



Things Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art

Rasheed Araeen, Mel Bochner, Marcel Broodthaers, André Cadere, Fernand Deligny, Hollis Frampton, James Lee Byars, Lucy Lippard, Raivo Puusemp, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Ed Ruscha, Allan Sekula, Seth Siegelaub, Mladen Stilinović

Vernissage le mardi 23 février de 16 à 21 heures
Exposition du 24 février au 9 avril 2016
du mardi au samedi de 14 à 18 heures
Entrée libre - accueil de groupe sur rendez-vous

Une proposition du projet de recherche de l'École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée

Commissariat : Marie Adjedj, Anaïs Dormoy, Jean-Loup Faurat, Géraldine Martin, Édouard Monnet, Julie Origné, Axelle Rossini, Ian Simms, Mabel Tapia, Margaux Verdet

Exposition réalisée avec le concours de :

David Zwirner Gallery (NY), Ad Reinhardt Foundation, Galerie Michel Rein (Paris/Brussels), Frédéric Mathieu, Projects Art Centre (Dublin), Krist Gruijthuisen, Donation Hervé Fischer, Bibliothèque Kandinsky, Musée d'Art de Toulon, Barbro Schultz Lundestam, Gisèle Durand-Ruiz, Sandra Alvarez de Toledo

Coproduction : École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée

Vidéochroniques

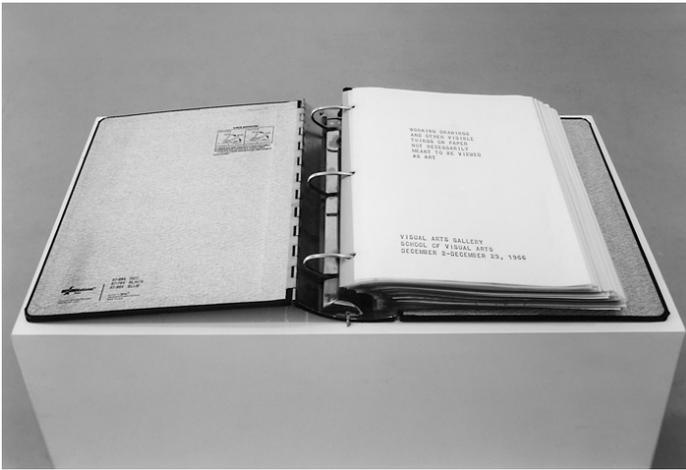
1 place de Lorette 13002 Marseille

Adresse administrative : BP 10071 • 1 place de Lorette • 13471 Marseille Cedex 02

Tel : 09 60 44 25 58 • email : info@videochroniques.org • www.videochroniques.org

L'association Vidéochroniques bénéficie du soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, La ville de Marseille, le Conseil Général 13, le Ministère de la Culture et de la Communication DRAC PACA. Elle est membre du réseau Marseille expos

l'ESADTPM est soutenue par la Communauté d'Agglomération de Toulon Provence Méditerranée, le Conseil Départemental du Var et le Ministère de la Culture et de la Communication



Mel Bochner

Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, 1966

En 1966, Mel Bochner expose *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*. Cette œuvre a été retenue par l'histoire de l'art comme figurant parmi celles qui ont inauguré l'art conceptuel, et initié le changement radical du régime de l'œuvre d'art qui s'opère dans les années soixante. Invité à organiser une exposition pour la School of Visual Arts de New York durant l'hiver 1966, où il enseigne l'histoire de l'art, Mel Bochner a sollicité des personnes dont il appréciait le travail et qui exerçaient leurs recherches dans différents domaines. Artistes, mathématiciens, biologistes, architectes, musiciens, chorégraphes ont envoyé des dessins préparatoires, plans, partitions, croquis... à la demande de Mel Bochner, qui précise que ces documents n'ont pas à être de l'art en soi. Mel Bochner a ensuite photocopié en quatre exemplaires les cent dessins, réduits au format papier standard et a présenté chaque ensemble dans un classeur placé sur un socle. Cette œuvre procède des questionnements d'une génération d'artistes qui cherche à mesurer les processus artistiques plutôt qu'à produire des œuvres et des expositions. Ce que la critique et commissaire Lucy Lippard a théorisé en 1968 comme relevant de la « dématérialisation de l'art ». Qui plus est, la nature hétéroclite de tous ces documents, leur statut incertain, ainsi que la multiplicité des auteurs défient les conceptions traditionnelles de l'œuvre d'art. Précisément, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* est un refus frontal de la conception moderniste, alors hégémonique, qui assure l'autonomie absolue de l'œuvre d'art, close sur elle-même ; suppose le surplomb de son auteur généralement démiurge ; repose sur un récit ayant pour horizon la conquête de la pureté des médiums. Une théorie qui, au nom d'une essence intrinsèque, assure à la discipline de l'art une place de choix dans la hiérarchie des valeurs.

