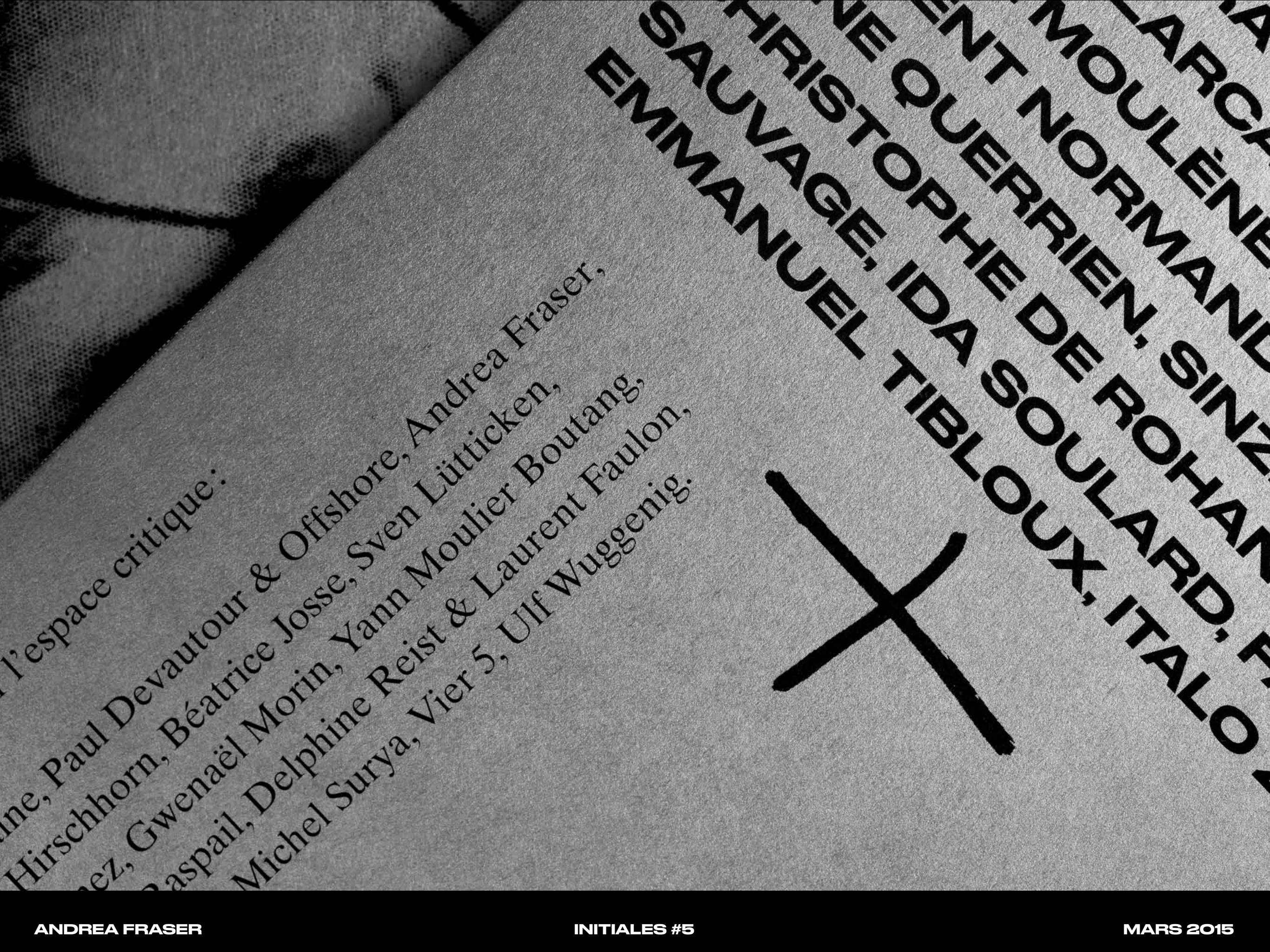




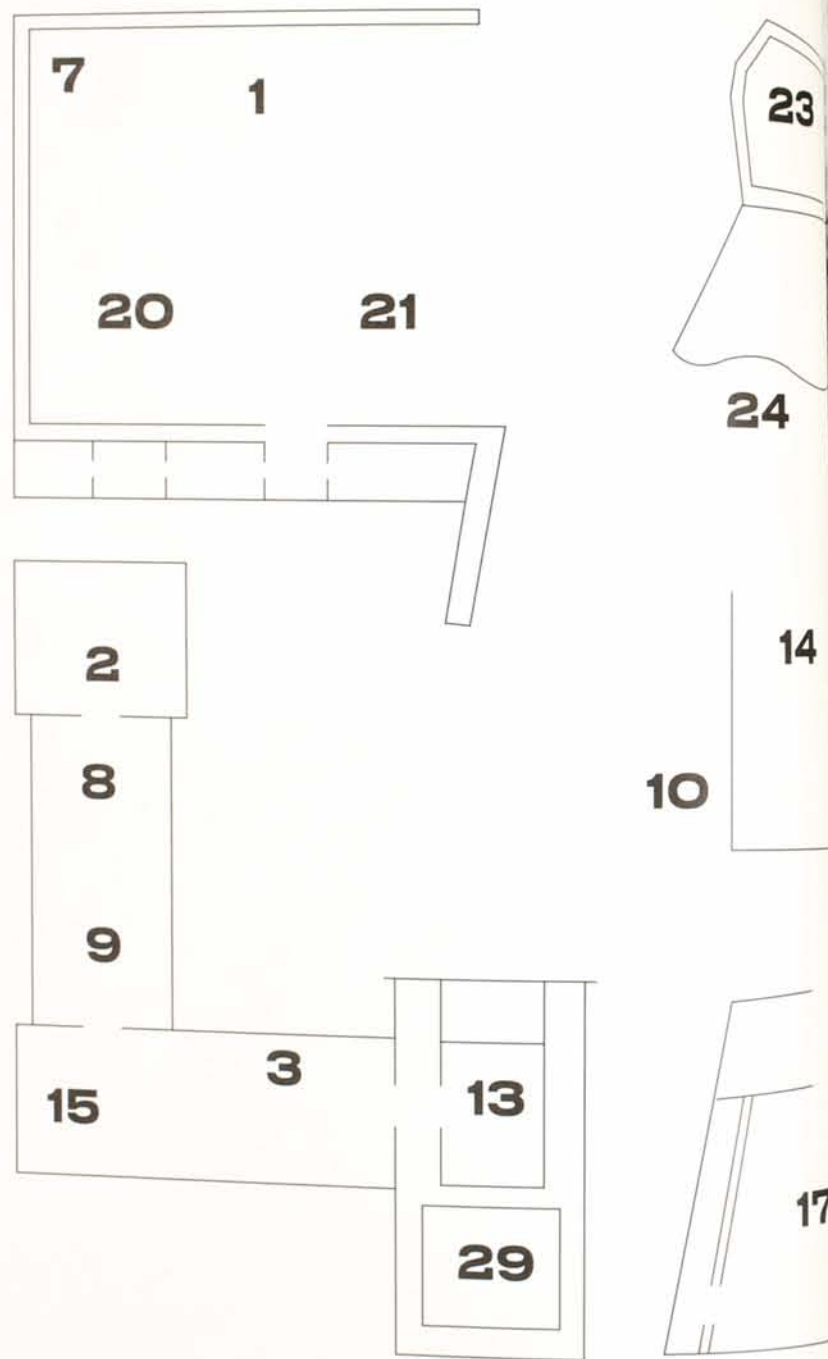
LA ROCHE
MOULÈNE
ENT NORMAN
QUERRIEN, SINK
CHRISTOPHE DE ROHAN
SAUVAGE, IDA SOULARD, F
EMMANUEL TIBLOUX, ITALO

l'espace critique:
ne, Paul Devautour & Offshore, Andrea Fraser,
Hirschhorn, Béatrice Josse, Sven Lütticken,
ez, Gwenaël Morin, Yann Moulier Boutang,
aspail, Delphine Reist & Laurent Faulon,
Michel Surya, Vier 5, Ulf Wuggenig.

AF



INITIALES #5 ANDREA FRASER





Andrea Fraser
Museum Highlights: A Gallery Talk, 1989, Courtesy of the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York



AF

L'ART, LE MONDE, LA CRITIQUE EMMANUEL TIBLOUX

Contre la critique

Mon travail est contre la critique.
Il combat la nécessité d'une fonction critique de l'art
et cherche à abolir le jugement, afin que l'on
puisse regarder le monde et l'accepter dans sa totalité.
Il s'agit de l'accepter pour ce qu'il est.
Si l'on fait cela, on efface toute forme de ségrégation
et de création de hiérarchies.

Dans ces propos de Jeff Koons, recueillis à l'occasion de sa grande exposition parisienne, on lira aux moins deux choses : en positif, une déclaration sans équivoque de guerre à la « fonction critique de l'art » ; en négatif, le détail des opérations qui composent le geste ou l'action critique — celles-là même que Koons veut abolir et effacer : exercer le jugement, mettre au travail le négatif, passer au crible (tel est le sens étymologique de sa racine grecque *krinein*), hiérarchiser.

Longtemps, l'art aura été le vecteur et l'objet de telles opérations. Sans n'être jamais que cela : il y eut toujours un art d'acquiescement, et même de célébration. Mais jamais sans doute un artiste d'acquiescement n'aura-t-il formulé l'acquiescement comme un combat. Dans ce paradoxe, dans la double négation par laquelle il se formule, on fera évidemment la part de la provocation, mais aussi celle d'une volonté de liquidation. De la liquidation d'une tradition ou d'un héritage, celui de la modernité et des avant-gardes, qui assigne à l'art une mission critique.

Les trois états de l'art

Que cette mission se trouve par avance désamorcée ou mino-
rée du seul fait qu'elle s'exerce dans le champ artistique, c'est
là le soupçon que l'on aura toujours fait porter — et que l'on
pourra toujours faire porter — sur un art considéré comme
subalterne ou de divertissement, au regard soit de la vie même,
soit d'une réalité politique, économique et sociale que seuls le
discours, l'action ou la forme d'une vie seraient en mesure de
soumettre au crible d'une critique efficiente.

Plus que jamais cependant, l'art se doit aujourd'hui de faire
œuvre critique. Cette manière d'obligation tient essentiellement
à ce dont l'art est devenu le nom — à la fois le vecteur,
le symptôme et le révélateur. À l'état gazeux d'abord, pour
repandre la célèbre formule d'Yves Michaud, il s'est diffusé
dans le monde pour le napper de sa valeur ajoutée. Triomphe
de l'esthétique, soit à la fois du beau et du régime visuel et sen-
sible, mais aussi triomphe de l'artiste comme figure paradig-
matique de ce qui fait l'air de notre temps : flexibilité, créativité,
innovation, mode projet — le monde comme musée et comme
entreprise. À l'état solide ensuite, dont il faut bien admettre
qu'il persiste — de façon exemplaire chez un Jeff Koons — l'art
génère des flux financiers de plus en plus disproportionnés :
en 2013, le produit mondial des ventes d'art contemporain a
dépassé pour la première fois la barre symbolique du milliard
d'euros. À l'état liquide enfin, si l'on veut bien entendre par là sa
fonction de révélateur, l'art contemporain condense un certain
état de crise, qui est une crise généralisée de la valeur — c'est-
à-dire aussi du jugement. Et donc de l'esprit critique lui-même.

Nécessité critique

Le cercle est vicieux, qu'il appartient à l'art de rompre. Ce
caractère vicieux est inscrit à même le mot *critique*, dont
Georges Bataille, bien avant de fonder la revue du même
nom, relevait dès 1937 qu'il pouvait s'entendre au sens pas-
sif et au sens actif : mis en question et mettant en question.

