

« Include me out »

On associe généralement le camouflage au motif militaire. Comme on a pu le voir dans les interventions précédentes, le camouflage exploite le phénomène de mimétisme pour se fondre dans un environnement visuel. Cette stratégie implique des enjeux plastiques liés au discernement : et notamment à la capacité à distinguer le vrai du faux, ou d'opposer la réalité à l'apparence illusionniste. Michel Weemans avait, notamment analysé les stratégies de dissimulation de formes dans un paysage dans les œuvres d'Henri Bles. Le camouflage est alors une opération mettant en jeu une dialectique de la dissimulation et de la révélation d'un sens caché contenu au sein de l'espace de représentation.

Les œuvres dites conceptuelles dont je vais parler ne s'inscrivent pas dans ces jeux visuels profondément spécifiques au champ de la peinture. Comme nous le verrons, ces œuvres ont abandonné les catégories traditionnelles liées à la matérialité et à la visualité, à l'apparence ou l'aspect. Et si elles présentent malgré tout des éléments visibles, elles s'opposent à une conception moderniste des formes reposant sur la visualité. Nous verrons que ces œuvres engagent à redéfinir le fait de voir et de donner à voir. Remanier ce qui, dans le fait de voir et de donner à voir, implique de définir des places ou des positions. Une redéfinition qui implique une transformation radicale de l'œuvre au sujet.

Il existe de nombreuses définitions des œuvres conceptuelles : Lucie Lippard évoquait un « *processus de dématérialisation* », Benjamin Buchloh parlait de « *retrait perceptif* » pour Carlos Basualdo il est question, dans les œuvres, d'aboutir à une « *densité idéale d'information* ». Mais quelles que soient les définitions, il est question de remettre en cause la suprématie de la visualité propre à l'art moderniste comme étant un élément déterminant la conception et la réception de l'œuvre.

Nous allons donc analyser ce que peut signifier le phénomène de camouflage au regard de ces pratiques radicales des années 60-70.

On peut déjà identifier trois procédés : le retrait de l'œuvre, l'invisibilité et l'indifférenciation. Ce qui impliquera de se demander quels sont les objectifs de cette disparition : en premier lieu, faire disparaître pour révéler quoi ? deuxièmement, rendre invisible et indifférenciable, pour établir quel type de situation et d'expérience ?

Il sera ainsi question d'analyser ces problématiques, et d'approfondir les multiples enjeux esthétiques et politiques que soulèvent ces pratiques à travers la mise en relation des œuvres de cinq artistes : Robert Barry, Michael Asher, Christopher D'Arcangelo, Jiri Kovanda et Ben Kinmont. Cinq artistes de différentes générations qui ont en commun de remettre en cause les dimensions traditionnelles du visible.

Robert Barry

- À partir de 1968, Barry produit des œuvres qui existent en dehors de nos limites perceptives. Il diffuse, par exemple des ondes hertziennes dans un espace d'exposition. La pièce est vide et, seul un cartel indiquant le titre de l'œuvre et la description des phénomènes, nous renseigne de sa présence.

J'essayais de créer quelque chose qui existait réellement et qui a ses propres caractéristiques et sa propre nature, mais que nous ne pouvons pas percevoir réellement. Et alors, bien sûr, le problème était de savoir comment on négocie avec ce genre de choses. De quelle manière vous savez des choses sur elle ? Qu'est-ce que cela signifie pour vous ? -

Dépourvues de tout objet ou image, ces actions engageaient non pas une négation mais une redéfinition des dimensions phénoménologiques de la relation à l'œuvre. Car si l'œuvre n'est pas visible, les phénomènes qu'elle produit sont, quant à eux, intelligibles et donc appréhendables.

- À partir de 1969, Barry utilise des gaz et des matériaux radioactifs. Dans la documentation de cette œuvre, on ne voit pas grand-chose, si ce n'est le paysage vide ou une bombonne de gaz. On peut identifier que, la fonction de ces photographies serait de cautionner la validité selon laquelle l'action a bien eu lieu. Or, pour cela, il avance le motif d'une preuve, il utilise le médium privilégié de l'enregistrement de la trace, qui finalement se révèle totalement inopérant. La fonction de ces images serait ainsi de revendiquer le fait que précisément, il n'y a rien à voir. En quelque sorte, il présente une image pour dire que l'œuvre n'a rien à voir avec la visualité. Une visualité abolie pour revendiquer l'idée selon laquelle les dimensions formelles d'une œuvre peuvent exister sous le régime d'une production mentale.

Par ailleurs, cette pratique ouvre sur d'autre questionnement concernant les particularités morphologiques paradoxales des matériaux. Barry diffuse des substances auxquelles on peut attribuer des formes sculpturales, certes invisibles, mais qui existent néanmoins. Contrairement à la sculpture classique, ces formes ont la faculté d'évoluer de manière permanente. On ne voit pas ces formes, mais on sait qu'elles se transforment sans cesse selon une expansion qui leur confère un caractère démesuré. C'est-à-dire qu'on peut d'autant plus imaginer la monumentalité de la forme que celle-ci n'est pas visible. On se trouve alors devant une situation, propre à ces œuvres dématérialisées, où se confrontent des valeurs asymétriques entre l'invisibilité et la monumentalité.