Les années soixante sont celles des révoltes étudiantes et citoyennes qui mettent en crise l'autorité, le paternalisme et la culture bourgeoise. Elles sont aussi celles de toute une génération qui s'inscrit en faux contre l'esthétique moderniste incarnée par Clement Greenberg. Toutefois, la proposition de Mel Bochner ne saurait être associée à la rhétorique « anti-art » qui occupe les démarches de certains artistes affiliés à « Fluxus », pour ne citer qu'eux. Elle ne saurait non plus être inscrite dans la continuité des appels formulés par les avant-gardes historiques soucieuses de réunir « l'art et la vie ». L'œuvre de Bochner a ceci de singulier qu'elle reformule les termes de la question urgente de la place de l'art dans la société : en réponse aux recherches qui s'efforcent de dialectiser ces deux domaines distincts que seraient l'art et la société, Bochner sort de ces catégories binaires et affirme la possibilité de proposer un objet qui ne soit « pas nécessairement destiné à être considéré comme de l'art ». C'est-à-dire, un objet dont les statuts sont multiples, résolument poreux et dépendants d'un contexte – lui-même variable par définition. La catégorie « art » est dissoute et, ce faisant, la question même de la place de l'art dans la société devient caduque. Le renouvellement des termes opéré est alors d'une fertilité remarquable, en ce qu'il nécessite de réévaluer les critères d'appréciation de l'art, les outils de son élucidation théorique, et les attendus esthétiques.

Cette exposition a été conçue et réalisée par les membres du projet de recherche de l'Ecole Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée, intitulé « Égalité, Hybridité, Ambivalence ». Ce projet explore des travaux dont le statut irrésolu interroge un ensemble d'idées entrelacées telles que celles de l'auteur, de l'autonomie de l'œuvre, leurs régimes de visibilité, leurs relations aux instances performatives du monde de l'art, et la notion d'art en tant qu'activité plutôt qu'économie productrice d'objets. Selon une approche prospective, nous présentons des pièces qui résonnent avec la démarche de Mel Bochner dont l'œuvre ici réactivée, par son caractère exemplaire, agit comme figure tutélaire de l'exposition.



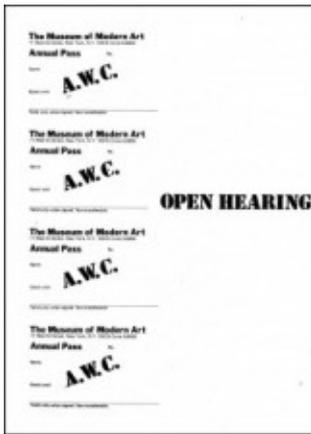
Seth Siegelau *One Month*, 1969 et *Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée*, 1971

De 1968 à 1971, Seth Siegelau (1941-2013), commissaire d'expositions, marchand d'art et éditeur américain conçoit une série de vingt-et-un projets qui sont des catalogues-expositions : des catalogues qui ne sont plus la simple trace ou même le prolongement d'une exposition, mais qui en tiennent lieu et place. C'est parce que la création artistique qui émerge au tournant des années 1970 ne se manifeste plus par des médiums adaptés aux musées ou aux galeries qu'il est devenu nécessaire et urgent d'en repenser les modalités d'exposition. Art conceptuel, processuel, protocolaire ou encore performance minorent l'importance de l'objet, qui n'est plus le pivot unique de l'expérience artistique mais se pense en étroite articulation avec des processus, gestes, attitudes, actions, concepts. Cette part intangible de l'œuvre donne à la documentation un rôle primordial pour rendre compte de l'ensemble de la démarche. Seth Siegelau considère les spécificités de ces œuvres et c'est à ce titre qu'il explore d'autres champs de présentation et de distribution de l'art. Les catalogues-expositions qu'il dirige et publie sont des propositions dont la justesse est exemplaire. En parfaite cohérence avec les démarches des artistes conceptuels qu'il défend et représente – parmi lesquels Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris et Lawrence Weiner – Seth Siegelau redéfinit profondément les relations de subordination de la documentation à l'art. D'une part, le catalogue ne remplit plus un rôle secondaire vis-à-vis de l'exposition, mais s'y substitue. D'autre part, ce nivellement des hiérarchies suppose que l'ensemble des propositions réunies dans l'espace du catalogue ont un statut artistique. Enfin, ces éditions sont une réponse remarquable à la volonté des artistes conceptuels d'échapper au système institutionnel et marchand de l'art : en s'appuyant sur des procédés de reproduction à faible coût tels que l'offset ou la photocopie, ces publications assurent la diffusion des œuvres tout en contrevenant aux valeurs de rareté et d'unicité qui lui sont traditionnellement attachées et qui nourrissent les logiques mercantilistes et spéculatives.

Conçu également par Seth Siegelau, *le Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée* a été rédigé en 1971. Succédant et prolongeant la démarche entreprise avec les catalogues-expositions, il fut pour son initiateur le moyen de se saisir autrement de questions liées au contexte social et historique de l'art, à la vente et la revente des œuvres, à la conception de l'art en tant qu'objet de spéculation, aux rôles des collectionneurs et des musées, et aux droits des artistes. Carl Andre, Hans Haacke, Adrian Piper, Lawrence Weiner et Jackie Winsor en ont été des supporters notoires.