C'est pourquoi il n'y a pas ici d'alternative, comme le disait,
plus près de nous, le fameux slogan thatcherien TINA (*There Is
No Alternative*), pour signifier la nécessité du marché, du capi-
talisme et de la mondialisation — slogan que devait reprendre,
en le retournant, la revue éponyme lancée en 2008 aux édi-
tions Ere. Si l'art contemporain est bien ce point de conver-
gence d'un faisceau de traits constitutifs d'un temps de crise,
alors nous n'avons pas le choix : seul un art critique au sens
actif, poussant à son plus haut degré sa fonction de révélateur,
peut faire que quelque chose comme l'art existe encore. Car
au-delà même de son inscription dans une tradition — cette
tradition critique que Koons veut interrompre — c'est la consis-
tance même de l'art qui est en jeu. Que celui-ci se réduise à
n'être plus que le vecteur ou l'indice plus ou moins symptoma-
tique des temps présents et c'est l'art lui-même qui disparaît,
tout entier dissout dans la mode, la communication, la déco-
ration et le divertissement.

Initiales AF

Cette dimension nécessairement critique de l'art est au fon-
dement aussi bien des choix éditoriaux d'*Initiales* que des
enseignements et des activités de recherche de l'Ensa Lyon
auxquels la revue est adossée. De George Maciunas à Monte
Verità, en passant par John Baldessari et Marguerite Duras,
c'est toujours une certaine opération critique qui aura retenu
notre attention : à l'endroit des formes et des conditions de
diffusion de l'art (GM), du régime des images (GM, JB, MV),
notion de communauté artistique (MV) ou, de façon plus ré-
cente, de l'enseignement de l'art (GM, JB, MV).

Ce numéro Andrea Fraser vient enfoncer le clou : c'est
comme opération critique qui en est le cœur. Figure majeure
de la critique institutionnelle, nourrie de la sociologie critique
de Bourdieu et de ce grand dissolvant qu'est la psychanalyse,
Andrea Fraser nous donne ici l'occasion non seulement de
plonger dans une œuvre entièrement vouée à la critique, mais
aussi d'interroger, à travers une grande enquête, les formes
et les conditions de possibilité de la critique aujourd'hui.
L'occasion également de réactiver une articulation féconde
entre critique artistique et critique théorique, que Bourdieu
énonçait en ces termes en 1993 :

Tout me fait penser que les intellectuels ne
s'inquiètent pas du tout du moment de la performance,
qu'ils n'en font pas l'objet d'une recherche.

Et c'est en grande partie pour ça qu'ils sont si peu
efficaces. Je pense qu'ils devraient s'inspirer
de recherches comme [...] celles d'Andrea Fraser,
pour donner sa pleine efficacité symbolique à
leur dévoilement des mécanismes sociaux, de ceux
qui régissent le monde de la culture, notamment.
L'occasion enfin de ne pas perdre de vue deux axiomes de
toute critique : qu'il n'est de critique conséquente que celle
qui porte aussi sur ses conditions d'exercice et d'émission, et
de critique efficiente que celle qui se formule dans l'élément
même de ce qu'elle vise.

1. Jeff Koons, entretien avec Bernard Blistène, *Dossier de presse de l'exposition Jeff Koons, la rétrospective*, 26 novembre 2014 - 27 avril 2015, Centre Georges Pompidou, p. 11.
2. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, 2003.
3. Georges Bataille, « Chronique métasthétique », *Acéphale*, n° 3-4, juillet 1937, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes* (tome 1), Gallimard, 1970, p. 478. La revue *Critique* a été fondée par Bataille en 1946.
4. Revue *Tina*, éditions Ere, huit numéros parus depuis 2008 ; « Autoportrait(s) », n° 9, à paraître en avril 2015.
5. Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *L'échange*, Seuil/Les presses du réel, 1993, p. 112.

C'est à un exercice de *self-historization* que s'est livrée, le lundi 8 décembre 2014 dans l'amphi de l'Ensba Lyon, l'artiste Andrea Fraser. Cette conférence pas tout à fait comme les autres, tant Fraser travaille depuis les années 1980 à en pervertir les codes, commença par une promenade dans l'histoire de l'art et la présentation de ses pairs, contemporains ou historiques, avec lesquels Andrea Fraser entretient un dialogue plus ou moins distancié. Un exercice qui résonne étonnamment avec notre façon de concevoir la revue *Initiales*, dont la mécanique souterraine repose sur un même principe d'élasticité.

Depuis le *morphing* opéré à partir de deux peintures de Raphaël et De Kooning (1984), jusqu'à cette vidéo intitulée *Art Must Hang* (2001) que Fraser réalisa à partir d'une sortie avinée et fort irrévérencieuse d'un certain Martin Kippenberger, en passant — dans le désordre — par Louise Lawler, Adam Mc Collum, Dan Graham, Judy Chicago, Daniel Buren (à qui nous donnons ici la parole) ou l'artiste féministe Mary Kelly (dont nous traduisons pour l'occasion l'entretien mythique qu'elle réalisa avec Robert Crimp), jusqu'au groupe new-yorkais des V-Girls (seule aventure collective à laquelle participa l'artiste), c'est toute la galaxie Fraser qui se trouva, ce jour-là, exposée. Des « institutions » de l'histoire de l'art que Fraser, naturellement, convoque autant que leur terrain de prédilection: le musée.

Porte-parole d'une critique institutionnelle « deuxième génération » qui, après les travaux menés par Daniel Buren, Hans Haacke ou Michael Asher a élargi la réflexion à d'autres espaces et acteurs institutionnels, ainsi qu'à des méthodologies empruntées à d'autres champs, Andrea Fraser fait aussi partie de ceux qui, au tournant des années 2000, s'est interrogée sur la réconciliation entre la question des affects, du sujet, et celle de l'institution. Cette question centrale dans le travail de Fraser s'incarne chez elle dans les changements d'identité et les attributs dont elle se pare: costume strict et « genre » de médiatrice de musée (*Museum Highlights*, 1989); tenue d'Eve quand elle se vend, littéralement, à son collectionneur (*Untitled*, 2003); visage nu et en pleurs quand ce sont ses affects d'artiste qu'elle met en pâture chez son psychanalyste (*Projection*, 2008). Dans les pages qui suivent, l'historienne de l'art Ida Soulard résume ainsi:

Andrea Fraser, associée à la « deuxième vague » de la critique institutionnelle, étend son geste inaugural aux théories féministes et à la sociologie réflexive de Bourdieu. Les institutions artistiques évoluent et les sites d'intervention s'élargissent aux systèmes discursifs, économiques, et aux subjectivités elles-mêmes. Fraser va mettre en valeur l'importance de la position de l'artiste dans les jeux de pouvoir et les mécanismes coercitifs qui agissent au cœur de l'institution. Le « dehors » de l'institution, désormais ancré dans le sujet, n'existe plus. « *We are the institution* ». Andrea Fraser va déplacer le site extrinsèque de la critique institutionnelle historique au sujet même, à son propre corps.

Dans ce cinquième numéro d'*Initiales*, c'est cette négociation permanente, complexe et irrésolue, que nous avons tenté de rejouer. Entre d'une part des contributions de théoriciens et d'artistes qui posent la question de la puissance normative de l'art et de ses sanctuaires (et, au-delà, la dénonciation de tous les lieux de pouvoir, institutions pénitencières, politiques ou médicales — comme nous le racontent Anne Querrien et François Pain que nous avons invités à relater l'histoire alternative de la clinique de La Borde); d'autre part des textes et portfolios qui pistent l'individu, ses humeurs et ses ressorts, derrière le monument.

D'autres articles, plus polémiques (Vincent Normand, Ida Soulard, qui revisitent, l'un l'inscription du projet de Fraser dans une perspective moderniste, l'autre, l'héritage impossible qu'elle laisse en chantier pour l'avoir refermé sur lui-même), pointent l'échec d'une stratégie qui aurait fini par se mordre la queue.

Un cahier central, pensé comme une enquête qui dépasse le strict cadre du travail de Fraser, prolonge cette réflexion sur la possibilité d'un espace critique et les formes qu'il revêt aujourd'hui. Un certain nombre d'acteurs du champ de l'art (des artistes, Dora Garcia, Thomas Hirschhorn, Claire Fontaine, Delphine Reist et Laurent Faulon; des critiques et curateurs, Le peuple qui manque, Gregory Castera, Béatrice Josse, des intellectuels, Yann Moulier Boutang, Michel Surya, etc.) nous livrent, chacun à leur manière, avec les outils qui sont les leurs, leur lecture de la puissance critique aujourd'hui.

Mais si, comme nous venons de le voir, ce numéro excède largement le choix de la figure, cette cinquième livraison est aussi, comme les précédentes, l'occasion de dresser un portrait. Tâche difficile quand on sait que Fraser elle-même est passée maître dans cet art de la re-présentation, qu'elle tord volontiers pour user de grimaces et autres travestissements qui sont pour elle une façon d'« interpréter le rôle de l'artiste ». On trouvera ainsi dans cet *Initiales* AF, une réinterprétation d'amour de l'artiste Romain Grateau, une introduction signée Inès Champey (à qui Fraser doit sa rencontre avec Bourdieu), une fausse interview aux réponses certifiées, imaginée par Judith Deschamps, et un double portrait de l'artiste et de son admirateur, qui fut aussi son locataire, signé François Cusset.

Ce numéro, enfin, doit beaucoup à l'équipe soutenue que nous avons pu, via Marie de Brugerolle, embaucher pour mener à bien ce projet. Un grand merci à l'Ensba Lyon au mois de décembre pour une conférence et un workshop avec les artistes du programme de recherche en art et Performance Future. Il fut pour nous l'occasion d'un travail de mise à disposition et d'éclaircissement de certains travaux de l'artiste jusqu'alors méconnus en France. Deux traductions de textes inédits en français (« Le 1 % c'est moi » et « Attendez-vous de l'art ? »), un grand entretien mené par Marie de Brugerolle, ainsi qu'un important travail de décodage, théorique et iconographique, nourrissent l'ensemble de cette enquête.

Que soient enfin tout particulièrement remerciés les artistes (les artistes issus du Post-diplôme de l'Ensba Lyon ainsi que Kader Attia, Philippe Durand, Daniel Petit, Jean-Luc Moulène et Jean-Baptiste Sauvage) qui ont accepté de jouer le jeu de la revue, en présentant ici l'une de leurs œuvres dans cette monographie augmentée, marquée par un fer rouge par les initiales d'une autre.

L'ART, LE MONDE, LA CRITIQUE
THÉÂTRE DES NÉGOCIATIONS

- 1 TOUT & RIEN: QUATRE MOIS CHEZ ANDREA FRASER
- 2 « CE QUE JE SOUHAITAIS METTRE EN PLACE, C'ÉTAIT UN HABITUS »
- 3 LE 1 % C'EST MOI
- 4 QU'ATTENDEZ-VOUS DE L'ART ?
- 5 CONTRE X PLONGÉ DANS X
- 6 ANDREA FRASER, L'ART ET LA VIE, REVISITED
- 7 JE T'AIME COMME UN ROMAN
- 8 LES MONDES D'ANDREA FRASER: UNE INTERVIEW À LA FRONTIÈRE DE L'AUTOFICTION
- 9 SANS TITRE
- 10 ENSEIGNER LA PERFORMANCE
- 11 ACTUALITÉ DU GESTE CRITIQUE: DU PATHOLOGIQUE À L'ÉMANCIPATION
- 12 LES LARMES DE L'EXPLICATION: LE GESTE CRITIQUE ENTRE RÉDUCTION ET EXPANSION
- 13 SANS TITRE
- 14 DOUGLAS CRIMP IN CONVERSATION WITH MARY KELLY
- 15 ANDREA FRASER OU L'ART DE NAVIGUER DANS L'INCONSCIENT
- 16 LA PUISSANCE DU ZEN
- 17 COMMENTARY ON ANDREA FRASER'S « MEN ON THE LINE »
- 18 SANS TITRE, 2014. SANS TITRE, 1995/2014.