- Dans son œuvre *Telepathic Piece*, il pousse la dématérialisation jusqu'à l'extrême.

C'est au cours d'une communication téléphonique entre l'atelier de Seth Siegelau à New-York et l'université Simon Frazer que Robert Barry a proposé l'expérience suivante au public rassemblé dans un auditorium : « *Pendant cette exposition, je vais tenter de communiquer télépathiquement une œuvre d'art dont la nature est une série de pensées qui ne sont pas de l'ordre du langage ou de l'image* ».

Bien que certaines personnes ont dit avoir reçu quelque chose, ce qui amusait beaucoup l'artiste, l'enjeu n'était pas de véhiculer une croyance en un phénomène occulte ou irrationnel mais, au

contraire, de questionner et finalement de remettre en cause les dimensions de croyance dans la relation esthétique. Paradoxalement, l'oeuvre revendique l'inverse de ce qu'elle suppose. Elle affirme la nécessité de reconnaître une part d'incommunicabilité entre une pensée, sa formulation et la manière dont elle peut être entendue. Et de ce fait, elle manifeste implicitement une critique à l'égard des arts visuels qui ont procédé à l'idéalisation d'une transmission sans perte entre l'oeuvre et les regardeurs. On songe notamment à l'influence des théories de correspondances sur la peinture, de la dimension empathique dans l'expressionnisme ou aux formulations alchimiques chez Beuys.

Les propositions de Barry impliquent ainsi de redéfinir ce qui est en jeu dans une relation esthétique. Redéfinir ce qui se joue entre ce qui est vécu par une personne et ce qui peut être communicable de ce qui est vécu à une autre personne. Dans un entretien en 1969, il précise les raisons de cette confrontation entre une idéalisation d'une transmission sans perte et la revendication de son échec programmé. Il avance le fait que, malgré toute sa bonne volonté et son talent, un artiste ne réussira jamais à transmettre ce qui se passe dans son esprit.

- Une autre dimension du travail concerne des enjeux économiques. Avec les oeuvres de Robert Barry, il est question de revendiquer la suprématie de l'idée sur l'image par la mise en scène de l'absence de sollicitation visuelle. Une inversion qui témoigne notamment d'une volonté de remettre en cause l'objet d'art en tant que marchandise fétichisée. - Car dans les années 60-70, l'une des ambitions les plus décisives de l'art conceptuel consistait à faire « sortir l'art de la tyrannie de la marchandise », comme le disait Lucie Lippard.

À travers ces travaux invisibles, il va littéralement mettre en question la notion d'aura, à la fois de l'objet (matériau) et de l'opérateur (l'artiste). Il dénie l'aura de l'objet en tant qu'elle est déterminée par ses particularités symboliques et parallèlement, il annule les dimensions de marchandise qui lui sont associées. L'oeuvre devient un processus qui implique sa perte, sa dilution physique et son inexistence matérielle bien qu'elle peut être à même de continuer à exister dans l'esprit des sujets.

- Une mise en relation des oeuvres de Robert Barry et de Yves Klein nous permettra de préciser les enjeux de ce travail et de monter en quoi, alors même que Klein met en place un processus de dématérialisation, il maintient pourtant une conception traditionnelle de la visualité. Dans son exposition de 1958 *Le vide. La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Klein avait entièrement vidé l'espace d'exposition. Un espace vide, mais qui contrastait avec la manifestation particulièrement démonstrative qui avait lieu à l'extérieur. Les spectateurs étaient invités à parcourir une allée de gardes républicains, symbole de l'autorité d'Etat et ses amis Rosicrutiens, symbole de l'autorité spirituelle pour partager un cocktail bleu en l'honneur de la célébration de l'immatériel. Contrairement à Barry, qui procède à une déconstruction critique de l'art et de ses modes d'influence-, Klein célébrait une mystification de l'immatériel à travers une mise en scène spiritualiste et transsubstantialiste du vide. On retrouve d'ailleurs aujourd'hui, dans le travail notamment de Loris Gréaud, ce type de fétichisation du vide et de l'invisible sous des formes illusionnistes. L'écran de fumée qu'il dresse entre les sujets et l'oeuvre par l'entremise de la communication médiatique et de la rumeur procède, selon moi, de cette mystification célébrative de l'ineffable, du mystère et de l'immatériel.

Ainsi, ce n'est pas simplement l'absence de visibilité qui prédomine dans la compréhension de l'oeuvre et des valeurs qu'elles impliquent mais la manière dont un artiste peut être à même d'en

déterminer la signification. Par conséquent ce constat engage à prendre en compte tous les aspects est les processus qui participent de l'élaboration de l'œuvre.

Michael Asher

Avec Michael Asher, les processus de soustraction soulignent les conditions habituelles de la visibilité des œuvres. On verra que, loin de rendre invisible, il révèle ce qui précisément ne se voit plus : c'est-à-dire les structures de pouvoir qui déterminent les conditions d'une relation esthétique autoritaire.

