

L'art se fait comme on vit

« Nous partageons ici avec le lecteur un arrêt
sur image d'une pensée en cours, qui se développe
selon nos expériences personnelles »

Émilie Perotto et Sarah Tritz

*Les gens ont une relation au monde naturel — plus ou moins (et généralement moins) bien perçue —, une relation à leur famille et à leurs amis, à la société au sens large, et un rapport au passé qui leur est en grande partie inconnu. Tout cela se fonde dans l'œuvre d'art en une unité qui n'est pas tellement différente. L'art se fait comme on vit. Il doit être aussi décisif que les actes de la vie et, peut-on espérer, plus encore. Il se crée en dépit de cette ignorance reconnue. Mais les prises de position artistiques reposent sur une plus grande organisation et sur davantage de vigilance que l'on en a dans la vie quotidienne. La force d'une œuvre dépend d'un long processus. Une construction, un développement, des décisions nombreuses sont nécessaires afin de lui donner clarté et force.*¹

Donald Judd

Nous sommes artistes. Toutes deux nées en 1980. Nous n'avons donc pas expérimenté les œuvres Fluxus au moment où elles ont été créées. Nous en avons eu connaissance par ce qui a été écrit, documenté, enregistré et par certains artistes du groupe toujours vivants. Fluxus fait pour nous partie de l'histoire.

Nous cherchons à en savoir plus sur

le travail de George Maciunas en prenant connaissance de sa biographie, et nous constatons que les événements de sa vie ont dessiné le cadre de sa recherche, même si celui-ci a toujours tenté de se situer dans une histoire mondiale, comme le montrent ses *Expanded Arts Diagram*².

Nous sommes à l'écoute de nos associations d'idées. Une pensée en amène une autre. Nous souhaitons rapprocher les activités de Maciunas avec celles d'un artiste dont les formes plastiques et la pensée sont a priori opposées. Nous pensons à Donald Judd, à sa façon de se situer dans le monde, en envisageant sa pratique artistique comme un engagement, tout en proposant des formes concrètes et non illustratives qui ambitionnent une certaine pureté esthétique.

Nous mettons en parallèle Judd qui construit à Marfa, Texas, une fondation pour montrer au mieux son travail ainsi que celui d'autres artistes de façon pérenne, et Maciunas qui œuvre à créer des coopératives d'artistes à SoHo. Quand l'un se préoccupe des conditions de vie d'une œuvre, de sa préservation, et de la garantie qu'elle soit montrée selon les directives de l'artiste, l'autre se soucie des conditions de travail de l'artiste. À sa façon, chacun a travaillé à repenser les

modalités mêmes de l'existence de l'art de leur époque.

Nous sommes attentives à la biographie étonnante de Maciunas.

Comment peut-on être artiste Fluxus, tout en travaillant pour l'armée en tant que graphiste ?

Comment George Maciunas trouvait-il un équilibre entre ses différents emplois « alimentaires » (il a travaillé dans l'architecture et le design, des secteurs qui privilégient la division du travail et le fonctionnement en équipe), et la réalisation, seul et de façon artisanale, d'une grande partie des *Fluxboxes* (boîtes contenant des œuvres de petit format des artistes Fluxus, dans un but anthologique) ?

Comment jonglait-il entre sa vie privée conjointe avec sa mère, et son activisme artistique qui le menait régulièrement à des situations conflictuelles avec les membres de Fluxus ?

Ces paradoxes nous intriguent car nous pensons que nos pratiques artistiques respectives sont inextricables de nos autres temps de vie.

Nous échangeons quelques intuitions.