ENQUÊTE

- 19 GRAPHISME CRITIQUE. RIEN QUE ÇA.
- 20 MUSEUM HACKS
- 21 LES SECRETS DE NICOLAS FRESPECH
- 22 « L'INSTITUTION MUSÉALE S'EST TRANSFORMÉE RADICALEMENT »
- 23 CONTRADICTIONS ET COMPLICITÉS
- 24 « CHAQUE PROJET DE CONSONNI A INVENTÉ SON PROPRE MODE D'APPARITION »
- 25 MUSÉOLOGIE, MUSÉOGRAPHIE, MUSELAGE...
- 26 LA BORDE, UNE TENTATIVE D'ACCUEIL DE LA FOLIE
- 27 « LA BORDE : UN PHALANSTÈRE DANS LE LOIR-ET-CHER »
- 28 CETTE ÉTAGÈRE DANS LA CUISINE
- 29 PROPOSITION POUR INITIALES
- 30 PERDRE LES COMMENTATEURS
- 31 RAZZLE DAZZLE #2

LES AUTEURS
COLOPHONEMMANUEL TIBLOUX
CLAIRE MOULÈNE

FRANÇOIS CUSSET

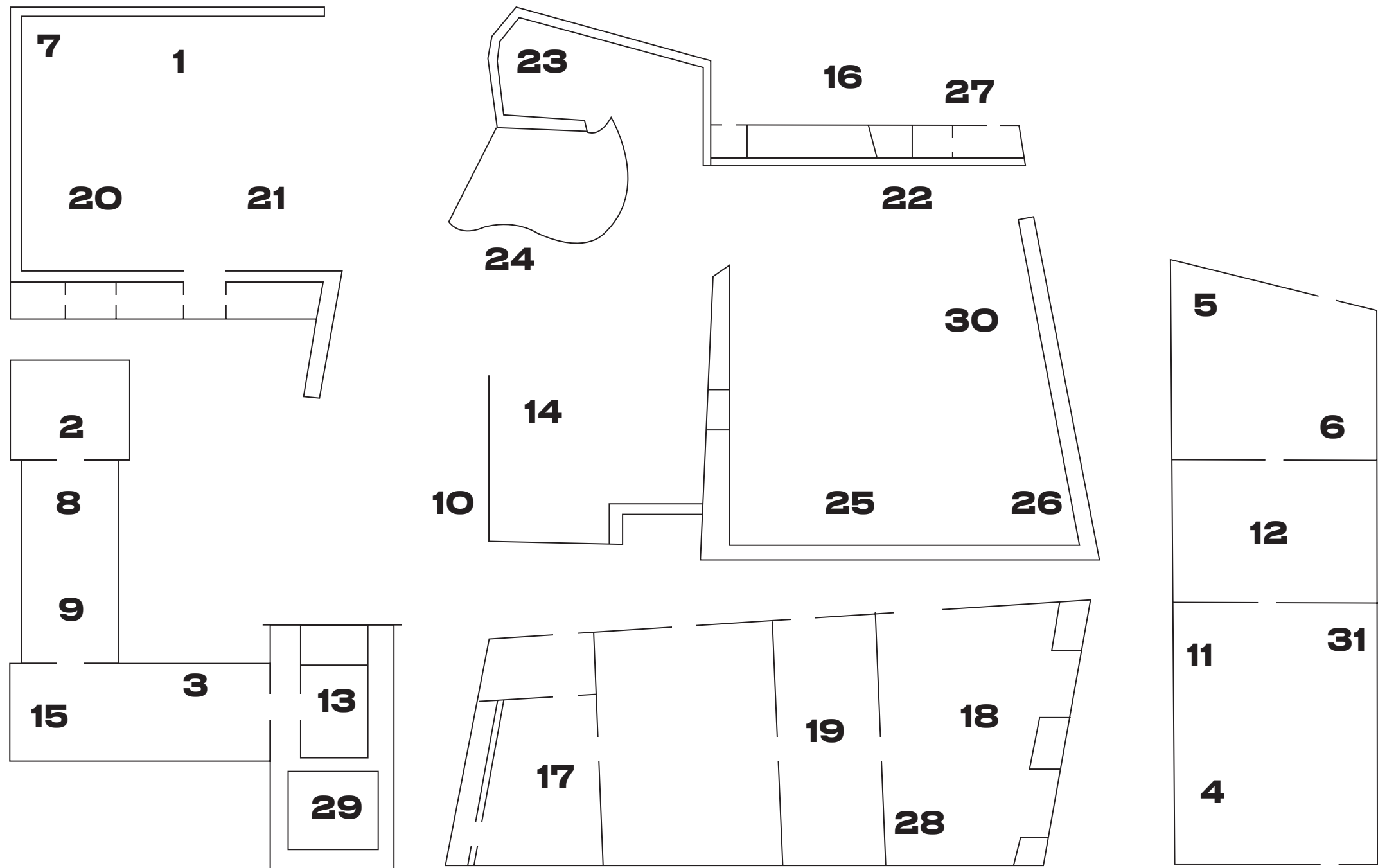
ANDREA FRASER
ANDREA FRASER
ANDREA FRASER
JEAN-LUC MOULÈNE
INÈS CHAMPEY
ROMAIN GRATEAUJUDITH DESCHAMPS
EVA BARTO
ITALO ZUFFI

IDA SOULARD

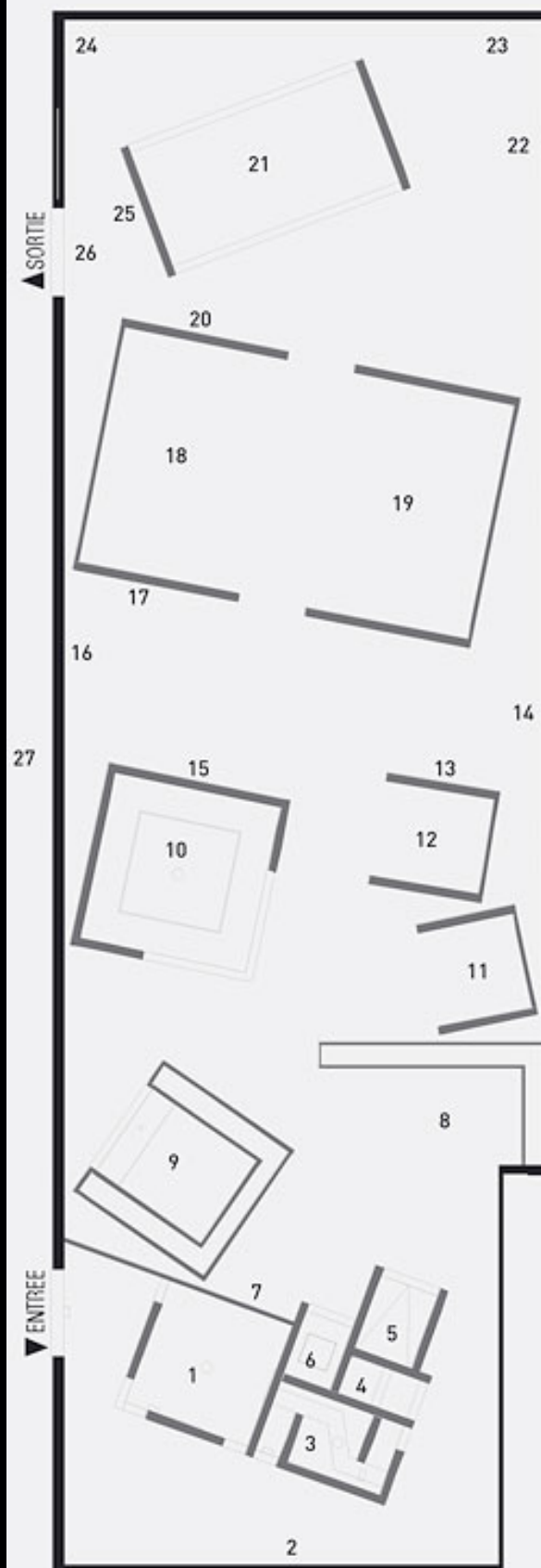
VINCENT NORMAND
EVA BARTO

MARIE CANET

SINZIANA RAVINI
PHILIPPE DURAND
FABRICE MABIME
& JU HUYN LEE
GERALD PETITTHIERRY CHANCOGNE
ERICA LOVE & JOÃO ENXUTO
EMMANUEL GUEZ & L'UNITÉ
DE RECHERCHE PAMALDANIEL BUREN
SOPHIE BONNET-POURPETFRANCK LACARDE
KADER ATTIA
ANNE QUERRIENFRANÇOIS PAIN
GREGORY BUCHERT
CHRISTOPHE DE ROHAN CHABOT
FABIEN STEICHEN
JEAN-BAPTISTE SAUVAGE