Présenté au sein de l'exposition dans sa version originale et sous une forme traduite en français mise à disposition du visiteur, ce document est constitué de deux sections : d'une part un texte introductif, de l'autre le formulaire contractuel proprement dit. L'introduction rédigée par Siegelau contient des explications détaillées sur la façon dont on peut en faire usage. À travers les sept rubriques qui la composent, l'auteur rend compte de ses expériences dans le milieu artistique, apporte ses conseils et insiste sur l'imbrication sociale et économique du commerce de l'art. Si son commentaire est bien destiné à étayer le sens et le but de l'« accord », le projet lui-même consigne aussi le profond élargissement du champ de ses préoccupations qui, désormais, débordent l'attention d'abord manifestée par Siegelau à l'égard d'un groupe spécifique d'artistes. Alors vivement marqué par les actions de l'Art Workers Coalition et par les rôles qu'y ont exercés Lucy Lippard et Carl Andre, il acte là ce qui gouverne et gouvernera au fond son intérêt pour l'art : l'artiste et la dimension sociale de la pratique de l'art.

De prime abord plus technique, le protocole intitulé « Contrat de première cession d'œuvre d'art » a été formulé par l'avocat new-yorkais Robert Projansky. Ses dix-neuf paragraphes sont composés d'un mélange de clauses juridiques, les unes provenant de contrats d'artistes préexistants, les autres retranscrivant en termes légaux les appels répétés en faveur de telles mesures, ainsi qu'ils se sont exprimés dans les seconde et troisième décennies du XXe siècle, puis de nouveau dans les années soixante (Dada, avant-garde russe, LEF, Fluxus, etc.). Bien qu'il ait été conçu pour opérer dans le cadre du droit commun anglo-américain, ce contrat lorgne sur le droit civil français, et lui emprunte une dimension singulière pourtant à l'œuvre depuis 1920 : la reconnaissance du droit moral de l'auteur qui considère notamment la nature immatérielle des droits, le caractère intellectuel de la propriété, la nécessité d'une protection indépendante des intérêts économiques et la préservation des liens entre l'artiste et son travail une fois celui-ci cédé. « Seth Siegelau et Bob Projansky ont fait cela pour rien, sauf le plaisir et le goût de s'affronter au problème, estimant que si jamais doit se poser la question des droits de l'artiste sur son travail, c'est nécessairement l'artiste qui a raison contre quiconque. » ¹



Art Workers Coalition Open Hearing, 1969 et Art Strike Yawn, 1989

En 1969 est fondée l'Art Workers Coalition, une organisation qui regroupe des artistes d'origines diverses condamnant le patriarcat et le paternalisme du Museum of Modern Art. L'AWC réclame une réforme de la politique générale de l'institution muséale, mise en demeure d'inclure dans ses programmes les œuvres des artistes femmes et issu(e)s des minorités ethniques. Sa création s'inscrit dans un contexte marqué aux États-Unis par la guerre du Vietnam, les revendications antimilitaristes, les émeutes dans les universités, la répression des étudiants, le mouvement des droits civiques des afro-américains et la lutte des femmes pour leur libération. C'est ainsi qu'au début de l'année 1970, l'AWC lance une importante action antimilitariste suite aux bombardements américains au Cambodge et à la répression sanglante des mouvements étudiants à l'Université d'État de Kent, à Jackson et à Augusta. La grève artistique – *Art Strike* – provoque la fermeture de nombreux musées et galeries de Manhattan et suscite une immense manifestation sur les marches du Metropolitan Museum, seul à rester ouvert. Les manifestants proclament la « grève de l'art contre le racisme, la guerre et la répression ». Au sein de l'exposition sont présentées les déclarations lues par chacun des membres de l'AWC à l'occasion de la séance publique du 10 avril 1969, destinée à définir son programme.

En février 1979, Goran Djuoric, artiste conceptuel Yougoslave, fait expédier une circulaire demandant à un ensemble d'artistes yougoslaves et anglophones de prendre part à une grève internationale de l'art pour protester contre la répression et l'aliénation des artistes par le fruit de leur propre travail. Il reçoit une quarantaine de réponses, la majorité d'entre elles exprimant un doute quant à la possibilité de mettre cette grève internationale de l'art en pratique. Du fait du peu d'engouement des artistes face à cet acte et à leur manque d'engagement, Djuoric abandonne son plan de grève de l'art. En 1985, l'idée est reprise par John Berndt à Baltimore et Stewart Home à Londres qui, à grands renforts de tracts, de textes et de pamphlets organisent la grève de l'art de 1990. Elle est pensée comme un moyen d'encourager les débats critiques autour du concept de l'art. Pendant une période de trois ans à partir du 1er janvier 1990, les artistes engagés dans cette action doivent poser leurs outils et cesser toute activité, arrêter de créer, distribuer, vendre, montrer ou discuter de leurs travaux. Mais une fois encore le nombre d'artistes impliqués fut si minime que cette grève fut incapable de forcer la fermeture d'aucune galerie ou autre institution. Cette action a eu toutefois la capacité de démontrer qu'une hiérarchie socialement imposée de l'art peut être agressivement contestée.

