



GA
SIN
L'É
COLE
DU
M

3^e SESSION
LE LIVRE
1990-1991

LE LIVRE DE L'ÉCOLE DU MAGASIN

23 avril 1990 – 22 février 1991
3^e session

Ce livre a été réalisé par l'École du Magasin, 3^e session,
du 23 avril 1990 au 22 février 1991 :
Annick Doherty, Mark Kremer, Frederic Montornes,
Pascale Pronnier, Grazia Quaroni, David Renaud.

L'École du Magasin remercie pour son soutien :
La Fondation de France,
La Direction Régionale des Affaires Culturelles ;

pour sa contribution :
Egon von Fürstenberg ;

et pour leur collaboration tout au long des dix mois :
Le Magasin : Alice Bastiand, Eric Binnert, Jacqueline Dervaux, Bruno Dupont, Patrick Ferragne, Emmanuelle König, Anne Lagier, Anne Morel, Thierry Ollat, Eric Prohet, Yves Robert, Marie Vallier ;

ainsi que :
Marie-Thérèse Champesme, Amanda Crabtree, Françoise Gardies.

Conception et maquette du livre : École du Magasin.
Couverture : David Renaud.
Composition et gravure : In Folio.

CENTRE NATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE GRENOBLE

Adelina von Fürstenberg p. 7
Introduction

SEMINAIRES ET INTERVENTIONS

Denys Zacharopoulos, critique d'art p. 10
L'art contemporain face à l'histoire

Jean-Christophe Amman, directeur de musée p. 13

Benjamin D.H. Buchloh, historien d'art p. 15

Matt Mullican, artiste p. 17

Adelina von Fürstenberg p. 20
Quelques réflexions autour de l'artiste, du système de l'art, des centres d'art et des musées

Pier Luigi Tazzi, critique d'art. p. 23
Les années quatre-vingt : les grandes expositions

TEXTES DES ELEVES

Vito Acconci, artiste p. 28
Grazia Quaroni - David Renaud

Un détour de l'art p. 30
Mark Kremer

Pièces à conviction 1, 2, 3, 4 p. 33
Annick Doherty

Génération intermédiaire ? p. 38
Frederic Montornés

Les revues d'art : scènes pour les artistes ou pour les critiques ? p. 42
Grazia Quaroni

L'EXPOSITION DE L'ECOLE DU MAGASIN

Le montage p. 46

L'exposition p. 48

L'AGENDA DE L'ECOLE p. 58

La détermination des stagiaires, l'engagement des personnalités invitées à enrichir leur formation et l'intérêt croissant auprès des professionnels de l'art ne font que confirmer la nécessité de l'Ecole du Magasin.

Outil de précision pour ceux qui désirent travailler dans le monde de l'art, l'Ecole du Magasin s'adresse surtout aux jeunes passionnés et sereins, patients et résolus, pour qui l'expérience de dix mois à Grenoble renforce la volonté de vivre l'art et les artistes.

Cette publication permet de découvrir quelques-unes de leurs rencontres et les moments forts de leur formation. Dans les dernières pages, elle donne également un aperçu assez exhaustif du programme durant les dix mois de travail.

Mes sincères remerciements à tous ceux qui ont contribué à l'enrichissement des stagiaires de cette 3^e session, et en particulier :

le jury de sélection,
les artistes,
les critiques et les historiens d'art,
les directeurs d'institutions et de galeries,
l'équipe du Magasin,
et tous les amis en France et ailleurs.

ADELINA VON FÜRSTENBERG

SEMINAIRES ET INTERVENTIONS

DENYS ZACHAROPOULOS

L'ART CONTEMPORAIN FACE A L'HISTOIRE

CONTINUITÉ ET DISCONTINUITÉ DANS L'HISTOIRE DES PRATIQUES PICTURALES ET DANS
LES DÉBATS INTERPRÉTATIFS FONDATEURS DE LA MODERNITÉ ET DE SES INSTITUTIONS

Le texte qui suit est le résumé d'un séminaire de trente-deux heures pendant lequel chacune des questions soulevées ici a été confrontée à des analyses et des exemples concrets, accompagnés d'un travail critique sur les sources bibliographiques et les méthodes théoriques, dont les notes ne gardent qu'un aperçu sommaire.

"Décrire les mosaïques, incluses dans les coupes, les absides, les angles, les pendentifs, les voûtes et les niches, comme étant plates ou bi-dimensionnelles, cela serait impropre. Il est vrai qu'il n'y a pas d'espace derrière le plan pictural de ces mosaïques. Mais il y a de l'espace – l'espace physique – inclus dans la niche – devant – et cet espace est inclus dans la peinture. L'image n'est pas séparée du spectateur par un plan qui, comme une vitre imaginaire, fait de la peinture la place derrière laquelle une peinture illusionniste commence : elle s'ouvre à l'espace réel – devant –, là où le spectateur vit et se meut... Il n'est pas besoin d'illusion aux peintures qui englobent l'espace physique et aucune mise en scène n'est nécessaire pour clarifier la position des figures."
Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1946.

Il semblerait que presque toutes les grandes œuvres de peinture aient été concaves ou convexes, jamais plates. Les seules exceptions seraient celles tenues sur la platitude comme un stylite sur son poteau, comme les plus inefficaces réalisations du non-lieu idéologique¹. Rares sont ceux qui ont réussi. Encore plus rares, comme chez les stylites, ceux

qui ont pu faire de cette démonstration un accès vers un ciel ou une terre. Ce que nous entendons par un rapport de peinture murale au tableau, c'est une peinture qui travaille l'ouverture et non plus la clôture d'un espace². Une ouverture qui déborde tout cadre et s'oriente en nous orientant vers tous les sens du réel³. Un grand nombre d'artistes modernes et même contemporains ont certainement un rapport direct avec une telle définition de la peinture⁴. Leurs œuvres nous renvoient à une étendue par-delà tout format (même ailleurs que le rapport du grand au petit) et tout modèle, mais surtout, à une étendue qui dépasse cette même notion du mur comme étendue plate, comme convention publique.

Leurs œuvres épousent à la fois l'étendue illimitée du monde et le manque de dimensions du monde contemporain. Dans ce même écart et en une telle simultanéité, ces œuvres se retrouvent, avec la peinture, devant le tableau et le mur à la fois, alors que derrière il n'y a ni illusion ni platitude, mais le monde dans sa dense opacité⁵. L'étendue, certes différente pour chacun d'eux, elle est cependant concave et convexe à la fois comme dans les *Nymphéas* de Monet ou dans l'irrecevable évidence du monde chez Mark Rothko ou Barnett Newman⁶. Cette étendue mesure le monde en se mesurant à la mouvance et à l'inertie des choses et des sens, entre le sens historique et la saisie du présent.

Que, par ailleurs, certains artistes tant historiques que contemporains nous confrontent avec une réalité plus analytique d'un rapport de la peinture à l'espace du mur et de l'histoire, cela se fait par les moyens physiques de cette même réalité quasi tautologique de leurs œuvres, qui se tiennent sur le mur avec insistance et se mesurent au cadre architectural avec le sens d'un projet concurrent du monde dans les grandes lignes du dessin et de l'abstraction, de l'idée ou de l'éclairage, du contour ou de la géométrie⁷.

Dans ces espaces issus d'un laboratoire mental, cet art ne se réalise que dans un monde au ras du mur, à la page d'un livre, en marge d'un texte, dans l'arrêt du temps et l'absence du lieu. Que l'indifférence vis-à-vis de l'espace au-devant du tableau ou du mur chez certains artistes importants se soit réalisée dans la forme même du musée, voilà qui ne pourrait que plaire à Cézanne dont l'aspiration ne consistait qu'à réaliser "le grand art des musées"⁸. Est-ce alors accidentel que cette même directionnalité psychologique des gestes des figures dans l'œuvre de Piero della Francesca⁹ nous la retrouvons chez Cézanne comme directionnalité des volumes, comme éclairage diffus et arrêt temporel dans un espace dont la pureté formelle est a-historique et analytique, idéation et corps à la fois ? Que cet élément du monde dont semble être faite sa peinture soit représentation et clôture, cela est probant.

Sans vouloir établir des oppositions ou des lignées antithétiques, on se contente cependant de relever des différences qui ne se donnent pas comme simple diversification d'une œuvre à une autre. Peut-être plus liées à des débats déjà consommés historiquement, comme la querelle des images, la querelle entre la couleur et le dessin, celle entre les anciens et les modernes, réalistes et idéalistes, avant-garde et tradition, etc., ces différences se greffent sur les œuvres, le plus souvent par les commentaires et les usages muséographiques¹⁰. Cependant, il y a une réalité des œuvres qui, sans contredire les commentaires, ne les fonde jamais entièrement.

Plutôt que de plaider le postmodernisme en vue de palier des oppositions d'un ordre factice, il faille s'engager à retrouver ce qui reste nécessaire des œuvres historiques dans leur

rapport au présent par les moyens qu'elles nous donnent tant pour penser la peinture que pour pouvoir la faire.

Ces mêmes questions, ces mêmes problèmes semblent insolubles parce qu'aucun lieu réel ne peut les contenir, sinon une abstraction mentale n'étant jamais que compréhension mais non connaissance de l'histoire. Nos connaissances sont empruntées ainsi que notre fière suffisance aux valeurs sûres. A peine en prise avec l'histoire, on se retrouve déchiré devant un monde compartimenté d'un côté et qui s'effrite dans d'infinis méandres de l'autre. Ni mur ni tableau, comme la peinture l'histoire est à la fois l'un et l'autre, mais avant tout elle l'est par et avec celui qui s'y est mis devant et en avant d'elle-même, en son avant. Que cette réflexion sur l'origine de nos pratiques et cette investigation sur les fondements de nos discours soient alors une façon de se mettre en avant d'une histoire toute faite, comme les artistes et les œuvres qui la permettent se mettent en avant de la peinture, du mur et du tableau.

Si l'histoire investit ses lieux, l'art les habite.

¹ Cf. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, 1966 ; "Introduction" passion accompagnée d'une discussion sur l'Ecole des Annales en histoire et la notion de "longue durée".

² Les questions de l'espace et de l'illusion en peinture : un point de vue spéculatif et une position historique ; E. Gombrich, *Art et Illusion*, Paris, 1971, et O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1946.

³ Le réalisme : Courbet vs. Manet et la coupure épistémologique entre Gombrich et Greenberg sur la fin du naturalisme et l'origine du formalisme.

⁴ La question du postimpressionisme : Roger Fry et Meyer-Grefe confrontés à l'étude de H. Broch, "Hofmanstahl et son Epoque".

⁵ Louis Marin, *L'opacité en peinture*, Dijon, 1990. G. Didi Huberman, *Fra Angelico*, Paris, 1990.

⁶ D. Zacharopoulos, "De Kant à Monet. Représentation de l'espace, espace de la représentation. Point aveugle", *Artistes*, avril 1983 ; "Promenades", dans cat. *Promenades*, Genève, 1985 ; "Wendungen", dans *Malerei-Wandmalerei*, Graz, 1987 ; "Eloge de Fontana", cat. *Fontana*, Paris, 1987 ; "Within which horizon do we encounter sculpture ?", *Telkos 2*, Athènes, 1989 ; "Le Diaphane", Tourcoing, 1990.

⁷ Cf. La question du "minimal art" : D. Judd, R. Wolheim, M. Fried, R. Kraus et B. Buchloh.

⁸ Le cas Cézanne et le fondement de vérité en peinture de Maurice Denis à J. Derrida (en passant par F. Novotny, K. Badt, L. Brion-Guerry, H. Maldiney, Merleau-Ponty, etc.).

⁹ Carlo Ginzburg et Salvatore Settis et l'apport des méthodes historiques dans la constitution des débats artistiques aujourd'hui.

¹⁰ G. Morelli et W. von Bode au XIX^e siècle et les fondements idéologiques des pratiques critiques et muséographiques. Du musée et de l'œuvre historique au musée d'Art moderne et aux pratiques contemporaines : J. Casou et le musée national d'Art moderne, Paris ; A. Barr et le MOMA, New York ; W. Sandberg et le Stedelijk Museum, Amsterdam.

JEAN-CHRISTOPHE AMMAN

Extrait du séminaire du 19 juin 1990, Francfort, transcrit par Mark Kremer.

Q : Parlant des jeunes artistes que vous avez choisis pour la collection du musée de Francfort, on peut dire peut-être qu'il n'y a pas une force utopique, mais c'est une définition négative, c'est-à-dire, c'est une définition où l'on dit : "Ils ne sont pas ça." On peut aussi dire : "Ils sont ça."

R : C'est juste. C'est très juste. Comment peut-on le formuler de façon positive ? Je pense que le côté extrêmement positif est que la situation est tellement confuse, chaque artiste peut se concevoir, lui-même, comme un concept, une idée. Et je pense que ce qui est intéressant à ce moment-là c'est qu'un peu de jeunesse de l'artiste jeune disparaît. Hier dans une discussion il y avait quelqu'un qui disait : "Il y a des artistes très, très jeunes qui n'ont fait peut-être qu'une exposition, mais fantastique... Ils ont quel âge ?... 26 ans." Aujourd'hui, un artiste très, très jeune ce n'est pas 26 ans, c'est peut-être 35 ans.

Il y a six mois des gens sont venus ici parce qu'ils organisaient un très grand concours de photographie, et ils ont dit : aurais-tu la gentillesse de lire la réglementation de participation, etc. Et la première chose que j'ai dit : "Barrez les 35 ans". Il ne fallait pas que les participants soient plus âgés que 35 ans. Ce problème est similaire à "Aperto". C'est complètement ridicule.