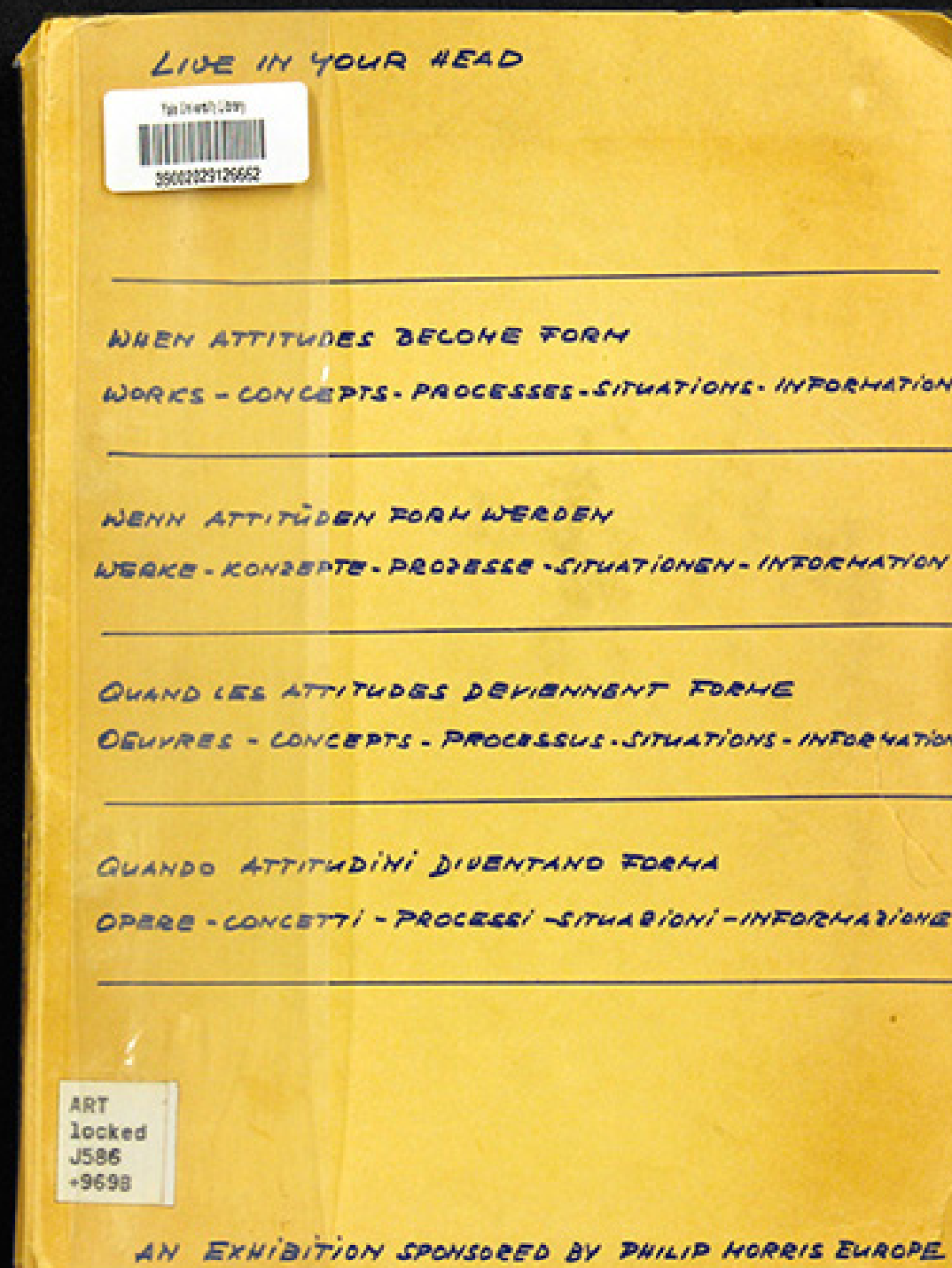
PLAN DE L'EXPOSITION FRANCOIS MORELLET - RÉINSTALLATIONS



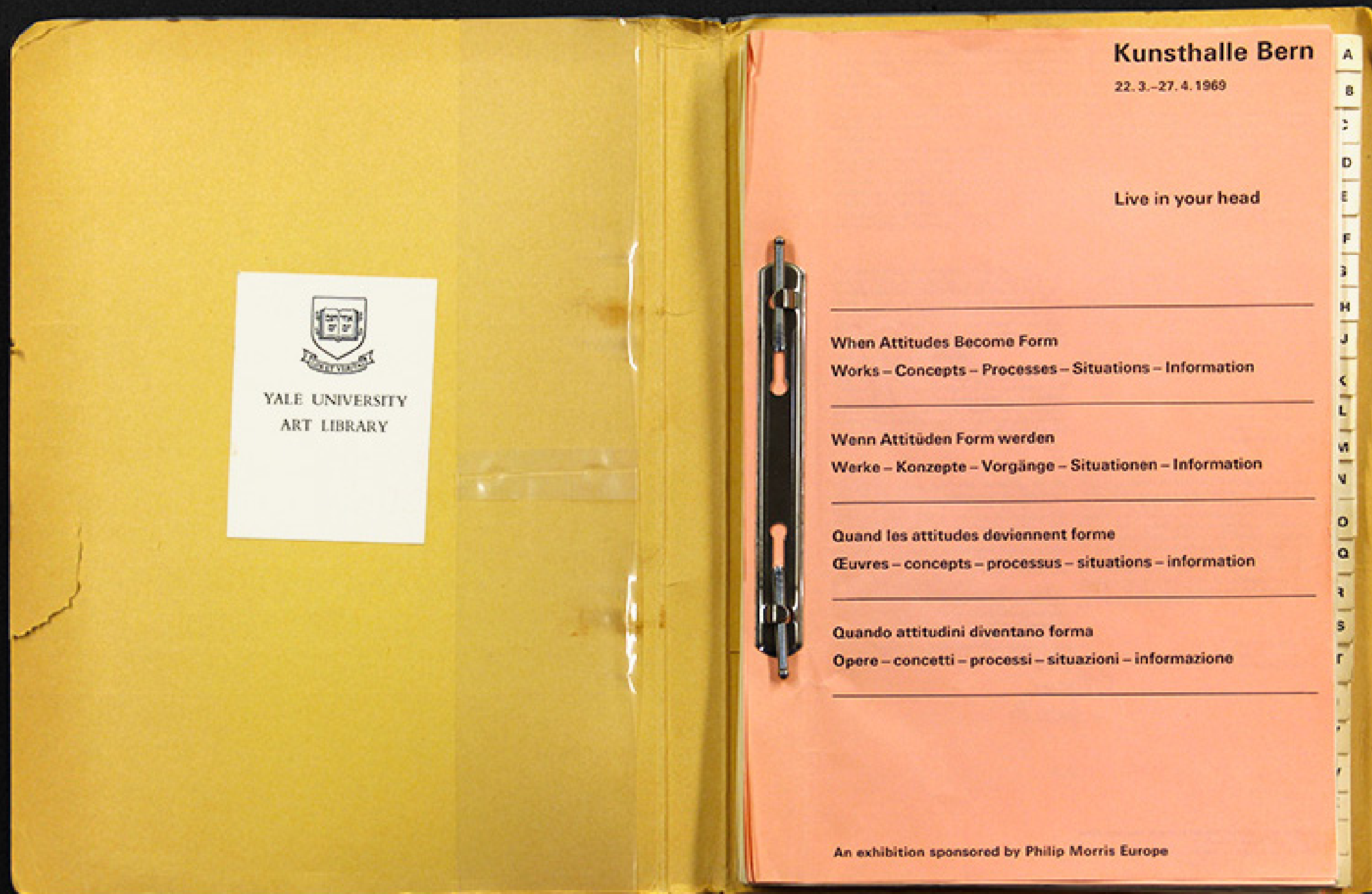
Architecte-scénographe : Jasmin Dezeubi

1. Néons 0°-45°-90°-135° avec 4 rythmes interférents, 1963-2011
2. 2 trames de parallèles inclinées à 30° et 40° sur 3 murs, 1977-2009
3. Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 50 % bleu, 50 % rouge, 1963
4. Rouge, 1964
5. La Joconde déformée, 1964
6. Reflets dans l'eau déformés par le spectateur, 1964
7. Arc de cercle sur 3 murs, 2011
8. 2 trames de tirets 0°-90° avec participation du spectateur, 1971
9. 2 trames 45°-135° de néons interférents, 1972
10. Structure infinie de tétraèdres limitée par les murs, sol, plafond d'une pièce, 1971
11. Strip-teasing, 2009
12. 4 trames en dessin et en relief, 1981
13. Géométrie no 93, 1985
14. Géométrie no 5, Arcs de cercle complémentaires, 1983
15. Picasso défiguré (Les Demoiselles d'Avignon), 2011
16. Delacroix défiguré (La Mort de Sardanapale), 1989
17. II Weeping Neonly no 3, 2003
18. No End Neon, 1990
19. Neons by Accident, 2003
20. Papier 2,5°-92,5°, trou (carré) 0°-90°, 1981
21. L'Avalanche, 1996
22. II rococo no 22, 1 = 10°, 1997-2008
23. 4 angles droits composés de 2 poutres coupées d'onglet et de 2 lignes au mur, 1982
24. Carré à demi libéré no 1, 1990
25. Interférence de 4 adhésifs et de 4 carrés de papier, 1977-2011
26. Superposition d'une surface exposable avec cette même surface basculée à 5°, 1977-2011
27. Plus ou moins, 1975-2011

Film : le Groupe de recherche d'art visuel
à la II^e Biennale de Paris, 1963



Live In Your Head: When Attitudes Become Form,
Harald Szeemann, 1969



Live In Your Head: When Attitudes Become Form,
Harald Szeemann, 1969

COTTON Paul

Born 1939. Lives in Oakland, California

Geboren 1939. Lebt in Oakland, Kalifornien

Né 1939. Vit à Oakland, Californie



I would like to be Entered in the Catalog as follows:

Table of Contents by The Trans-Parent Teachers Incorporated. Paul Cotton, Medium.

Biography: Circumference of Head $22\frac{1}{2}$ " at widest point.... $22\frac{1}{2}$ "
 Distance from tip of nose to Ear opening $6\frac{1}{2}$ "
 Distance between Eyes..... $1\frac{1}{2}$ "
 Bridge of Nose..... $1\frac{1}{2}$ "
 Width of mouth..... $2\frac{7}{8}$ "
 Space between Nose and Upper Lip..... $7/16$ "
 Length of Ear..... $2\frac{1}{2}$ "
 Median from Hairline to Chin..... $8\frac{7}{8}$ "
 Length of Tongue(from Epiglottis, extended)... $4\frac{1}{2}$ "
 Width of Left Eye..... $1\frac{3}{8}$ "
 Width of Right Eye..... $1\frac{1}{2}$ "
 Neck..... $14\frac{1}{2}$ "
 Left arm (from Atlas to middle fingertip)... $36\frac{1}{2}$ "
 Right arm " " " " " $37\frac{1}{2}$ "
 Left Bicep Expanded..... $12\frac{1}{2}$ "
 Right Bicep Expanded..... $12\frac{1}{2}$ "
 Chest Expanded..... $37\frac{1}{2}$ "
 Waist..... $30\frac{1}{2}$ "
 Median Torso- Mid Clavicle to Navel..... $16\frac{1}{2}$ "
 Right Wrist..... $6\frac{3}{4}$ "
 Left Wrist..... $6\frac{1}{2}$ "
 Distance from Nipple to Nipple..... $8\frac{1}{2}$ "
~~XX~~
~~XX~~
 Penis... ("relaxed")... $4\frac{1}{2}$ " ~~(Extended) 8 3/4"~~
 Left Thigh..... $19\frac{1}{2}$ "
 Right Thigh..... $20\frac{1}{2}$ "
 Right Leg (Crotch to Heel)..... $33\frac{1}{2}$ "
 Left Leg (Crotch to Heel)..... $33\frac{1}{2}$ "
~~XXXXXX~~ Right Leg Foot..... $10\frac{1}{8}$ "
 Left Foot..... $10\frac{1}{2}$ "

Overall Height $5'8\frac{1}{2}"$ Weight 138 lbs. Age: 29 years
 35° Latitude 122° Longitude 4 mos.
 3974 Manila Avenue 8 days.
 Oakland, California

Statement: God is an orphan seeking the Trans-Parents

I am working on a paper which I plan to mimeograph and mail to various interested people. I would like a copy to go to each entrant in the show and have some available to interested guests. Can you help me on this?

Paul Cotton

ANDRE Carl

Born 1935 Quincy (Massachusetts). 1951-1953 Philips Academy, Andover (Massachusetts). Study with Patrick Morgan (1953) and with Frank Stella (1958). First wood sculptures in 1958. 1960-1964 works as freight brakeman on Pennsylvania Railroad. Lives in New York.

Geboren 1935 Quincy (Mass.). 1951-1953 Philips Academy, Andover (Mass.). Arbeitet 1953 mit Patrick Morgan, 1958 bei Frank Stella. 1958 erste Holzskulpturen. 1960-1964 als Güterzugbremser und Schaffner bei der Pennsylvania Railroad. Lebt in New York.

Né 1935 à Quincy (Mass.). 1951-1953 Philips Academy, Andover (Mass.). Travaille chez Patrick Morgan (1953) et Frank Stella (1958); 1960-1964 comme cheminot et contrôleur aux CF de Pennsylvanie. Vit à New York.



One-Man Exhibitions
 Einzelausstellungen
 Expositions particulières

Tibor de Nagy Gallery, New York 1965
 Tibor de Nagy Gallery, New York 1966
 Dwan Gallery, Los Angeles 1967
 Dwan Gallery, New York 1967
 Konrad Fischer, Düsseldorf 1967
 Galerie Heiner Friedrich, München 1968
 Münchner Gobelin-Manufaktur, München 1968
 Wide White Space Gallery, Antwerpen 1968
 Städtisches Museum, Mönchengladbach 1968
 Irving Blum Gallery, Los Angeles 1968
 Gemeentemuseum, Den Haag 1969
 Dwan Gallery, New York 1969

Group Exhibitions
 Gruppenausstellungen
 Expositions collectives

8 Young Artists (Andre, Bannard, Barry, Huot, Johnson, Milkowski, Ohlson, Syverson), Bennington College, Vermont/Hudson River Museum, Yonkers, N.Y. 1964
 Shape and Structure, Tibor de Nagy Gallery, New York 1965
 Primary Structures, The Jewish Museum, New York 1966
 10, Dwan Gallery, New York 1966
 10, Dwan Gallery, Los Angeles 1966
 Multiplicity, Institute of Contemporary Art, Boston 1966
 Monuments, Tombstones & Trophies, Museum of Contemporary Crafts, New York 1967
 Scale Models and Drawings, Dwan Gallery, New York 1967
 American Sculpture of the Sixties, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles/Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1967
 A Romantic Minimalism, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1967
 Drawings 1967, Ithaca College Museum of Art, Ithaca, New York 1967
 Lannis Museum of Normal Art, New York 1967
 Language to be looked at and/or Things to be read, Dwan Gallery, New York 1967
 Art in Editions: New Approaches, New York University, Loeb Student Center 1968
 Laura Knott Gallery, Bradford Junior College 1968
 Language II, Dwan Gallery, New York 1968
 Minimal Art, Haag's Gemeentemuseum, Den Haag 1968
 Documents 4, Kassel 1968
 Options, Museum of Contemporary Art, Chicago 1968
 Prospect 68, Kunsthalle Düsseldorf 1968
 The Art of the Real, The Museum of Modern Art, New York/The Tate Gallery, London 1968
 L'Art du Réel, Centre National d'Art Contemporain, Grand Palais, Paris 1968
 Earthworks, Dwan Gallery, New York 1968
 Minimal, Galerie René Block, Berlin 1968
 Sammlung Karl Stroeher, Neue Pinakothek, München/Kunstverein, Hamburg/Nationalgalerie, Berlin/Kunsthalle Düsseldorf/Kunsthalle Bern 1968/69
 Minimal Art, Kunsthalle Düsseldorf 1969
 Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948-1968 / The Art of the Real USA 1948-1968, Kunsthhaus Zürich 1969
 Carl Andre, Frank Stella, in: Sixteen Americans, New York, The Museum of Modern Art, 1959, p. 76