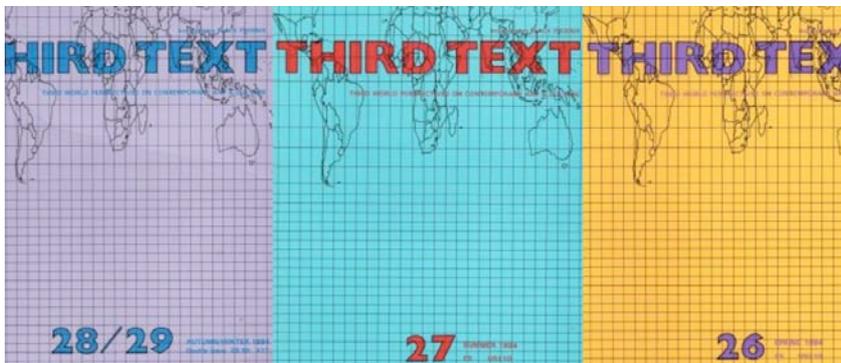
Etant donné la diversité d'objets, de textes, de compositions qui peuvent être regroupés sous le terme « art », il semblait raisonnable de conclure qu'il n'y avait pas de dénominateur commun à la multiplicité de la production artistique, et qu'aucun critère ne pourrait être utilisé pour définir ce qui serait de l'art ou n'en serait pas. Ce qui distingue un objet d'art est un ensemble notable de relations sociales et institutionnelles qui se forment autour de lui. En d'autres termes, pour Berndt et Home, l'art est tout ce que ceux qui sont en position de pouvoir culturel décrète être de l'art. Un des buts de cette grève de l'art était d'attirer l'attention sur le processus par lequel les œuvres sont légitimées par une faction particulière de la classe dirigeante qui promeut l'art comme étant une forme supérieure de savoir et l'utilise simultanément comme un moyen de célébrer la supériorité de leur mode de vie. L'appréciation et la valorisation des arts étant généralement un gage de distinction, de privilège et de goût. De ce mouvement est né la parution de Yawn, un communiqué manifeste fournissant un point de vue critique sur la culture dans son acception la plus large, sur ce qu'est le processus de grève de l'art et sur les questionnements que cette action soulève.

1. SIEGELAUB Seth, PROJANSKY Robert, *Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée*, 1971, p. 4.



Allan Sekula *The Lottery of the Sea*, 2006
 Courtesy : Galerie Michel Rein

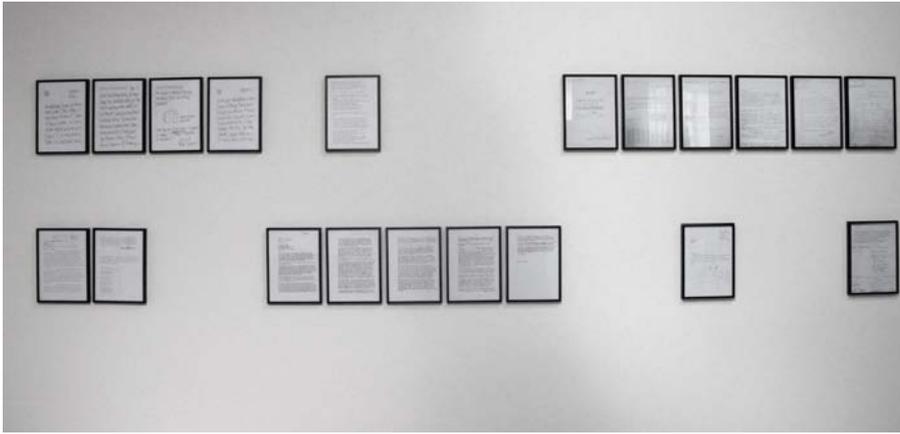
The Lottery of the Sea (« La loterie de la mer »), réalisé par Allan Sekula, est un film de trois heures appartenant au cycle d'œuvres qui explorent l'économie et les représentations de la mer tout en dénonçant les conceptions « dématérialisées » du capitalisme. Découpé en douze épisodes, le film est un assemblage de scènes tournées entre 2001 et 2004 au Japon, en Grèce, en Espagne, aux États-Unis, au Panama, au Portugal et en Hollande, ainsi que d'extraits de films de fiction. Il met en place une série de réflexions sur l'ouvrage d'Adam Smith, *La Richesse des nations* (1776), dans lequel l'auteur compare la vie du marin au jeu de hasard. Smith introduisait les notions de risque par une allégorie des périls de la mer, en particulier pour ceux qui font le dur travail, et en second lieu pour ceux qui investissaient dans les bateaux et les biens confiés en mer. Le film interroge l'existence d'une relation entre le risque économique et la catégorie du sublime dans le domaine de l'esthétique. « Et à propos d'esthétique, n'est-il pas vrai que pour Kant, le jugement esthétique est le moyen de jeter un pont entre savoir abstrait et choix moral ? La mer est parfois très belle. Que savons nous d'elle ? Comment l'empêchons-nous de nous tuer, et nous de la tuer ? »²



