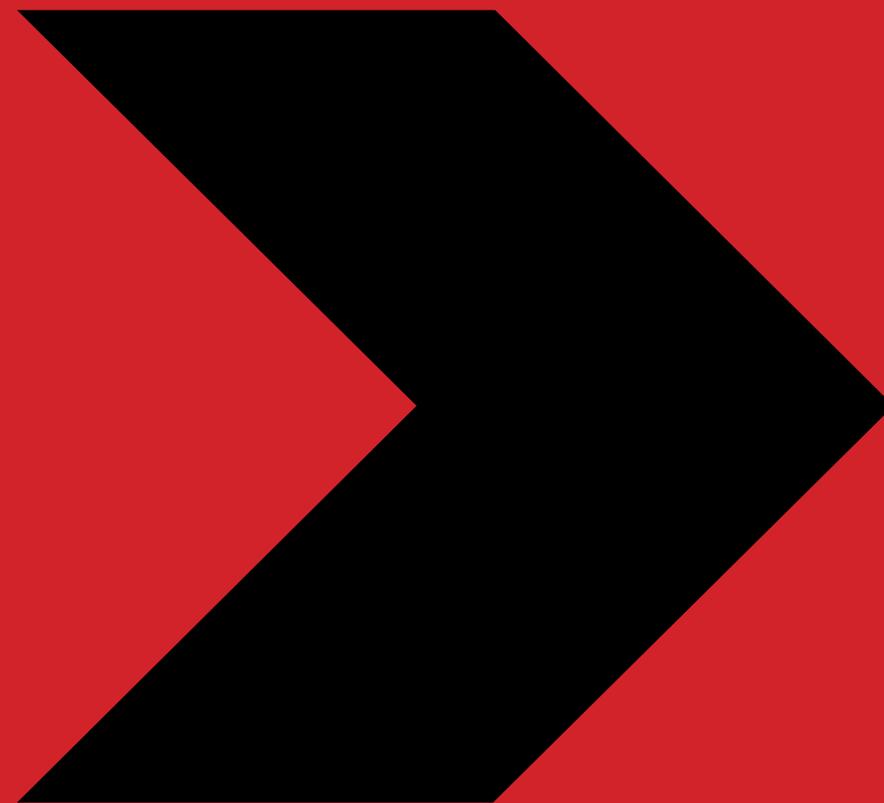


JEUX
D'EXPOSITION
PRATIQUE ET THÉORIE DE L'EXPOSITION

JEUX
D'EXPOSITION

sous la direction de Natacha Pugno



2009-2010

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE NÎMES



SOMMAIRE

<i>Pratique et théorie de l'exposition</i>	6
Natacha Pugnet <i>Jeux d'exposition 1 & 2: Introduction</i>	9
JEUX D'EXPOSITION 1	14
Caroline Renard <i>Le « je » espiègle d'Abbas Kiarostami</i>	17
Édouard Boyer <i>Extraits</i>	29
Simone Menegoi <i>Le curateur comme artiste, l'artiste comme curateur</i>	39
Fabien Faure <i>Un coyote et ses petits</i>	51
Nathalie Talec et Natacha Pugnet <i>Celui qui voit les yeux fermés</i>	75
JEUX D'EXPOSITION 2	84
Carine Krecké et Elisabeth Krecké <i>Du prétexte au texte</i>	87
Jean-Marc Huitorel <i>L'art est un sport de combat</i>	113
Jérôme Glicenstein <i>Qu'est-ce que le « style » d'un commissaire d'exposition ?</i>	123
Joan Fontcuberta et Natacha Pugnet <i>Derrière le miroir</i>	137
Blanca Casas Brullet <i>De parasites et d'embusqués</i>	145
Traductions et textes originaux	158
Les auteurs	193

PRATIQUE ET THÉORIE DE L'EXPOSITION

◀ Depuis plusieurs années, l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes propose à ses étudiants une grande diversité d'expériences s'articulant à la question de l'exposition : stages, commissariat, accompagnement d'expositions et expositions d'étudiants en milieu professionnel. Afin de compléter ces actions et de les associer à son nouveau programme de recherche – *Pratique et théorie de l'exposition* –, un séminaire est élaboré chaque semestre.

L'exposition offre de vastes possibilités de réflexion. Qu'on l'envisage en termes de pratique ou qu'on en fasse un objet d'étude, elle a partie liée avec plusieurs champs disciplinaires : sociologie, histoire et histoire des arts, médiation culturelle, esthétique et théorie des arts. Il s'agira, dans la durée, d'en analyser les aspects

majeurs, d'en questionner les enjeux principaux et de mettre en lumière les différents paradigmes qu'elle révèle. Comment la mise en vue des œuvres d'art permet-elle d'éclairer le *zeitgeist* d'une époque ? Comment les artistes ont-ils infléchi l'évolution des politiques d'exposition ? De quelles idéologies les choix effectués par les commissaires d'exposition au fil des époques procèdent-ils ? Comment et pourquoi les déplacements du "commissaire-en-artiste" et de l'"artiste-en-curateur" se sont-ils opérés ? À quel degré la monstration, pour un artiste, fait-elle partie de l'œuvre elle-même ? En quoi le *White Cube* a-t-il donné lieu à des productions spécifiques ? Art contemporain et patrimoine : quelles sont les possibles retombées politico-économiques de ce type d'exposition fondé sur le postulat d'une transhistoricité ? Peut-on concevoir la publication



Jeux d'exposition, 8 décembre 2009, Carré d'art, Nîmes.

comme une exposition ? Comment penser la forme de la conférence-performance ? Etc.

On comprend qu'un tel sujet concerne aussi bien les artistes que les commissaires d'exposition et les chercheurs. L'ensemble des contributions répondra, nous l'espérons, à ce que peut être la recherche au sein d'une école d'art : une réflexion "sans frontières", à laquelle les différents acteurs du monde de l'art doivent participer. La diversité de parole qui découle de cette ouverture permettra de guider les étudiants dans leur travail de recherche. Du reste, leurs expériences en matière d'exposition donneront bientôt lieu, elles aussi, à des publications.





Jean-François Lyotard
et Thierry Chaput,
Les Immatériaux, 1985.
Scénographie de Philippe
Délis, Musée national d'art
moderne. Centre Georges
Pompidou, Paris.

Natacha Pugnet

JEUX D'EXPOSITION I & 2 : INTRODUCTION

◀ *Jeux d'exposition* propose quelques réflexions suscitées par diverses formes du jeu avec le « je », lorsqu'il s'agit de s'exposer et d'exposer. Via le film, le récit, la performance et l'image photographique ou infographique, les démarches des artistes ici réunis reposent en effet sur la mise en scène d'un « moi » souvent fictionnel, au sein duquel coexistent un « je-artiste » et un « moi-personnage ». Offrant de nouvelles figures de lui-même, l'artiste incarnerait la plasticité de nos constructions identitaires, aujourd'hui affectées par un devenir-image généralisé.