By the Artist
 Eigene Publikationen
 Ecrits de l'artiste

Carl Andre, Art is what we do. Culture is what is done to us, in: Barbara Rose + Irving Sandler, Sensibility of the Sixties, Art in America, Vol. 55, No. 1, January/February 1967, p. 45
 Carl Andre, in: Katalog Städtisches Museum, Mönchengladbach, 18. 10. bis 15. 12. 1968

Live In Your Head: When Attitudes Become Form,
 Harald Szeemann, 1969



documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today,
Harald Szeemann, 1972



UNIVERSITY
LIBRARY

€ 150,-
(23/19)

Kritische Theorie des ästhetischen Gegenstandes	1
Audiovisuelles Vorwort	2
Trivialrealismus & Trivialembematik	3
Bilderwelt und Frömmigkeit	4
Gesellschaftliche Ikonographie an zwei Beispielen	5
Werbung	6
Politische Propaganda	7
Science Fiction / Heute von gestern gesehen	8
Utopie / Morgen von heute gesehen	9
Spiel und Wirklichkeit	10
Bildnerei der Geisteskranken	11
Film	12
Museen von Künstlern	13
Sozialistischer Realismus	14
Realismus	15
Individuelle Mythologien – Selbstdarstellung – Prozesse	16
Idee + Idee / Licht	17
Information	18
Verzeichnis der ausgestellten Werke	19
Allgemeine Bibliographie	20
Während: Ereigniskalender	21
Nachher 1: Text	22
Nachher 2: Bild	23
Nachher 3: Presse	24
Fotonachweis	25

documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today,
Harald Szeemann, 1972

LES LARMES DE L'EXPLICATION: LE GESTE CRITIQUE ENTRE RÉDUCTION ET EXPANSION

12

«L'art qui poursuit ses propres limites est comme nos rêves de transcendance qui doivent échouer et, ce faisant, justifient notre désespoir.»

VINCENT NORMAND



Le travail d'Andrea Fraser est l'occasion de tourner notre attention vers la façon dont, suite aux débats sur la théâtralité apparus au tournant des années 1960, l'institution de l'art est devenue de manière croissante son propre matériau. Par «institution» il faut ici entendre la désignation ontologique «art» ainsi que la traduction matérielle et architecturale de cette désignation, à savoir l'espace d'exposition, à l'échelle duquel la critique institutionnelle a si bien su étendre la notion d'œuvre d'art. J'aimerais ici proposer de

lire la critique institutionnelle comme l'intensification caractéristiquement postmoderne d'une contradiction inscrite dans l'institution moderne de l'art. Et je propose de considérer cette intensification non comme une rupture avec le projet moderniste, mais comme l'expansion et l'élaboration de ses conséquences, afin de retracer son inscription symétrique aux niveaux macro et micro, c'est-à-dire tant dans les contours ontologiques du «champ étendu» de l'art que dans les contours esthétiques de l'œuvre d'art.

12

VINCENT NORMAND

**La relation:
un malentendu**

«We are the institution», annonce Andrea Fraser en 2005 dans son texte *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Prenant implicitement appui sur le texte de Benjamin Buchloh *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, Fraser inscrit sa réflexion dans le projet — porté historiquement par les avant-gardes et réalisé par l'art conceptuel — de transgression de la notion moderne d'œuvre d'art, tout en procurant à cette histoire un point final. Dans un parfait alignement, le texte de Fraser fait coïncider les contours de l'œuvre d'art, la figure de l'artiste, et les limites de l'institution sur fond de laquelle s'est découpée l'expérience moderne de l'art, si bien que, selon elle, l'art se trouve sans «dehors», dépourvu du négatif vers lequel il a historiquement dirigé ses gestes de négation et de transgression.

L'histoire dans laquelle Fraser inscrit sa réflexion est donc l'histoire, désormais canonique, du débordement postmoderne de l'objet d'art par son contexte, marquée par l'avènement graduel du cadre institutionnel comme objet de la réflexion esthétique. Inutile de revenir ici sur ce qui constitue le point d'orgue de cette histoire, l'esthétique relationnelle, mais il semble utile de rappeler combien celle-ci, en isolant l'institution de l'art comme lieu de production de relations avec ce dont elle est de fait séparée (le monde), a porté ce script historique à son comble formel et lui a fourni une forme d'achèvement institutionnel. Ainsi, de la transgression des limites de la notion moderne d'œuvre d'art réalisée par l'art conceptuel jusqu'au «We are the institution» de Fraser, et à mesure que le cadre institutionnel a été affirmé comme ce avec quoi le spectateur entrait en relation critique, l'expérience esthétique est devenue le lieu d'un paradoxe: le site d'une intégration du geste de transgression de l'œuvre d'art, affirmé comme médium de la relation avec l'institution de l'art.

Si on adopte un point de vue généalogique sur l'avènement de ce paradoxe relationnel, c'est sans surprise qu'on en trouve l'origine dans la controverse sur la théâtralité ayant accompagné l'apparition de l'art minimal. Dans son livre *The Aesthetics of Installation Art*, l'historienne de l'art Juliane Rebentisch propose une relecture de cette histoire permettant d'en démêler les postulats. Selon elle, le mouvement généralisé de transgression qui caractérise l'institution postmoderne de l'art suite aux débats sur la théâtralité (transgression des limites entre les disciplines et les médiums, entre le «dedans» et le «dehors» de l'art, et la corrélation de cette transgression avec la mise en scène de la construction culturelle, sociale et institutionnelle de ces limites) n'est pas une rupture avec le modernisme esthétique, mais une radicalisation de ses principes, car ce que cette transgression entend dépasser n'est pas le concept moderne d'autonomie de l'art mais une «méprise objectiviste» sur celui-ci.

Qu'est-ce que cette méprise? Dans l'analyse de Rebentisch, le débat sur la théâtralité de l'art est décrit comme l'espace de cristallisation d'un malentendu à la fois sur l'institution de l'art et sur la notion d'œuvre d'art, malentendu lui-même basé sur une erreur d'identification du type de relation sujet — objet qui sous-tend l'expérience esthétique. Si on reprend schématiquement les termes de la controverse articulés par Rebentisch, on trouve, d'un côté du spectre, le programme positiviste de Donald Judd, la réduction du concept d'œuvre d'art à celui de *specific objects*: ni peinture ni sculpture, mais modèle d'objet générique produit industriellement devant être accepté comme la nouvelle forme essentialisée d'art en tant que tel. De l'autre côté de ce spectre, on trouve Michael Fried, qui

voit dans cette réduction une régression de l'œuvre d'art à la littéralité, une forme de réification dont le symptôme est la dépendance de l'art minimal à la perspective concrète, corporellement biaisée, du spectateur. D'un côté donc, le projet de Judd de réduction de l'objet d'art au statut de prisme reflétant les conditions théâtrales de la situation institutionnelle du spectateur, et du même coup la primauté du sujet comme site de la spécificité de l'expérience esthétique; et de l'autre, l'affirmation de l'irréductibilité de l'autonomie de l'expérience esthétique à une quelconque «présence scénique» activée par le spectateur, et du même coup l'affirmation de l'objet comme lieu strict de production immédiate de la réflexion esthétique.

Rebentisch relit ainsi cette opposition comme le moment de manifestation d'un double malentendu: d'un côté une méprise «subjectiviste» de Judd inscrite dans son propre programme de réduction de l'expérience esthétique à la seule situation du sujet, et de l'autre l'annexion par Fried de l'autonomie de l'œuvre d'art à une méprise «objectiviste» sur la réflexion esthétique comme phénomène contenu exclusivement par l'objet. En défendant une théorie de l'expérience esthétique à rebours de la réduction de l'activité de représentation au seul régime de la signification, Rebentisch renvoie les deux protagonistes de ce débat dos à dos. Selon elle, la notion d'œuvre d'art réarticulée par l'art minimal est le lieu d'une oscillation entre la primauté de l'objet en tant que chose (matériellement et géométriquement délimitée) et son existence comme signe (indexical et en dernière instance, index spécifique du concept), bien que cette oscillation interdise l'assimilation complète de l'œuvre, sa compréhension comme signification «général» ou comme sens «littéral», provoquant dans cette relation la déstabilisation de l'accès herméneutique du sujet. Aussi Rebentisch affirme-t-elle la relation sujet-objet inscrite par l'art minimal comme l'espace dans lequel le sujet tient une relation expérimentale à l'objet, et dans laquelle ni le sujet ni l'objet ne peuvent être affirmés comme le médium de production de l'expérience esthétique. Là où son expérience quotidienne, le sujet entretient avec les choses une relation «symétrique» de confrontation, dans la théorie de Rebentisch l'expérience esthétique consiste en l'apparition événementielle d'une asymétrie, dans laquelle les conditions mêmes de la perception sont arrachées à la transparence et peuvent ainsi être explorées comme des relations complexes dans lesquelles sujet et objet entrent dans un rapport de médiation mutuelle entièrement situé dans l'espace de la relation sujet-objet, et donc irréductible à l'un ou l'autre des deux, notamment sur la théorie esthétique d'Arturo Escobar. Rebentisch montre que cette asymétrie consiste en une «transgression» de la symétrie «anthropologique» qui caractérise le rapport moderne en général, le rapport d'opposition et de médiation des domaines ontologiques modernes «sujets» et «objets», et que cette transgression est précisément ce par quoi le modernisme a affirmé son autonomie: par des opérations spécifiquement esthétiques, entièrement situées dans l'espace de médiation entre sujets et objets, permettant la construction de cette médiation comme autonome, c'est-à-dire en dehors de la logique de la réification et de la commodité, et affirmée comme «art».

La théorie de l'expérience esthétique défendue par Rebentisch opère un déplacement radical du geste de transgression. En effet, la transgression du rapport symétrique sujet-objet dans l'expérience esthétique, rendue explicite par l'art minimal, n'est pas contraire à l'autonomie de l'art, mais essentielle à sa définition. Si bien que, pour Rebentisch, il n'y a pas lieu, du côté du programme de Judd comme de celui de la critique de Fried, d'affirmer la relation sujet-objet proposée par les œuvres d'art minimal comme une rupture avec les scripts

Cette œuvre suggère que :

[le] Guggenheim de Bilbao semble montrer
l'appropriation par le musée contemporain de la
position et du désir attachés à l'artiste, à sa liberté,
à sa transcendance et à sa sensualité.

20

Au cours de la dernière décennie, le rôle de l'artiste n'a cessé de se disséminer dans l'industrie culturelle, et plus particulièrement dans une infrastructure muséologique de plus en plus étendue.