• Galerie Toselli

En 1973, à la Galerie Toselli de Milan, Michael Asher décape les couches de peinture blanche et révèle le mur brut de l'espace. Comme le souligne Benjamin Buchloh, on peut noter, en premier lieu, que « *Cette stratégie renverse la définition traditionnelle de l'acte de production artistique. Au lieu d'accumuler il s'agit d'enlever* »⁵

Ce que l'on pourrait mettre sur le compte de la disparition ou de l'effacement relève finalement d'un processus de révélation. Il retire à la vue pour désigner. Il enlève les qualités spécifiques de neutralité de la boîte blanche : c'est-à-dire la peinture blanche uniforme, pour mettre à nu ses modes de fonctionnements. Il annule cette boîte blanche dont la prétendue neutralité serait sensée conférer à ce lieu la faculté de présenter des œuvres tout aussi prétendument autonomes. Dans cette œuvre, on se retrouve devant le paradoxe selon lequel, ce qui est retiré à la vue, ce qui devient invisible, est précisément ce qui conditionne généralement le regard sans que cela soit apparemment visible. Dès lors, la visualité n'a plus le même statut ontologique, l'oeuvre n'est plus le point de focalisation mais le système de lisibilité par lequel se joue une compréhension des structures qu'il désigne.

Le processus de soustraction de cette convention révèle ainsi l'espace d'exposition comme lieu d'exercice d'un pouvoir en apparence invisible, mais que l'artiste rend non pas visible mais intelligible.

• Clair Copley

Toujours sur le mode de la soustraction, Asher intervient en 1974 dans une autre galerie d'art. Cette fois-ci il sera question de désigner le caractère commercial de la galerie comme entreprise de diffusion de marchandises. Le geste est aussi simple que radicale, il revient à déposer la cimaise qui sépare les bureaux de l'espace d'exposition et de ce fait, de rendre visible au visiteur ce qui était initialement caché. Il met alors sur le même plan de visibilité la pratique commerciale et la marchandise, situation d'autant plus incongrue que, l'exposition qui a lieu n'est précisément pas à vendre. Là encore, ce que l'on pourrait mettre sur le compte de la disparition ou de l'effacement relève finalement d'un processus de révélation.

• The university of California at Irvin, Gallery 167.

14 – 18 mai 1973

Alors qu'il fait un remplacement à l'université d'Irvin en Californie, Michael Asher propose une œuvre installée parmi celles des étudiants en fin de programme. Elle consiste en une vitre de protection vissée au mur résultant du calcul de la moyenne des dimensions des œuvres des étudiants, soit 14 inches / 14 inches.

La surface de la vitre reflète la lumière et pouvait ainsi se distinguer de la peinture mate de la surface du mur. Les quatre vices qui fixent la vitre était aussi clairement visible. On peut d'emblée remarquer que tous les éléments visibles sont très précisément organisés.

La mise en évidence de tous ces éléments d'accrochage, qui sont communément employés pour mettre les œuvres en scène, avaient pour vocation de révéler et objectifier l'existence d'outils de médiation. Ainsi, comme Asher le précise : *« ce qui fonctionnait comme fond pour les autres travaux dans le reste de l'exposition devenait le contenu de mon travail. »* Plus loin, il ajoute : *« Le travail n'attirait pas l'attention pour lui-même comme objet, mais plus comme un outil par lequel des modes de présentation et leurs éléments constitutifs pouvaient être analysés, depuis l'architecture comme container jusqu'aux vitres qui normalement protègent et encadrent le travail et les vises, les murs, la peinture blanche comme fond de présentation du travail. »*

Une inversion s'effectue dans l'ordre du visible : le verre devient un outil de perception objectivé et non le point focal du travail. Par conséquent, le verre n'est pas à considérer en tant que finalité de la vision mais en tant qu'il permet de penser les processus par lesquels la vision est déterminée.

• Intervention de Michael Asher à Artists Space

Comme on a pu le voir, les conventions propres aux modes de monstration sont au centre du travail de Asher. Des conventions dont l'évolution des formes vont témoigner des transformations qui s'opèrent dans l'histoire de l'art. Avant de voir le travail qu'il a réalisé à Artists Space en 1986, il convient de préciser le contexte dans lequel il a mis en place ce travail. C'est un moment de transition qui a eu lieu à la fin des années 70 entre le travail in-situ des artistes post-minimaux et l'émergence de la critique de la représentation. En effet, après les interventions in situ d'artistes comme Matta-Clark dans des lieux désaffectés, des lieux déjà existants qui n'ont plus rien à voir avec la boîte blanche, les galeries commerciales ont commencé, dans les années 80, à vouloir s'appropriier les valeurs qui étaient présentes dans ces lieux alternatifs. Et cela, même si ces galeries montraient principalement des photos et des peintures accrochées à des cimaises. Elles ont donc maintenu le référent alternatif en laissant certains éléments bruts (briques apparentes, Sprinklers, sols en béton), comme les signes d'une radicalité alternative. De nombreuses galeries de cette époque qui s'implantaient dans des nouveaux quartiers montaient des cimaises mais qui n'allaient pas jusqu'au plafond. Elles laissaient la brique brute apparente comme le signe caractéristique des lieux alternatifs. C'est en relation avec cette histoire que Asher est intervenu à Artists Space en prolongeant les cimaises jusqu'au

