sa face cachée, l'artiste est alors un acteur de la scène d'échange imaginée par Pannari pour cette rencontre. «Nous sommes en position de *catalyses*, écrit ainsi Gallizio à Baj pendant l'été 1958, qui, comme tu le sais, sont en chimie des éléments indispensables, mais invisibles, d'une *présence* — nous sommes les éminences grises du *chaos* ¹⁰.»

Zone franche de ce négatif puissant et imperceptible qu'est l'anti-monde et allégorie possible de la rencontre explosive entre matière et antimatière, grotte préhistorique pour les



12 La Caverne de l'antimatière / The Cave of Antimatter

Indeed, as the invitation stated, the "right wall, left wall, and back wall of the gallery represent the reactions that occur between antimatter, on the ceiling, and matter, on the floor. These forces meet and are established in a 'temporary reality', represented by the model dressed in painted canvas." With this image, Gallizio ceased to identify the activity of the revolutionary artist with that of antimatter: if the Cave was a representation of the encounter between matter and its hidden side, the artist was an actor on the stage of exchange that Pannari imagined for this encounter. "We are in the position of *catalysts*," Gallizio wrote to Baj in the summer of 1958, "which as you know in chemistry are indispensable but invisible elements of a *presence*—we are the gray enmities of *chaos*."¹⁰

A free zone for this powerful and imperceptible negative that is the anti-world and a possible allegory for the explosive encounter between matter and antimatter, a prehistoric cave for modern times, and a prototype of an anti-functional fallout shelter, a small-scale

1. Il ne reste plus que des traces photographiques qui ne montrent donc qu'une infime partie d'un projet pensé mobiliser tous les sens. La Caverne de l'antimatière a toutefois été reconstituée à l'occasion de l'exposition itinérante *À propos de l'Internationale Situationniste* présentée en 1989 au Centre Pompidou, à l'ICA de Londres et à l'ICA de Boston. Cf. Ivona Blazwick (ed.), *An address passion... an endless banquet*, ICA/Verso, London/New York, 1989. À propos des conditions et des circonstances de sa fabrication, consulter : Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique – de CoBRA à l'Internationale Situationniste 1948 – 1957*, Sulliver-Via Valeriano, Actes-Marseille, 1998 ; « Pinot Gallizio, de l'expérimentation à la situation », dans Yan Cret (dir.), *Figures de la négation. Avant-gardes de la fin de l'art*, Paris/Musées/Art of this Century/Musée d'Art moderne Saint-Etienne Métropole, Limites Ltd. Editions, 2004, pp. 93-97 ; Giugliano Bertolino, Francesca Comisso, Maria Teresa Roberto, Pinot Gallizio, *Il Laboratorio della Scrittura*, Charta, Milano, 2005 ; Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, juin 1957-août 1960, Fayard, Paris, 1999 ; Corine Pencaat, « Au laboratoire d'Alba, chez Pinot Gallizio », journées d'études « Les espaces de l'atelier », <http://publi-misha.u-strasbg.fr/document.php?id=113>; Frances Stracey, « The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavations of the Present », *October*, 116, Spring 2006, pp. 87-100.

2. Giugliano Bertolino et al., *op. cit.*, p. 68-70.

3. Sur la distinction entre le détournement et l'ultra-détournement, qui s'applique dans la vie sociale quotidienne, cf. Guy E. Debord, Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Livres mes*, 8, mai 1956, rééd. Allia, Paris, 1995, p. 2-9.

4. Le soir même du vernissage de l'exposition chez Drouin, à lieu, à Paris également, galerie Rive Gauche, une exposition de son complice Asger Jorn (*Modifications*) dans l'esprit, au contraire, du premier courant. Cf. Asger Jorn, « Peinture détournée », *Discours aux pingouins et autres textes*, Ensha, Paris, 2001, pp. 214-218 ; Yan

Giuseppe Pinot-Gallizio, *Gouverne de l'antimatière / Cave of Antimatter*, 1958-1959. Vue de l'installation à la galerie / view of the installation at gallery René Drouin, Paris, 1959

1. Only a few photographic traces remain, showing a small part of a project meant to mobilize all the senses. Nevertheless, The Cave of Antimatter was reconstituted during the international exhibition about the Situationist International presented in 1989 at the Centre Pompidou, Paris, at the ICA in London and at the ICA in Boston. Cf. Ivona Blazwick (ed.), *An endless banquet... an endless banquet* (London/New York: ICA/Verso, 1989). Regarding the conditions and circumstances of its fabrication, see Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique – de CoBRA à l'Internationale Situationniste 1948-1957* (Actes-Marseille, Sulliver-Via Valeriano, 1998); « Pinot Gallizio, de l'expérimentation à la situation », in Yan Cret (ed.), *Figures de la négation. Avant-gardes de la fin de l'art* (Paris: Paris-Musées/Art of this Century/Musée d'Art moderne Saint-Etienne Métropole, Limites Ltd. Editions, 2004), pp. 93-97; Giugliano Bertolino, Francesca Comisso, Maria Teresa Roberto, Pinot Gallizio, *Il Laboratorio della Scrittura* (Milano: Charta, 2005); Guy Debord, *Correspondances*, vol. 1, juin 1957-août 1960 (Paris: Fayard, 1999); Corine Pencaat, « Au laboratoire d'Alba, chez Pinot Gallizio », in "Les espaces de l'atelier," <http://publi-misha.u-strasbg.fr/document.php?id=113>; Frances Stracey, « The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavations of the Present », *October* 116, Spring 2006, pp. 87-100.