Les pratiques curatoriales n'échappent pas à de semblables dédoublements, certains artistes endossant le rôle de commissaire tandis que les curateurs se présentent comme auteurs des expositions qu'ils

conçoivent. Attestant de postures critiques, ces partitions et déplacements s'accompagnent également d'interrogations relatives à l'auctorialité.

Préparant *L'art est un sport de combat*, une exposition qui se tiendra à Calais, Jean-Marc Huitorel s'interroge sur l'acte critique qui peut fonder la pratique du commissariat. L'auteur voit dans la représentation « un processus de mise à distance du réel », lequel serait alors, ainsi qu'il l'écrit, « la seule arme politique que l'art puisse mettre à notre disposition » ; « en ce sens, il est bien un sport de combat ». La notion de jeu recouvre dans ce cas celle du sport – envisagé comme engagement décisif –, qui offre une métaphore au commissaire comme aux artistes. Réfléchir à ce qu'est une œuvre d'art au travers du sport équivaut à envisager leurs possibles affinités : la question du

geste, du matériau, de l'affrontement, de la tension, etc. Il n'y a nul hasard si certaines artistes femmes – Vibeke Tandberg, Salla Tykkä et Zuzanna Janin – se sont mises en scène telles des boxeuses. S'exposer se bat-tant contre soi-même ou contre un autre, inéluctablement plus fort que soi, c'est mettre en image un combat qui touche à l'art, à l'identité, à la vie, au politique et at-teste un engagement. Partant, celui qui met en vue ce type d'œuvres ne témoigne-t-il pas, métaphoriquement aussi bien qu'en acte, de son propre engagement et, en cela, ne s'expose-t-il pas lui aussi ?

Jérôme Glicenstein aborde cette question sous un angle tout autre, s'intéressant à une question qui aurait semblé incongrue il y a quelques temps encore – avant l'em-preinte laissée par Harald Szeemann –, celle du "style" des commissaires d'exposition. Opérant par catégorisation, l'auteur analyse les divers partis pris adoptés par ceux que l'on nomme désormais les «curateurs». Si le lieu, le type d'exposition et le public visé infléchissent les décisions de ces derniers, ils forment aussi les contraintes à partir desquelles le style personnel de chacun pourra se révéler. L'accent peut être mis sur la scénographie, sur la dimension politique ou sur la réunion d'un corpus d'œuvres particulier. Le point de vue adopté dépend bien entendu de la qualité du commissaire, selon qu'il, ou elle, est historien de l'art, critique, écrivain, universitaire ou artiste. Exposer, ce peut être s'exposer, certes, mais dans les limites d'un genre prédéfini.

Partant du constat que «c'est désormais le curateur, et non pas l'artiste, le véritable

pivot du système artistique contemporain», Simone Menegoi s'interroge, après Anton Vidokle, sur les dérives consistant à utiliser les œuvres comme de simples «accessoires» de l'exposition. Cependant, analyse-t-il, les commissaires ne feraient qu'appliquer aux œuvres le principe d'appropriation caractéristique de la création contemporaine. En effet, certains artistes – tels Mike Kelley et les Anglais Goshka Macuga et Jeremy Deller – endossent ponctuellement le rôle de curateur. Ces doubles jeux de l'artiste en commissaire reposent sur l'appropriation et la présentation de productions culturelles diverses, mais aussi d'œuvres d'autres créateurs. Pourtant, dans ces créations au «second degré», les artistes restent en position d'auteurs : un «je» s'y expose, malgré tout. Car l'appropriation n'acquiert valeur artistique que dans la mesure où elle dépasse un propos théorique ou critique, propos derrière lequel les curateurs se retranchent bien souvent. Sans doute est-ce pourquoi les expositions de commissaires qui atteignent véritablement au statut d'œuvre sont très rares.

Fabien Faure analyse des œuvres citationnelles fondées sur le compagnonnage avec un animal vivant, engageant en cela de très singuliers doubles «je» et doubles «jeux». La célèbre performance de Beuys, *Coyote: I like America and America likes Me*, qui a été largement, voire erronément commentée, a eu une postérité très diverse. Contribuant à l'établissement de la mythologie de Beuys, la figure charismatique mise en scène par le «chaman» lui-même se voit remplacée par d'autres, moins héroïques d'apparence. Se transformer en chien (Oleg Kulik), montrer le relatif apprivoisement d'un renard

sauvage (Stéphane Bérard), ou d'un berger allemand (Edouard Boyer), partager son pique-nique avec une louve (Pilar Albaracin), c'est ramener le jeu à des expériences plus concrètes. Loin d'attester de «répétitions exténuées», ces démarches constituent des relectures critiques de l'histoire de la performance et de sa mise en vue. Conférant au «je» un rôle plus égalitaire par rapport à cet autre être vivant, les artistes ébranlent la figure idéalisée de l'artiste. Excepté peut-être chez Kulik, il s'agit de la mise en scène d'une interrelation, bref d'un «nous».

L'autoreprésentation et ses virtualités sont au centre de *Missing*, un projet initié en 2002 par Édouard Boyer. Son récent développement atteste divers questionnements, touchant aussi bien à l'exposition de soi qu'à l'auctorialité. Celle-ci est en effet partagée, l'œuvre résultant le plus souvent d'une collaboration. En l'occurrence, un portrait numérique d'Édouard Boyer – rajeuni d'un an – est réalisé par des graphistes à partir d'une photographie montrant l'artiste supposément disparu à l'âge de trois ans. L'image obtenue est envoyée en Chine, dans un atelier de peinture spécialisé dans la reproduction en série. En résulte un ensemble de 44 tableaux de style photoréaliste, quasiment identiques, donnant lieu à une exposition à l'espace d'art contemporain de Juvisy. Ce dernier est rapidement transformé en artothèque, la plupart des "portraits" de l'artiste étant prêtés pour une durée limitée et exposés chez les différents emprunteurs. Comme souvent chez Boyer, le protocole conçu déplace l'exposition d'un espace public vers des espaces privés. Selon un mouvement

inverse, le «moi» supposément figuré par le portrait de l'artiste enfant se voit artificiellement multiplié et dispersé dans divers lieux. Qu'est-ce qu'un autoportrait dès lors que le visage enfantin tient d'avantage d'un portrait doublement "inventé", via un logiciel puis par l'entremise d'un artisan-peintre ?