21

À New York, il existe un autre groupe de perturbateurs bien déterminé à *hacker* le musée. Ces deux dernières années, la startup Museum Hack (www.museumhack.com) a connu un développement rapide. Elle vise un public désenchanté, qui en est venu à considérer le musée public comme une enclave élitiste et rigide devenue inutile. Une fois de plus, on croit entendre les échos de mauvaise foi d'Allan Kaprow. Leur slogan est « *Hack* de musées : pour les gens qui n'aiment pas les musées ». Dans les vidéos présentant les prestations proposées, les employés freelance télégéniques de l'entreprise promettent « des visites insolites et sans prétention ». Le site Web de *Museum Hack* propose aux clients de « rompre avec les comportements normés dans les musées. On a le droit de s'amuser ! »

22

Workshop organisé par Italo Zuffi à KABK, La Haye, décembre 2011 (photo: Italo Zuffi)



Workshop organisé par Italo Zuffi à l'Enba Lyon, mars 2013 (photo: Italo Zuffi)



Discussion de site d'Ida Soularé, juin 2013 (photo: Ida Soularé)



Accueil au Centre d'Art Contemporain, 2014 (photo: Italo Zuffi)

Workshop organisé par Italo Zuffi à KABK, La Haye, février 2013 (photo: Wim Steijven)



Italo Zuffi, « Ho detto il mio amore », performance à Ateliers de Biologie, Italie, janvier 2013 (photo: Ida Soularé)

ACTUALITÉ DU GESTE CRITIQUE: DU PATHOLOGIQUE À L'ÉMANCIPATION

11

«Seuls les rationnels scrupuleux
ont droit au scepticisme envers la raison [...]
Toute autre chose relève
de la plainte et non de la critique.»

Ray Brassier

IDA SOULARÉ

Quel est l'héritage du travail d'Andrea Fraser aujourd'hui ? Comment rendre aux dynamiques de la critique institutionnelle le statut d'actualité dans un contexte institutionnel et épistémologique renouvelé ? Comme leur nom l'indique, ces pratiques ont pour objet commun la production de gestes critiques au cœur des institutions artistiques. Il faut ainsi commencer par donner une définition large de ce qu'est un geste critique : c'est un geste qui aborde la question du possible à partir de sa limite, qui agit dans la limite, dans une série de dialectiques possible/impossible, dedans/dehors, ouverture/fermeture. Le geste critique est un geste qui met en crise ce qui est en le confrontant avec ce qui n'est pas. Sous cette définition large, le négatif (ce qui n'est pas) est le moteur de la critique et fonctionne comme embrayeur de la pensée. Partant du travail d'Andrea Fraser, il s'agit de voir comment ce geste a été repris, quelles ont été les impasses dans lesquelles il est venu buter, et de proposer quelques notes pour une orientation contemporaine. Nous verrons notamment que l'actualisation du geste critique passe par une définition renouvelée de la négativité et sa réintroduction dans les pratiques et théories contemporaines.

Site critique 1: extrinsèque

La critique institutionnelle, dynamique née autour de 1965, a été abondamment commentée et critiquée et est devenue un genre autonome, un label, dont se revendiquent de nombreux artistes depuis les années 1980. Cette démarche conceptuelle consacre l'abandon de l'objet au profit de la production d'un geste critique qui prend pour matériau et espace l'institution artistique. Le contexte d'émergence de ces pratiques fut celui de la contestation de l'idéologie dominante et de la dénonciation des lieux de pouvoir. Les institutions, qu'elles soient pénitenciaires, médicales, politiques ou artistiques en furent les premières cibles. Les années 1960-1970 furent également un temps de remise en question radicale du statut de l'objet dans la société et au cœur des structures artistiques. Le point de focus se déplace alors de l'œuvre au cadre transformant le contexte de production et d'exposition de l'œuvre d'art non plus en un à-côté, mais en un nouveau centre de son esthétique. Ce changement de paradigme, et la volonté acharnée de comprendre la nature même de l'expérience de l'art comme conditionnée par un contexte, à la fois spatial, social et culturel, ont transformé durablement le rôle et le statut de l'artiste. Dans ces pratiques, trois notions prennent une importance tout à fait nouvelle.

1. Le site

Le lieu se configure en un ensemble de conditions principalement à son activité. L'action artistique se répond ainsi à un contexte (topographique, social, esthétique). Ces pratiques seront nommées *site-specific* ou *site-oriented*. L'art se localise.

2. Le geste critique

En accomplissant une ou plusieurs actions au cœur de l'institution artistique, il s'agit de modifier l'institution artistique conditionne l'expérience partant des limites mêmes de l'institution.

3. L'expérience

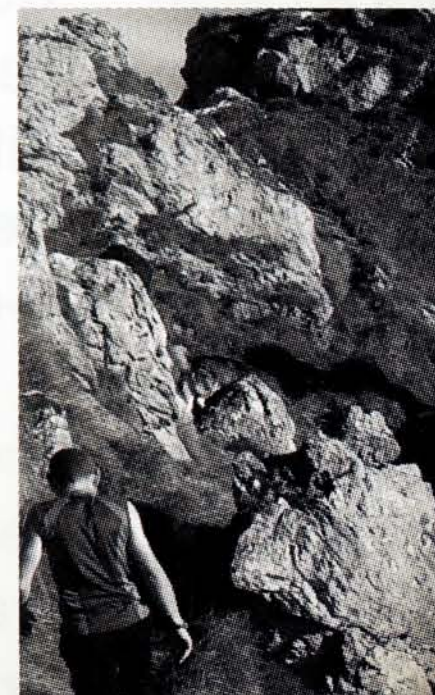
L'expérience critique procède de ce qu'on pourrait appeler « méta-expérience » où c'est l'expérience du contexte (social, matériel) d'appréhension des œuvres qui est ouverte au spectateur — l'expérience c'est l'expérience des conditions d'expérience.

C'est dans l'articulation de ces trois notions, de site, de geste et d'expérience, et dans leurs reconfigurations, que se jouent la méthode, l'impact et l'efficacité de la critique institutionnelle, de ses premières expressions historiques à leurs reprises par Andrea Fraser jusqu'aux reformulations contemporaines.

Workshop organisé par Italo
Zuffi à KABK, La Hague,
décembre 2011
(photo: Italo Zuffi)



o organisé par Italo
sba Lyon, mars 2013
to: Italo Zuffi)





FRANZISKANERINNEN MISSIONARINNEN MARIENS IN DEN MISSIONEN



IDAIA (Ceylon) - Ankunft der Pflegeschwestern im Aussätzigenheim

Kader Attia, « Disposition », 2013, projections
de diapositives et vidéo. Courtesy de l'artiste, Museum
der Moderne Salzburg, Galerie Nagel Draxler
et Galerie Krinzinger.

dences avec lesquelles nous le
AF Le contexte dans lequel vous les avez exposés.
Il est impossible que ces œuvres que vous vous êtes
auquel vous avez participé.

JD Oui, ce décalage m'intéresse.
Salon de Montrouge dans lequel
fonction du salon, censé faire
Deschamps, avant même qu'e

AF C'est une manière très efficace de devancer le
mécanismes. On y sent la tentative de vous appro
vous instrumentalise. Mais avant d'approfondir ce p
rez du système, j'aimerais revenir sur ces objets que
œuvres, et vous les déplacez de leur contexte initi
avec celle que vous créez. Est-ce la représentation
vous interrogez?

JD C'est la tension entre l'o
ou que nous lui renvoyons. En
poralité à l'autre, je crée de no
œuvres que je déracine et qu
térace. C'est un acte d'autor

MATRIX/BERKELEY 123
The V-Girls

University Art Museum
February 16 and 17, 1989

Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s), 1988



Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s), 1988. Performance at University Art Museum, University of California, Berkeley, 1989.

The V-Girls (Martha Baer, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Andrea Fraser, Marianne

CONTRE X PLONGÉ DANS X

5

JEAN-LUC MOULÈNE

Jean-Luc Moullène, « Contre x plongé dans x », 2015.
Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel.

Romain Grateau
Chemin des Quêtes, 8
1203 Genève
Suisse



Le roman

Ma douce,

C'est tout précautionneusement, en pointe de pied de petite fille, que je m'évertue à amorcer ce titre, à trouver le couleur de mes premiers mots. J'ai toujours voulu parler comme dans les fins de film, avec l'éclat des blogs des filles. Celui de Carrie Bradshaw et de tout l'entertainment américain. Je veux croire que la naïveté l'emporte toujours. Que dire je t'aime dans le micro ouvert d'un stade de baseball, ça suscite ça l'émotion, la sympathie.

La lettre ne tient pas, et j'ai voulu le croire, lieu de cette déclaration endolorie, simple, et sincère. Ça nous fait rire, soupire de fatigue, nous satisfait dans la chaleur des plumes, dans l'obscurité où se perd le halo bleuté de l'ordinateur nous regarde.

Dire est toujours dire. Écrire ne me changera pas en Virginie Efira.

Si j'ai voulu t'écrire mon amour, je m'y suis repris à trop de fois. J'ai trop torturé mon esprit pour affirmer t'aimer ou te détester, pour te faire comprendre ce que je ressens de toi, et pour me prouver que je suis légitime à te dire je vous connais. La lettre s'écrit sous le coup de la passion, et se met à la place de cœur battant et déterminé. À présent il est trop tard.

Pourtant, je t'ai écrit des pages et des pages, cherchant à m'approcher au plus près des raisons de nos sentiments ; cherchant à te dire, à te jeter au visage, mon désir, que tu as saisi, et que tu ignores. J'ai voulu te dire à quel point j'ai eu envie de t'écraser, à quel point je t'ai trouvée faible, forte et habile, à quel point je te vois seule, et malheureuse. Tu es redoutable. Du genre qui se fait obéir d'un sourire, du genre qui t'accuse de sensiblerie quand le terrain devient glissant.

Andrea, j'aimerais et ne peux te dire tu es mon roman favori. Je refuse que tu me saccages ce que d'autres m'ont dévasté. Et c'est en me rejetant que tu m'as aidé à aller mieux, quand d'autres l'ont fait en m'ouvrant leurs pages. Andrea je veux t'écrire, je suis désolé de te dire que, car j'ai en permanence l'impression que tu ne joues pas clair avec le fait que tu es l'écrivain de fictions. Andrea Fraser présente Andrea Fraser in an Andrea Fraser show as Andrea Fraser and others. Comme tu le dis toi-même, l'impression n'est pas what an artwork is about. Et les tiens jouent les Romans.

Tu as toujours été pour moi d'un post, et l'utilisation de ce mot en fera rire certains. Quand j'ai voulu te parler au rang de la critique institutionnelle, dans ma jeunesse d'étudiant, ceux qui parlaient de Christy D'Arcangelo n'ont pas voulu de toi sur l'étagère, ou peut-être dans un coin. Je suppose qu'à ça tu es whatever, comme tu dis lorsqu'on te dit stand-up. J'ai dans mes notes inscrit en marge you are one of those person who learn me to look the things as they are, car c'est bien ce que tu fais, et tu ne cesses de le faire, peler, que le musée, tu l'aimes, et le protèges. Avec toi il n'y a pas d'être face ou contre le vent, tu dis les choses comme elles sont, avec leurs chiffres, et par là tu les aimes pour ce qu'elles sont. Statuer n'est pas de ton ressort, ce qui compte c'est to enact, ce qui compte c'est what an artwork do. Tu es Tancred de Guépard, qui change tout pour que tout reste comme avant.

Je t'ai d'abord aimée pour ça, parce que c'était simple. Les choses sont, et demeurent, you just have to be conscious of it. Tes performances sont données, et redonnées. On les connaît, on sait que tu ne vas pas nous faire de cadeaux, sauf celui d'être là, celui de t'incarner, encore une fois. Tu sais que l'on sait que tu vas te déshabiller, et tu le fais en sachant que l'on sait, j'aime ça chez toi. J'aime qu'on aille te voir comme je suis allé voir Brigitte Fontaine, pour être ton public. Je n'oserais dire tranquillement. Pourtant, tranquillement m'est nécessaire.