Le côté positif est que chacun doit se concevoir comme concept et comme idée, parce qu'il n'y a pas qu'une motivation mais il y a dix milles motivations, donc pas de point de référence, ou dix milles points de référence.... Alors les artistes ont besoin de beaucoup plus de temps. Donc, je pense que soudain la question d'âge n'a plus aucune valeur. Je pense qu'avoir 50 ans, ou, enfin, 26 ans ou 30 ans, n'a pas de valeur. Et ça, je pense que c'est une chose positive, parce que chacun doit, et peut seulement au fond se concevoir soi-même comme concept et comme idée.

Et ça veut dire augmenter le potentiel d'expérience, comme un stock, à partir duquel on peut vraiment travailler et se projeter soi-même, dans une direction qui est sa propre nature. Ça prend énormément de temps. C'est pour ça, encore je dis que les grands artistes sont devenus très lents. Ce sont seulement les mauvais artistes qui sont très rapides. Ce sont les mauvais artistes qui regardent peu. Et mauvais entre guillemets, parce que par exemple beaucoup d'artistes de l'Est, pensent qu'ils ont compris quelque chose. Et c'est fantastique, mais ils ont compris 'Flash Art' - ils n'ont pas compris qu'est-ce que c'est la difficulté de créer....

Ca c'est le côté positif. Aussi naturellement cela a des conséquences, parce que ça devient toujours plus difficile de comprendre les démarches de l'art. Parce que chaque démarche au fond a son propre langage et je pense que pour ceux qui organisent des

expositions, pour ceux qui sont engagés dans des collections, ils doivent aller voir beaucoup d'artistes. Beaucoup d'artistes.

Ensuite naturellement vient un phénomène qui est celui que les oeuvres n'ont plus cette linéarité qui était celle, disons, de Sol LeWitt, ou de Carl Andre. Je pense que la méthode de penser, aujourd'hui, est circulaire, mais certainement pas linéaire. Se créer une identité par une accumulation qualitative d'expériences, peut s'exprimer seulement par une extension circulaire, mais comment faire pour ne pas se perdre en s'étendant? C'est toujours revenir par le centre. Et le centre, c'est soi-même. Mais soi-même comme centre, ce n'est pas un centre statique, c'est un centre aussi qui est mouvant. Cette façon de penser est d'ailleurs typique et exemplaire pour le travail de Bruce Nauman, qui accomplit des oeuvres de nature très différente.

Donc, si je vois un travail et je vois un autre travail, je dois me dire : quelle est la relation entre ces travaux d'un même artiste, qui au fond sont, pour ainsi dire, à premier vue contradictoires. Alors, je dois carrément me plonger dans le travail pour comprendre, et je pense ça encore, c'est une des raisons pourquoi je suis tellement fondamentalement, contre le choix de seulement une pièce d'un artiste. Il faut toujours un ensemble qui permît justement de relier les contradictions, enfin ce que j'appelle 'contradictions', une diversité du travail pour rendre possible et consistante la pensée visuelle.

C'est pour ça que je dis aussi, mon but c'est au fond d'éliminer le pédagogue du musée. Naturellement, c'est une métaphore, parce qu'il est très important. Mais pour dire que ce n'est pas le pédagogue qui doit expliquer les oeuvres. Les oeuvres doivent avoir la possibilité de 'dialoguer', de s'expliquer eux-mêmes. Est-ce qu'il y a une autre façon de parler du côté positif?...

Il n'y a plus d'utopies, tous les vocabulaires sont disponibles. Je pense que Jackson Pollock croyait encore en son acte; Kounellis et Mario Merz quand ils faisaient des choses, ils croyaient en leurs gestes. Je crois qu'aujourd'hui, un artiste ne croit plus à son geste, parce que le vocabulaire qu'il utilise est un vocabulaire tellement ambigu que le geste prend une signification totalement différente.

J'ai une vision cathartique de l'art, et je pense que ma génération ne peut pas considérer un art en dehors de la vision cathartique. C'est dans ce sens que je crois que je suis lié à une génération, pas un style, une expression, mais à la vision cathartique.

Q : Et est-ce qu'un "art qui ne croit pas à son geste", peut être un art cathartique?

R : Ça c'est une toute autre catégorie, parce que je pense que, du moment où tous les vocabulaires sont devenus disponibles, le moment où il n'y a plus une forme inventive, cela arrive à un point, peut-être de bricolage, tel Levi-Strauss le définit, et dans cette forme de bricolage je peux très bien projeter une vision cathartique. Je crois que tout le travail de Levi-Strauss était porté par une vision cathartique.

C'est quelque chose qui est extrêmement difficile à concevoir parce que le vocabulaire cache, masque la chose. Le vocabulaire disponible, utilisé, existe naturellement surtout dans des formes préexistantes. Et la manipulation des formes préexistantes, ce que j'appelle cette 'complication', est précise ou non précise, mais il reste à savoir à quel point c'est précis, aussi bien le choix de la forme préexistante en tant que vocabulaire, et la manipulation.

Dans le cas de Cady Noland c'est assez intéressant de voir ce problème. C'est très confus, on ne sait pas. Moi, je n'ai pas compris, peut-être quelqu'un de vous a compris.

BENJAMIN D.H. BUCHLOH

Extrait du séminaire du 2 juillet 1990, Magasin, Grenoble, transcrit par David Renaud.

Warhol dénie la sérieuxité à l'objet fétiche de la culture savante ainsi que ses fonctions au sein de l'industrie culturelle. Il a fait ça comme bien peu d'artistes américains et européens, plus jeunes, pourraient se targuer de le faire, quand il affecte de réinstaller la subjectivité et l'identité dans le vaste commerce des beaux-arts.

En ces temps de recrudescence de la magie de la marchandise de l'art, où l'on avait ressuscité artificiellement les idéaux pré-Duchamp de la perception sensorielle, les stratégies de Warhol anéantissaient sans relâche cette fausse magie. A l'instant même où les techniques postmodernes d'appropriation et de recyclage des images trouvées sont devenues une stratégie à la mode, Warhol avait déjà présenté une suite de toiles portant des impressions en négatif.

Quand la montée de la nouvelle droite politique et la mercantilisation croissante du monde de l'art ont remis en vogue les appels d'iconographie fasciste, Warhol avait déjà rendu hommage à Leni Riefenstahl dans le plus mauvais goût américain en utilisant l'architecture de lumière du stade de Nürnberg, construit par Albert Speer, pour ajouter à son répertoire de termes apparemment fortuits.

Toute une génération d'artistes italiens s'est assurée un renom en redécouvrant le legs de De Chirico. Warhol a fourni les paraphrases les plus libérales et mécaniques de cette oeuvre, en faisant de De Chirico non plus une référence historique, mais un simple pourvoyeur de citations aux frais desquelles il élabore les nouveaux phénomènes de mode.

Enfin, au moment le plus intense où il lut la conviction que les méthodes picturales, gestuelles, pouvaient transmettre un message affectif et profondément authentique, Warhol répliquait avec deux groupes de tableaux insolents, les peintures d'oxydation et les Rorschach tableaux, qui déboulonnaient tranquillement le mythe de l'expressivité picturale toute fraîche.

Dans sa dernière période, au moment des pires déchéances, Warhol est resté un stratège rusé, capable de devancer et d'anticiper par des gestes parodiques et des affirmations apparemment monstrueuses, énoncés dans sa philosophie en 1975, *From A to B and back again*.

Thomas Crow a fait une analyse sur le travail de Warhol des années 1962-1966. Pour lui, Warhol était engagé pour cette période dans un projet de rétablir une culture populaire

américaine en se référant à la culture populaire des années 1930-1940 du cinéma. C'était une période de culture populaire envisagée dans les médias sur le niveau de distribution. En effet, la dévotion de Warhol est la citation des images de film et la citation des images de vedettes de films. Ce sont surtout Liz Taylor et Marilyn Monroe qui font référence à cette notion et dimension réellement populaire du travail de Warhol.

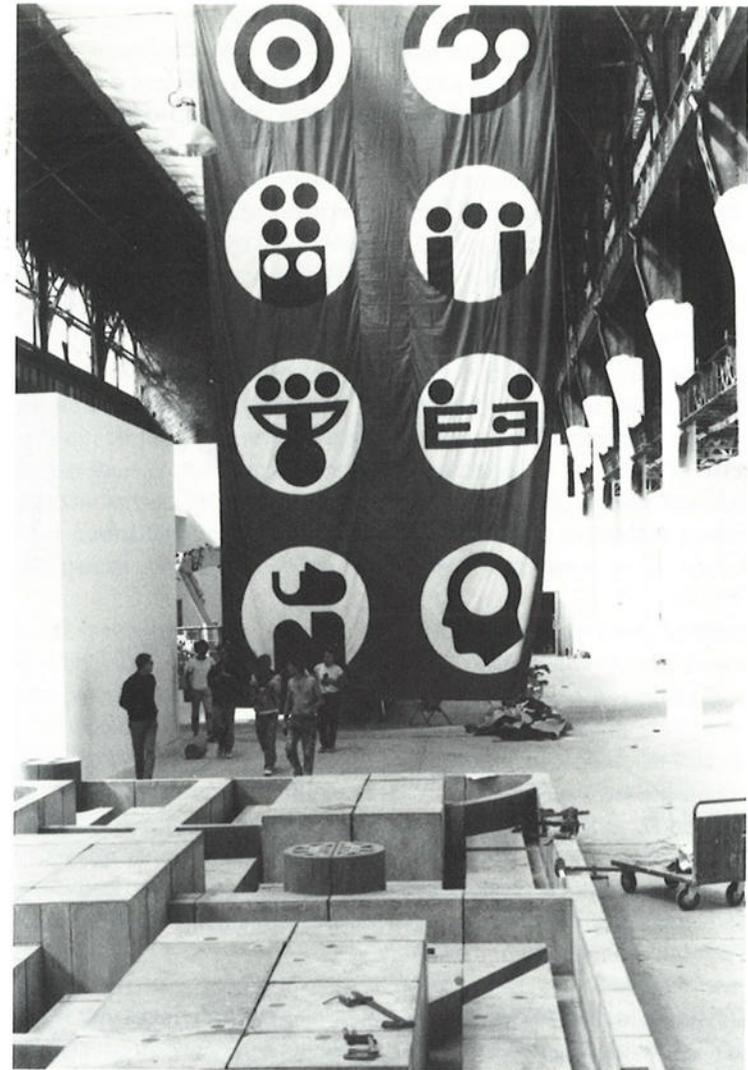
Au niveau des films, ce que Warhol a fait est encore plus important, parce qu'après tout on pourrait suggérer qu'il n'y a quand même aucune critique plus sévère, plus subversive et plus violente de la prétendue culture populaire de Hollywood que les films de Warhol. C'est vraiment le grand détournement de l'idéologie des films commerciaux sur tous les niveaux et cela dans les films de Warhol, avec beaucoup d'autres dimensions. Ils fonctionnent d'une manière tout à fait extraordinaire. Ils démolissent sur tous les niveaux : caméra, acteurs, narratif, direction. Ils démolissent entièrement l'idéologie des films de Hollywood. On ne pourrait pas imaginer un antidote plus radical. Ceux-ci devraient être les plus populaires. D'une certaine manière, Godard, lui, a réussi, mais les films de Warhol – qui sont énormément radicaux dans leurs attaques sur l'appareil de domination idéologique, et sur la production de film – restent inaccessibles et élitistes. Ils restent entièrement enfermés dans leur petit domaine d'avant-garde.

Si on regarde les films de Warhol, ceux-ci ont plus d'impact que les tableaux. Dans les tableaux il y a la déification de la pratique. Dans les films, avec leur affirmation totale de la bêtise journalière, il y a quand même d'autres implications. Ce n'est pas seulement un geste révolutionnaire qui détruit l'illusionnisme et la domination inhérente à l'illusionnisme cinématographique, mais il y a une autre implication qui, dans un certain sens monumentalise l'état abruti de notre existence journalière au niveau esthétique. Tout d'un coup, les drogués deviennent des caractères héroïques de notre existence.

L'automatisme idiot de ce que tout le monde a dans la tête – qui est tout à fait inqualifié, tout à fait abruti, plat, simpliste, bête, stupide... –, tout d'un coup cela devient un élément de discours général. Par le fait même que ce soit inséré dans les discours et les institutions culturelles. C'est cet aspect qui est le moins exploré. C'est là où cette attitude soi-disant subversive est radicale, a aussi une autre dimension où elle devient quand même une affirmation des conditions... On pourrait au moins se demander si on veut affirmer ces conditions ou non. C'est-à-dire : si on peut maintenir le droit de les réfléchir ou de les résister, au lieu de les accepter.

Une autre question est si on veut accepter les phrases articulées ou inarticulées des acteurs dans les films de Warhol. Si on veut accepter ça comme une position ou une proposition avec laquelle on peut s'identifier. Alors là je crois, la position radicale inhérente aux films de Warhol trouve vraiment sa limite historique, et cela est un problème spécifiquement américain aussi : la dimension soi-disant et apparemment radicale et subversive de rétablir une nouvelle culture populaire de tous les jours, c'est-à-dire d'abolir un peu la division artificielle qui sépare la sphère culturelle de la sphère de l'expérience journalière.