Rasheed Araeen *Third Text*, 1987
 Carte heuristique RENKAN, revues, livres

Fondée en 1987 par Rasheed Araeen, *Third Text* était à la fois une revue universitaire, critique et théorique permettant de repenser l'art dans le contexte de la mondialisation et une proposition artistique de revue universitaire, critique et théorique. La performativité de cette publication était donc double : cherchant délibérément la reconnaissance des structures institutionnelles mêmes qu'elle voulait subvertir, c'était à la fois une mise en mouvement des formes de théories eurocentrées en art et une façon de créer une dynamique critique, conçue comme une activité artistique collective et conceptuelle. Cette initiative se poursuit jusqu'en 2012, date à laquelle Rasheed Araeen est écarté de la direction et de la rédaction de la revue *Third Text* par le conseil d'administration, ce qui en transforme radicalement le double statut ontologique et la gouvernance, devenue néo-libérale et influencée par les objectifs du Arts Council England (ACE). Il s'exprime à ce sujet dans une lettre ouverte consultable sur le site d'Africa South Art Initiative (asai.co.za). Cependant, la participation active de Rasheed Araeen à *Third Text Africa* – revue en ligne libre d'accès, éditée et financée par Africa South Art Initiative – continue. La mise à disposition sur le site d'Asia Art Archive (aaa.org) des archives de l'exposition *The Other Story* (Londres, 1989-1990) organisée par Rasheed Araeen et présentant les travaux de vingt-quatre artistes à l'héritage culturel asiatique, africain et caribéen vivant dans l'Angleterre de l'après-guerre, pourrait être considérée comme une poursuite de l'action par d'autres voies et une proposition à saisir encore des années après, réitérant la question du « que faire ? » dans un contexte multiculturel et politique différent nécessitant une réévaluation permanente des situations et des discours.

2. Allan Sekula dans le cadre de la programmation de son film au FIDMarseille en juillet 2006, propos recueillis par Nicolas Feodoroff, traduits par Cyril Neyrat.



De haut en bas et de gauche à droite :

Lettres de Lee Byars à Harald Szeemann, 1980

Réponse de Harald Szeemann à Lee Byars, 1980

Lettres de Marcel Broodthaers sur le *Musée d'Art Moderne/Département des Aigles*, 1962-1969

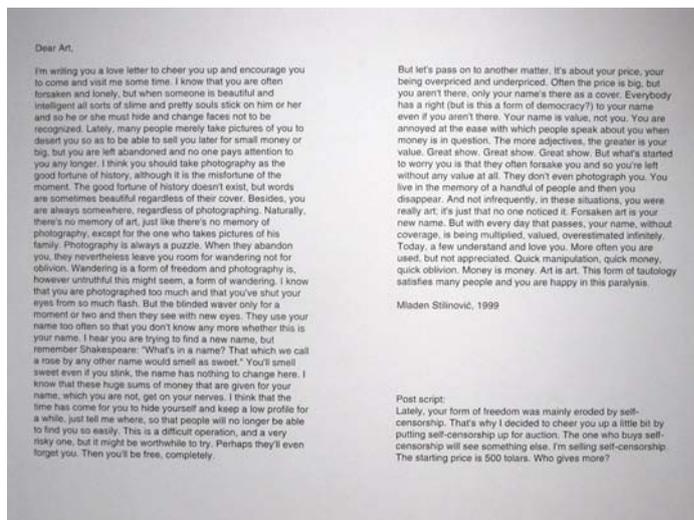
Lettre de Lucy Lippard à Harald Szeemann, 1972

Lettre de Hollis Frampton à Donald Richie, 1973

Lettre de Ed Ruscha à Harald Szeemann, 1972

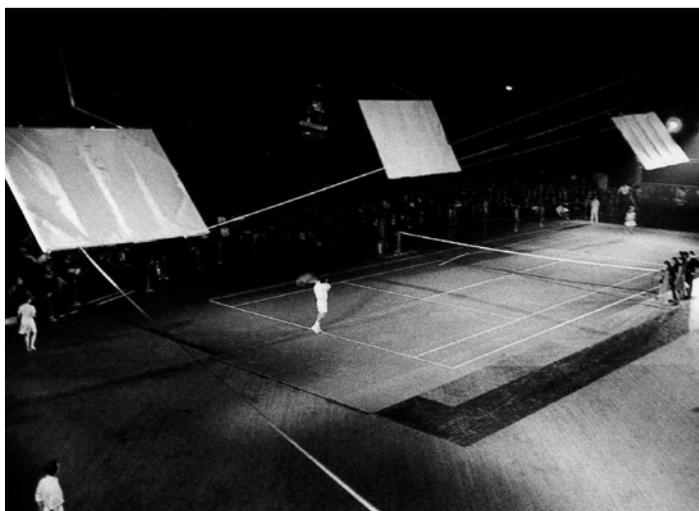
Lettre de protestation signée par les artistes et organisateurs de l'exposition *Happening and Fluxus*, Cologne, 1970

Un corpus de fac-similés de lettres a été réuni pour l'exposition afin de former un ensemble qui relève de ce que nous pourrions qualifier de « hors-champ de l'art ». Entre correspondance et activité artistique, ces documents peuvent être lus comme les symptômes des bouleversements que connaît la création artistique au tournant des années 1970, période qui voit s'affirmer la remise en cause des rapports de force et des relations d'autorité existant entre les artistes et les institutions muséales et marchandes. Cette « critique institutionnelle » se manifeste frontalement par une lettre de Hollis Frampton adressée à Donald Richie, conservateur au MoMA, ainsi que par une lettre de protestation signée par les artistes et organisateurs de l'exposition *Happening and Fluxus* (6 novembre 1970-6 janvier 1971, Kölnischer Kunstverein de Cologne), suite au retrait d'une œuvre de Wolf Vostell sur ordre des autorités locales. Elle peut également prendre des formes plus ambivalentes, comme en témoignent les lettres de Marcel Broodthaers écrites dans le cadre de son œuvre *Musée d'Art Moderne/Département des Aigles*, musée fictif qui fonctionne comme une véritable institution et dont l'artiste est le directeur. Enfin, l'émergence de la critique institutionnelle est contemporaine de celle de la figure du curateur, ce nouvel acteur de l'art qui, ni artiste, ni commissaire d'exposition académique, occupe une place inédite et riche de transgressions vis-à-vis des statuts traditionnellement établis. Une lettre de Lucy Lippard adressée à Harald Szeemann, une autre de Ed Ruscha à Szeemann, ainsi qu'une correspondance entre Lee Byars et Szeemann, permettent d'avoir un aperçu des engagements politiques et artistiques de ces figures historiques du curatoriat, ainsi que de la conception qu'ils se font de leur propre rôle auprès des artistes.