plafond avec du placoplâtre brut, sans apprêt. Dans son contrat avec l'institution, il était stipulé que celle-ci pouvait soit décrocher l'œuvre, soit la peindre, soit la laisser telle quelle. Il met, de cette manière la galerie en face de ses responsabilités d'effacer le travail en peignant le placoplâtre, de le détruire en l'enlevant ou de le préserver.

L'institution a finalement choisi de peindre le mur jusqu'au plafond et donc de tourner la page de ces oeuvres post-minimales.

Christopher D'Arcangelo :

Avec Christopher D'Arcangelo, il est question d'une autre stratégie, celle de l'indifférenciation. Nous verrons de quelle manière, cette œuvre sans objet et sans image qui a failli tomber dans l'oublie, (on peut imaginer pourquoi) brouille les repères entre les systèmes de valeur de l'art et ceux qui déterminent les conditions sociales et économiques de la vie quotidienne.

Proche du travail de Michael Asher, ce très jeune artiste américain a élaboré une œuvre particulièrement radicale qui impliquait la manipulation de cet ensemble de signes institutionnels.

Les *Days Work* est un travail que Christopher D'Arcangelo a mené entre 1976 et 1978 avec son ami Peter Nadin. Ils ont tous les deux pratiqués une activité de régisseur d'exposition et d'ouvrier en bâtiment, peintre et plâtrier pour la réfection de Lofts ou de galeries qu'il considérait légitime de revendiquer, non comme une œuvre en soi mais, comme il le précise par écrit, comme « *le travail d'un artiste essayant de survivre dans une économie capitaliste* ». Ces activités faisaient à chaque fois l'objet de l'envoi d'un carton d'invitation qui détaillait le travail accompli. Cet envoi se présentait de manière équivoque. Il pouvait être interprété à la fois comme un outil de promotion afin d'obtenir d'autres chantiers et comme une invitation faisant référence à un vernissage, ou plus précisément un finissage puisqu'il était question de présenter un travail terminé qui, si on le comparait à une performance, reviendrait à inviter le public après que celle-ci ait eu lieu. Or, dans l'espace, aucune œuvre n'était visible si ce n'est la réalisation d'un white cube, lieu dans lequel des oeuvres sont supposées être présentées. Ils invitaient donc autant à visiter une œuvre qui ne s'affirmait pas comme telle et un écrin ou un socle, un white cube avant que celui-ci ne soit remplis des œuvres que leurs propriétaires allaient sans doute disposer par la suite.

Cet envoi avait toutes les apparences d'un cartel qui aurait été décollé du mur et envoyé par la poste. Comme tout cartel sérieux, il faisait mention des matériaux utilisés, en l'occurrence ici : clous, peinture, plâtre, panneaux de contre-plaqués etc...

La définition incertaine du document faisait fluctuer les intentions des deux artistes entre une œuvre, un slogan politique et une pratique alimentaire qui consiste à faire la promotion d'un chantier terminé.

Concernant la question qui nous préoccupe, celle du camouflage, on peut identifier, dans ce travail, le fait qu'il est question de maintenir un principe d'indifférenciation entre deux systèmes de valeur. Celui de l'artiste d'un côté, avec les qualités d'originalité et de créativité qui lui sont

associées et de l'autre l'ouvrier, dont la tâche quotidienne n'est pas supposée impliquer un processus de distinction. Or, ce sont précisément deux artistes qui, pour subsister, accomplissent une action lucrative qui implique plus ou moins exactement les mêmes matériaux et gestes que l'artiste : du plâtre, de la peinture, des pinceaux.

Il se trouve, par ailleurs, que la structure qu'ils façonnent est, dans son aspect, celle qui sert de cadre permettant de différencier les œuvres du reste du monde. Ils fabriquent de la boîte blanche en quelque sorte. Là encore, la comparaison avec Klein est significative. À l'opposé de l'artiste démiurge, ils mettent en relief les contingences sociales et économiques de l'artiste qui ne fournit plus un spectacle à sa gloire mais désigne les formes et les processus d'identification des structures de pouvoir qui l'accueil.

Lorsqu'en 1978 à New-York, au 36 West Broadway les deux artistes ont invité un certain nombre d'artistes à exposer les uns à la suite des autres, la première intervention était tout naturellement la leurs. Durant une période de 30 jours, ils ont préparé le lieu d'exposition avant qu'il soit investi par les autres artistes invités (Daniel Buren, Louise Lawler, Lawrence Weiner, Dan Graham, Rhys Chatham). La description écrite de cette intervention et de son intention figurait en première place sur les envois successifs des programmes d'exposition.