ST Pour moi, l'exemple parfait d'œuvre qui résume ce que veut dire



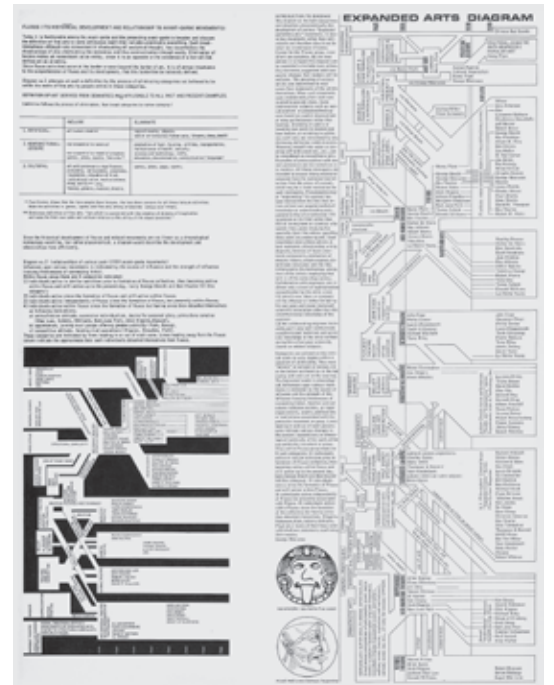
a



b



c



d



e



f

- a** Amphore étrusque à figures noires, danseuse aux crotales, premier quart du Ve siècle avant J.C., céramique, 41 × 26 × 26 cm. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski (E755)
- b** Nam June Paik and John Godfrey, *Global Groove*, 1973, vidéo, 28 min. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York & Nam June Paik Estate
- c** Tony Smith, *Die*, 1962 (1998), acier, 182,9 × 182,9 × 182,9 cm, MoMA, New York (don de Jane Smith en l'honneur d'Agnes Gund). © 2012, Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence (333.1998)
- d** George Maciunas, *Expanded Arts Diagram*, 1966. © 2012, George Maciunas Foundation Inc, New York
- e** Sarah Tritz, *La Moderne*, 2011, sculpture pérenne, parpaings, ciment teint dans la masse, pigments, carreaux de verre, carreaux en céramique, 72 m², La Fort d'Art contemporain, La Teste-de-Buch. Courtesy galerie Anne Barrault, Paris
- f** Émilie Perotto, *Le Guet*, 2012, aluminium, banc 160 × 70 × 70 cm, paravent 180 × 80 × 100 cm, Domaine Grand Boise, Trets. Courtesy galerie ACDC, Bordeaux

« l'art se fait comme on vit » est *Global Groove* de Nam June Paik. C'est une vidéo d'une durée de 28 minutes réalisée en 1973.

Thérèse Bayler la décrit ainsi : « *Global Groove* se réfère au concept de *Global Village*. La bande a été produite par la chaîne de télévision PBS. Le générique introduit le concept de *Global Groove*³ : *This is a glimpse of a new world when you will be able to switch on every channel in the world and T.V. guides will be as thick as the Manhattan telephone book*. ("Dans ce nouveau monde, lorsqu'on sera capable de zapper entre les chaînes télé du monde entier, alors les programmes TV seront aussi épais que l'annuaire").

Des fragments d'œuvres de disciplines différentes, populaires et élitistes, traditionnelles et contemporaines, asiatiques, occidentales et ethniques coexistent dans un flux de séquences où l'espace planétaire est réduit au téléviseur et le temps à l'instant. Des séquences se succèdent et s'entrecoupent : un groupe de rock, Allen Ginsberg chantant et jouant des cymbales, des extraits de film de Robert Breer et Yud Yalkut ; des vidéos performances de Nam June Paik, une vidéo de danse de Merce Cunningham, une danseuse sur un air de jazz, une chorégraphie traditionnelle asiatique (...), un extrait d'une œuvre de Stockhausen, (...)⁴. »

L'ensemble de cette pièce se fonde sur un paradoxe passionnant : Paik soutient majestueusement l'incarnation du geste dans un corps, or paradoxalement, il nous tient à distance par le biais de la surface de l'image vidéo « acide ». Les couleurs et les surfaces jurent de par leur énergie. Nous sommes projetés dans un autre type d'espace avec des repères différents de ceux que l'on connaît, telle une abstraction⁵. Paik exploite en profondeur les possibilités plastiques de la surface de l'image vidéo, par le biais d'un montage complexe et osé mais d'un seul souffle. Il réalise une des plus belles pièces, qui ne sépare pas la vie de la forme, caractéristique essentielle, selon moi, d'une œuvre d'art.

Nous essayons de comprendre en quoi nous sommes si intéressées par cette idée de l'art qui se fait comme on vit. Nous réfléchissons à la façon dont nos pratiques ont décidé de nos modes d'existence :

ÉP Je peux dire qu'il n'y a pas de séparation entre ma vie et mon travail. J'ai choisi d'habiter à Marseille entre autre pour la possibilité d'y occuper de grands ateliers, nécessaires à mes

sculptures. Ma vie s'est organisée autour de ce besoin d'espace, et mon travail s'est développé dans de grandes dimensions, nécessitant de collaborer avec des professionnels des techniques.

J'envisage la pratique artistique comme quelque chose de personnel mais qui nécessite un travail d'équipe pour se développer au mieux. La pratique artistique est une économie, qui doit rémunérer comme n'importe quelle autre activité économique (de l'artiste au professionnel des techniques qui va réaliser l'œuvre, en passant par le transporteur, l'auteur, le photographe, etc...). J'ai donc une position opposée à celle de Maciunas qui considérerait que l'artiste devait avoir un travail alimentaire, et ne devait pas s'attendre à percevoir de l'argent de son activité artistique.