Mladen Stilinović
Dear Art, 1999
 Texte, découpe sur adhésif
 120 x 180 cm

En 1999, Mladen Stilinović, artiste croate et figure de l'art conceptuel écrit une lettre à l'attention de l'art. Dès la fin des années soixante, Stilinović interroge les discours politiques, la critique sociale, les idéologies. Il écrit des poèmes, des textes, fait des films, participe à des happenings. Il travaille le mot comme phénomène idéologique, évacuant l'objet qu'il peut être dans sa condition linguistique. Il use du mot comme un outil pour affronter les idéologies, soit comme une construction politico-sociale. *Dear Art* est une lettre écrite comme à un vieil ami. Chaleureux et grave, Stilinović explore sa relation à l'art dans un investissement émotionnel qui dès lors questionne les formes et les normes de l'art. Destiner une lettre à l'art est concevoir sa représentation idéale au regard de son héritage esthétique, matériel, et sociopolitique. Cette représentation est soumise à l'élargissement et à la fragmentation de son propre champ. Stilinović appelle en plusieurs points à la réévaluation de l'ontologie de l'art, il remet en cause la capture photographique, mercantile, et idéologique de ce dernier. La capture de l'art en image est le symptôme d'un régime de visibilité qui nourrit le capital, or cette capture implique le délaissement du territoire de l'art, ainsi que son oubli rapide. Stilinović nous parle du mésusage du nom de l'art et de sa mésestimation. L'art est face à son morcèlement, il se dévisage, aussi doit-il reconfigurer ses attentes, se trouver un nouveau nom et faire profil bas. Pourtant le nom ne change rien à l'affaire, par cette lettre Stilinović invite l'art à défier ses conditions de félicité.

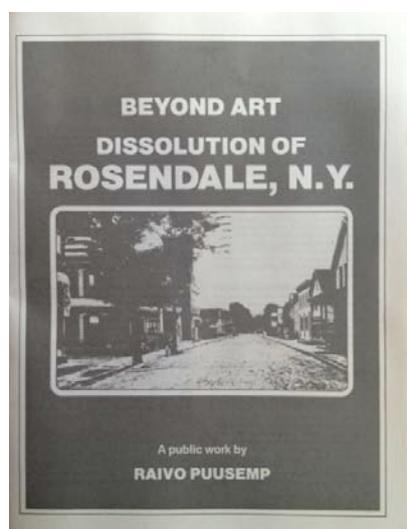


Robert Rauschenberg
Open Score, 1966
 Vidéo boucle 32'
 copyright : EAT - Barbro Schultz Lundestam

Au début des années soixante, Billy Klüver travaille en qualité de chercheur pour Bell Telephone Laboratories. Dans le même temps, il porte une attention sincère au bouillonnement de la scène artistique qui s'affirme alors à New York et qui lui est familière, ayant déjà travaillé avec plusieurs artistes de premier plan. Ensemble, ils examinent les possibilités d'un usage des « nouvelles technologies » dans les œuvres et celles d'une implication de l'ingénierie dès le début du processus de création. Sa conviction de l'intérêt d'une coopération entre artistes et ingénieurs coïncide fin 1965 avec l'opportunité de la mettre en application, offerte spontanément par les Laboratoires Bell sans aucune intention d'en tirer un profit autre que l'expérimentation ou l'exploration. Rauschenberg et Klüver font de cette logique collaborative le pivot des *9 Evenings : Theatre and Engineering* qui, après l'annulation du volet américain du Stockholm Festival of Art and Technology où le projet était initialement programmé, se déroulera finalement au 69th Regiment Armory de New York, du 13 au 23 octobre 1966, à l'issue d'une longue phase d'échanges entamée dès le mois de janvier.

Réunissant notamment des personnalités issues du Black Mountain College pour une part, du Judson Dance Theatre pour une autre, cette manifestation a donné lieu à la réalisation de dix propositions (chacune rendue publique à deux reprises) conçues par John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman. Filmée sous la direction d'Alfons Schilling, elle a d'ailleurs engagé la participation de figurants, d'assistants ou de techniciens de luxe, parmi lesquels Robert Breer, Simone Forti, John Giorno, Les Levine, Franck Stella et Elaine Sturtevant. La pièce de Rauschenberg intitulée *Open Score*, présentée dans l'exposition par l'intermédiaire d'un film de Barbro Schultz Lundestam³, est emblématique des *9 Evenings* à plusieurs titres : premièrement parce que son auteur fut l'un des principaux initiateurs du projet ; ensuite parce qu'elle témoigne de la réussite de la collaboration attendue, dépassant les obstacles occasionnés par une incompatibilité supposée des langages artistiques et scientifiques ; enfin parce que sa structure convoque une forme de classicisme – il s'agit d'une pièce en trois actes – tandis qu'elle propose simultanément des innovations – en matière de captation et de retransmission – qui feront date dans le champ de l'art et des pratiques conjointes de la performance, de la vidéo et du son.