Par leur caractère fictionnel, les *Fictitious photographs* et *Filmstills from non-existent movies* élaborés par Carine et Élisabeth Krecké s'apparentent aux images de *Missing*. Infographiquement retouchés, les dessins qui constituent ces deux séries sont des simulacres d'images photographiques et cinématographiques. Comme les visages exposés par Boyer, ceux qu'inventent les sœurs Krecké n'ont pas de statut fixe ni d'existence tangible. Autre parallèle possible : réalisées à plusieurs mains, les œuvres résultent d'une production collective, chacune des auteures ayant la responsabilité d'une partie de leur apparaître. Aussi, ces jeux identitaires s'accompagnent-ils de jeux auctoriels, et l'on ne saurait déterminer ce qui s'expose. Dans ces récits partiellement fondés sur la biographie, l'artiste (ou les artistes) est en effet le protagoniste de fictions, dont la photographie constitue le véritable enjeu. Cependant – recoupant en cela la position défendue par Joan Fontcuberta – la nécessité d'ajouter encore des images à un monde qui en est aujourd'hui saturé est ici battue en brèche. Dès lors, plutôt que d'exposer les photographies prises au cours d'un *road-movie*, le texte propose au lecteur le récit de leur condition d'existence. Le statut de celles ou ceux qui s'y exposent reste en suspens.

La dimension fictionnelle développée par Nathalie Talec dans toute son œuvre s'applique aussi bien à la représentation de l'artiste elle-même. Tour à tour exploratrice du grand Nord, laborantine et chanteuse populaire, Talec aime à sa façon endosser divers rôles. S'exposer de la sorte, travestissement ou masque à l'appui, équivaut à mettre en scène un « moi » d'emprunt. Ce dernier permet à l'artiste « d'aborder le réel » selon une double attitude de dissimulation et d'exhibition, attitude que l'on retrouve chez Blanca Casas Brullet. « Être sa propre doublure », pour Talec, « être un figurant », pour Casas Brullet, c'est penser l'artiste comme une figure (comme telle à interroger), et c'est aussi montrer la réalité comme simulacre. Dès lors qu'elle est confondue avec la mise en jeu du « je » fictionnel, l'exposition se voit mise en abyme. Auteure de ses chansons, Nathalie Talec devient, lorsqu'elle les interprète – ou plus justement lorsqu'elle les performe – « une autre », ce dédoublement permettant à l'artiste d'éviter tout narcissisme. Car cette posture fait écho au fétichisme associé à la représentation de nos héros et vedettes, où l'authenticité des faits est supplantée par l'omniprésence d'une image-écran.

Si Blanca Casas Brullet se met elle aussi en scène dans ses photographies, performances et vidéos, c'est suivant les figures particulières du parasite et de l'embusqué. L'artiste s'interroge sur la pertinence, non de la mise en scène, mais du « moi » prétendument exhibé. Exposer son corps devant l'objectif, le couper ou le démultiplier par fragmentation, est-ce pour autant établir « un rapport réfléchi à l'individualité, au singulier » ? Lorsque

l'artiste s'intègre à d'autres performeurs, eux-mêmes filmés au milieu des passants, il y a, écrit-elle, « un glissement progressif du « soi » vers une multiplicité dont [elle] fait partie ». En se pensant comme une hôte (parasite), l'artiste s'offre comme un corps tout en se dissimulant grâce à divers artifices. Plus précisément, elle existe *parmi* les autres, au même titre qu'eux. Se montrer, mais sans se faire remarquer, n'être qu'un figurant et non un personnage – comme le fait parfois Abbas Kiarostami dans ses films et, surtout, avant lui, Alfred Hitchcock –, constitue pour Blanca Casas Brullet une manière de partager l'espace et l'image.

Différemment, lorsque Abbas Kiarostami apparaît en personne dans ses films, « il joue toujours le même rôle : celui du personnage qui met en place un dispositif pour ensuite le remettre en question et le détruire ». Caroline Renard montre comment ce geste contradictoire fait du cinéaste une figure ambiguë. D'autres fois, Kiarostami se représente en tant que "lui-même" – c'est-à-dire en tant qu'auteur et réalisateur –, mais au sein d'une fiction. Loin de clarifier les positions respectives de l'auteur et du personnage, ces mises en abyme viennent les brouiller. A-t-on affaire à un cinéma autobiographique ? L'autoportrait est-il seulement possible au prix d'un dédoublement entre le sujet filmé et le cinéaste posté à la caméra ? Il semble que la double position d'exposant et d'exposé relève soit du jeu de miroir, soit d'une attitude paradoxale : qu'est-ce que s'autofilmer, s'interroge le cinéaste iranien, sinon être « filmé par une caméra sans regard » ?

Sans doute y a-t-il là l'exact inverse des pratiques abordées par Joan Fontcuberta, l'appareil paradoxalement « sans regard » manipulé par les milliers d'internautes nous invitant à une sorte de traversée fantasmée du miroir. Souvent acteur de ses propres mises en scène, lui aussi des deux côtés de l'objectif, Joan Fontcuberta brouille les frontières communément admises entre réalité et fiction. Cependant, l'artiste s'intéresse ici à un véritable phénomène de société : l'exposition de soi, via l'envoi sur le Web d'autoportraits photographiques. Réalisées à l'aide de miroirs divers et variés, ces images, que l'artiste nomme des « réflectogrammes », laissent voir l'instrument de prise de vue lui-même. Fortement stéréotypées, ces autoreprésentations attestent la frénésie d'un nouvel usage de la photographie numérique, dont la fonction n'est plus mémorielle mais communicationnelle. Se regarder, certes, mais pour diffuser son image, la faire circuler brièvement avant qu'elle ne soit jetée, telle est la destinée de ces pratiques nombrilistes. Celles-ci fournissent également à Fontcuberta l'occasion de s'interroger sur les formes actuelles de l'auctorialité. L'auteur, aujourd'hui, n'est-il pas condamné à être un prescripteur plutôt qu'un producteur ? Autrement dit, ne lui suffit-il pas d'exposer les images des autres, en l'occurrence ces milliers d'anonymes devenant (ainsi que Warhol l'avait prédit) célèbres le temps d'un clic ? De la sorte, ne met-il pas en lumière le hiatus entre le désir d'une sur-exposition de soi et la négation de celle-ci dans une pratique de masse sans précédent ?

Sans prétendre faire le tour de questions complexes qui recouvrent différentes ac-

ceptions de la notion d'exposition, les différentes interventions bousculent les partitions supposées entre le « je » qui expose et le « moi » qui est exposé. Elles permettent de réfléchir aux notions d'identité, d'autoportrait et d'autobiographie à l'aune de leur dimension fictionnelle. Plus que jamais en prise avec les questions liées à l'image, aujourd'hui, les œuvres attestent un regard critique, explorant certains usages qui découlent de sa prévalence.



Caroline Renard
Édouard Boyer
Simone Menegoi
Fabien Faure
Nathalie Talec

JEUX
D'EXPO
SITION

1

Caroline Renard

Le « je » espiègle d'Abbas Kiarostami



Il y a dans l'histoire du cinéma des cinéastes qui sont aussi des acteurs remarquables : Charlie Chaplin, Buster Keaton, Orson Welles ou Clint Eastwood. Des cinéastes pour qui la performance d'acteur et le double jeu relèvent autant de la carte d'identité professionnelle que du dédoublement identitaire. La proposition du cinéaste iranien Abbas Kiarostami déplace ces modèles. En effet Kiarostami, qui est un auteur malicieux, à la fois manipulateur et espiègle, apparaît parfois lui aussi en personne dans ses films. Sa présence apporte une espièglerie qui n'a rien à voir avec le burlesque. Elle introduit également une ambiguïté qui dépasse le dédoublement et la manipulation. Ses films appartiennent au domaine courant du cinéma narratif et du cinéma documentaire. Le fait que dans ce cinéma, relativement classique, l'am-

bigüité ou l'équivocité ait pour origine le propre corps du cinéaste, soulève plusieurs questions. Nous verrons que le double jeu témoigne ici du lien problématique de la présence physique du cinéaste (et de ses figures corollaires : autoportrait, autobiographie) à un flottement, à un écart, à un « jeu » à l'intérieur d'une structure.