2. Giugliano Bertolino et al., *op. cit.*, pp. 68-70.

3. On the distinction between détournement and ultra-détournement, which is applied in everyday social life, see Guy Debord and Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Livres mes*, 8, May 1956 (Paris: Allia, 1995), pp. 2-9.

4. On the same night as the opening at galerie Drouin, there was another exhibition taking place at galerie Rive Gauche by his accomplice Asger Jorn (*Modifications*) in the spirit of the first current. Cf. Asger Jorn, « Peinture détournée », in *Discours aux pingouins et autres textes* (Paris: Ensha, 2001), pp. 214-218; Yan Cret, « Les modifications hérétiques d'Asger Jorn », in Yan Cret (ed.), *op. cit.*, pp. 103-04. This

Cret, « Les modifications hérétiques d'Asger Jorn », dans Yan Cret (dir.), *op. cit.*, pp. 103-104. Ainsi, cette soirée du 13 mai 1959, au départ conçue par Debord et Les siens comme une première offensive concertée de deux artistes se présentant comme situationnistes et anti-artistiques sur le marché de l'art parisien, est-elle d'emblée marquée par une tension irrésolue à l'intérieur du groupe entre deux types de rapport de la création présente aux arts du passé et aux autres pratiques contemporaines.

5. Sur cette thématique de conciliation des arts et de la science, cf. Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Allia, Paris, 2001 (1957).

6. Giuseppe Pinot-Gallizio, « Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable », *Internationale Situationniste*, 3, décembre 1959, rééd. dans *Internationale Situationniste*, Fayard, Paris, 1997, pp. 99-103 ; Frances Stracey, « Pinot-Gallizio's 'Industrial Painting': Towards a Surplus of Life », *Oxford Art Journal*, vol. 28, 3, 2005, pp. 391-405.

7. Sur les machines à peindre en général et celles de Thiquery et Gallizio en particulier, cf. Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, Jacqueline Chambon, Paris, 1988.

8. Giugliano Bertolino et al., *op. cit.*, p. 68-70.

9. Celle-ci apparaît chez Jorn dans « Mouvement et forme. Sur le contenu progressif de la notion de dissymétrie », *Pour la forme*, *op. cit.*, p. 112.

10. Giugliano Bertolino et al., *op. cit.*, p. 33, 11 Ibid., p. 68.

Laurent Jeunpierre est sociologue et historien. Il est actuellement maître de conférences à l'Institut d'études politiques de Strasbourg. Ses travaux portent sur les effets des circulations de savoirs et de pratiques entre disciplines et traditions nationales ainsi que les conditions du nouveau, en art, en science, en politique.

evening, May 13, 1959, initially conceived by Debord and his circle as a concerted first offensive by two artists presenting themselves as anti-artistic Situationists on the Parisian art market, was suddenly marked by an unresolved tension within the group between the two types of relationships of the art of the present with arts of the past and with other contemporary practices.

5. On the topic of cooperation between the arts and sciences, see Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* (Paris: Allia, 2001). Originally published in 1957.

6. Giuseppe Pinot-Gallizio, "Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable," *Internationale Situationniste* 3, December 1959, reprinted in *Internationale Situationniste* (Paris: Fayard, 1997), pp. 99-103; Frances Stracey, "Pinot-Gallizio's 'Industrial Painting': Towards a Surplus of Life," *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 3, 2005, pp. 391-405.

7. On painting machines in general and those of Thiquery and Gallizio in particular, see Maurice Fréchuret, *La machine à peindre* (Paris: Jacqueline Chambon, 1988).

8. Giugliano Bertolino et al., *op. cit.*, p. 68-70.

9. This appeared in Jorn's, "Mouvement et forme. Sur le contenu progressif de la notion de dissymétrie" in *Pour la forme*, *op. cit.*, p. 112.

10. Giugliano Bertolino et al., *op. cit.*, p. 33.

11. *Ibid.*, p. 68.

(Translated from French by Jeanine Herman)

Laurent Jeunpierre is a sociologist and historian. He is currently associate professor at the Institut d'études politiques in Strasbourg. His work concerns the effects of the circulation of knowledge and practices among national disciplines and traditions, as well as the conditions for innovation in art, science, and politics.