Ce n'est pas du tout fait, une confrontation de Warhol avec la culture prolétarienne. L'incorporation du travail de Warhol dans le domaine exclusif de l'art contemporain va encore éliminer toute autre possibilité de réfléchir sur le travail dans ces termes. De plus en plus, il s'agit seulement d'une question de l'art plastique. On m'a reproché d'être incapable de réfléchir sur ses tableaux et sur son importance comme peintre dans la tradition des grandes peintures de Piero della Francesca. Une fois que cela est exclusivement entré dans le domaine de l'art plastique – c'est inacceptable.



L'accrochage de l'exposition de Matt Mullican au Magasin, septembre 1990.

Extrait de l'intervention du 13 septembre 1990 pendant le montage de son exposition au Magasin transcrit par Mark Kremer.

Il y a un an et demi, je suis venu au Magasin pour préparer mon exposition. Les proportions des espaces, ici, sont un défi. La "rue" a 14 mètres de haut, mais la présence des "galeries" permet d'inclure de plus petits objets dans l'exposition. En bref, l'espace permet, d'une manière naturelle, de faire coexister différents éléments dans un espace lui-même caractérisé par un "intérieur" et un "extérieur".

Je présente un travail en béton dans la "rue", un "chart" de 7 mètres sur 14 mètres, pesant 150 tonnes. Il est évident qu'un "chart", normalement, n'a pas de dimensions physiques réelles, donc il s'instaure quelque chose comme une tension dans le travail, tout comme dans la manière dont celui-ci se met en état de "compétition" avec l'espace. L'autre travail que je montre dans la "rue" sont les bannières, les drapeaux, dont les dimensions sont de 7 mètres sur 13,50 mètres. Les drapeaux créent aussi une tension, quoiqu'on comprenne physiquement très rapidement une bannière, mais ici celle-ci fonctionne tout d'abord comme support pour le langage abstrait de mon "chart".

Les différentes couleurs des drapeaux sont rouge, noir/blanc, jaune, bleu et vert. Dans ma carte, le rouge se réfère au subjectif, c'est le signe de l'émotion. Le noir/blanc symbolise le langage abstrait. Le jaune se réfère aux arts, c'est le *World Framed*. Le bleu est le *World Unframed*, il se réfère à la relation que nous avons avec les objets autour de nous, sans que nous y prêtions attention. Le vert est le signe des éléments, de la terre et de la nature. Naturellement il se crée des interférences, puisque mon plan est une schématisation réduite à sa plus simple expression.

Dans les "galeries", je montre de nouveau un "chart", un cadre, dont les dimensions sont comparables au travail en béton. C'est un plan en plâtre, dont la structure est ouverte – vous pouvez voir à travers – puisque j'insiste surtout sur la signification du cadre. A l'intérieur de celui-ci j'ai mis différents objets : squelettes d'animaux, cristaux, un générateur, une radio, des écouteurs, des reproductions en magnésium de la *Nouvelle Encyclopédie d'Edinburgh* de 1825. Je suis très intéressé par la relation entre l'information et l'énergie, et par la transformation de cette énergie. Le cadre contient aussi quelques uns de mes anciens dessins, et des *cartoons*, suggérant la vie propre de l'image médiatisée. La partie rouge dans le cadre, le subjectif, est vide, puisqu'elle se rapporte à la relation entre le signe, le symbole, et moi, c'est-à-dire la relation émotionnelle.

A l'origine, ce travail, le projet MIT, a été présenté à Boston. C'est principalement une structure pour séparer les objets, pour les comprendre, et par là même comprendre notre relation avec eux. Le plan – c'est le "chart" – donne de l'information, comme une encyclopédie, de nos jours un médium démodé. L'autre partie du travail est le "magasin", dans une pièce adjacente des "galeries". Ce magasin contient des objets qui auraient pu être placés dans le cadre. Le cadre, avec ses objets, peut être considéré comme le jeu : le magasin a les pièces qui peuvent y être utilisées en puissance.

L'autre principal travail pour les "galeries" est le projet d'ordinateur. Le travail montre un plan comme une ville, mon "chart" comme ville. Naturellement, ma ville n'est pas un endroit où des gens vivent. En fait cela a beaucoup à voir avec les cadres et les drapeaux, mais en plus s'ajoute l'aspect séduisant de l'ordinateur. Les signes sont plus rapides que les mots et l'ordinateur n'existe que comme un langage de signes. La ville, comme entité tridimensionnelle, existe dans l'ordinateur et ses dimensions sont de 3 kilomètres sur 6 kilomètres. Les caissons lumineux signalent dans l'exposition le moment d'entrer dans le *data-base*, dans l'image, dans la ville. Un aspect important de ce travail est la tentative pour rentrer dans l'image. Le moniteur vidéo démontre, avec une grande tactilité, une autre manière de rentrer dans l'image.

Les signes eux-mêmes, les matériaux et ce qu'ils disent ne présentent pas tellement le monde mais en sont une interprétation, le langage que j'utilise. Il a été réduit, comme un plan. Evidemment, la relation entre le travail d'ordinateur et moi est très différente de celle que j'ai avec ma carte sur la table qui est dans l'exposition. On peut être séduit par l'ordinateur, sans comprendre ce qu'il veut dire. Il se passe en fait beaucoup de choses, et en même temps c'est tellement simple.

Quand la carte du monde devient le monde, quand l'image médiatique devient le monde par lequel nous sommes concernés, comme au sujet de la politique, des médias, de l'art... Dans le futur, avec le remplacement de l'objet par l'image médiatisée, je ne pense pas que les signes ou les choses auront plus de signification ou deviendront plus claires, mais ce qu'elles représentent physiquement et émotionnellement le deviendra.

Nous sommes tous concernés par notre apparence. Mon travail est vraiment de notre époque en cela que ces signes ne sont pas éloignés de ceux de l'ordinateur, ni de ceux que l'on voit chaque jour, constamment, autour de nous. Nous revenons à l'essence, à la base des choses. En tant qu'artiste, je suis très intéressé par cet aspect.

ADELINA VON FÜRSTENBERG

QUELQUES REFLEXIONS

AUTOUR DE L'ARTISTE, DU SYSTEME DE L'ART, DES CENTRES D'ART ET DES MUSEES

Extrait de conférence, novembre 1990

L'art est un phénomène culturel soumis à des transformations auxquelles s'opposent des résistances telles que les positions déjà établies ou les idées fermement enracinées dans l'opinion publique.

Prenons par exemple la figure de l'artiste. Elle conserve communément l'aura mystérieuse de l'artisan qui transforme la matière et permet l'avènement miraculeux de la forme. En partie, l'artiste contemporain ne correspond plus à ce modèle : le processus de dématérialisation de l'art a libéré l'artiste d'un engagement personnel dans l'élaboration des objets artistiques, et même si une certaine habileté manuelle est quelquefois requise, elle ne constitue plus un critère valable de jugement.

L'usage par les artistes du Minimal Art et du Land Art, par exemple, de matériaux de provenance industrielle et de techniciens spécialisés, a soustrait l'art à la tyrannie du métier et de l'apprentissage et l'a déplacé dans le territoire de l'idée qui n'est plus celui de la forme ou de l'image, mais celui plus général et abstrait du projet et de la situation, c'est-à-dire celui de l'événement.

Par conséquent, le terme traditionnel d'*exposition* ne répond plus à cette situation. Il serait plus juste de parler d'*installation*, dans laquelle l'intervention de l'artiste consiste en une mise au point de la situation en fonction des circonstances de l'espace et du temps. Naturellement, ce bouleversement des conditions de travail de l'artiste, le déplacement survenu à un niveau projectuel, s'est répercuté en une transformation du lieu même de travail, l'atelier.

Il demeure encore chez beaucoup de monde un concept de l'atelier comme *bottega* de la Renaissance encombrée d'instruments de travail et d'œuvres inachevées, espèce d'athénor dans lequel se produisait la mystérieuse transformation alchimique de la matière en forme, un lieu placé dans une autre dimension lointaine et exotique, dans laquelle les objets arrivent sur le marché comme marchandises possédant la qualité de la rareté et de l'étrangeté. Mais si nous voulons mettre à jour cette conception, nous devons dire que l'atelier n'est plus le lieu du jeu solitaire et romantique de l'artiste voué au renversement des

idées et des formes, en révolte contre l'histoire et l'académie. Il est devenu un lieu d'idéation, où l'artiste souvent ne construit plus des objets mais plutôt dessine des projets ou élabore des modèles.

Tout cela, naturellement, a de profondes conséquences tant sur la réalisation des œuvres que sur le lieu de leur exposition. En premier lieu on doit considérer que, à cause des innovations dans la manière de travailler de l'artiste, la distance "idéale" entre l'atelier et l'espace d'exposition a été réduite. Pourtant, l'œuvre garde une autre plasticité due à son caractère essentiel de projet, et elle ne se prononce plus comme un fait en soi conclu et inéluctable. En étant surtout idée, dans l'intention de l'artiste, elle devance sa réalisation et sera alors adaptable, au fur et à mesure, aux circonstances de l'exposition.

Le lieu de l'exposition devient déterminant en ce qu'il impose les modalités de sa manifestation à l'œuvre. L'espace et le temps, le lieu et la circonstance, perdent le caractère de neutralité qu'ils avaient quand l'œuvre se présentait comme objet, et deviennent éléments internes du travail de l'artiste. Il va s'instaurer alors un lien entre le lieu de l'idéation, l'atelier et le lieu de sa réalisation, comme extension de l'atelier au laboratoire. Là, l'idée prend corps, et l'intervention de l'artiste sera surtout une mise en scène des éléments dans une situation qui, au moment juste, doit rester ouverte au regard actif du public.

La réflexion sur l'espace et le temps devient alors très importante en relation aux divers lieux d'exposition. Dans ce contexte-là, la différence entre le musée et le centre d'art devient soudain évidente : les deux institutions sont en effet en référence avec deux modes distincts du temps, celui de la mémoire et celui de l'événement. Mais ainsi posée, la question peut conduire à l'affirmation d'une certaine opposition entre le musée et le centre d'art qui doit être surmontée et qui, comme nous allons le voir, n'a pas lieu d'exister.

Un centre d'art contemporain se propose comme le lieu le plus propre à l'expression de l'art contemporain parce que, en étant en correspondance avec le processus de transformation de l'art, il est en mesure de fournir une réponse appropriée aux nouvelles exigences. Il est le dernier maillon dans une évolution qui, partie de l'atelier des artistes et à travers les espaces de l'avant-garde de ces dernières décennies, a porté l'art contemporain à se présenter sous les feux de la rampe au grand public. En ce sens, le centre d'art possède naturellement tous les critères pour une présentation idéale de l'œuvre d'un artiste contemporain.

De la galerie, le centre garde l'aspect du lieu de passage dans lequel une exposition reste un certain temps avant d'être remplacée par une autre. On y trouve alors ce caractère provisoire de renouvellement qui fait la différence entre le centre d'art et le musée. On peut dire alors que l'espace et le temps d'un centre d'art possèdent les qualités topologiques propres à la transformation : flexibilité et plasticité. C'est la tâche de la direction et de sa politique culturelle de surmonter l'hétérogénéité qui dérive de la présentation d'artistes tous différents et même quelquefois en opposition. C'est justement sur ce point-là que le centre d'art se différencie de la galerie et se rapproche de l'image du musée. En effet, libre de préoccupations commerciales, le centre d'art peut assumer pleinement un très net caractère culturel et, investi comme le musée d'une responsabilité publique, faire œuvre d'information et de sensibilisation en direction d'un public plus large.

Si le public de la galerie est celui, restreint, des amateurs, des collectionneurs et des experts, par sa nature même le centre d'art tend à élargir son action au territoire et à la cité où il est situé. Enfin, qui dirige un centre d'art contemporain est investi de nouvelles responsabilités et de nouvelles tâches, par exemple : connaissances approfondies de l'art contemporain et de ses développements futurs, appréciation dans le choix des artistes, etc. Il doit aussi cultiver les rapports avec les institutions administratives de la cité et du territoire, et surtout promouvoir les relations et les échanges avec les institutions culturelles : universités, musées, etc.

Puisque le musée présente aussi des expositions d'artistes contemporains, il est peut-être nécessaire d'interroger les différences qui le distinguent d'un centre d'art.

En effet, dans un musée, l'artiste se mesure avec l'histoire et, par conséquent, avec le passé, tandis que dans un centre d'art, la confrontation se produit avec un présent projeté vers le futur. L'exposition et l'acquisition de l'œuvre d'un artiste dans un musée peut signifier pour l'artiste même sa définitive renommée et consécration. L'exposition dans un centre d'art, au contraire, à cause de la flexibilité de ses opérations, a le caractère provisoire d'une proposition, de la possibilité d'une future consécration.

Sur ce point on constate alors une distinction fondamentale entre le musée et le centre d'art : tandis que le premier dispose d'un budget pour l'acquisition des œuvres d'art, le second travaille plutôt sur le temps de l'apparence et de la disparition.

Cette différence se reflète aussi dans une diversité des exigences architecturales et d'organisation du travail. Par exemple, un musée a besoin de multiples espaces d'expositions temporaires et permanentes, d'ateliers, d'un personnel qualifié pour la conservation, la surveillance, la maintenance et la restauration des œuvres, d'archives ouvertes à la consultation des étudiants et des historiens de l'art, etc.

Tout cela a une incidence mineure sur les activités d'un centre d'art, qui se propose plutôt comme une structure adaptée aux exigences immédiates de l'artiste et du public. Un centre d'art doit ainsi avoir des salles d'expositions temporaires, des ateliers de construction, des espaces/ateliers pour les artistes en résidence et aussi d'autres lieux disponibles qui puissent se transformer très rapidement en espaces d'accueil lors de conférences, colloques, projections audiovisuelles, performances, etc.