Trois modalités de jeu du cinéaste avec lui-même apparaissent dans la filmographie de Kiarostami. Ces trois modes d'expression, à la première personne du singulier, voient chronologiquement le jour de la manière suivante :

- Présence de Kiarostami dans son propre rôle de cinéaste, soit en enquêteur dans des films documentaires (*Devoirs du soir*, de 1989, *Close up*, de 1990), soit en cinéaste de fiction, en directeur d'acteur (*Le goût de la cerise*, de 1997), soit encore en cinéaste qui donne une leçon de cinéma (*Ten on Ten*, de 2002).

• Présence d'un cinéaste interprété par un figurant jouant un rôle qui semble être celui de Kiarostami (*Et la vie continue*, de 1994, *Au travers des oliviers*, de 1995, *Le vent nous emportera*, de 1999).

• Présence d'un personnage fictif que l'on peut identifier comme double autobiographique de Kiarostami (Le personnage masculin du *Goût de la cerise* réalisé en 1997 et le personnage féminin de *Ten* de 2002). Je développerai moins cette troisième modalité des personnages narratifs dont la présence semble être contaminée par Kiarostami pour, à partir des deux premières modalités, en venir à la figure paradoxale du cinéaste qui s'autofilme.

Commençons par questionner la présence du cinéaste dans son propre rôle. C'est en 1989, dans *Devoirs du soir* qu'Abbas Kiarostami intervient pour la première fois dans un de ses films. Il s'agit d'un film d'enquête et la présence du cinéaste y confirme avec force la dimension documentaire des images. Alors que des enfants arrivent dans une rue et se dirigent droit sur la caméra pour demander les raisons de sa présence, Kiarostami, hors champ, explique qu'il va faire un film sur les devoirs du soir. Il leur demande s'ils ont fait les leurs. Le principe de l'interview d'apparence improvisée se met en place. Un père de famille que l'on ne voit pas entreprend hors champ un dialogue avec le cinéaste. Il lui explique qu'il connaît ses films, les a vus à la télévision et s'intéresse à son travail. Kiarostami lui indique alors le principe du film : « Le thème n'est pas défini, explique-t-il. Il n'y a pas de scénario. Ça se construit autour d'une idée et on commence aujourd'hui. » Le film se présente donc comme une recherche, une « étude filmée sur les devoirs du soir ». De

cette façon, le film se montre dès le début en train de se faire. Le spectateur sait qu'il se construit au fur et à mesure du tournage. La voix hors champ du cinéaste dévoile le dispositif cinématographique et enveloppe ainsi le film sur lui-même.

C'est aussi dans ce film que Kiarostami apparaît physiquement pour la première fois. Il assume le rôle de l'enquêteur qui va interroger les enfants et mener les entretiens. Assis à un bureau, face aux enfants, il les rencontre individuellement. Là aussi, c'est le dispositif du cinéma qui se montre. Il est vrai que, comme le souligne Marie-Françoise Grange :

« On ne compte plus (...) les représentations de réalisateur à la caméra, « à la table de montage », en écriture ou en lecture de scénario (...) Le cinéma s'auto-représente, le film s'auto-représente. Quand au réalisateur pris dans ce type de figuration, il devient homme ou femme de métier, penseur de son art, artiste qui met la main à la pâte, et, par la même occasion, qui met en scène l'acte de signature »¹.

Effectivement, Kiarostami signe ici son film par sa présence vocale et physique. Or un rapide travail d'exégèse nous apprend qu'il n'avait pas prévu d'apparaître à l'image et que les plans où il interroge les enfants ont été rajoutés après que les entretiens ont eu lieu. Kiarostami fait donc ici un travail d'acteur, jouant son propre rôle d'enquêteur. Puisqu'il s'agit donc d'un rôle et non d'une prise de vue sur le vif pendant les entretiens, pourquoi ne pas l'avoir confié à un autre ? L'intérêt de faire figurer dans un film le corps du cinéaste comme origine du film et comme fil conducteur semble affirmer « l'adéquation entre une intention

1. Marie-Françoise Grange, *L'autoportrait en cinéma*, PUR, 2008, p. 58.

(celle de l'auteur) et une réalisation filmique (...) »². En effet lorsque « le cinéaste prête son corps au film, cela n'est-il pas le signe d'une acceptation sans faille de son image, du choix de cette image comme bonne image... ? N'est-ce pas la revendication implicite qu'il ne peut y en avoir de meilleure, de plus vraie... ? »³.

La présence du corps du cinéaste est donc ici à la fois la source du film (Kiarostami dit qu'il traite ce sujet car il a des difficultés avec les devoirs du soir de ses fils) et le garant de son réalisme. La présence du cinéaste relève ainsi de trois fonctions : une fonction génétique ou originaire (être la source du film), une fonction de recentrement (le réalisateur est le centre d'inertie du film) et une fonction structurante (il est celui qui en détermine la logique).

Un an après ce film, Kiarostami tourne *Close up*. Il s'agit également d'un documentaire, tourné à partir d'un fait divers : un homme s'est fait passer pour le cinéaste iranien Mohsen Makhmalbaf. Démasqué, il est arrêté, mis en prison. Fasciné par ce jeu de double, Kiarostami filme le procès de cette escroquerie à la ressemblance. Pour cela, il s'appuie sur son expérience de *Devoirs du soir*. Il est à nouveau celui qui dans le film mène l'enquête et pose les questions. Mais cette fois-ci, sa présence n'est plus frontale. On ne le voit que dans une scène et uniquement de dos lors du premier entretien avec l'imposteur. Dans le reste du film, il devient exclusivement un personnage acousmatique qui pose des questions ou explique le dispositif filmique. Dans ce film d'enquête, le cinéaste assume son rôle d'auteur du documentaire, il se met très

2. *Ibid.*, p. 159.

3. *Idem.*

peu en avant, mais il affirme cependant sa présence. Il semble s'agir à nouveau de stipuler l'accord de l'intention du cinéaste et de la réalisation filmique.