Outre le pari d'une collaboration inédite associant art et technologie, et au-delà des interprétations permises par l'usage du terme « theatre », qui restent à nuancer au vu de l'évolution de son acception et du sens qu'il recouvre d'une langue à l'autre, l'expérience des *9 Evenings* fut l'expression d'un foisonnement désinhibé à l'égard des catégories et des disciplines artistiques. Elle demeure aussi un geste paradoxalement unique et précurseur à l'aune du champ de pratiques dans lequel elle s'inscrit rétrospectivement, dont les contours sont singulièrement flous, et qu'on nomme « performance ».



Raivo Puusemp
Rosendale, A Public Work, 1975-1977
 Entretien sonore, catalogue, impression sur dos bleu
 Courtesy : Krist Gruijthuisen, Projects Art Centre, Dublin

En mars 1975, Raivo Puusemp est élu maire du village de Rosendale, dans l'état de New York, à une période dans son histoire où une politique fiscale déficiente et des problèmes avec une municipalité moribonde mettent en évidence le fait que le village ne pourrait survivre que grâce à sa dissolution et son intégration au canton de Rosendale. Puusemp avait débuté sa pratique dans une filiation conceptuelle et avait développé un travail sur la dynamique des groupes et des comportements prédictifs. À son arrivée à Rosendale, il est professeur d'art à l'université locale et son implication est celle d'un nouvel arrivant plutôt que celle d'un habitant de longue date. Tout au long de sa campagne électorale, Puusemp ne parle pas de sa candidature comme proposition artistique et ne fait pas mention de son projet de dissolution. C'est au cours des deux années suivant son élection qu'il conduit progressivement les citoyens de Rosendale vers un processus menant à la désincorporation de leur village. Tout ceci a pu être accompli en leur fournissant des informations très spécifiques concernant les finances publiques, et en leur faisant comprendre les enjeux complexes et l'absolue nécessité du maintien d'une économie viable.

Rosendale, A Public Work était une tentative d'imposer un concept formel à un micro-système politique dépourvu de direction, de manière à l'affecter durablement. Bien qu'il n'ait jamais publiquement revendiqué son mandat de maire et la dissolution de Rosendale en tant qu'œuvre d'art, il a admis après coup que sa pratique conceptuelle et ses recherches sur les systèmes ont nourri la réalisation de ce projet. Après avoir quitté son poste de maire et déménagé hors de l'état, Puusemp a collectionné les diverses coupures de presse, les minutes du conseil municipal ainsi que tout document public qui constitue la trace de la dissolution, puis les a publiés sous la forme d'un catalogue documentant l'intégralité du processus. Ce catalogue ainsi que la dissolution de Rosendale, peuvent être vus comme deux productions interdépendantes mais parallèles d'un même projet : l'un en tant que processus artistique, l'autre en tant que changement réel de statut et d'identité.

3. Réalisatrice suédoise, Barbro Schultz Lundestam a dirigé une série de dix documentaires consacrée aux *9 Evenings*. Ces films répondent tous à un même protocole de réalisation, la première partie étant constituée d'un montage des documents filmés restituant chaque performance au plus près de son déroulement, sans éclaircissements, la seconde donnant lieu aux commentaires et témoignages des protagonistes vivants de l'événement.



Fernand Deligny et Gisèle Durand-Ruiz
Lignes d'erre, 1973-1977
 Ensemble de tracés sur calques, 65 x 51 cm
 Courtesy : Gisèle Durand-Ruiz, Sandra Alvarez de Toledo

Quand Fernand Deligny s'installe dans les Cévennes en 1967, l'une de ses préoccupations majeures tourne autour de la question du langage comme vecteur du « moi », comme fondement de notre représentation du monde et, en conséquence, comme principe sous-tendant la relation du sujet au monde. Il s'y installe avec cinq collaborateurs et deux enfants autistes : Yves et Janmari. Au fur et à mesure que d'autres enfants autistes arrivaient et que la communauté se mettait en place, il était question de savoir quoi faire et aussi, en l'absence d'un « projet » précis avec les enfants, de comprendre ce qui se passait. « Tracer des cartes... Pourquoi ? Pour rien : pas pour eux en tous cas qui vivent en silence, pas pour nous, adultes qui vivons auprès d'eux, nous, ceux du langage et du verbe qui sommes du côté de la représentation ou de l'institution. Tracer des cartes pour laisser être, une trace, un pied, à fleur de cet espace où le monde n'est pas, où personne ne dit rien et plus rien ne fait signe. »