Jiri Kovanda

À peu près à la même époque, mais de l'autre côté du rideau de fer, Jiri Kovanda s'est lui aussi engagé dans un travail qui procède d'une remise en cause de la visualité, mais nous allons le voir, en soulevant d'autres enjeux et pour des raisons sensiblement différentes.

Cet artiste pragois, qui a commencé à travailler au début des années 70, reconnaît une double influence : l'une négative : il refusait de s'inscrire dans les pratiques démonstratives et spectaculaires de performeurs des pays de l'Est. L'autre positive : il s'intéressait particulièrement aux travaux conceptuels des années 60 et au travail de performance de Chris Burden ou Vito Acconci. Deux artistes qui ont pratiqué, chacun à leur manière, des actions de dissimulation dans la boîte blanche. Burden avait disposé dans une galerie une structure évoquant celles, emblématiques du minimalisme de Robert Morris, dans laquelle il se cachait pendant toute la durée de l'exposition. Quant à Acconci, il s'était installé sous le parquet du lieu d'exposition et se masturbait hors de la vue du public. Avant de parler plus précisément du travail de Kovanda, il me semble important de définir le contexte dans lequel il a lieu : Il s'agit de la Tchécoslovaquie à une période postérieure au printemps de Prague. La situation est marquée par le regain du pouvoir totalitaire qui s'étend sur l'ensemble de la vie sociale.

Le commissaire Igor Zabel souligne que l'atmosphère répressive et l'absence de possibilité d'exposer limitaient les possibilités de production et d'échanges qui s'effectuaient, de ce fait au sein de communautés très réduites. Par ailleurs, le critique Laszlo Beke donnait quelques indications sur les conséquences des œuvres conceptuelles en termes de possibilités de diffusion.: « *La nature immatérielle des travaux conceptualistes et la pauvreté des matériaux employés (...) rendait sa communication plus facile et la censure plus difficile. C'est pourquoi la manière*

de fonctionner de l'art conceptualiste dans les pays de l'Est était une stratégie pour s'évader et esquiver les autorités. ».

La situation de précarité économique des artistes qui travaillaient dans une certaine forme de clandestinité et les stratégies d'esquive face à la coercition seraient certaines des raisons qui permettraient une compréhension des performances invisibles et les actions infra-minces de Kovanda.

- Théâtre

« Je suit à la lettre un script écrit préalablement. Les gestes et les mouvements ont été choisis de telle manière que les passants ne suspectent pas le fait qu'il puissent regarder une « performance » ».

Présenté indifféremment avec une ou plusieurs images, le texte suivant, collé sur une feuille, précise les conditions de cette performance qui a eu lieu en Novembre 1979 devant le musée National de Prague.

On peut, en premier lieu, identifier l'aspect administratif des comptes-rendus : l'association des images et des textes renvoi de manière évidente au domaine de la surveillance policière et de l'administration des comportements. Tout se passerait comme si l'environnement coercitif déterminerait ces mises en scène d'actions invisibles. Le travail pourrait ainsi être interprété sous la forme d'une transposition métaphorique d'un sujet aliéné pour qui la possibilité d'une expérience esthétique reste confiné au sein de son propre espace mental. L'œuvre existe dans l'espace mental, à la fois de l'artiste et de celui qui perçoit les documents relatifs à l'action.

Or, même s'il me semble légitime de définir une lecture du travail de Kovanda à la lumière de cette situation politique, nous verrons qu'il est difficile de le réduire à la seule influence de ce contexte.

Concernant la documentation administrative, on peut avancer qu'elle a plus pour fonction de souligner qu'il n'y avait rien à voir, si ce n'est une personne anonyme dans l'espace public.

Cette situation d'un individu produisant une action clandestine au vue de tous implique plus, selon moi une redéfinition de la question du sujet et de sa relation à l'environnement social et politique.

De même, dans l'œuvre « I am Bumping into passerby » (« je heurte des passants ») qu'il réalise en Septembre 1977, il est question d'accomplir un geste anodin. Un geste qui revêt pourtant une qualité spécifique dans la mesure où il est accomplis délibérément comme le motif d'une relation, d'une recherche de contact furtif avec une série de personnes qui, chacun, ne peut avoir conscience d'une quelconque intentionnalité. Pour chacun, le geste de Kovanda passe inaperçu, non pas en tant qu'il est reçu, mais en tant qu'il fait partie d'une intention délibérée. C'est donc au regard de l'intentionnalité que se situe le principe d'indifférenciation.

Ces œuvres vont placer les enjeux esthétiques au centre du sujet qu'est l'artiste. Kovanda emprunte la forme du théâtre, mais sans se préoccuper du fait de savoir s'il y a des spectateurs. L'expérience est intériorisée : il n'est plus tant question de transmission que de l'expérience singulière d'un sujet. Non pas un sujet idéalisé, mais un sujet quelconque, parmi la foule. Comme le définissait Agamben dans *La communauté qui vient*, il est question d'un sujet singulier et quelconque à la fois, un sujet « *tel que de toute façon il importe* ».