Or dans chacun des deux films, un événement vient contredire cet accord apparent de *l'intentio auctoris* (Umberto Eco) et du film. Dans une scène de *Devoirs du soir*, Kiarostami intervient verbalement pour annoncer qu'il va en couper le son. Les enfants sont rassemblés dans la cour de récréation pour apprendre une prière de deuil national et répéter la gestuelle de cette cérémonie collective de commémoration. Le film alterne des plans sur le répétiteur et des plans cadrés à hauteur d'enfant sur les élèves. Le répétiteur, tout en chantant, fait le geste de se frapper légèrement la poitrine (geste d'auto flagellation répété pour l'anniversaire de la mort d'Ali ou pour les commémorations du martyr d'Hassan et d'Hussein, parfois jusqu'à l'épuisement). Les enfants l'imitent en se frappant plus ou moins au bon endroit. Ils répètent le chant, mais ils ne le font pas tous ensemble, pas au même rythme et ils s'agitent beaucoup. Après une dizaine de plans, le son est soudainement coupé. La voix-off de Kiarostami explique que les mouvements désordonnés des enfants n'étaient pas très respectueux du rituel et que l'équipe a préféré supprimer les cris des enfants par respect pour la religion : « malgré les efforts des responsables pour mener à bien cette célébration, souligne le cinéaste en voix-off, en raison de l'étourderie et de l'incompréhension de la part des élèves, les cérémonies se sont déroulées de manière désordonnée. C'est pourquoi par respect, nous avons préféré supprimer le son de cette partie du film ». Suivent alors six plans muets. Dans un

silence total, les enfants sortent des rangs, se frappent les uns les autres, se touchent la tête. Certains au contraire se flagellent en cadence. Par leur attitude insouciante, les enfants rompent la rigidité de la répétition de cette prière gestuelle et sonore. Privés du bruit de la cour de récréation et de la voix de l'instituteur qui leur fait répéter le texte, les enfants semblent jouer à une vaste chanson de geste. Contrairement à ce que dit la voix-off, la cérémonie est ainsi mise hors d'elle-même par une coupure que le cinéaste justifie au nom du respect de la religion.

À la fin de *Close up*, la bande son devient également le centre de l'intérêt filmique. Alors que débute la dernière scène, le son devient subitement inaudible. En effet, un dialogue entre deux personnages est interrompu, repris, chargé de sonorités dégradées. Kiarostami intervient alors en voix-off pour demander à un de ses opérateurs ce qui se passe. Le technicien explique qu'il y a un faux contact dans le micro et que l'on ne peut rien y faire.

Ces événements sonores auxquels le spectateur est confronté font rupture dans la continuité filmique. Dans *Devoirs du soir*, Kiarostami intervient pour dire qu'il va lui-même couper le son, et dans *Close up* pour demander pourquoi le son est coupé. Même s'il n'est pas visuellement présent, son geste crée une nouvelle configuration filmique qui, pour le spectateur, a un double effet de signature et de commentaire. Dans le cas de *Devoirs du soir*, le cinéaste reprend ouvertement le pouvoir sur le réel qu'il est en train de filmer, alors que dans *Close up*, il prétend être victime de la mauvaise qualité du matériel sonore. Cette prise de pouvoir et cette manipulation du matériau lui permettent

d'affirmer sa présence face au réel qu'il est censé retransmettre et qu'il commente du même coup. La présence de Kiarostami comme auteur de ces deux films (source, centre et structure) est ainsi fissurée. La voix du cinéaste, loin d'homogénéiser les films, nous fait entendre leur équivocité. Que cette action de remise en cause soit volontaire ou que cette soumission au réel soit feinte nous fait sortir du régime documentaire pour entrer de plain-pied dans celui de la fiction. Le double jeu se manifeste alors avec évidence. La dimension documentaire des films se double d'une part de mise en scène à la fois reconnue et déniée.

Les deux expériences filmiques dont nous venons de parler donnent naissance à un registre nouveau dans le cinéma de Kiarostami. En 1991, apparaît un personnage de fiction qui va devenir récurrent : le cinéaste. Après *Close up*, Kiarostami tourne en effet trois films de fiction dont le personnage principal est un cinéaste directement inspiré de sa propre expérience vécue. Il s'agit des films *Et la vie continue* (1994), *Au travers des oliviers* (1995) et *Le vent nous emportera* (1999). Dans les deux premiers films, le personnage donne l'impression d'être Abbas Kiarostami lui-même, ou pour le moins d'être le réalisateur du film *Où est la maison de mon ami ?* (1987).

La région où Kiarostami a tourné ce dernier film est touchée par un violent tremblement de terre en 1990. Quelques semaines après le séisme, le réalisateur se rend sur les lieux avec son propre fils pour s'enquérir des enfants et des personnes qui avaient tourné dans *Où est la maison de mon ami ?* Suite à ce voyage, il décide de tourner une fiction qui racontera le cheminement d'un cinéaste et de son fils dans cette région

dévastée. C'est sa propre expérience que raconte le film, mais paradoxalement il confie son rôle à un figurant. Cet homme qui n'est jamais nommé dans le film autrement que « Babo », c'est-à-dire « papa », par le petit garçon qui l'accompagne, est à la fois une image du cinéaste mais surtout un personnage assez anonyme, un voyageur discret qui observe, va à la rencontre, regarde autour de lui mais dont on ne sait rien. Moins qu'un cinéaste, il est plutôt une figure de voyageur.

Après ce film, Kiarostami tourne *Au travers des oliviers*. On y retrouve le décor et les personnages des deux films précédents dans une fiction qui se révèle être un film sur le cinéma. Il s'agit cette fois de raconter le tournage d'une scène d'*Et la vie continue*. L'homme qui jouait le rôle du cinéaste dans le film précédent y est présent ainsi qu'un autre cinéaste qui le dirige. Encore une fois, il est impossible de confondre absolument ce cinéaste et Abbas Kiarostami. Celui-là est un personnage de composition, joué par un acteur professionnel, qui annonce dès le premier plan du film : « *Je suis Mohammad Ali Khesharvarz, l'acteur qui joue le rôle du cinéaste* ». Il ne dit jamais qu'il joue le rôle de Kiarostami, juste le rôle du cinéaste et lorsqu'il sera nommé dans le film par des membres de l'équipe, ce sera par son vrai prénom. Les figurants qu'il dirige, l'équipe de tournage qui l'entoure, la scripte, ses actions, la présence des caméras, d'un décor, tous ces éléments déploient autour de lui l'idée de cinéaste. Cependant son aparté en direction des spectateurs au début du film fait de lui un cinéaste trop manifestement cinéaste. Et effectivement, son action principale ne sera pas de diriger ce qui se passe dans son film, mais d'orienter la vie

amoureuse de ses figurants hors du tournage. Le double jeu va se complexifier, ou se feuilleter davantage dans ce film, lorsque le spectateur aperçoit la silhouette d'Abbas Kiarostami en personne évoluer parmi les membres de l'équipe de tournage. Que fait-il là alors qu'il n'est pas censé jouer son propre rôle, qu'il n'est pas un personnage fictif et qu'il est censé superviser non pas le film dans le film mais le film lui-même ? Que signifie cette entrée du hors-cadre dans le champ de la fiction ? Est-ce la parodie d'une post-modernité de pacotille, une pure volonté de brouiller les pistes ou une vraie espièglerie de cinéaste ?