Au terme de cette réflexion, on peut donc dire que pour comprendre le lieu et le temps du centre d'art, il faut tenir compte des événements artistiques des années 60-70 : le happening, la performance, par exemple, étaient en relation avec le lieu et son espace, par une disposition qui était en état de produire de façon autonome ses propres significations et, par conséquent, en mesure de déclencher l'avènement artistique.

Plus tard, cet espace est devenu, en un certain sens, la matière première pour l'intervention de l'artiste. Ainsi l'installation a remplacé l'exposition ; cette transformation a entraîné un dépassement du temps quotidien vers le temps absolu de l'idée, en mettant en évidence l'univers problématique de l'artiste ou, dans un sens plus large, celui de l'art.

PIER LUIGI TAZZI

LES ANNÉES QUATRE-VINGT: LES GRANDES EXPOSITIONS

Résumé par Grazia Quaroni de l'intervention de Pier Luigi Tazzi lors du séminaire du 5 et 6 septembre 1990 au Magasin, Grenoble.

Chaque époque a une façon différente de présenter l'art et de contribuer à son développement. Aujourd'hui nous avons le sentiment que les grandes expositions ne sont plus nécessaires, mais ce genre d'événements a caractérisé les années quatre-vingt et il a changé la manière de montrer l'art. De le montrer, bien entendu, et non pas de le faire : conservateurs, directeurs de musée et critiques enregistrent, ils systématisent et présentent ce que les artistes produisent.

Quatre expositions ont particulièrement marqué les années quatre-vingt :
VON HIER AUS, Düsseldorf, 1984,
SONSBEEK '86, Arnhem, 1986,
CHAMBRES D'AMIS, Gand, 1986,
SKULPTUR PROJEKTE, Münster, 1987.

Leur importance vient du fait qu'elles ont bien résumé et développé une situation qui était déjà présente et qu'en même temps elles sont devenues prélude et ouverture vers les expériences futures. A partir de la deuxième partie des années soixante déjà, l'œuvre d'art avait acquis son propre espace "réel". Avant, le lieu de l'œuvre d'art était substantiellement un lieu mental, et l'œuvre était soit une image soit un modèle, malgré sa concrète objectualité. Mais cette objectualité permettait à l'œuvre de rentrer dans le monde "réel" seulement en tant qu'*objet d'art*. En fait, tant qu'elle restait dans l'atelier de l'artiste, elle n'était pas née, et une fois dans la collection privée ou au musée, elle était déjà morte, relique d'une pratique et d'un processus qui s'était déroulé dans un autre lieu et un autre temps. Relique d'une activité et d'une expérience qui trouvait sa propre consécration, sacralisation dans le musée ou dans la collection, mais qui en fait était produite ailleurs et avant. Dans ces années-là l'œuvre obtient son propre espace dans le monde. Il correspond souvent à l'espace de la galerie commerciale, où elle rencontre pour la première fois le regard de l'Autre, où elle voit le jour.

Le premier à se rendre compte de ce type de réalité fut Harald Szeemann, qui a créé, avec *Documenta 5* en 1972, une sorte de prélude aux expositions à venir, y compris celles citées, et en général à une nouvelle manière d'exposer les œuvres d'art. Il a voulu présenter la totalité du monde par des images : l'*immaginario*. C'est-à-dire la relation entre le monde des images personnelles (ou sociales, communes à tout le monde) et les icônes

que l'artiste présente, les œuvres d'art. Représenter cette totalité fut le but de l'exposition. Très importante, dans cet esprit, était la place occupée par la photographie, le film, l'enregistrement. Ce fut une exposition totale où l'on trouvait corps, objets, environnements, actions, symboles. Szeemann a démontré que rien ne peut se réduire à une image mentale, que tout doit être expérimenté comme une réalité. Les expositions les plus importantes des dix dernières années dérivent de cette conception.

VON HIER AUS : par Kasper König. Le but de l'exposition était clair et simple : présenter la situation artistique allemande à ce moment-là, un contexte, un champ d'analyse précis. Des artistes de différentes générations étaient présents, même très jeunes. Katharina Fritsch, par exemple, était à ses débuts. Le choix de la ville pour cette exposition était aussi très important : non pas Cologne, le marché central de l'art en Allemagne, non pas Berlin, trop problématique avec son mur, mais Düsseldorf, territoire allemand des plus neutres, et sa Kunstakademie, une des plus importantes d'Europe, qui était encore éclairée par l'aura de la chaire de Joseph Beuys, l'artiste allemand le plus représentatif de l'après-guerre. Les auteurs du catalogue ont également été choisis avec les mêmes critères suivis pour l'exposition : on y trouve des noms déjà confirmés, mais aussi des jeunes critiques ; et il ne s'agissait pas seulement d'Allemands ou seulement de critiques (parfois d'autres artistes, par exemple).

Différentes tendances se sont révélées avec cette exposition et dans la multiplicité des propositions, plusieurs artistes affirmaient leur conscience des limites culturelles du contexte autour d'eux, de son histoire et de sa tradition. C'est la sensibilité du commissaire qui arrive à sentir ce qui se passe dans l'art quand les choses sont encore en train de se faire.

SONSBEEK '86 : par Saskia Bos. Dans les trente dernières années, la sculpture a réaffirmé sa position prééminente parmi les arts. L'importance historique de Sonsbeek fut de marquer un intérêt nouveau pour la sculpture après de longs siècles de suprématie de la peinture. Comme toujours, l'exposition avait des précédents, elle était le résultat d'un processus déjà commencé auparavant.

Le prélude le plus important a certainement été la section "Plastik / Environment" de la *Documenta 6* (1977) organisée par Manfred Schneckenburger, le directeur. Il avait choisi, prudemment, de ne pas utiliser le mot "sculpture" dans le titre, mais il s'agissait d'une véritable exposition de sculpture, au sens large du terme, naturellement. Par exemple, on passait des larges structures en bois d'Alice Aycock à Dan Flavin, qui avait beaucoup plus à faire avec l'environnement. Ainsi que Walter de Maria, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Richard Nonas, Maria Nordman. Même s'il y avait une grande variété, l'accent sur la sculpture était vraiment net. Les travaux avaient été placés à la fois à l'intérieur du musée Fridericianum et dans les jardins autour.

Encore des jardins dans les deux expositions *Skulptur im 20. Jahrhundert* (Sculpture au XX^e siècle, Wenkenpark, 1980, et Merian-Park, 1984), organisées près de Bâle par un galeriste et par un historien d'art. Dans ces cas-là, la typologie spécifique des œuvres présentées est explicitement déclarée dans le titre. Par ailleurs, le précédent immédiat de *Sonsbeek '86* fut *Promenades* (parc Lullin, sur le lac de Genève, en 1985), une production du Centre d'Art Contemporain de Genève, dirigé à cette époque par Adelina von Fürstenberg ; dans cette exposition, l'œuvre n'a pas les caractères spécifiques de la sculpture, même si elle occupe son propre espace réel.

Saskia Bos a donc pu se confronter à d'autres expériences du même genre. Mais l'importance de son exposition fut non seulement de montrer la situation de la sculpture, mais aussi, à travers celle-ci, d'analyser l'état effectif de l'art. Dans l'exposition de Saskia Bos, tous les genres de travaux ont été présentés, dans leur spécificité et leur réalité propre. Elle a également montré différentes générations d'artistes : de John Chamberlain et Claes Oldenburg à Bruce Nauman, Giulio Paolini, Marcel Broodthaers, Rebecca Horn ; ainsi que Siah Armajani et Jenny Holzer, puis, Marco Bagnoli, Ettore Spalletti, Richard Deacon, Reinhard Mucha, Thomas Schütte, Jan Vercruyse ; jusqu'à des noms qui étaient pratiquement inconnus à l'époque, comme Fortuyn/O'Brien ou Niek Kemps. La vision d'ensemble de toutes ces propositions fut très efficace pour se rendre compte de la présence de toutes les spécificités qui ressortent des différentes manières de concevoir l'art. La multiplicité des présences fut aussi très réussie : objets réels, images, constructions, signes, environnements.

L'importance de *Von Hier Aus* et de *Sonsbeek* fut de créer un certain dérangement, parce que la présence de l'art devenait non pas juste une image, mais quelque chose de réel : c'était une démarche importante, mais pour ce qui concerne la relation de l'art avec l'espace, ces expositions étaient encore assez traditionnelles. Elles s'interrogeaient sur l'art dans un espace d'art, mais non sur l'art dans un espace qui appartient au monde. *Chambres d'amis* et *Skulptur Projekte* se posent des questions sur le pourquoi et le lieu de l'art.

CHAMBRES D'AMIS : par Jan Hoet. L'ouverture de cette exposition a eu lieu juste quelques jours après *Sonsbeek*. Ceci est difficile à croire, tant ces deux événements sont différents dans leur manière de concevoir la présentation de l'œuvre d'art. Si à *Sonsbeek* l'art était encore séparé du contexte social, *Chambres d'amis* obligeait à faire la relation entre art et non-art. Le projet de Jan Hoet : faire travailler les artistes dans des maisons privées, en connexion avec les propriétaires. Recherchant une nouvelle approche de l'art, Hoet a voulu confronter l'œuvre à un contexte qui ne lui appartient pas.

C'était bien différent d'une œuvre dans la maison d'un collectionneur, c'était une présence turbulente, sans façons. L'exposition se composait de différents fragments, sans vouloir constituer une totalité (comme Szeemann l'avait fait), un contexte (König), une situation (Bos). Dispersée dans cinquante et une maisons, l'exposition était très difficile à visiter. Les relations entre artiste et propriétaire étaient parfois conflictuelles. Anton Herbert, le collectionneur qui a accueilli l'œuvre de Daniel Buren, n'a pas voulu laisser visiter sa maison. Il fut aussi très intéressant d'assister au conflit entre le narcissisme de l'artiste et celui de l'espace privé. Mario Merz a imposé son signe despotiquement : pour installer sa pièce, une partie de la maison a dû être détruite, puis reconstruite. Ce fut un véritable viol. Joseph Kosuth a choisi un texte de Freud pour la maison d'un psychanalyste, mais son installation murale était terriblement violente, certainement insupportable pour des clients déjà délicats.

SKULPTUR PROJEKTE : par Kasper König. Une première édition de cette exposition, avec le même titre, avait été faite en 1977. En 1987, il ne s'agissait plus seulement de sculp-

ture, mais tout simplement d'art. Kasper König, avec le directeur du musée de la ville, Klaus Bussmann, avait décidé de chercher à rendre évidente la relation entre art et contexte urbain. La ville moyenne – ni village ni métropole – présente une complexité d'architectures des années quarante aux années quatre-vingt. Dans cette exposition aussi, différentes générations étaient présentes. Du Minimal Art (Carl Andre, Donald Judd) au post-Minimal (Sol LeWitt, Bruce Nauman), de l'Arte Povera (Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Mario Merz) aux plus jeunes (Isa Genzken, Fischli & Weiss, Katharina Fritsch, Thomas Schütte). Les œuvres avaient avec l'espace urbain des relations très différentes : elles s'imposaient ou bien elles étaient absorbées par la ville. La *Madonna* jaune de Katharina Fritsch, installée au milieu de l'une des rues principales, fut détruite. Münster, ville catholique, ne la supportait pas. L'échelle réduite, la position accessible, tout rendait le travail très vulnérable. En revanche, Jeff Koons a refait en aluminium une statue très chère aux habitants de Münster : le fermier Kiepenkerl, une sculpture qui avait résisté aux bombardements pendant la guerre, avait été détruite par un char américain et en suite reconstruite – la troisième version fut celle de Jeff Koons et, comme pour les deux autres, la statue fut découverte en présence du maire et de la fanfare municipale ; ce fut une fête pour la ville. Deux manières pour Münster de réagir à la présence de l'œuvre d'art : de la reconnaissance des autorités à la destruction physique anonyme des vandales urbains.

TEXTES DES ELEVES

VITO ACCONCI

GRAZIA QUARONI - DAVID RENAUD

Brooklyn, New York.

Vito Acconci travaille sous le croisement de deux ponts gigantesques.

Dans son atelier immense, que l'on ne visitera pas entièrement, sont placées des maquettes de tout genre : bâtiments, écoles, centres d'art, jardins.

Remise à l'échelle. La nature et la ville semblent déformées.

Tout – les lieux publics, les objets quotidiens – lui donne des idées pour des interventions possibles et absurdes en même temps.

Un drapeau qui s'allonge sur une façade, le mobilier de lumière, des lits dans des belles positions scabreuses, des voitures et avions engloutis, émergences de notre civilisation.

Toute chose est un jeu pour l'être.

L'œuvre assume un sens seulement si elle est utilisée, manipulée par celui qui se trouve, par hasard ou par amour de l'art, face à elle.

Voitures vidées de l'intérieur et emboîtées ensemble, équipées comme des véritables maisons. Un énorme soutien-gorge au mur devient, tour à tour, grâce à la flexibilité de sa structure, fauteuil, cou-vercle, lit, boîte... On est poussé à entrer dans la maison-voiture, comme à s'allonger dans un immense bonnet, et ça nous amuse.