D'une manière générale, camoufler implique d'atténuer les éléments permettant de distinguer une chose de son environnement. Dans le cas précis, il est question d'œuvres qui ont opéré une remise en cause non seulement de la notion d'art mais aussi de tout ce qui le fait exister en tant qu'art, l'encadre, le différencie : c'est à dire le musée, la galerie, le cadre ou le socle.

À ce sujet, il n'est pas anodin que l'action « Théâtre » ait eu lieu sur le parvis du musée nationale de Prague. Un lieu qui se situe - non seulement explicitement à l'extérieur de l'institution - mais qui fut aussi un lieu emblématique de la révolte des étudiants contre le pouvoir en 1968.

Par ailleurs, Kovanda n'entretenait pas de rapports directs avec l'institution ou le champ de l'art. Lorsqu'il réalise ces œuvres, il ne se préoccupait pas de les montrer. Il faisait ces actions pour lui-même, pour l'expérience que lui procurait le fait de vivre ces performances. Les traces photographiques prises par son amie, n'avaient qu'une fonction presque sentimentale ou une vocation d'aide-mémoire.

Une dernière remarque sur Kovanda. Il fut communément avancé que ces stratégies radicales des années 60-70 constituaient « *l'assaut le plus lourd de conséquence contre la visualité de l'objet et son statut de marchandise* ».

Un propos de Benjamin Buchloh que l'on peut valider lorsqu'il s'agit d'artistes qui travaillèrent dans des contextes capitalistes. Mais lorsqu'on se penche sur les productions dématérialisées des pays de l'est, et notamment Kovanda on peut se rendre compte que, de toute évidence, il n'est pas tant question de remettre en cause l'objet d'art comme marchandise, que de désigner les structures de pouvoir qui déterminent un certain type de relation esthétique traditionnel dans les pays de l'Est. Des relations esthétiques déterminées par des structures de pouvoir instaurées par un état totalitaire. Un état totalitaire qui a façonné un certain type de production spectaculaire, monumentale, démonstratif, des productions qui représentaient le symbole d'une autorité politique et d'un système coercitif. Cette comparaison, entre l'est et l'ouest, offre alors un autre modèle de compréhension de ces stratégies dématérialisées. Destituer la suprématie du visuel reviendrait ainsi, plus généralement, à écarter les dimensions fétichisées d'une certaine conception de l'art en tant qu'elle est porteuse d'autorités et des croyances qui lui sont associées. Reléguer le visuel au statut de simple outil revient à dénier les croyances à l'égard d'une certaine forme de fonctionnalité et d'effectivité des œuvres sur le corps social. D'un côté, la fonction de l'œuvre comme valorisation du statut social, et de l'autre comme une fonction charismatique.

Lorsque Barry redéfinit les propriétés de la sculpture en rendant le phénomène invisible et seulement d'ordre mental, il contribue à faire en sorte que les sujets déterminent par eux-mêmes les termes de leur expérience esthétique.

• Ben Kinmont

Une œuvre de Ben Kinmont intitulée « Shhh » s'inscrit aussi dans cette problématique de remise en cause de la visualité traditionnelle.

Dans le contexte du CNEAI, un centre d'art spécialisé dans la gravure, Ben Kinmont a développé un projet impliquant un ensemble de personnes choisies au hasard. Il leur a proposé

d'activer une discussion sur le sujet et au moment de leur choix avec leur entourage proche. Il était convenu que rien de cette conversation ne serait diffusé d'une quelconque manière, y compris au sein des gravures. Ces tirages en trois exemplaires, qu'il leur a proposé de réaliser selon leurs indications de couleur et de taille, pouvaient être entendues comme des aide-mémoire de cette expérience, un souvenir de la conversation qui a eu lieu. Sur celles-ci n'étaient mentionnés que la date et les noms des participants.

Une fois réalisées, ces gravures présentaient une surface blanche, vide et néanmoins transformée par la pression de la plaque de cuivre sur le papier. Autrement dit, si l'objet ne représentait rien en tant qu'image ou compte rendu, il portait la signification d'une chose qui avait été dite sans qu'elle soit rendue publique. De ce fait, l'objet pouvait devenir le support d'une remémoration pour les participants, alors que pour un autre public, ce même objet porterait le signe de quelque chose qui a eu lieu et a transformé une pensée sans que celle-ci ne soit dévoilée.