Cette apparition de Kiarostami est très discrète. On l'aperçoit à peine dans deux plans du film et le spectateur qui ne le connaît pas ne s'en rend probablement pas compte. Il n'en demeure pas moins que cette présence est problématique. Elle remet en cause la cohérence du système filmique et elle introduit ce que Jacques Derrida commentant Claude Lévi-Strauss appellerait du jeu dans la structure⁴. Sa présence est une contradiction à elle seule. Ce n'est plus un simple effet de signature. Ce n'est pas non plus une manière d'affirmer l'adéquation de ses intentions à celles de l'œuvre, ni une volonté de revenir du registre narratif au registre documentaire.

Le Goût de la cerise, tourné en 1997, peut apporter des éléments de réponse. Il s'agit de l'histoire d'un homme qui a sensiblement le même âge que le cinéaste et qui envisage de se suicider. Cet homme, Monsieur Badii, circule à la recherche d'un allié

4. Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu », in *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, Collection Points, Série Essais, 1994, p.409-428.

Abbas Kiarostami,
Au travers des oliviers, 1995,
photogramme extrait du film.



anonyme qui acceptera de venir recouvrir son corps de terre dans la tombe qu'il a lui-même creusée. À la fin du film, après avoir établi un accord avec un vieil homme, le personnage principal vient s'allonger dans sa tombe et se laisse engloutir par la nuit qui tombe. Tout semble nous dire que le film s'achève sur cette fin morbide. Or au bout de cinq minutes nocturnes, le noir laisse place au jour. Le paysage n'a pas changé mais c'est désormais le printemps. Kiarostami et son équipe tournent un dernier plan puis le cinéaste annonce que le tournage est terminé. L'acteur que l'on avait laissé mort un instant plus tôt s'avance alors vers le réalisateur et il lui tend une cigarette ; les figurants se détendent, les membres de l'équipe s'assoient dans l'herbe. Cet épilogue qui met à nouveau le cinéma en abyme crée un double effet de résurrection du personnage et de

dédoublé du film. La présence de Kiarostami, ici, à la fois metteur en scène, complice de son acteur et figurant dans son propre film surprend le spectateur. Elle déplace le centre du film et introduit une dimension autoréflexive. Cet épilogue qui évoque le tournage du film n'en fait pas moins partie et les images du cinéaste filmé dans un moment de travail ont une portée polyphonique. Outre l'effet de signature, cet épilogue vidéo suspend le poids de la narration. L'outil cinéma rendu visible déterritorialise le centre narratif de la diégèse. La complicité entre le cinéaste et son acteur semble instaurer une relation directe entre lui et son personnage. Le cinéaste sort de sa position de réalisateur inatteignable et invisible pour atteindre à un statut de personnage qui, encore une fois, dirige le film mais en remet également la logique narrative en cause.

Car, en effet, lorsque Abbas Kiarostami joue dans un film narratif ou documentaire, c'est en somme toujours dans le même rôle : celui du personnage qui, paradoxalement, met en place et détruit le dispositif filmique. Ce geste contradictoire fait de Kiarostami, cinéaste et personnage de cinéma, une figure ambiguë. Quelle est la part de jeu et de malice dans cette action du cinéaste qui manipule son matériau, dirige le spectateur, sait qu'il manipule et le fait savoir ? S'agit-il d'une vraie volonté de puissance ou d'un geste de déconstruction analytique de ses productions ? Notre hypothèse est que cette espièglerie déconstructive est en fait la trace d'une inquiétude mélancolique qui donne son sens le plus profond à l'œuvre. Dans cet ensemble de quatre films, le corps de Kiarostami est en supplément. C'est la présence d'un corps supplémentaire qui vient ajouter quelque chose à un ensem-

ble déjà clos. La présence du cinéaste fonctionne à la fois comme un « *surplus de signification* » et comme « *un signifiant flottant* » (Lévi-Strauss). Abbas Kiarostami, par sa propre présence, articule un rapport de complémentarité entre le texte du film et son intervention. Le caractère supplémentaire de sa présence (supplémentaire mais pas accessoire) tient à la finitude des films. En effet, sa présence n'apporte rien de nécessaire. Le film existerait sans lui. Son apparition fugace dans *Au travers des oliviers* en est l'exemple le plus explicite. Dans *Devoirs du soir* ou *Close up*, les faits qu'il raconte existent également sans lui. *Le Goût de la cerise* n'aurait pas l'air d'un film inachevé sans son épilogue vidéo. Le cinéaste est là en surplus, mais sa présence comme source du film dit aussi l'absence de la véritable origine de ces récits, l'impossibilité de filmer le centre même des choses.

Filmer son propre corps, même de dos, ou enregistrer sa voix, c'est rappeler l'origine absente ou perdue du monde filmé. Ce geste d'autofilmage s'accompagnerait donc d'une inquiétude mélancolique qui porte sur le savoir d'une absence irrévocable. Le double jeu du cinéaste relève alors d'un jeu de substitution dans lequel sa présence permet de substituer à une origine perdue une source présente (le corps de l'auteur du film) et de contrebalancer ce constat mélancolique par une affirmation espiègle et joyeuse.

Un dernier exemple rassemble, concentre et condense les expériences précédentes de Kiarostami. En 2003, il réalise *Ten on Ten*. Il s'agit d'un film de 80 minutes tourné à l'occasion de l'édition du DVD de *Ten*. Au lieu de proposer un document sur le tournage de ce film, Kiarostami décide de s'autofilmé dans la position de son personnage principal : au volant d'une voiture. Il se filme seul à l'aide d'une caméra numérique posée, comme dans *Ten*, sur le tableau de bord de son véhicule.

Le film est un monologue dans lequel Kiarostami aborde dix questions de cinéma. Il parle ainsi de la caméra, du sujet du film, du scénario, des repérages, de la musique, de l'acteur, des accessoires et du réalisateur. Les dix points traités sont une leçon sur son économie narrative et sur la logique cinématographique du peu qu'il préconise. En fin de leçon, Abbas Kiarostami se reprend cependant. Il constate que ses films touchent un très faible public. Il conseille alors aux étudiants en cinéma qui regarderaient cette vidéo de suivre plutôt un autre modèle que le sien et plus précisément le modèle à succès qu'est le cinéma américain. Sur ces propos surprenants et ironiques, il

arrête sa voiture et en descend. Il dit qu'il sort du cadre pour faire le tour de la voiture et aller éteindre la caméra. On entend ses pas pendant que l'image du paysage à travers la fenêtre de la portière occupe le cadre. Le cinéaste s'arrête alors un moment hors champ. La prise de vue se prolonge et le son nous apprend qu'il s'est arrêté pour pisser au bord du chemin. Le spectateur ne peut que contempler le cadre fixe et vide. Au bout de quelques instants, Abbas Kiarostami détache la caméra de son socle et il annonce qu'avant d'arrêter le film, il souhaite montrer encore quelque chose. Il filme alors à la main un cyprès et il récite un haïku japonais. Enfin, il rapproche sa caméra du sol et cadre une fourmilière en disant un autre poème. Tout ce qu'il vient de dire avec ironie sur le cinéma américain est définitivement effacé par cette prolongation inattendue du plan. Le lien établi entre le rappel sonore de l'usage du corps et le retour visuel du minuscule sont à eux seuls la leçon d'un cinéma fondé sur la fascination pour le moindre événement.