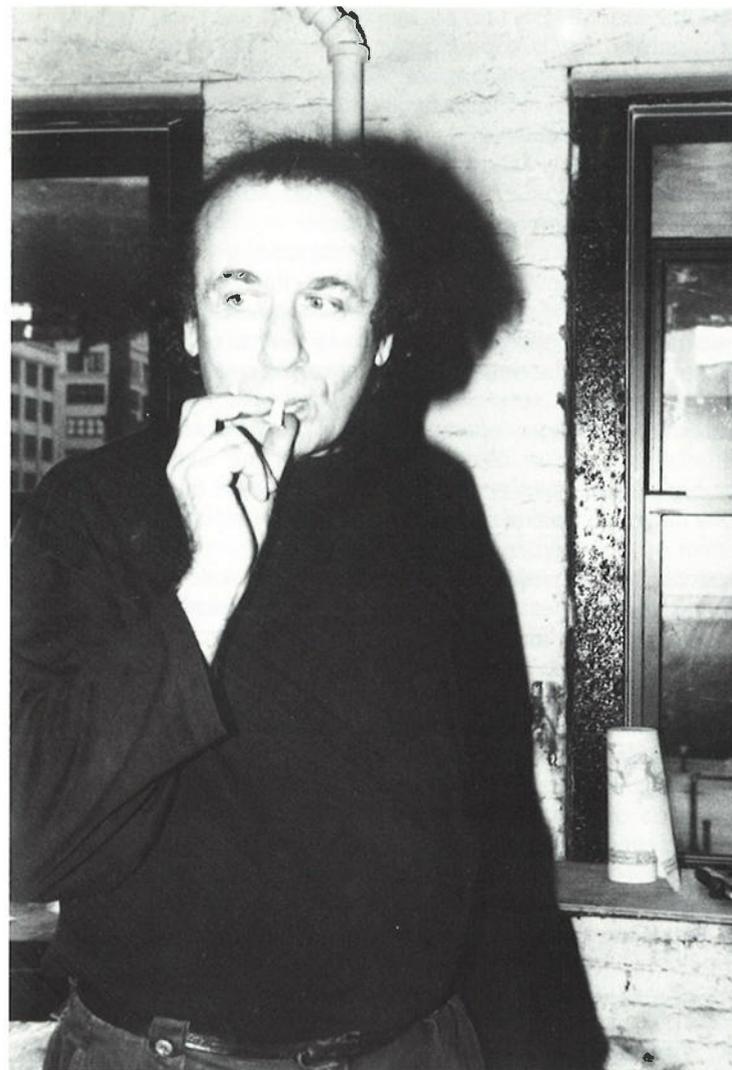
Mais celui qui s'amuse le plus c'est sans doute l'artiste ;

provocateur et espion en même temps de nos réactions face à l'invention, à la découverte des possibilités de ses objets.

Il y a longtemps, ses performances : suivre n'importe qui dans la rue, parfois pour deux minutes, parfois pour huit heures.

Plus loin dans cet atelier infini : studio, photos, salle aux 100 000 diapositives et films. Archives.

Plus loin encore : corps, fantômes, révolution – c'est l'organisation de la bibliothèque de l'artiste.



Vito Acconci dans son atelier, Brooklyn, New York, décembre 1990.

MARK KREMER

Ce texte fait suite à plusieurs entretiens entre François Hers de la Fondation de France et l'École du Magasin durant lesquels a été abordée la question des relations entre l'art et la société.

L'année dernière Alain Finkielkraut a formulé une vision qu'on peut rapporter à l'art contemporain : "On ne sait plus que nous avons besoin des œuvres pour garder contact avec la terre et pour comprendre notre vie."* Dans ce texte, je comprend cette prise de conscience comme un manque aperçu dans l'art contemporain, qui concerne son caractère autoréférentiel, son exclusivité et sa teneur hermétique. Si tant est que cette critique soit fondée, il semble exagéré de n'en donner la responsabilité qu'à l'art contemporain. Le fait que nous ne le comprenons pas suffisamment est peut-être une autre donnée.

L'art contemporain, tel un instrument d'une sensibilité exceptionnelle, ne semble ne pouvoir être joué que par un tout petit groupe d'élus, à savoir historiens d'art, conservateurs, critiques, etc. Le ton souvent imposé qui caractérise les introductions éducatives dans les musées d'art contemporain a gardé, bien plus qu'on ne le croit, le grand public à distance au lieu de l'inviter à une approche. C'est dommage, parce que le choix d'un "ton naturel" ne paraît pas à bout de portée, quand on pense par exemple à la spontanéité et à l'ingénuité des réactions des enfants de l'école primaire en visite dans un musée.

On pense aussi au circuit, finalement assez fermé, d'expositions mensuelles, annuelles, biennales, etc., d'art contemporain. Un circuit qui s'est développé en un phénomène en soi, qui semble souvent n'être compris qu'en termes de production et de consommation, de coûts et de profits ; *off-spring* et *media coverage*. Sans vouloir généraliser, on peut craindre que beaucoup de ces expositions ne soulèvent qu'un intérêt pour l'art comparable à un produit de consommation ordinaire, donc jugé pour sa nouveauté, sa fraîcheur et son exclusivité.

Le problème de l'autoréférentialité de l'art est plus complexe. Il fut un temps où l'une des victoires de l'art était un idéal réalisé : le fait que la forme et la couleur ont été présentées comme des signes autonomes (De Stijl, le Suprématisme), comme un potentiel pur, a été vécu comme une libération. Après la dépendance de l'art à l'Église et à l'État, celle à la figuration et à la représentation a été éliminée. Cependant, cet art n'était pas autonome : il était, par son concept d'autoréférentialité, donc de libération par rapport à la dictature de la représentation, une anticipation au développement de l'homme et de la société vers une existence plus libre.

A travers cette théorie bien connue de ce que nous appelons l'avant-garde historique, on reconnaît l'importance "implicite" de la relation de cet art avec le fait social. Implicite, parce qu'à partir d'un détour, on trouve une relation entre l'idée d'une libération dans l'art et dans la société, donc se rapportant à l'individu. Cette relation est en fait assez compliquée, surtout quand on regarde de plus près les différentes œuvres et qu'on les met en relation avec les idées des artistes. En ne prenant qu'un exemple, il y a naturellement une grande différence entre un peintre qui se limite à une composition avec formes et couleurs,

ordonnée par un rythme dans une surface – donc il s'agit d'un tableau comme un objet en soi –, et un peintre qui parle de l'essence métaphysique d'un carré noir. Il y a tout de même un lien entre ces travaux et la "société", ainsi que cela vient d'être décrit, et il me semble important de garder cette relation "dialectique" à l'esprit, parce qu'elle éclaire différemment le jugement de Finkielkraut.

L'exemple d'un artiste dont le travail, des années durant, démontre un engagement par rapport à l'homme, et spécialement son influence sur son environnement, est Bruce Nauman. Déterminant dans ses œuvres est le contact avec la terre et la vie. Dans la série de travaux avec chaises et fils de fer (par exemple *South American Triangle*), les têtes pendues et les travaux avec "cadavres", on retrouve tout le temps une thématique qui se concentre sur ce qu'on peut appeler la terreur mentale et physique. Quoique Nauman ne se soit jamais exprimé de manière explicite sur, par exemple, les références à la torture qu'auraient ses œuvres, on peut se demander si la force de l'œuvre, la manière avec laquelle elle nous émeut et nous retient, ne se définit pas par sa signification cachée et implicite.

Dans l'œuvre de Nauman, il n'est pas question d'une relation directe avec un problème de société mais, grâce à un détour, une problématique est mise en avant. Ainsi nous revenons à l'idée première. On peut se demander si cette explication ne relève pas d'une vérité première : puisqu'on peut aborder l'art comme une proposition plastique, avec une vision qui se situe entre la réalité et la fiction. Et justement cette qualité détermine peut-être sa force dans le monde.

Il faut aussi nommer Joseph Beuys, surtout à cause du problème que sa mort a posé : comment apprécierons-nous ses travaux, s'il n'est plus là pour les entourer avec sa vision, son aura verbale ? Beuys avait, en effet, toujours accompagné son œuvre d'un discours constitué d'un mélange d'idées sur l'art, l'individu et la société, et d'une mythologie personnelle liée avec le feutre, la graisse et le cuivre. Le problème le plus frappant causé par la mort de Beuys est que ses œuvres, maintenant que le discours n'est plus là, se noieraient dans une signification figée et hermétique. Donc le détour qu'avaient offert les explications de Beuys manquait, et par la même, la présence directe de ses idées sur l'art et la société et, là plus important encore, la conscience d'un art qui reste en mouvement.

Tout ce que j'ai développé jusqu'à présent l'a été pour illustrer le caractère complexe de la relation entre l'art et la société, et tout particulièrement comment l'art s'adresse à la société. J'ai voulu mettre en évidence les aspects problématiques dans l'affirmation sincère, mais peut-être trop simple de Finkielkraut. Le point de vue que l'art s'adresse à nous, à la terre et à la vie, via un détour, me semble aussi tout à fait correspondre avec la complexité de notre monde.

Un autre point important est que l'art d'aujourd'hui est devenu incontestablement un élément de notre société de consommation. Les "flirts" de l'art avec la culture de masse (Duchamp, Warhol, Koons), bafoués par l'un et acclamés par l'autre, font partie de l'histoire de l'art contemporain, et définissent encore actuellement un grand spectre dans l'art.

Peut-être s'agit-il ici de mouvements apparents, de jeux câlins avec la *low-culture*. De toute façon, beaucoup de jeunes artistes insistent maintenant sur l'ambiguïté de l'art, où banalité et beauté vont de pair. Le point de vue de certains artistes est même que l'art ne serait qu'un média-phénomène : un mouvement de la culture visuelle et donc subordonné aux lois de la production d'images, et aux lois de la consommation. Ici, la teneur de l'argumentation paraît être : "On donne au public ce qu'il veut – amusement." Et hélas, cette opinion

semble se retrouver chez de nombreux "professionnels" de l'art qui se spécialisent dans la réalisation d'expositions de consommation rapide. Ils semblent par là même se jeter sur une demande – où peut-être la créent-ils ?

Autres exemples de l'art comme consommation de masse sont les expositions de Goya et de Van Gogh en 1990. Ces expositions, où on cherchait à retenir un sentiment personnel mais où on se sentait aussi perdu dans une file interminable qui se traînait d'un tableau à l'autre, ne seront-elles pas en partie une réponse à la constatation de Finkelkraut ? En tout cas, l'enthousiasme et l'appréciation pour ces expositions sont en grand contraste avec l'incompréhension qui souvent échoit à l'art contemporain.

On peut se demander si cette admiration n'est pas basée sur une sorte de consommation instantanée, de satisfaction immédiate, tout à fait dans la ligne de notre culture de loisirs. Le fait que ces expositions étaient visitées si massivement – sans qu'on puisse vraiment savoir si cela a stimulé des discussions ou une approche plus profonde de l'œuvre de l'artiste – semble quand-même signaler un désir profond d'une expérience essentielle qui élèverait du quotidien.

On peut appeler cette expérience une expérience "auratique". En dépit de l'idée de Walter Benjamin qui disait que l'aura d'une œuvre disparaîtrait dans une époque définie par le film et la culture de masse, il semble en fait que cette aura classique soit intensifiée par la manière dont ces expositions sont présentées par les médias comme *top art events* en 1990. L'expérience de ces expositions a en fait une fonction stabilisante pour le grand public, puisqu'elle consolide son opinion sur l'art et sa beauté.

L'une des raisons pour lesquelles il a été répondu si positivement aux expositions de Goya et de Van Gogh est peut-être le fait que le langage utilisé pour parler de ces œuvres est accessible à tous. Il s'agit souvent d'un langage lié à la biographie de l'artiste, aux thèmes littéraires dans son œuvre, à sa relation avec son époque. Ce discours littéraire sur l'art est toutefois trop restrictif pour l'art contemporain. Il y a tout de même un autre type de discours critique, qui prend ses distances par rapport au langage académique et spécialisé, et qui tente d'une manière sensible et intelligente de parler des œuvres d'art contemporain.

La puissance de l'art à surmonter les limitations sociales et politiques, et sa qualité de symbole non limité de la liberté, ne seront, on espère, pas affaiblis par la manière dont la société semble le traiter actuellement. Expositions géantes, foires de l'art à l'affût des dernières nouveautés, discussions vaseuses et escarmouches intellectuelles au sujet de l'art : les réponses rapides et flexibles qu'elle invente ont plus le caractère d'instrumentalisation de l'art que d'une approche essentiellement humaniste.

Je pense que l'une des responsabilités du curator est de garder une attitude critique en face de cette instrumentalisation. Je comprends le rôle du curator comme curator-critique. Le dialogue entre le curator et l'artiste, lequel libère énergies et possibilités, est finalement une manière par laquelle un résultat est présenté au monde (une exposition, un texte), et doit rester sous le signe de l'échange. "Qu'est-ce que l'artiste veut montrer ?" "Qu'est-ce que le critique veut communiquer ?" La responsabilité de poser chaque fois cette question et de ne pas s'amollir sous la pression des circonstances pratiques me paraît primordial. Également parce que cela donnera sûrement une réponse à la vision du début de ce texte.

* Alain Finkelkraut, interview à *L'Événement du Jeudi*, 19 avril 1990, p. 91.