On retrouve ici, un aspect paradoxal de la question de la représentation. Quelque chose est représenté sans que son contenu ne soit dévoilé. Un contenu intime, avec toutes ses dimensions de charge affectives est signifié sans être appréhendable par le public. Dans cette œuvre, Ben Kinmont identifie deux systèmes de valeurs. L'un qui est lié à la sphère intime, impliquant une confidentialité et l'autre, la sphère de l'art, qui suppose l'expression d'un contenu intime sous la forme d'une représentation publique. Or, contrairement à la pratique habituelle, rien de ce qui est intime n'est dévoilé. Et ce qui demeure camouflé manifeste pourtant les signes de son existence par un régime de représentation, non de son contenu mais de ses effets latents. Ben Kinmont ne présente pas une image, mais induit la possibilité, pour les sujets, de définir pour soi une représentation singulière. Cette forme de camouflage de l'intime implique un questionnement qui pourrait s'appliquer aux œuvres précédentes et qui met en jeu la relation entre l'éthique et la représentation. Une relation que l'on peut situer aussi sur le champ d'un rapport esthétique d'une économie de la représentation. Nous avons vu que ces artistes, même s'ils veulent porter une critique sur certaines instances de pouvoir ne vont pas utiliser des moyens identiques en terme de représentation. Il n'est pas question de rivaliser avec ces instances de pouvoir, mais de modifier la conception même de l'expérience esthétique, non plus fondée sur la satisfaction du regard, mais sur une expérience critique des modèles de pensée et des situations dans lesquelles elles existent.

Hypothèses

Avant de terminer, je souhaiterais souligner trois questions.

- Querelles sur la visualité

Alors que Benjamin Buchloh et invité à présenter son travail au sein de l'Institut en février 1991, Daniel Buren fait part de ses divergences à l'égard de la conception de la visualité de Buchloh. Buren revendique une présence préalable du visible y compris dans l'art conceptuel. Quant à l'historien de l'art, il avance que ce qui prédomine avec ces œuvres c'est le processus « de redéfinition entre les relations objet-produit-spectateur et que ces production ne

peuvent être pensées en tant qu'œuvres visuelles. Il prend pour exemple l'urinoir de Duchamp. Buren, affirme que la dimension visuelle de l'objet est un préalable à sa compréhension en tant qu'œuvre. Buchloh affirme l'inverse : qu'une lecture formaliste qui s'attacherait à sa morphologie, sa couleur et son aspect passerait totalement à côté de ses enjeux. Affirmation d'autant plus décisive que l'urinoir, comme la plupart des autres ready-mades n'on pas été vu avant d'avoir acquis une importance.

S'il est entendu que les œuvres de Asher, Kovanda, D'Arcangelo Kinmont ou Barry affirment que le visible n'est pas ce qui détermine l'expérience esthétique et la signification du travail, les œuvres n'en passent pas moins par une certaine forme de visibilité bien qu'elles procèdent de sa remise en cause. On peut avancer alors que le visible peut être une des condition de l'œuvre mais en rien une nécessité. Le visible peut exister, mais en tant qu'il permet de porter une dimension socio-critique et une intelligibilité des structures de pouvoir.

Par ailleurs, lorsqu'une chose est visible dans ces œuvres, ce n'est pas tant la visualité qui est remise en cause que les structures à partir desquelles ces œuvres se fondent dans une conception académique de l'art. A ce propos, Jacques Rancière avance que « la visibilité des formes d'expression comme forme artistique dépend du régime de perception et d'intelligibilité historiquement constitué »⁶

A ce régime de visualité historiquement constitué sous le règne du pouvoir s'oppose une autre régime de visualité qui ne se présente pas comme finalité et qui, par le retrait du visible, désigne les dimensions réifiées de l'objet ou de l'architecture tel qu'ils sont pris dans des structures de pouvoir.

On peut identifier aussi que, depuis les années 70, même si la radicalité de ces œuvres à en partie disparue, il demeure néanmoins la permanence de cette conception de l'image comme un index qui désigne autre chose que lui-même selon les termes linguistiques de la métaphore plutôt que du symbole. Ainsi, les propositions qui impliquent une prohibition de la visualité revendiquent une certaine forme d'indifférence à l'égard de la volonté de pouvoir.

À ce sujet, Marie Josée Mondzain avait manifesté une inquiétude à l'égard de l'invisible. Elle avançait le fait que l'invisible, qui participe de toute visibilité, était aujourd'hui menacé. Selon elle, « les industries du visible veulent nous convaincre que tout ce qui est donné à voir est donné à savoir et à croire comme une totalité saturée du réel ». On peut reconnaître à l'art conceptuel d'avoir pris en compte cette inquiétude et d'avoir tenté de définir un autre type d'économie politique de l'image.

- La deuxième question concerne cette faculté qu'ont ces œuvres de brouiller les catégories entre l'art et la vie quotidienne. Des opérations d'indifférenciation qui s'opposent aux processus de catégorisation des structures de pouvoir. En effet, l'un des aspect décisif de ces œuvres est qu'elles impliquent différents types de déplacements de systèmes de valeurs produisant un brouillage des limites de ses champs d'application et de légitimité. La conséquence en est que, cette indifférenciation participe d'une profonde remise en cause de l'art comme un domaine de compétence réservé. Si l'art demeure une catégorie à part de l'expérience, elle ne se fonde pas sur un pouvoir spécifique