La situation de Kiarostami se filmant lui-même est assez étrange. Sauf dans les dernières minutes du plan, il est devant la caméra s'adressant directement à elle et donc au spectateur. Il est seul dans la voiture, donnant une leçon et réalisant un exercice d'autofilmage. Or qu'est-ce que s'autofilmé, sinon être « filmé par une caméra sans regard »⁵ ?

« Impossible d'être devant et derrière la caméra en même temps, impossible d'occuper les deux postes filmé/filmant, au même moment. L'incidence d'une telle exclusion est essentielle. En quoi ? (...) si l'on est filmé, l'opération est obligatoirement effectuée par un

5. Marie-Françoise Grange, *op. cit.*, p.65.

tiers (...) il est toujours possible de se mettre devant la caméra et de laisser la seconde place vide. Alors la situation est encore plus étrange : s'autofilmé, c'est en fait être filmé par une caméra sans regard »⁶.

En effet, le spectateur éprouve cette sensation étrange du cinéaste parlant seul. La caméra numérique fixée sur le tableau de bord « glisse l'absence, la place vide, dans le dispositif ». Le film ne se présente pas comme un autoportrait et pourtant ce qui advient relève d'une « rencontre ratée entre l'artiste filmant et l'artiste filmé, entre ce double artiste (portraitant, portraituré) et son spectateur. Car devant, au lieu où se pose le regard, qu'y a-t-il sinon rien ?⁷ ».

La présence du cinéaste ouvre ainsi dans le film un champ qui ne peut être couvert ni par la notion d'autoportrait, ni par la notion d'identité ou de dédoublement. Ce champ est celui d'un *jeu*, c'est-à-dire, selon Derrida, celui « de substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini⁸ ». Le fait que Kiarostami substitue dans des films de fiction d'autres corps au sien est significatif de ce *jeu/je* flottant. Au corps des figurants qui jouent le rôle du cinéaste, il manque la ressemblance, mais il manque aussi les attributs. Le père dans *Et la vie continue* est un cinéaste en vacances et le cinéaste du *Vent nous emportera* (1999) circule sans caméra, en quête de son équipe. Ce dernier attend de pouvoir tourner un reportage sur une cérémonie de deuil. Après avoir longuement attendu et au moment où le tournage attendu pourrait commencer, cet homme décide de disparaître. Il y a ainsi véritablement du *jeu* entre ce que serait une

6. *Idem*

7. *Idem*

8. *Ibid.*, p. 423.

figure de cinéaste et les actions des personnages que Kiarostami décrit. Inversement, le trop plein de ressemblance de Mohamad Ali Khashavarz à la figure du cinéaste semble être ce qui le pousse à excéder son rôle initial et à glisser vers la tentation démiurgique de diriger la vie de ses figurants hors du tournage. Le jeu étant ici ce qui provoque l'entrechoquement des actions de Khashavarz. Lorsque Kiarostami s'autofilmé, il ne s'agit plus du double jeu de la fiction et du réel, de celui du même et de l'autre, ni même de celui du vrai et du faux, mais du jeu d'un double artiste qui démontre paisiblement l'absence de coïncidence entre son intention énoncée et sa réalisation filmique. Lorsqu'un cinéaste s'autofilmé, il figure « la véritable démonstration d'un jeu polyphonique ». Ce Jeu est aussi celui d'un écart au sein même d'une structure (ici le dispositif filmique) ou d'un flottement au cœur de l'identité (filmeur-filmé).

Pour terminer, ouvrons un peu l'idée du jeu au fait même de jouer. Nombreux sont les films de Kiarostami où les enfants jouent au ballon. Le football semble même être le jeu de référence des garçons qu'il filme. C'est vrai depuis *Le Passager* (1974). Il y a pourtant un autre jeu qui a son importance : la voiture. Au début du *Goût de la cerise*, Monsieur Badii, le personnage principal croise deux enfants, un garçon et une fille. Ils sont dans une vieille voiture abandonnée. Badii arrête sa propre voiture près de leur épave et leur demande ce qu'ils font. Le petit garçon qui tient le volant répond qu'il joue à la voiture. Or, depuis 1977, le cinéma de Kiarostami joue lui aussi beaucoup à la voiture : dès 1977 avec *Le Rapport*, puis dans tous les films depuis *Et la vie continue*, Kiarostami tourne



Abbas Kiarostami,
Ten on Ten, 2003,
photogramme extrait
du film.

avons vu que la figure de l'artiste est à la fois celle qui met en place le dispositif et celle qui le remet en cause (*Devoirs du soir*, *Close up*, *Le Goût de la cerise*). Cette remise en cause ne peut avoir lieu que dans un espace-temps continu, un espace-temps où les événements sont susceptibles de se répéter (ce qui est le cas dans la structure narrative et dans le montage de *Close up*, *Devoirs du soir*) et où, tout en restant dans un registre vraisemblable, il apparaît que la mort et la vie se répètent (comme dans les récits du *Goût de la cerise*, ou dans *Le vent nous emportera*).

Cet espace de métamorphose qui est celui du jeu cache aussi un labyrinthe. La voiture des enfants ouvre les pistes d'un parcours virtuel. L'immobilité de l'épave leur permet en tenant le volant et en le tournant dans un sens ou dans l'autre, en jouant à passer les vitesses, de tracer des trajets

imaginaires. L'adulte qui les croise et qui s'adresse à eux les aide à faire exister ce double espace de métamorphose et de labyrinthe.

Du point de vue des films, le labyrinthe répond à l'espace de « parcourabilité », selon l'expression d'Alain Roger, de circularité dans lequel les figures du même et de l'autre se rejoignent de temps en temps. Le labyrinthe, c'est la ligne à l'infini que tracent les chemins ouverts de Kiarostami, un espace qui se méfie de l'impasse, qui ouvre des passages et dans lequel les figures démultipliées du cinéaste se confrontent et se heurtent au manque, à l'absence, au vide.



des scènes en voiture, jusqu'à *Ten* où la voiture est devenue le seul espace scénique du film. Dans le jeu, la voiture est un espace qui crée une nouvelle dimension pour le joueur. Elle est son abri face au monde, mais elle est aussi l'intermédiaire pour y entrer. En effet, le véhicule met le joueur dans une position où il doit regarder, se placer, se déplacer. C'est pour ces deux enfants un intermédiaire qui leur permet d'entrer dans la dimension de l'imaginaire par le biais d'un objet réel. La voiture les invite à dépasser les perceptions premières du corps et à se créer un univers en mouvement. Ce détour par le jeu de la voiture nous permet d'émettre une hypothèse sur la présence de Kiarostami dans ses propres films. En effet,

comme la voiture immobile des enfants, les jeux de double que crée Kiarostami (double jeu et double « je ») construisent un espace qui est à la fois un espace de métamorphose et un espace labyrinthique.