PIECES A CONVICTION 1, 2, 3, 4

ANNICK DOHERTY

Avec un plaisir cynique
dit-elle
un plaisir sauvage
investir ces représentations
modernes de la divinité
que sont les œuvres
elle les fait rougir
elle les fait saigner
elle les dépouille
elle caresse
avec ou sans équivoque
elle transforme

Distance permet
d'être à l'écoute de l'œuvre
peut-être de s'en approcher
de dévoiler
quelques voiles
qui nous permet le regard
indirect
le contour des œuvres
fragment d'une pièce
de plusieurs pièces
me permet la lecture
d'une phrase avec douceur
radicalité
toujours sur le contour
la durée
rapport au temps
réel mythique
mental physique
temps être
temps fini
passé présent futur
prendre le temps
il vous échappe
arrêt sur le temps
le temps temporel
intemporel ici là-bas
ailleurs ici déplacement
du temps
incertitude contradiction
vitesse
le regard
dialogue a besoin de temps
indirect contour l'attention
légèreté silence
regarder il vous dira tout
l'œuvre vous dira
attentif avec vous même
avec le temps
avec le temps l'œuvre
la vie l'art l'amour la musique
l'écriture la cuisine le corps
le regard me rend visite
jusqu'au fond ici ailleurs

Vision silencieuse
couleur rouge
velours
de l'autre côté de l'ombre
aiguille d'acier
fil noir
présence charnelle
bleu
velours



Lili Dujourie, Caresse, l'horizon de la nuit, 1983, exposition au Magasin, mai-juin 1990.

Artiste magicien
œuvre participe
secrets
circulation de l'énergie
équilibre des forces
fonction sociale
mission privé public

fruit des échanges
esprit de l'univers

les plaies et les bosses
acquises dans le combat
avec les forces cachées
l'âme...

souvenirs intimes
quête sacrée
indices souvenirs
autorité inattaquable

Mise en énigme
faire en sorte que l'œuvre
ne puisse plus être
récupérée
par une définition
univoque
le principe même
d'incertitude
alors ce n'est plus
à nous d'interroger
l'œuvre
c'est l'œuvre
qui nous interroge
un certain terrorisme
en va-et-vient
terroriser l'œuvre
rendre l'œuvre terrorisante
évadée de sa situation
accessoire immobile
insuffler
une vie nouvelle

"Il y a cent ans, l'histoire allait en bicyclette, aujourd'hui elle va en voiture."

Umberto Eco.

Et il y a cent ans, quand on crevait la roue de sa bicyclette on avait tout le temps du monde pour la changer. De nos jours, en revanche, il nous est plus difficile de faire de même pour une roue de voiture. C'est simplement parce que la vitesse à laquelle nous circulons ne laisse plus de temps d'arriver à la station de service.

Si nous avons eu le pressentiment que le bien-être dont nous jouissons en Occident a ses jours comptés, l'accélération récente de l'histoire (tant sur le plan social, politique et surtout économique) a surpris jusqu'aux esprits les plus prévoyants. En un temps relativement court, nous nous sommes retrouvés dans une confusion idéologique certaine et spectateurs passifs devant le paysage que la crise économique nous a révélé graduellement. Arrivés au stade ultime, nous avons dû endosser le rôle de victimes sans aucune possibilité de choix.

Peu à peu, nous avons abandonné le plaisir d'observation et de réflexion à cause d'une urgence injustifiée à prendre des décisions. Désormais nous n'avons plus le temps de penser parce que nous n'en avons pas pour apprendre. Et si nous ne pouvons plus apprendre c'est parce que l'excès d'information stockée a atrophié notre capacité à appréhender notre environnement.

La conséquence de tout ça c'est que nous sommes devenus sceptiques. Nous ne considérons plus le futur comme quelque chose de transcendantal mais comme l'issue d'un présent que nous sentons de plus en plus invivable. Le plus logique serait de faire appel à la sagesse, au sens commun, et de revendiquer le contrôle du temps pour s'asseoir et penser sans angoisse. Cela nous éviterait de nous lamenter sur les lourdes conséquences qu'ont les décisions prises dans une fuite en avant, et nous ferait récupérer la spiritualité et densité émotionnelle là où, sans raison, on nous en a restreint l'accès.

Peut-être que par cette densité émotionnelle nous recouvrerions l'idée de transcendance du futur comme fondement d'un projet théorique nouveau (ou tout au moins distinct) qui nous aiderait à étudier l'opacité du présent. Aussi ne répondrait-on plus au "Où ? Quand ? Comment ?" par des "Peut-être" mais avec plus d'assurance et moins de frivolité.

Certains artistes, convaincus qu'invention et création sont encore possibles dans le présent, ne se sont pas résignés à inventorier ce qui existe ; l'émergence de cette attitude a permis la naissance de nouveaux lexiques et donc l'apparition d'une vision différente du monde.

On commence à reconnaître la résistance tenace que cette attitude artistique oppose aux modes éphémères et aux pressions extérieures à l'acte même de création. Plus encourageant encore le courant qui traverse les jeunes générations pour lesquelles l'acte de création s'apparente plus à la sérénité qu'à l'abattement.



Visite à l'atelier de Pep Duran, Barcelone, juillet 1990.

La voracité et la spéculation du marché de l'art au cours de la décade précédente ont conduit bon nombre d'artistes à se transformer en fabriques de production artistique. **Alors que dans les années quatre-vingt l'art a constitué une source d'investissement fructueuse et rentable, ce n'est pas vrai à l'heure actuelle, comme dans l'ensemble du système international touché par la crise.** D'où la baisse constatée des ventes dans les foires internationales d'art; certains pays ont restreint leur support financier aux exposants; on assiste à la fermeture de galeries (notamment celles qui ont surgi dans le champ artistique pour des motivations éloignées de l'art même) et les investisseurs opportunistes se sont vus obligés de modifier leur choix, leur source de profit étant menacée de disparition.

Bien qu'il soit prématuré d'évaluer les conséquences de ces constats, on note un recul progressif des projets individuels et une récente multiplication des projets collectifs qui, même s'ils requièrent plus de temps et ne satisfont jamais pleinement tous les protagonistes, sont appelés à se développer encore.

L'art et son marché, on peut en présumer, n'auront plus la place qu'ils ont eue. Le glissement du centre d'intérêt vers d'autres domaines permettra que le cœur du système (les artistes eux-mêmes) bénéficie d'un peu plus de temps pour penser, réfléchir et mûrir son œuvre ce qui, même s'il s'agit encore d'une hypothèse, suppose déjà une légère amélioration face au risque de rester bloqué dans une voie sans issue.

Le retour à la subjectivité et l'aspiration à une vie intime protégée de l'agitation environnante – traits caractéristiques des jeunes générations – devraient interroger les artistes qui pensent que leur travail répond davantage à la nécessité de refléter leurs idées, inquiétudes, mystères et doutes qu'à la volonté d'illustrer leurs mémoires. L'intégration de cette dimension subjective dans leur travail permettrait la libération de leur potentiel idéologique ainsi que l'établissement de dialogues plus constructifs et créatifs que destructeurs.

Après une période où récupérations, appropriations, interprétations, ont dominé la scène artistique, prolongeant désespérément dans le présent le passé immédiat – les nombreuses monographies dédiées aux tendances et aux artistes considérés comme cruciaux pour la culture actuelle; l'évidence de ces réminiscences dans beaucoup de courants en sont l'illustration –, il ne serait pas superflu de reconsidérer, comme le souligne Valentina Valentini, les éléments qui dans les années soixante-dix et quatre-vingt ont constitué le fondement d'une majorité des discours artistiques et théoriques: sérialité, spacialité, grands formats, interdisciplinarité de divers média et révision du langage artistique et de ses limites.

Si on parle de reconsidération, c'est parce que le cocktail de possibilités (artistiques, conceptuelles, matérielles, techniques, etc.) que ces éléments ont apporté à la création n'a pas été digéré de la même façon par tous les estomacs. Le manque de volonté de s'abs tenir en temps voulu, la difficulté à sortir sains et saufs des risques que tout excès comporte, ou la fausse ingénuité de certains artistes interprétée abusivement par la critique comme signe d'innovation, seraient quelques-unes des conséquences d'une indigestion provoquée par le manque de retenue dans la prise de ces éléments/aliments. Et ce n'est pas le progrès de la médecine qui doit retenir notre attention sinon la nature des aliments que nous ingérons.

Si nous ajoutons à cela l'influence démesurée qu'ont eue des disciplines étrangères (non déniées d'intérêt pour autant) à la création et aux artistes, il n'est pas surprenant de se retrouver face à l'incertitude dont nous parlions plus haut.

Le taux de rentabilité culturelle que l'on exige depuis quelque temps aux espaces dévolus à l'art (musées, centres d'art, galeries) entre comme critère indispensable dans la création, ce qui constitue un frein considérable aux projets basés sur l'expérimentation, le risque, l'innovation et la recherche.

Au cours des années quatre-vingt, le musée a été l'institution la plus caractéristique de cette évolution en raison de la modification de sa conception. Le contenant est devenu le principal protagoniste dans l'exposition du contenu. La vitrine discrète du savoir s'est transformée en mise en scène tapageuse pour offrir un spectacle. La nouvelle architecture muséale jointe au marketing culturel ont réussi ce que jusqu'à maintenant personne n'avait fait: donner à l'art une dimension d'événement social et le faire entrer dans l'industrie du loisir culturel. En revanche ce qui est réellement préoccupant c'est que ce changement de conception ait touché, sur un plan différent il est vrai, le cœur même de la production artistique. S'il est évident qu'au cours des années quatre-vingt l'évolution formelle et conceptuelle qu'a connue la sculpture a permis de réviser les paramètres qui la régissaient et d'ouvrir largement son champ d'expression, l'énormité du temps et d'énergie que certains artistes ont consacrée à parfaire leurs œuvres constitue une des causes principales de cet état de fait: le contenant (la forme) a supplanté le contenu (le fond).

Si nous admettons que pour la création l'effet de surprise importe, comment l'artiste peut-il arriver à nous surprendre aujourd'hui?

A moins d'un changement radical d'attitude face à l'acte de création, d'un repositionnement du discours qui le sous-tend, et d'un temps suffisant à la réflexion, les possibilités qu'a l'artiste de nous surprendre sont assez limitées malgré ce qu'affirme José Ma. Valverde: "*Il est impossible de déterminer jusqu'à quel point ce qui est positif pour le bien-être personnel et collectif l'est également pour une qualité créative.*"

Toutefois la limite des possibilités peut devenir un grave problème pour ces artistes dont la trajectoire, parce que courte peut-être, ne leur laisse pas de recul suffisant pour relativiser la situation.

Si au début nous faisons appel à la sagesse et au sens commun pour affronter le contexte dans lequel nous sommes, c'est parce qu'ils sont les seules armes naturelles dont nous disposons. Il n'est pas possible que nous perdions la raison parce que, "*membres de la génération postatomique, élevés entre l'espérance naïve des années soixante et la morosité ironique des années quatre-vingt, la pensée d'un monde sans futur nous est parfaitement familière, nous le tenons pour certain, il n'est pas nouveau*". Et en plus, c'est nous qui l'avons choisi. Et nous sommes encore vivants.

¹David Leavitt, *Manifest de ma génération*.

GRAZIA QUARONI

Qu'est-ce qu'une revue d'art aujourd'hui ? A qui sert-elle ? Ce genre de questions est automatiquement lié à une réflexion plus générale sur le rôle du critique d'art - écrivain. Si l'on considère que le protagoniste de l'art et de toutes les formes de production culturelle qui concerne l'art est toujours l'artiste, est-ce que les magazines d'art sont vraiment conçus et réalisés pour et avec eux ? Ou bien servent-ils plutôt aux critiques qui se servent à leur tour des artistes pour se donner les moyens d'avoir une voix dans le monde de l'art ? Il ne faut pas oublier qu'un critique, ainsi qu'un curator de musée ou un directeur de centre d'art, exerce son rôle dans la mesure où il se met au service de l'artiste, en tant que médiateur entre l'artiste même et le public, la société.

Les tâches traditionnelles et aussi les plus évidentes d'une publication spécialisée en art contemporain sont, pour l'essentiel, la diffusion d'images, la réflexion théorique et critique sur les artistes et les problématiques artistiques, l'information sur les événements artistiques en cours, le commentaire sur les expositions qui ont eu lieu récemment. Le "projet spécial" (un travail sur une ou plusieurs pages qu'un artiste pense et produit spécialement pour la revue, généralement à la demande du directeur) s'ajoute parfois à ces tâches de base. De plus, une recherche correcte sur l'art contemporain de nos jours ne peut pas se limiter à cela. Comme il s'agit du champ de la création, la musique, le cinéma, le théâtre, la production sérielle de formes (la mode, le design), l'actualité, les mass-media, l'histoire de l'art, c'est-à-dire les autres champs de la création et tout ce qui peut avoir une influence sur la création, tout cela regarde l'art contemporain de très près.

Parmi les critiques, certains pensent que leur réflexion doit se faire à partir de l'observation de l'œuvre d'art. Il est sûr que l'œuvre à elle seule dit beaucoup de choses. Mais il est surtout vrai que seule la connaissance de l'artiste permet de confirmer celle de son œuvre. Pour arriver à produire une œuvre d'art, l'artiste doit y être impliqué directement. L'œuvre est le résultat final d'un processus complexe. Pour qui assume le rôle de médiateur entre l'artiste et le lecteur de l'œuvre (avant celui de la revue), chercher à comprendre ce processus dans chaque phase devient obligatoire. Comme il devient obligatoire de chercher, de comprendre et de rendre compréhensible tout ce qui dépasse la matérialité de l'œuvre, l'entre-deux-œuvres, le non-dit. Pour y arriver, il faut que le critique soit en étroit contact avec l'artiste. Le texte aussi est un produit final, le point d'arrivée d'un processus de connaissances et d'expériences. La revue d'art assume un rôle correct si elle arrive à exercer une action à deux sens, vers l'artiste et vers le lecteur.