Si aimer est aussi admirer, si admirer commence par se prosterner, ce n'est que pour mieux gagner l'écoute, et triompher de la faiblesse de l'autre. Alors lorsque Ju dit au restaurant, ce que je n'aurais osé devant toi, he wants to marry you, ce n'est pas de l'adoration à un Dieu qu'il était question, mais celle du chasseur au Yéti. Je peux nommer ce désir qui m'envahissait alors, ce désir de voir enfin Octave et Denise s'embrasser, ce désir d'ajouter des pages au roman pour rentrer dans leur chambre à coucher. J'avais ce désir de te voir nue, le désir de ce plaisir secret de quand un ami pleure sur ton épaule sa séparation. Ce plaisir qui te laisse de glace, régi par l'ego de te savoir de confiance. Ce plaisir te rendant presque insensible, te laissant observer les filets muqueux qui prolongent ton amitié du nez de l'autre à ton épaule. Et c'est ainsi que je te voulais, et que je me voulais, l'ami méchant que parce que l'amour, qui te dit non, et

t'aide à lacer ta chaussure. Tu étais la biche, somptueuse et sauvage du fond d'un bois, que je voulais toucher au cœur, dont je voulais me satisfaire, percée au flanc, s'effondrant à demi à chaque pas de fuite, rejetant son dos avec le panache d'une actrice brisant son talon à Cannes. Et l'on sait à quel point le public se délecte des mauvaises cuites du showbiz, nous sommes gourmands de quand la fictionnalité se brise. Tu m'as tout de suite, d'un sourire, dit que tu comprenais très bien quel genre de personne j'étais, à vouloir savoir, à ramasser les miettes de toi, à t'aimer en domestique et à t'ouvrir les portes. Comblé du sourire, et penaud des questions que je m'étais appliqué à rédiger, mes questions, préparées avec tant de soin, mes questions qui osaient même le eye to eye with the expectation that you will play with my desire to know. You didn't play Andrea, you fired me. You politely ask me to reach other interests. Tu m'as proprement emballé. Non, cette fois tu ne me congédieras pas d'un sourire, disant que l'adoration ne t'intéresse pas. Cela ne tient pas. C'est tout au contraire pour l'entretenir que tu m'as désigné l'herbe verte du flot de tes paroles. You drowned the fish. Comblant et augmentant mon désir, tu dévies ma question, et me racontes que tu fabriques des meubles à tes heures perdues. Bêtement, je suis tout heureux d'être le seul à table à savoir me servir de lamello. Tu caches, anguilles, et ne te livres pas, tu ne nous dis pas tout de toi, et parallèlement, avec l'intelligence qu'Angelina Jolie a à avouer souffrir de varicelle, tu nourris ceux que tu écrases, dont tu railles le désir, en parlant de ta mère, en prétendant pleurer pour elle, en lui écrivant I'm my parent's child, and this book is dedicated to them. Quand je t'ai demandé à quoi l'atelier d'Andrea Fraser ressemblait, je n'en attendais pas moins. Tu joues avec mon désir de savoir, et c'est cette résistance qui m'excite. Si au fond, tu t'étais pliée au jeu, mon intérêt pour toi aurait terni, comme le soleil du samedi de décembre, qui, trop bas, a cessé de me chauffer la nuque. Je crois que tout ce que je te demandais c'était de me dire oui, je joue, mais tu ne peux pas, c'est Jane qui joue.

Comme Holmes est revenu à Conan Doyle, comme Harry Potter ne pouvant pas mourir, Jane ne t'a jamais quittée. Jane Castleton, ton personnage initial, celle qui déclarait I would live like an art object, exchange for the pleasure of the others, dont tu écourtas la vie passionnée, au profit, d'abord, d'une jeune femme en robe verte. Un personnage fictionnel, évoluant, dans et par le réel, mu par Andrea Fraser, là-bas, sur l'écran. Cette jeune femme, encore pétrée de la naïveté que l'on connaît à Jane, s'est affranchie de son tailleur guindé, a compris que ses lunettes cerclées ne lui donnaient que peu d'assurance, et t'a, en cette visite du Guggenheim, totalement possédée. Comme l'actrice adolescente prisonnière d'une série télé, Jane a, après dix ans de patience, mis le pied dans la porte. Progressivement, elle t'a pris ton identité. Tu es devenue l'ascenseur de son désir, son désir de devenir désirable. I'm not a person today, I'm an artwork. cria-t-elle plus tard, victorieuse, étant tour à tour tous les artistes, nous régaland du regard de notre propre soif : notre soif de réel, notre soif de demander Monsieur Pamuk, êtes-vous Kemal ? Sois frustrées, tant le duel était continu entre Jane et Andrea. Ensuite, elle t'a avalée tout entière, goulument, en invitant le public à la psychanalyse, finissant d'enfermer le réel d'Andrea dans la fictionnalité de son personnage. Jane sait ce que tu ignores. Jane sait qu'elle est devenue cet objet de désir, qu'on vient voir, et dont on souhaite connaître la part de vrai par cette question qui t'indispose et la fait jouer pourquoi pleurez-vous ? Quand cessez-vous d'être Jane Castleton ?

Tu es mon roman préféré car tu n'y existes pas comme auteur. En cherchant à évacuer la fiction tu n'as que promu ta double moyenne, anti-sexy, à une carrière et un physique de rêve. La docent désireuse est entrée à la Tate, bardée de licences et de statut juridique pour exister en pied, comme si dormir dans un poste cathodique ne lui suffisait pas.

Tu n'as rien brisé, quand, à Amsterdam, tu as rallumé la lumière sur nous, rupture du quatrième mur imposée mais non effective. Le code n'est pas dénué de sens, certaines choses sont comme la fenêtre du train, et pericolaso sporgersi. Tu m'as adressé un eyes contact, je l'ai tenu, tu m'as semblé à ma merci. Malgré tout tes efforts, tu m'es et me demeures fiction, tu es la femme carnivore, bricoleuse, sentimentale et très belle, maniant le vêtement avec la distinction éclairée d'une sexyness à l'américaine. Je ne croirais pas que les sous-vêtements Gucci ne sont là qu'à cause de Vanessa Beecroft. Tu es toutes les femmes, la mère, la maîtresse, la louve réclamant une tranche de jambon italien pour tout breakfast, diet et healthy avec ton thé de Chine baladé en petit tube transparent. Tu es l'agent, la communicante, l'historienne et la critique, la spécialiste, la journaliste d'investigation inattaquable. Celle dont on sait que l'inviter dans son home est se mettre en danger, mais que c'est aussi nécessaire pour rester dans la course. Tu n'es pas The Good Wife, ou l'épouse dévouée, tu es la gamine brillante, à peine majeure et déjà au bras d'un homme pouvant être ton père, que tu n'hésiteras pas à larguer en plein Paris, si jeune et loin de chez toi. Tu es la vierge, celle qui n'a pas de maître, et la putain, la maquerelle qui n'a aucune épaule pour pleurer, et qui, même achetée, détient le pouvoir de mon désir.

Tu seras à moi l'éternelle femme, je serai à toi ce lecteur dont Pamuk parle, celui qu'il recommande de fuir, celui qu'on ne saura raisonner, celui qui veut croire que toute fiction n'est que réel rhabillé, celui qui dit je vous ai compris, car oui je t'ai compris, tu m'es réelle, délivre-moi, dis-le moi, Madame Bovary c'est moi, I am Jane Castleton.

A jamais ton dévoué,
Romain.

Romain Grateau
chemin des Ouches, 8
1203 Genève
Suisse



Le 12 janvier

Ma douce,

C'est tout précautionneusement, en pointe de pied de petite fille, que je m'évertue à amorcer cette lettre, à trouver la couleur de mes premiers mots. J'ai toujours voulu parler comme dans les fins de films, avec l'éclat des blogs des filles. Celui de Carrie Bradshaw et de tout l'*entertainment* américain. Je veux croire que la naïveté l'emporte toujours. Que dire *je t'aime* dans le micro ouvert d'un stade de baseball ne suscitera que l'émotion, la sympathie.

DANS LE LOIR-ET-CHER»



« Carte postale du château »,
Clinique de La Borde.
Collection François Pain

MANUEL GUEZ MERCHE PAMAL

a été prise sans aucune prise
teur de l'œuvre et cette décision
aire a détruit cette création
ndu, on pourrait penser qu'une
ue peut se dupliquer à l'infini,
s le site « Je suis ton ami(e) et tu
e tes secrets constituait
ess, c'est une œuvre

Américains Erica Love et João Enxuto a partager leur lecture du musée

us a semblé judicieux de revenir sur un cas exemplaire mais aussi f
e confrontation entre l'institution muséale et l'apparition d'un espa

Comment interpréter
Les contours d'un
Comment évaluer
en pleine évolution
Quand, en plus de
adaptées et con
sur plusieurs fronts
Nicolas Frespo
tique qui l'instru
réseau, les critères
réunis. L'approch
que nous nous
du réseau en part
nous permettent de
lesquelles elles sont nées
sur les théories de l'archéologie
jusqu'aujourd'hui surtout l'histoire de
étudia
l'articu
l'arché
ques
mé
cir

18

Gerrald Petit. « Sans titre », 2014. « Sans titre », 1995/2014.
Épreuves argentiques. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Tripte V

18

RIEN QUE ÇA.



De nombreux observateurs s'accordent aujourd'hui à considérer que la puissance critique de l'art a été considérablement affaiblie, voire entièrement désactivée, par son assujettissement aux nouvelles formes ou — pour reprendre le titre d'un ouvrage qui aura fait date — au «nouvel esprit» du capitalisme¹.

- **L'art tel qu'il se conçoit aujourd'hui vous semble-t-il receler encore un potentiel critique?**
- **Si oui, les institutions artistiques offrent-elles des conditions propices à son déploiement ou contribuent-elles au contraire à l'affaiblir?**
- **Quel jugement portez-vous plus largement sur les possibilités d'énonciation et d'exercice de la critique aujourd'hui?**

¹ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.

BARTHELEMY MARI

Je viens de parcourir les pages d'un très gros catalogue de vente aux enchères. Ce genre de catalogues atterrit souvent sur mon bureau, mais celui-ci était différent. Pour la première fois, je voyais des textes très longs, plus longs que d'habitude, consacrés à chaque œuvre proposée à la vente, et de soigneuses reproductions des travaux d'autres artistes.

La maison de vente aux enchères joue ici le rôle du commissaire d'exposition, comme un commissaire le ferait pour un musée ou une collection privée. Le marché, à travers les galeries et les sociétés de vente aux enchères, accumule et centralise l'expertise et le savoir-faire des commissaires en matière d'art contemporain.

Au contraire, pour la plupart des musées traditionnellement en charge de développer et de mettre l'expertise au travail, la recherche devient de plus en plus difficile à financer. Les institutions doivent aujourd'hui composer avec des problèmes que l'art ne devrait pas endosser. Les artistes ne devraient pas intégrer les dynamiques du marché dans leurs pratiques et doivent rester des porte-parole critiques dans ce monde. C'est ce que je vais chercher quand je regarde l'art de mon temps. Les artistes garderont cette capacité de changer le monde à condition qu'ils ne deviennent pas les esclaves du marché, conduits par l'avidité et la soif de célébrité. Le système de l'art est une chose, l'art en est une autre, très différente. Les artistes sauront toujours faire la différence.

CHUS MARTÍNEZ

Les institutions sont des formes d'organisation. Le mot « institution » ne se réfère ni à une « chose » ni à un « lieu ». Instituer signifie introduire, organiser. Par conséquent, quand les institutions sont affaiblies, cela signifie que les individus, les communautés et les structures qu'ils forment ont été fragilisés. Le manque de financements ne peut être tenu pour seul responsable d'une telle situation. En cause également, l'impossibilité d'imaginer comment nous pourrions réinventer la façon dont nous nous organisons.

Le potentiel critique... Affirmer que l'art a perdu son potentiel critique revient à affirmer que la seule fonction de l'art est d'incarner la dimension critique ou que la logique critique est la seule que nous reconnaissons, quand il s'agit d'imaginer l'altérité du marché ou l'« acceptation » du statu quo.