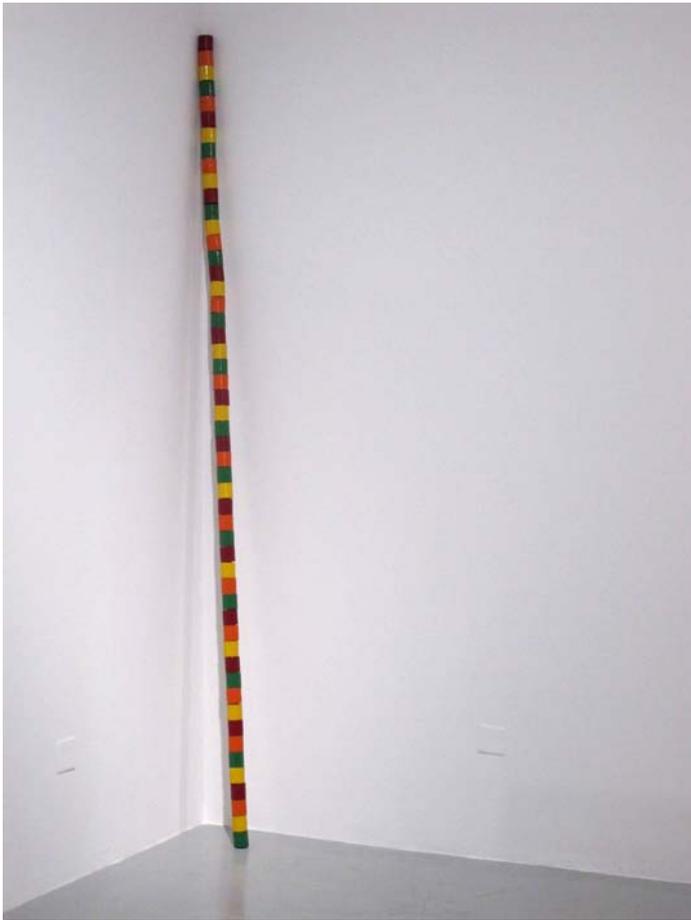
Les mouvements des enfants dans les « aires de séjour » sont retranscrits sur des feuilles de calque où a déjà été reporté le plan du territoire. Tracées par les « présences proches », tantôt sur le vif, tantôt le soir, tantôt plusieurs jours plus tard, elles contiennent des variations et des factures différents selon leurs auteurs. Deligny organisait des « séances de cartes » pendant lesquelles lui-même et les « présences proches » étudiaient et commentaient les cartes. Ce fut pendant une de ces séances qu'il a superposé plusieurs calques sur le même fond de carte et « à (sa) grande stupéfaction, (il) s'est aperçu que les lignes d'erre ne sortaient jamais d'une espèce de cercle », cercle que Deligny appela « un cerne ».

Rompres avec l'approche linguistique, passer par l'image plutôt que par le langage... Tracer évite la tentation de nommer, d'enfermer les possibles dans des a priori.

Résolument anarchiviste, c'est une démarche absolument vivante, ancrée dans le présent de l'enfant autiste qui n'a pas d'autre temporalité. En se plaçant « en amont, en dehors », ou bien même « en deçà » de l'archive, Deligny reste non seulement en cohérence avec le présent de l'enfant mais aussi avec une interrogation, elle-même en amont ou en deçà du projet moderniste pour lequel l'archive demeure absolument structurante.

4. HAN Béatrice, Deligny et les cartes. *Multitudes*, avril 2006, n°24, p. 186.

5. DELIGNY Fernand, Singulière Ethnie. Cité par ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, Introduction, in : *Cartes et lignes d'erre : Traces du réseau de Fernand Deligny 1969 – 1979*, op.cit., p. 3.



André Cadere
Barre de bois rond (B 00234001), 1975
Peinture laquée sur bois, 52 segments
240 x 4,5 x 4,5 cm
Collection : Musée d' Art de Toulon

Né en 1934 à Varsovie, André Cadere meurt en 1978 à Paris, à l'âge de quarante-quatre ans. Vivant et travaillant à Bucarest jusqu'en 1967, date à laquelle il arrive à Paris, sa peinture est influencée par l'art optico-cinétique puis par le Groupe de Recherche d'Art Visuel. Une série réalisée en 1969 à partir de petites baguettes en bois colorées, juxtaposées et partiellement recouvertes de formica noir, laisse présager les barres de bois rond si emblématiques de son œuvre qui seront exposées pour la première fois en 1972 : « Mon travail consiste en une barre de bois rond composée de segments dont la longueur est égale à leur diamètre ; ces segments étant peints avec différentes couleurs dont les permutations systématiques, contenant au moins une erreur, mettent en évidence justement la barre de bois rond composée de segments assemblés. »

« Cette barre – par sa nature propre – n'ayant besoin d'aucun support comme un mur, un socle, etc. et pouvant être portée à la main, je l'expose de cette manière dans différentes galeries, musées, de même que dans la rue, le métro, ou n'importe où, sans y être expressément invité. »⁶

Artiste du déplacement et de l'esquive, scrupuleusement soucieux de ne jamais se faire instrumentaliser par les institutions de l'économie de l'art, Cadere reste l'un des plus exemplaires parmi ceux pour lesquels l'éthique et la logique du braconnage et de la tactique, notions chères à Michel de Certeau, sont déterminantes.

6. Lettre à la Galerie La Bertesca, 22 juin 1972