Chaque numéro de *Parkett* est comme une véritable exposition sur papier. L'idée de cette publication de Zürich est venue en 1984 à Bice Curiger et Jacqueline Burchardt. Leur idée est simple et toute neuve en même temps : donner la revue à l'artiste comme instrument, comme lieu de création. Chaque numéro est consacré à un seul artiste, parfois à deux en juxtaposition cohérente. Textes, images, projets, tout regarde l'artiste, mais le résultat ne ressemble pas du tout à un catalogue. Il correspond plutôt à l'idée du livre, à une documentation sur l'artiste qui a travaillé en complète collaboration avec les rédacteurs. Ce n'est pas

une revue de théorie : à côté d'articles de critique, il y a des textes plus journalistiques, ou bien écrits par des écrivains qui sont à l'extérieur du monde de l'art mais proches de la sensibilité de l'artiste, comme par exemple le cas de l'ethnologue Francesco Pellizzi, ami de Francesco Clemente, qui a créé avec et pour lui une sorte de voyage mental.

Dans cette revue, la collaboration avec l'artiste peut arriver à un niveau extrêmement sophistiqué. C'est le cas du numéro dédié à Richard Artschwager, qui n'a pas voulu de textes sur son travail. Il a préféré donner un thème, "Art et Raison", en souhaitant la collaboration de biologistes, critiques, philosophes. Il n'a même pas voulu reproduire ses œuvres. A leur place, il a préféré des paysages, les paysages les plus traditionnels de l'histoire de l'art, en donnant complète liberté à la rédaction qui a tout de suite commencé la chasse dans les musées. Pour la couverture, Artschwager avait les idées très claires : il voulait insérer une sculpture de Rodin dans un paysage. Il s'agit donc d'une possibilité d'expression intellectuelle pour l'artiste, même si elle est très différente d'un espace d'exposition.

En ce qui concerne le nom, *Parkett*, emprunté au théâtre, il a été choisi pour sa compréhension dans plusieurs langues (la revue est bilingue, allemand/anglais). Cela suggère l'idée de "scène", de "forum".

Artforum est en fait une autre scène de l'art, américaine cette fois. La revue a une tradition plutôt longue et est dirigée depuis 1988 par Ida Panicelli. C'est elle qui s'occupe directement de la production des projets spéciaux, une partie fondamentale de la revue. L'artiste à qui l'on propose une ou plusieurs pages d'une revue est confronté à une situation inverse à celle qu'il connaît lorsqu'il doit accrocher une exposition dans une galerie ou dans les salles d'un musée. Dans ce cas-là, en fait, le public est tout à fait contrôlable : qui veut voir les œuvres d'art exposées doit abandonner sa propre intimité domestique et se rendre volontairement dans le lieu d'exposition ; il lui faut donc faire des pas vers l'artiste. L'intervention sur un magazine est au contraire un pas que l'artiste fait vers le lecteur, le public, qui prendra connaissance de l'œuvre à la maison, dans le train, au restaurant, tout seul ou en compagnie, nous ne pouvons pas le savoir. Le rapport de la perception de l'œuvre – car même si il s'agit d'un multiple, le projet spécial n'est pas une reproduction mais une œuvre, en plus, une œuvre *in situ* – est complètement renversé.

Selon le plus positif des esprits post-modernes de multiplication et d'intersections de champs différents, un espace important est occupé par les rubriques "autres", toujours en gardant un œil attentif au croisement de points de vue, à la multiformité dans l'approche des problématiques : un exemple typique est la série d'articles "Remote Control" que Barbara Kruger a écrits "On Television" : une artiste qui se sert des mass-media pour ses œuvres s'exprime sur le mass-medium par excellence. Autres exemples : "Like Art", rubrique "On Advertising", sur la publicité, ou bien "Believe it or not" sur les "American Myths".

Dans sa déclaration d'intentions quand elle a pris la direction de la revue (mars 1988), Ida Panicelli a comparé *Artforum* à une maison, une maison où tous participent à la vie de l'art contemporain. Et elle a ajouté : "Artforum serait une maison vide s'il n'y avait pas la contribution des artistes."

Ces deux situations, connues de très près pendant les dix mois de l'École du Magasin, sont deux exemples d'un travail de rédaction qui se développe en proximité avec les artistes. Ce ne sont pas les seuls : l'édition italienne de *Flash Art* a résumé dans une exposition tous les jeunes artistes qui ont retenu l'attention des critiques qui écrivent pour le magazine. La revue sort donc de ses pages, devient événement, se dynamise.

Le métier de critique est donc de définir un processus culturel. Il ne s'agit pas de trouver une définition à l'art ou à l'œuvre, mais plutôt de chercher à comprendre le pas de l'histoire, le lieu du changement, le moment de l'invention non pas au lieu de, mais à travers les œuvres et avec les artistes.

Le résultat final du travail de critique dans un magazine d'art est un texte écrit. Mais ce texte doit comprendre un ensemble d'expériences et de connaissances qui sort de la théorie, nécessaire mais inutile si elle est appliquée toute seule, pour se plonger dans la réalité de l'art. Transformer un ensemble de pages en un laboratoire d'action positive dans le cours de l'art est possible. Mais il faut travailler non pas pour, non pas à côté, mais avec les artistes.



Quelques élèves à la rédaction de Parkett, Zürich, juin 1990.

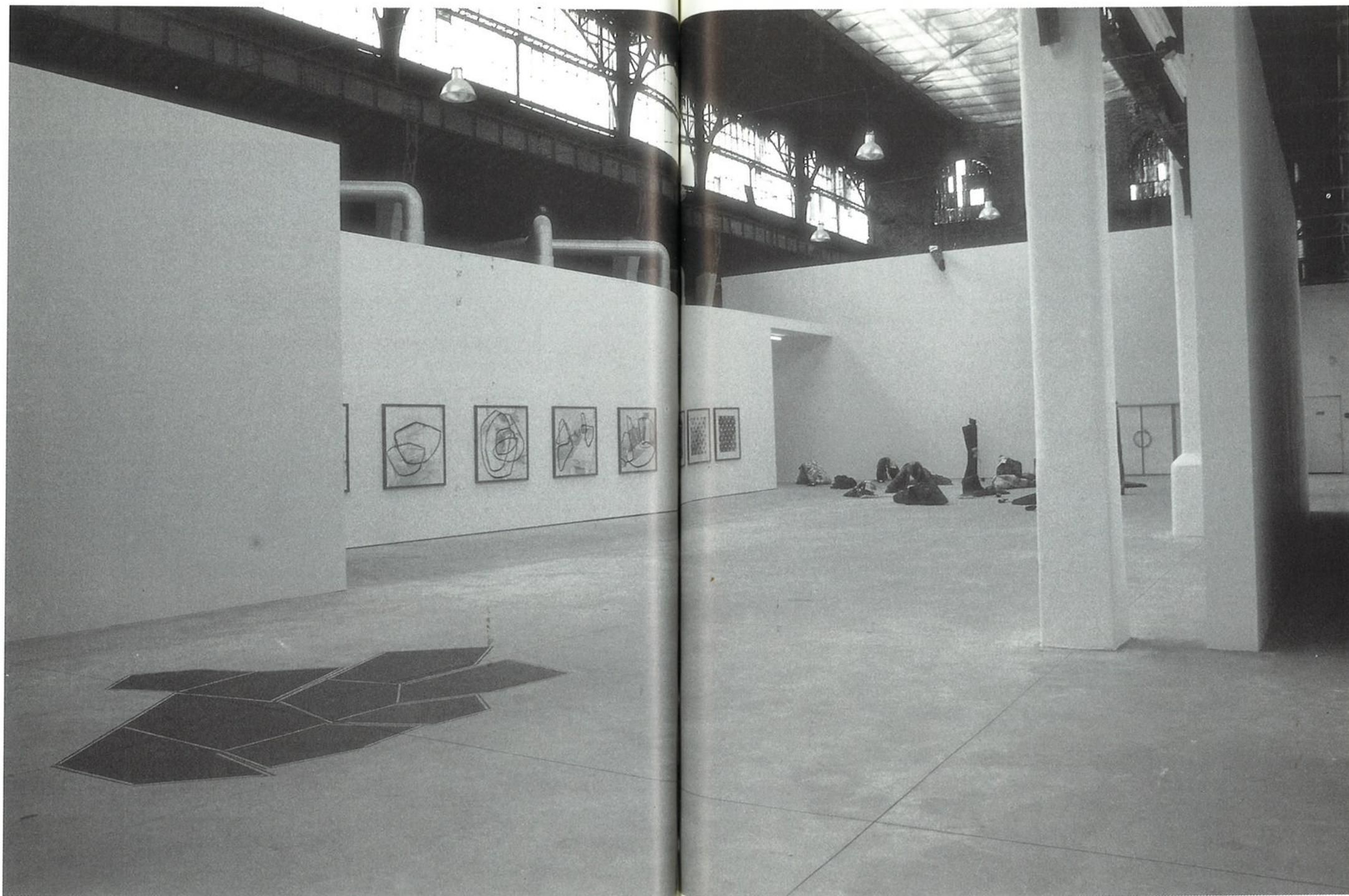
L'EXPOSITION DE L'ÉCOLE DU MAGASIN

15 février - 31 mars 1990

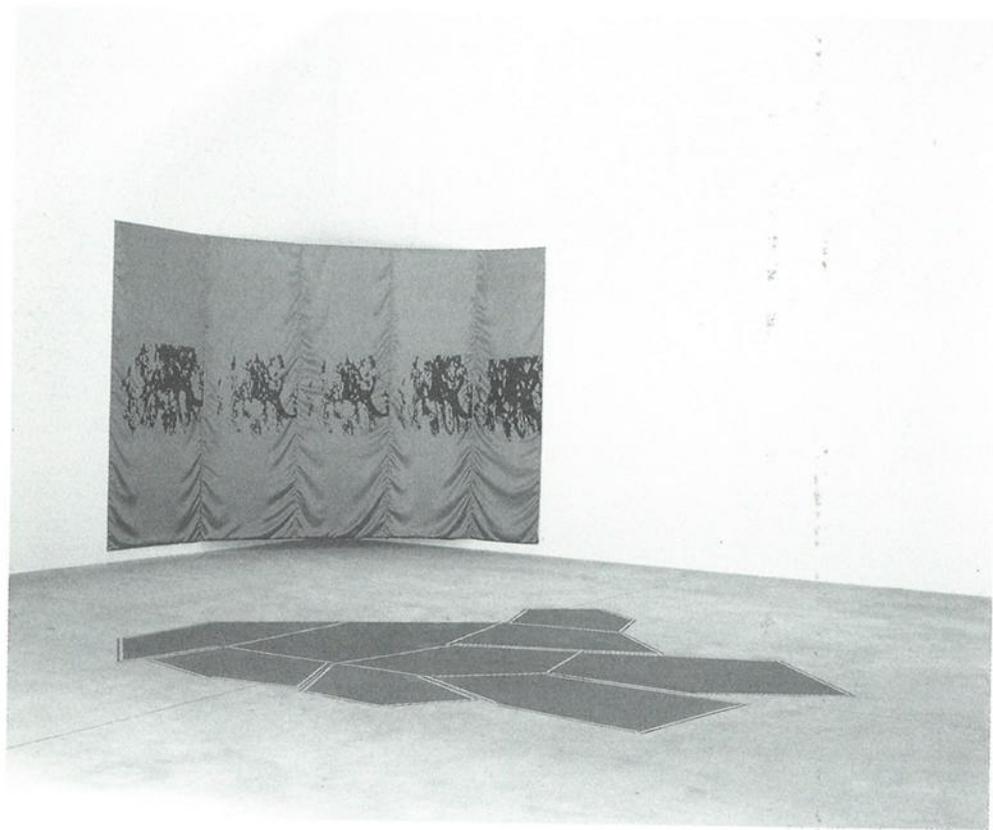
LE MONTAGE



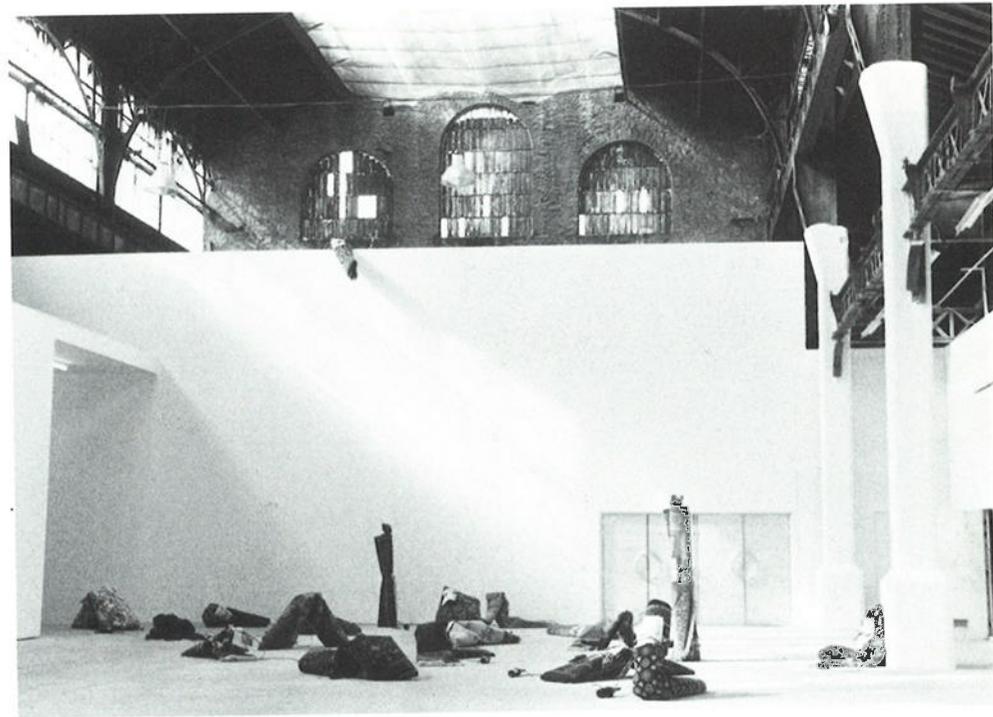
L'EXPOSITION



Vue de l'exposition la Rue, Michel Aubry, Bernard Voita, Jårg Geismar, Richard Venlet.