Marcel Duchamp est indéniablement le précurseur de ce principe d'indifférenciation qui implique, d'un côté de destituer la figure de l'artiste comme démiurge et de l'autre, de remettre

en cause les valeurs sacrées de l'œuvre d'art. L'introduction de phénomènes aléatoire, la revendication d'un principe d'indifférence visuelle et le brouillage de repères entre l'art et la vie sont les opérateurs de ces remises en causes. On peut évoquer, non seulement les enjeux que supposent les *Ready-made* mais aussi *Elevage de Poussière, les boîtes en valises*, ou sa propension à déléguer le travail manuel à des artisans ou industriels. Les Rotoreliefs, par exemple, évoquent les prémisses des systèmes d'indifférenciation de D'Arcangelo. Lorsqu'il présentait des ces objets hypnotiques au concours Lepine comme n'importe quel objet commercial, le geste portait la volonté de sortir du champ de l'art et de situer une proposition dans un contexte indifférencié. De nombreux artistes ont repris ces notions à leur compte comme John Cage ou Rauschenberg. Ce dernier revendiquait la nécessité de « travailler dans l'espace qui se situe entre l'art et la vie ». On pense aussi à Kaprow ou Filliou qui avançait que : « L'art rend la vie plus intéressante que l'art »

- Enfin, je terminerai par une notion aussi idéaliste que concrète concernant la question de la propriété. Certaines œuvres conceptuelles ont laissé supposé un principe de disponibilité selon laquelle : « une idée n'appartient à personne ».

Une notion idéaliste puisque les documents relatifs aux œuvres conceptuelles ont très rapidement fait l'objet de spéculations. Comme l'ont souligné Benjamin Buchloh⁷ ou Lucie Lippard⁸, on assiste à une forme de retour du refoulé mercantile par la commercialisation des documents conceptuels. Par ailleurs, dans le prolongement de Klein, de nombreux artistes ont mis en place des procédés qui suivaient la logique de l'économie immatérielle. L'aura refaisait surface par une fétichisation sacrée du vide.

Malgré cet effet pervers, les œuvres que nous avons parcourues existent malgré tout selon un régime d'existence mental. Leur immatérialité garantit leur circulation et leur disponibilité. La visibilité des œuvres n'étant pas déterminante, elles peuvent se transmettre indéfiniment, en dehors d'un support matériel valorisé et donc des contraintes du marché de l'art. De nombreux artistes, comme Yanna Sérandour, Ben Kinmont, ou Continuous Project, ont développé des pratiques dans cette logique.

Pour conclure, je donnerais un exemple récent qui me semble significatif de cette particularité et de l'espoir qui peut s'en dégager.

Lorsque les organisateurs de l'exposition « Collection d'artiste » chez Yvon Lambert en 2001 ont demandé à Pierre Huyghe de présenter sa collection parmi les autres artistes collectionneurs, il a souhaité répondre en intervenant uniquement dans le catalogue.

Une page lui était dédiée dans laquelle il faisait le récit de ce que signifiait pour lui le fait de posséder une œuvre. « Un collectionneur voulait posséder une œuvre de Michael Asher tout en pensant que son travail ne pouvait s'acheter. Daniel Buren a mis en relation Michael Asher et le collectionneur qui lui a passé une commande. Le

travail de Michael Asher consista à bouger le mur mitoyen qui séparait la propriété du collectionneur de celle de son voisin en le déplaçant vers la maison du collectionneur.

Le collectionneur possède donc le mur, cette limite, cette séparation qui prend de l'espace et en quelque sorte l'emmure. En revanche, le voisin gagne l'espace de ce mur. Le point intéressant de cette histoire c'est que le collectionneur perd de la place dans sa propriété par le désir de posséder. Gagnant un espace mental d'un côté, il perd un espace physique et matériel de l'autre.

L'œuvre est tout à fait tangible. Elle est cette frontière qui agit sur la proximité, sur la relation entre les deux territoires. J'ajouterais enfin le fait que le fait de raconter cette histoire contribue à produire un imaginaire et à faire circuler cette œuvre. De ce fait, je suis le passeur d'une histoire ou d'un travail que je possède à un moment donné. C'est en quelque sorte une location. Cette histoire reflète ma position sur l'idée de propriété : elle est également significative de ma relation au récit. »

Sébastien Pluot

1 Voir Hal Foster. Colloque : *Vision and Visuality*. Bay Press. Seattle. 1988.

2 Robert Barry, Entretien avec Patricia Norvell. Dans « Recording Conceptual art ». University of California Press. 2001. Edité par Alexander Alberro

3 Voir Thomas Crow. Colloque : *Discussions in Contemporary culture*. Bay Press. Seattle. 1987.

4 Une déconstruction des conventions esthétiques par la confrontation dialectique de ses présupposés dont le plus manifeste est la suprématie du visuel reposant sur la croyance à l'égard de l'immédiateté de la transmission de la signification d'une image ou d'une forme.

5 Benjamin Buchloh, Essais Historiques II. ed du Nouveau Musée. p498

6 Jacques Rancière. Dans the politics of aesthetics. p50,

7 Benjamin Buchloh, dans *De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle*. Essais Historiques II. Art édition, Villeurbane 1992.

8 Lucie Lippard, dans la postface de *Six Years...*