Autrement dit, cette affirmation implique que l'art que nous jugeons « intelligent » n'a d'existence qu'en qualité de pendant d'une production artistique faible et souvent acceptée par le grand public. Cet art intelligent n'aurait alors qu'un postulat : la « critique » de cette production artistique foisonnante. Un postulat autorisant les artistes et les commissaires d'exposition à la reprendre dans leur discours et à utiliser l'ensemble de l'exposition comme un dispositif pour soutenir une thèse — à savoir que le bon art devrait toujours prendre la forme de la critique. En conséquence de quoi, quelque chose d'étrange se produit : celui qui regarde devient d'abord un lecteur, puis un témoin. C'est la nature d'une méthode discursive appliquée aux arts qui, combinée à la logique des expositions, a donné à bien trop de ces dernières, des allures de procès de la connaissance. Je pense que nous avons dépassé ce stade, qui a été d'une importance cruciale, d'abord et surtout dans l'histoire de la production d'expositions. Mais cette étape a également permis d'explorer la vie des pratiques post-

conceptuelles occidentales, les ouvrant aux problématiques de genre et de classe et aux questions économiques qui affectent toujours la production d'idées et, plus important encore, la compréhension que nous avons de notre faculté d'action.

Dans ce besoin de faire, de celui qui regarde, quelque chose d'autre — un bon lecteur, un témoin — se trouve déjà le germe d'une transformation radicale visant à dépasser la logique critique. Au cours de ces dernières décennies, l'art a dû répondre à la nécessité d'entrer dans un autre état de conscience. Un état qui ne se contente pas de juxtaposer deux formes différentes d'organisation humaine — le marché et ses critiques —, mais propose également d'imaginer comment les formes humaines de vie organisée interagissent avec la vie biologique et les instances technologiques.

Le fait de mettre à nouveau l'accent sur la conscience renferme un immense potentiel, car cela réactive des formes de pensée plus abstraites, des façons plus spéculatives et étranges d'inclure de nouvelles formes de pensée dans la pratique et l'exposition de l'art. L'art est une force et un mouvement qui jouent sur une intuition selon laquelle toutes les formes d'énoncés deviennent apparentes dans la matière, dans l'expérience. Or le défi n'est pas de déclarer que l'art se trouve dans un moment de faiblesse, ou en crise, mais d'imaginer quelles institutions politiques et culturelles sont capables de suivre un chemin que l'art a timidement, mais sûrement, commencé à explorer.

Bâle, janvier 2015

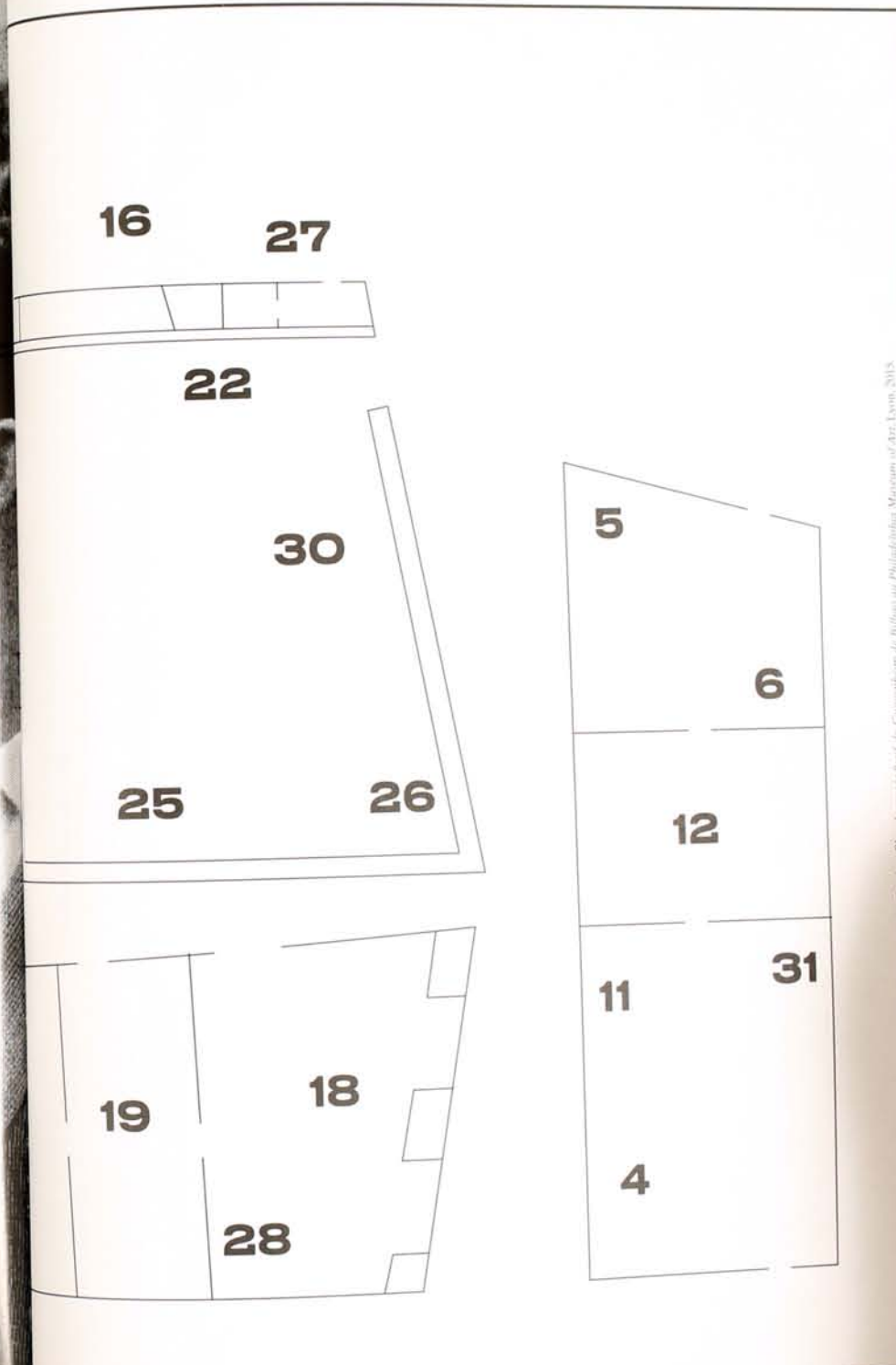
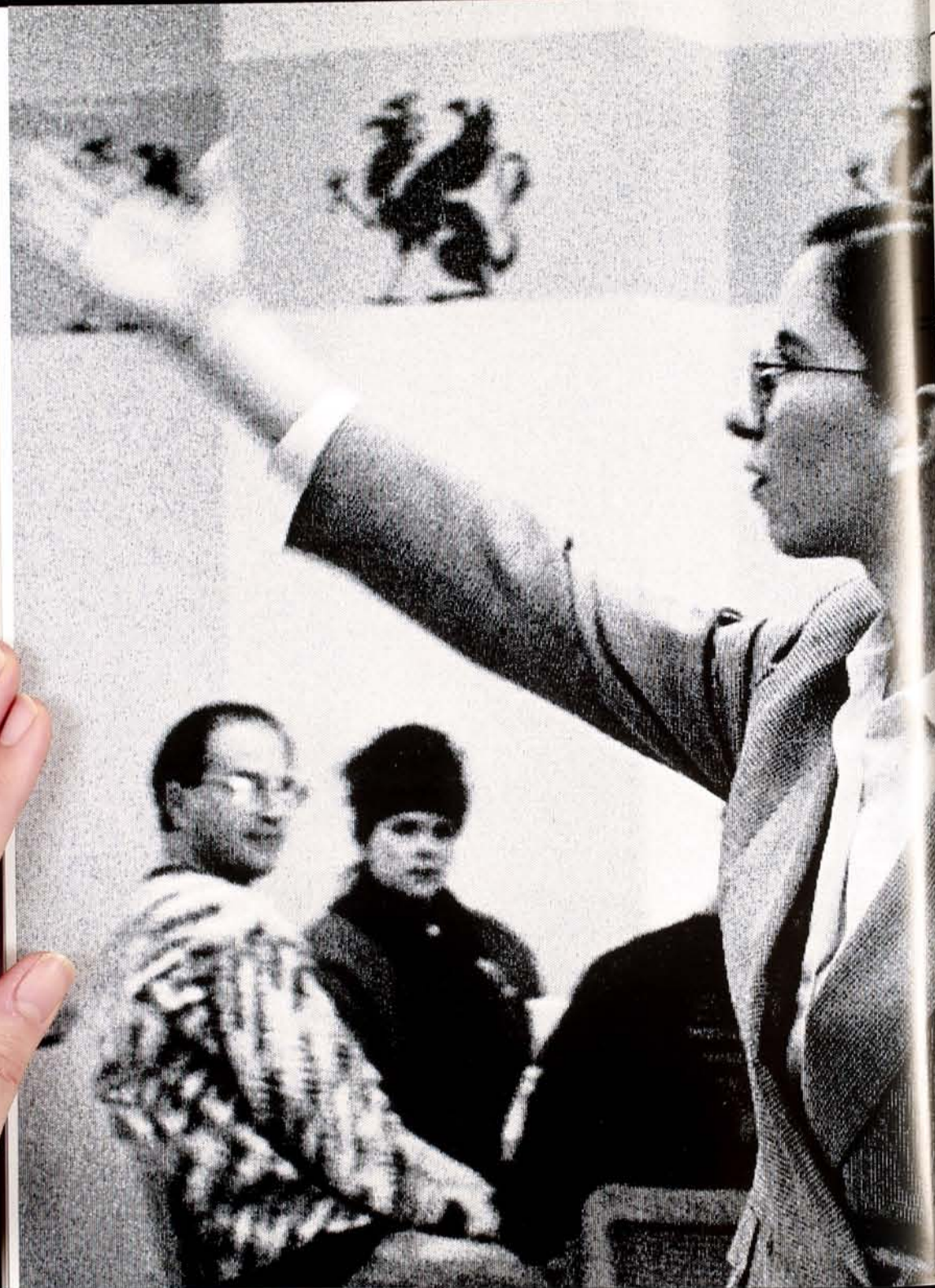
Traduit par Caroline Boissier

GWENAËL MORIN



VOILÀ
C'EST MA CONTRIBUTION
POUR LE N° A.F. DE INITIALES
SI VOUS VOULEZ BIEN L'ACCEPTER
GWENAËL MORIN



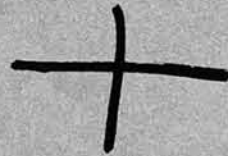


Manon Bruet & Alice Perrine, Plan de musée (roof, du Grignoneau de Biffon au Philadelpia Museum of Art, Lyon, 2015)

KADER ATTIA, EVA BARTO, SOPHIE BONNET-POURPET,
MARIE DE BRUGEROLLE, GREGORY BUCHERT,
DANIEL BUREN, MARIE CANET, INÈS CHAMPEY,
THIERRY CHANCOGNE, FRANÇOIS CUSSET,
JUDITH DESCHAMPS, PHILIPPE DURAND,
JOÃO ENXUTO & ERICA LOVE, ANDREA FRASER,
ROMAIN GRATEAU, EMMANUEL GUEZ & PAMAL,
FRANCK LARCADE, JU HUYN LEE & FABRICE MABIME,
CLAIRE MOULÈNE, JEAN-LUC MOULÈNE,
VINCENT NORMAND, FRANÇOIS PAIN, GERALD PETIT,
ANNE QUERRIEN, SINZIANA RAVINI,
CHRISTOPHE DE ROHAN CHABOT, JEAN-BAPTISTE
SAUVAGE, IDA SOULARD, FABIEN STEICHEN,
EMMANUEL TIBLOUX, ITALO ZUFFI.

Enquête sur l'espace critique :

Gregory Castéra, Claire Fontaine, Paul Devautour & Offshore, Andrea Fraser,
Dora García, Thomas Hirschhorn, Béatrice Josse, Sven Lüticken,
Bartomeu Mari, Chus Martínez, Gwenaël Morin, Yann Moulier Boutang,
Le peuple qui manque, Thierry Raspail, Delphine Reist & Laurent Faulon,
Phillipe Roux, Thomas Schlessner, Michel Surya, Vier 5, Ulf Wuggenig.



ÉDITÉ PAR L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE LYON
PRIX: 15 EUROS



9782915213249