Je suis rarement raisonnable quand je prépare un projet d'exposition ou de sculpture, et j'essaie toujours de produire la pièce comme elle me semble être la plus juste, mais pas forcément avec les moyens qui me sont offerts. En cela je me sens proche de Maciunas qui s'est ruiné à plusieurs reprises, notamment en finançant les travaux des coopératives d'artistes de Soho... Il y a quelque chose d'un peu kamikaze dans ce mode de fonctionnement. J'essaie d'y remédier.

J'ai choisi d'avoir une vie de famille, de faire un enfant. Être une artiste-femme-mère qui pratique la sculpture est une façon de se situer dans le monde. Il n'y a rien de vraiment extraordinaire à cela, mais juste une volonté de vivre mon activité comme une autre, loin des clichés de l'artiste solitaire et illuminé.

Donald Judd a produit ses premiers meubles pour les chambres de ses enfants, et c'est ensuite qu'il en a produit pour le public. Voilà comment j'aime que la vie et l'art s'imbriquent !

J'ai longtemps pensé que pour que mon travail colle le plus à la vie, il me fallait tout réaliser seule, en tentant d'avoir un « fini » le plus réussi possible tout en acceptant la trace de la main. Mais cette position de maîtrise totale ne me convenait finalement pas, mes sculptures conservaient un aspect artisanal plus proche du bricolage que des objets industriels qui composent notre environnement de citoyens occidentaux. C'est en cela que les pratiques dites de l'art minimal m'ont intéressée. L'utilisation des matériaux issus de l'industrie et destinés à l'industrie est fondamentale. L'échelle humaine aussi.

Mon appréhension physique de pièces telles que *Die* de Tony Smith est celle d'une altérité qui me fait ressentir mon propre corps dans une relation proche d'égal à égal. Je ne domine pas l'œuvre, ne suis pas non plus dominée par elle. Je me confronte à elle. C'est cette même sensation que j'ai eue en rencontrant certaines œuvres de Donald Judd, par exemple face à l'alignement de quatre cubes en acier galvanisé reliés par une barre d'aluminium de section carrée, présenté au Hamburger Bahnhof à Berlin. La sculpture ressemble davantage, au premier abord, à des ersatz de placards électriques qu'à une œuvre d'art unique.

Mon appréhension physique de cette œuvre est semblable à celle que je ressens face à du mobilier urbain, rampe, barrière, garde-corps. Mon corps connaît les matériaux utilisés, et mon esprit les interprète comme connus et quotidiens, utilitaires dans notre vie contemporaine.

En plus s'ajoute la grande présence de ces cubes qui occupent l'espace, et qui me troublent car ils m'évoquent une proximité avec des formes fonctionnelles que je ne peux précisément nommer. Une inquiétante étrangeté en somme. Un léger décalage par rapport à la vie, un peu comme Maciunas envisageait les actions Fluxus.

La pratique de Judd, le fait qu'il trouve dommageable qu'on ne puisse s'allonger ou manger dans les salles d'exposition⁶, me font évidemment penser à ta sculpture *La Moderne*, Sarah. Cette grande œuvre pérenne est décisive dans ton travail, parce que pour la première fois le spectateur peut réellement y vivre un moment. Au delà de la confrontation physique et de l'invitation que tu fais toujours au visiteur de rentrer concrètement dans tes installations, ici, tu offres un lieu de rencontre, de pique-nique, de points de vue.

Je me demande comment cette pièce prend place plus généralement dans ta pratique ? Comment, pour une première fois, tu n'as, toi, quasiment rien réalisé ? Comment, de façon plus globale, tu imbriques ta pratique dans ta vie et inversement ?

ST *La Moderne* fait suite à une série de pièces réalisées en parpaings, temporaires. J'ai travaillé pour la première fois avec des maçons, et leur apport technique était non seulement très important mais il m'a permis de complexifier cette installation. L'un des maçons s'est approprié le plus grand

des murs de *La Moderne* et il a construit autour de ce mur une histoire, il s'est projeté dans la construction. C'est devenu un espace narratif. Effectivement *La Moderne* est faite pour des promeneurs qui s'y arrêteraient pour s'embrasser, se reposer et regarder. J'aimerais qu'elle soit un espace propice à un certain type d'intimité, qu'on puisse y vivre pleinement quelques instants ne serait-ce que pour y penser et y rêver.

J'aime aussi l'idée que les enfants puissent l'appréhender tel un terrain de jeux.