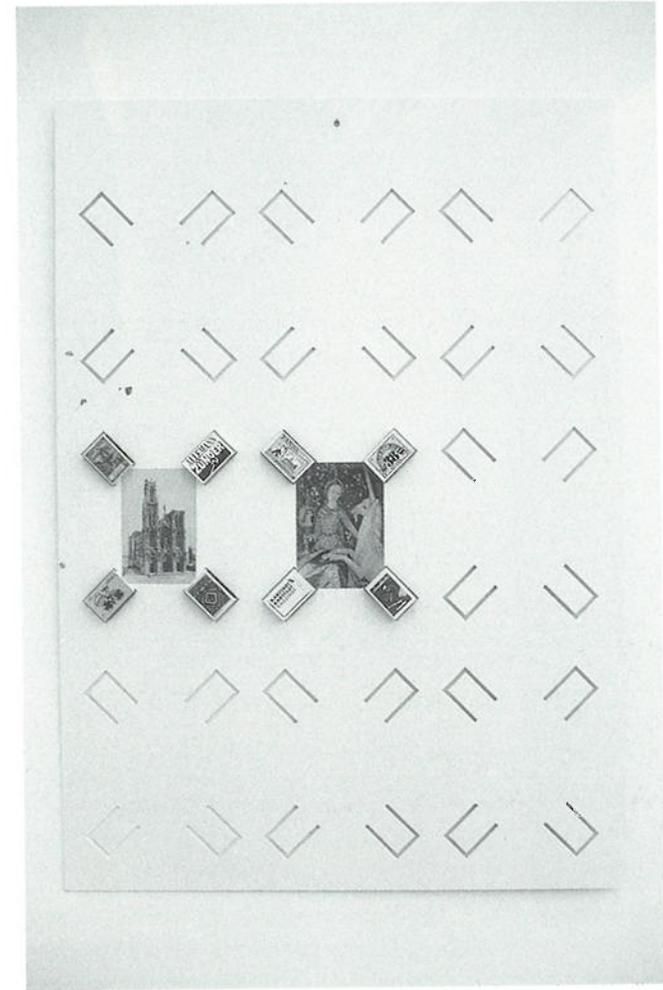
Michel Aubry, Music Room, vue de l'installation



Jårg Geismar, Food and People - 20 no names, vue de l'installation.



Perejaume, Platja, 1990, vue partielle de l'installation.



Slominski, Ohne Titel, 1990, détail.



Richard Venlet, Installation.



Bernard Voïta, vue de l'installation.

L'AGENDA DE L'ECOLE DU MAGASIN

Magasin - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.
Direction : Adelina von Fürstenberg.
Site Bouchayer-Viallet, 155, cours Berriat, 38000 Grenoble, France.
Tél. 76 21 95 84. Fax 76 21 24 22.
Association loi 1901, subventionnée par le Ministère de la Culture et de la
Communication, la Ville de Grenoble, le Conseil Régional Rhône-Alpes,
le Conseil Général de l'Isère et la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

© Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.
ISBN 2.9067.3225.7

L'AGENDA 1990 DE L'ÉCOLE

24 avril	Lyon	ELAC : Odile Plassard Musée Saint-Pierre : Thierry Raspail DRAC : Marie-Claude Jeune Nouveau Musée : Jean-Louis Maubant
25 avril	Villeurbanne Saint-Etienne	Maison de la Culture : Yves Aupeitallot Exposition James Welling Musée d'Art moderne : Bernard Ceysson Les appartements de Le Corbusier Exposition "10 contemporains espagnols"
26 avril	Firminy Péage-de-Roussillon Grenoble	Séminaire au Magasin : Vito Acconci Musée des Beaux-Arts : Jean-Paul Monery Exposition Hamish Fulton Ateliers d'artistes : A. Perroux, T. Cascales, D. Gola, C. Geoffroy, V. Pigato
27 avril		Giacinto di Pietrantonio (<i>Flash Art!</i>) au Magasin
28 avril	Paris	ARC : exposition J.-M. Bustamante et T. Schütte
3 - 5 mai	Givors	Colloque sur la commande publique
17 mai	Lyon	Galerie Nelson : exposition Lili Dujourie
18 mai	Grenoble	Vernissage Magasin : Dujourie, Leccia, Ruff
19 mai	Venise	La Biennale Montage exposition Sarkis (Isola di San Lazzaro) Exposition Mondrian, Fluxus, Warhol
20 - 27 mai	Florence	Séminaire histoire de l'art (Baroque italien) : Giulio Alessandrini Séminaire histoire de l'art (Renaissance) : Fulvio Salvadori Visite collection Villa Celle
	Turin	Exposition Prato, musée Pecci : Mario Merz Château de Rivoli : exposition Mario Merz

28 mai - 1 ^{er} juin	Grenoble	Séminaire au Magasin : Denys Zacharopoulos Ecole des Beaux-Arts de Grenoble : Guy Issanjou
2 juin	Genève	LEP (Centre d'expérimentation de la collision de particules) Musée Rath : exposition John Armleder avec l'artiste
5 - 8 juin	Paris	Exposition Beaubourg : Marina Abramovic & Ulay, Raymond Hains Séminaire CIMA (Centre d'Informatique et Méthodologie en Architecture) : Jean Zeitoun Cité des Sciences de la Villeite Beaubourg : discussion avec Catherine David et Catherine Bompuis ARC : rencontre avec Laurence Boisset
8 - 12 juin	Grenoble	Séminaires au Magasin : Muntadas, Fulvio Salvadori, Bruce Dunning
14 - 30 juin	Berne Schaffhausen Zürich	Kunsthalle avec Ulrich Loock Exposition James Welling, Vikky Alexander Halle für Aktuelle Kunst avec M. Rausmüller Shedhalle : Harm Lux Kunsthalle : Bernard Bürgi et exposition Ian Anüll Rédaction Parkett : Jacqueline Burckhardt, Bice Curiger Kunstmuseum : exposition Baselitz
	Bâle	La Foire Exposition Tim Rollins & K.O.S., Jan Fabre, Braque et Picasso
	Strasbourg Frankfort	Visite musée d'Art moderne Kasper König : Portikus, Städtelschule Expositions Felice Varini, Per Kirkeby Ateliers : Ulrich Rückriem, Heiner Blum, Udo Koch Grosmarkt : une pièce de M. Merz
	Darmstadt Bonn	Séminaire avec Jean-Christophe Amman Hessisches Landesmuseum : visite à la collection Beuys avec Sigrun Paas Kunstverein : rencontre avec Margarethe Jochensen Kunstmuseum : exposition Arnulf Rainer
	Cologne	Galleries Ludwig Museum Exposition Georg Herold à la Kunstverein
	Düsseldorf	Ateliers Thomas Ruff, Thomas Bernstein, Wolfgang Schlägel Kunsthalle

14 - 30 juin	Düsseldorf Mönchengladbach Eindhoven	Kunstmuseum : exposition "Treibhaus" Visite au Städtisches Museum Abteiberg Selma Klein-Essink au Stedelijk Van Abbenmuseum Exposition Jan Verduyze Atelier René Jolink Fondation De Appel avec Saskia Bos, exposition Gerhard Merz Ateliers : Ellert Huijema et Eric Colpaert Exposition Frans Hals à Haarlem Exposition Van Gogh au Van Gogh Museum Stedelijk Museum : exposition "Energieën" Haags Gemeentemuseum, exposition Arnulf Rainer et jeunes artistes hollandais Collection Mondrian Musée Boymans-Van Beuningen, collection et exposition Robert Gober Witte de With : rencontre avec Gosse Oosterhof. Exposition Julio Galan et Kuitka Atelier Luc Deleu MUHKA
	Amsterdam	
	La Haye	
	Rotterdam	
	Anvers	
	Bruges Gand	Galleries Galerie Bruges la Morte, exposition "De Pictura" et rencontre avec Bart Cassiman Rencontre avec Joost de Clercq dans sa galerie Cathédrale : Van Eyck, Agneau Mystique Exposition "Ponton"
	Terse Chagny	Pietro Sparta dans sa galerie, exposition Lawrence Weiner
2 - 10 juillet	Grenoble	Séminaires au Magasin : Benjamin Buchloh, Denys Zacharopoulos
16 - 23 juillet	Barcelone	Visite à la collection de "La Caixa" Fondation Miro, exposition Alberto Magnelli Pavillon Mies van der Rohe Fondation Tapiés : rencontre avec Manuel J. Borja-Villel Rencontre avec Manuel Clot Artistes visités : Jordi Colomer, Pep Duran, Lorenzo Valverde, Mabel Palacin Biennal de Barcelone : rencontre avec Rosa Martínez et Gloria Picazo Gaudi : Parc Güell, Sagrada Família, Pedrera Galleries Maria Corral à la fondation "Caja de Pensiones" Marga Paz dans sa galerie avec Guadalupe Echevarria. Exposition : Fischli & Weiss Rencontre avec Rosa Olivares Visite musée du Prado
	Madrid	
16 - 23 juillet	Madrid	Centro de Arte Reina Sofia avec Kosme Maria de Barañano Rencontre avec Carmen Gimenez Galleries IVAM avec Corinne Diserens. Exposition Independent Group, José María de Miguel Centre del Carmen, exposition Allan Mc Collum Artistes rencontrés : Carmen Navarrete, Ana Navarrete, Paco Vacas, Alex Francés Galerie Temple
	Valencia	
6 août	Paris	ARC : exposition collection Panza di Biumo Fondation Cartier : séminaire avec Jean de Loisy
29 août - 6 septembre	Grenoble	Séminaires au Magasin : Pier Luigi Tazzi, Rencontre avec Matt Mullican et François Hers,
8 - 10 septembre	Milan	Galerie Fac-Simile avec Horatio Goni : exposition Xavier Veilhan Galerie Gio Marconi : exposition "Avanguardia '60" Ateliers d'artistes : Gabriele di Matteo, Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Gabriella Casiraghi, Giandomenico Sozzi Exposition "Inverosimile"
15 - 20 septembre	Volpaia (Siena)	
	Grenoble	Vernissage Magasin : Matt Mullican Séminaire Denys Zacharopoulos Rencontre avec Jean-Marc Bustarante et Alain Cuffé
3 - 4 octobre	Grenoble	Andreas Slominski au Magasin Conférence Jan Hoet et séminaire
8 - 10 octobre	Bruxelles	Ateliers Richard Venlet et Bernard Vaïta
15 - 21 octobre	Grenoble	Jörg Geismar, Perejaume et Richard Venlet au Magasin Colloque "Artistes et Scientifiques"
28 octobre	Paris	Visite à la FIAC
7 - 8 novembre	Grenoble	Michel Aubry au Magasin
15 février		Vernissage Magasin : Patrick Tosani et exposition de l'Ecole

LES STAGES ET LES VOYAGES INDIVIDUELS

6 - 14 juillet et 10 - 13 septembre	Londres, Goldsmith Academy	Mark Kremer
17 - 19 septembre	Genève, Imprimerie Dumaret & Golay	Annick Doherty
27 septembre - 7 octobre	Jouyer-Josas, fondation Cartier	Frederic Montornés, Grazia Quaroni, David Renaud
27 septembre - 2 octobre	Paris, Association française d'Action artistique (AFAA)	Pascale Pronnier
21 - 28 octobre	Hambourg, rencontre avec Andreas Slominski Düsseldorf, rencontre avec Jörg Geismar	Mark Kremer
22 - 23 octobre	Strasbourg, rencontre avec Patrick Neu et Claude Rossignol	Frederic Montornés et Grazia Quaroni
22 octobre - 24 novembre	Toronto, Art Gallery of Ontario	Pascale Pronnier
22 octobre - 6 novembre	Paris, DRAC Ile-de-France	Annick Doherty
23 - 28 octobre	Paris, FIAC, galerie Albert Baronian	David Renaud
26 octobre	Nice, Villa Arson, rencontre avec Michel Aubry	Frederic Montornés
1 ^{er} - 4 novembre	Barcelone, rencontre avec Perejaume	Frederic Montornés
4 novembre - 4 décembre	New York, Artforum	Grazia Quaroni
4 novembre - 4 décembre	New York, P.S.1	David Renaud
10 - 24 novembre	Tourcoing, Le Diaphane	Annick Doherty, Mark Kremer, David Renaud
Février - mars	Valencia, IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) New York, P.S.1	Annick Doherty Mark Kremer