Je la conçois comme un espace de projection, c'est une peinture en trois dimensions qui inclut le paysage alentour. D'ailleurs *La Moderne* dans sa conception est très proche de ta pièce intitulée *Le Guet* (cette œuvre est composée d'une sorte de paravent en persiennes derrière lequel se trouve un banc à l'esthétique moyenâgeuse. L'ensemble est en aluminium et joue avec la lumière). *Le Guet* invite le spectateur à venir s'y assoir et à y passer un moment de vie, en étant protégé et tenu à l'écart. La délimitation de l'espace dessinée grâce aux persiennes nous confine dans un lieu intime mais ouvert sur le monde. *Le Guet* et *La Moderne* ont ce point commun d'être des pièces fonctionnelles dans le sens où elles sont « pénétrables », on peut s'y assoir. Néanmoins il faut souligner leur semblable rugosité. De par les matériaux, ce ne sont pas des objets de design suffisamment agréables pour s'y installer longtemps, et c'est grâce à cet interstice inconfortable que se profile l'expérience du spectateur. *Le Guet* et *La Moderne* peuvent aussi être contemplés de l'extérieur, et exister comme sculptures.

En ce qui concerne la façon dont ma pratique s'imbrique dans ma vie et inversement, je commencerais par citer une phrase à propos de l'art étrusque :

« C'est un art "au fil des jours" qui, dans sa désinvolture technique et sa vivacité expressive, met en scène, pourrait-on dire, de façon immédiate, concrète et rapide, tout ce qui fait le prix et constitue les joies de l'existence. »⁷

Je me sens très proche de cette description. Je conçois depuis très longtemps mes formes « au fil des jours », il n'y aurait aucun sens pour moi à réaliser des formes sans l'impulsion de la nécessité. La nécessité au sens où une obligation se dessine que je ne peux pas connaître par avance. Je ne sais d'avance ni comment, ni par quoi le processus de création aura lieu.

Je travaille en fonction de la forme qui manquerait. S'il n'y a pas de manque, il ne peut y avoir de formes. Le travail apparaît grâce à un désir de résistance, au milieu du chaos de la ville hostile à la nécessité de l'art. Il prend sens dans ces conditions.

Par conséquent je ne peux pas réaliser une œuvre chaque jour. J'aime aussi l'idée que l'art puisse se faire entre deux portes. On peut réaliser une très belle pièce en deux heures, à partir du moment où l'on a été attentif au début de sa genèse. Ceci exige une attention quotidienne.

Les formes ont une signification secrète qu'il est parfois plus facile à atteindre en s'adressant à quelqu'un. Plus j'avance dans le travail plus j'aimerais que quelques-unes de mes pièces soient réalisées pour une personne en particulier. Ainsi on peut atteindre les caractéristiques les plus importantes d'une forme.

Mon emploi du temps s'organise par conséquent autour de la nécessité d'aller à l'atelier ou de laisser venir ce qui est important. Les contingences matérielles n'empêchent pas cette attitude, au contraire ! Je pense à l'attitude de Maciunas qui semblait ne pouvoir réaliser ses projets que lorsque tout, ou

presque, l'en empêchait !

Si l'art se fait comme on vit, Maciunas devait trouver un équilibre dans sa double vie. Nous pressentons qu'il devait en quelque sorte légitimer ses propres paradoxes par la production des *Expanded Arts Diagram*. Nous imaginons qu'explicité par ces œuvres les rapports de cause à effet, les liens entre différents événements historiques, ou pratiques artistiques, devait avoir un effet cathartique.

Comme si, pour pouvoir s'adresser au spectateur lambda, il lui fallait lui même infiltrer ce monde, en entretenant une double existence, tel Docteur Jekyll et Mister Hyde.

- 1 Donald Judd « De l'art et de l'architecture », conférence au Département d'art et d'architecture, Yale University, 20 septembre 1983, publié dans *Écrits 1963-1990*, Éditions Daniel Lelong, 1991.
- 2 Œuvre de George Maciunas explicitant le développement de Fluxus dans son contexte historique.
- 3 « Groove » signifie micro-sillon. « Groovy » : quelque chose de réjouissant.
- 4 Texte descriptif de Thérèse Bayler figurant dans le fonds vidéo du Centre George Pompidou.
- 5 Abstraction : séparation, isolement. Action de séparer, d'isoler. Définition du dictionnaire de la langue Française, *Le Robert*, 1972.
- 6 « Les conditions dans lesquelles on voit les œuvres sont lamentables. Les expositions sont très fréquentées, et parfois par des imbéciles. On ne peut que rester debout et regarder, en général avec quelqu'un d'autre. Il n'y a pas d'espace, pas d'intimité, nulle part où s'asseoir ou se coucher, on ne peut ni boire, ni manger, ni penser, ni vivre. Ce n'est qu'une présentation. Ce n'est que de l'information. » Donald Judd, « Quelques griefs, deuxième partie », in *Arts Magazine*, mars 1973, publié dans *Écrits 1963-1990*, Éditions Daniel Lelong, 1991.
- 7 François Villard, Aspects de l'art des Étrusques dans les collections du Louvre, Musée National du Louvre, Secrétariat d'État à la Culture, Paris, 1974.