Pour les enfants qui jouent à la voiture, l'épave est l'intermédiaire qui métamorphose leur corps. L'épave devient une voiture réelle, un bolide, un camion. Les enfants, eux-mêmes, deviennent des conducteurs, des passagers, des voyageurs. Elle est littéralement un espace de métamorphose. Du point de vue du film, la présence vocale de Kiarostami, sa silhouette de dos, son visage masqué par des lunettes, suggère également un espace de métamorphose mais un espace de type circulaire. En effet, nous



Édouard Boyer,
Le geste 1, De l'air,
n° 27, nov.-déc. 2005.

Édouard Boyer

Extraits

Mon nom m'excède et j'excède mon nom. Projet après projet, j'excède ma propre présence : ma *BIO-GRAPHIE* est commandée par une foule d'internautes, *MISSING* développe un programme de portraits virtuels après une disparition fictive, *NICOLAS CARRÉ* consiste en une série d'apparitions dans la presse sous une identité d'emprunt et *BERLIIN* enrôle ma vie dans une communauté furtive. De surcroît, les expositions elles aussi, excèdent leur propre cadre : *BERLIIN* à Berlin, *L'horizon des événements* à Lyon et *MISSING* à Juvisy/Orge sont trois expositions récentes qui se déploient avant ou après les dates annoncées, mais surtout ailleurs.

L'espace de l'exposition excède largement le lieu dit « de l'exposition » comme le récit des présences excède la personne.

Depuis 1998

ÉPIDÉMIE : perdre son amour propre.

- se rendre dans des commissariats de police.
- déclarer la perte de son amour propre : un tableau de la taille du procès verbal.
- improviser les réponses au fil des questions de l'employé.

Exposer *ÉPIDÉMIE* c'est exposer des procès verbaux mais c'est surtout raconter. Raconter la marche à travers Paris, les entrées dans les commissariats de police, les dépôts de plainte... et puis surtout les anecdotes.

Depuis 2000

BIO-GRAPHIE : devenir Édouard Boyer.

- les biographes commandent la vie d'Édouard Boyer sur le site :

<http://www.edouardboyer.net>

- Édouard Boyer réalise cette vie commandée.

Le Geste 1

Édouard Boyer,
Missing, à l'âge
de 2 ans, 10 ans,
20 ans, 37 ans,
infographiste
Timothée Rolin.



- des traces photographiques témoignent de cette réalisation.

Depuis 2000

BIO-TAXE: taxer des entreprises pour la vie d'Édouard Boyer.

- établir un contrat avec une entreprise.
- bénéficier de 0,5 % du chiffre d'affaires de l'entreprise durant la période définie.

Depuis 2002

MISSING: disparaître.

- déclarer une disparition fictive d'Édouard Boyer à l'âge de 3 ans.
- réduire la représentation d'Édouard Boyer à une seule photographie datant de 1969.
- moduler les âges de ce portrait grâce aux techniques de la Gendarmerie Nationale.
- soumettre ces visages à l'interprétation de différents experts.

Depuis 2004

NICOLAS CARRÉ: devenir Nicolas Carré.

- prendre le nom de Nicolas Carré.
- se présenter comme « le témoin du jour ».

Depuis 2006

BERLIIN: fonder une colonie.

- créer un signe pour la colonie.
- tatouer les colons de cette signature.
- relever l'évolution de la colonie.

Mon visage m'excède et j'excède mon visage. Ma présence m'excède.

Pour *MISSING*, j'ai fait appel aux experts de la Gendarmerie afin de vieillir puis rajeunir mon visage d'enfant, à des morphopsychologues pour analyser la psychologie de ces visages virtuels et récemment à des peintres chinois pour la démultiplication d'un même portrait. Cette prolifération des

visages et des personnalités m'expose sous une identité fragmentée, dispersée. *MISSING*, qui se déploie depuis le début par l'exposition d'affiches, s'est développé en 2009 par une commande faite à une entreprise chinoise d'une série de tableaux de la même image en vue de constituer un fond destiné au prêt. Aussi, l'exposition du projet global *MISSING* s'invente et renouvelle son invention par la reprise des formes précédentes: la collection des portraits peints, à l'instar des sérigraphies de portraits vieillissés ou rajeunis, s'augmente et permet des jeux de sélection ou d'accumulation.

NICOLAS CARRÉ est à l'inverse de *MISSING*, une suite de portraits de mon visage réel, réalisés par des photographes pour une série d'apparitions dans la presse toutes annoncées comme des témoignages. S'il s'agit d'une véritable usurpation d'identité, Nicolas Carré, professeur de technologie,

existant bel et bien, et si elle est initialement accidentelle, la répétition de ces publications l'outrepasse jusqu'à la fiction d'un personnage ventriloque et à personnalités multiples. Ainsi le mode d'exposition de ce moi diffracté est choisi pour assumer une lecture qui joue avec le temps, avec le rythme des publications, avec la durée indéfinie du développement du projet, avec le vieillissement réel de mon visage et avec la construction lente d'un témoignage, d'un reportage sans fin. Mon visage change, les photographes se succèdent pour l'interpréter et des rédacteurs complices lui prêtent des propos au gré des besoins rédactionnels. *BIO-GRAPHIE* est un autre exemple de biographie qui engage un nom et un corps sans jamais toutefois en dévoiler le visage. En effet, *BIO-GRAPHIE* est un site Internet qui propose ma vie comme objet de commande et d'écriture: on commande et

Édouard Boyer,
De la réalité,
 sondage Soffès
 réalisé en janvier
 2009, affichage
 sur 150 panneaux
 Decaux à Lyon,
 pour *L'horizon
 des événements*,
 2009, La BF15,
 Lyon.



j'obéis, on écrit ma vie par fragments de récit à vivre. On m'invente et j'accède à cette invention, à cette histoire par l'obéissance relative de l'interprète. Sur le site, outre les textes des biographes, on voit des photographies qui témoignent des réponses faites aux commandes et l'on peut naviguer dans cette vie illustrée, aussi bien chronologiquement que par mots clés, par dérive analogique, ou par sauts, par surprises. L'exposition du jeu de l'identité, de sa construction par les caprices des autres, est le produit d'une caméra doublement subjective : les photographies, réponses littérales ou métaphoriques, sont toujours objets d'interprétation, jeux de l'interprète mais aussi jeux des lecteurs, visiteurs, spectateurs. Ces perceptions multiples ouvrent la biographie, non pas à un renversement, mais à une succession d'imperceptibles renversements, instable conversion des prota-

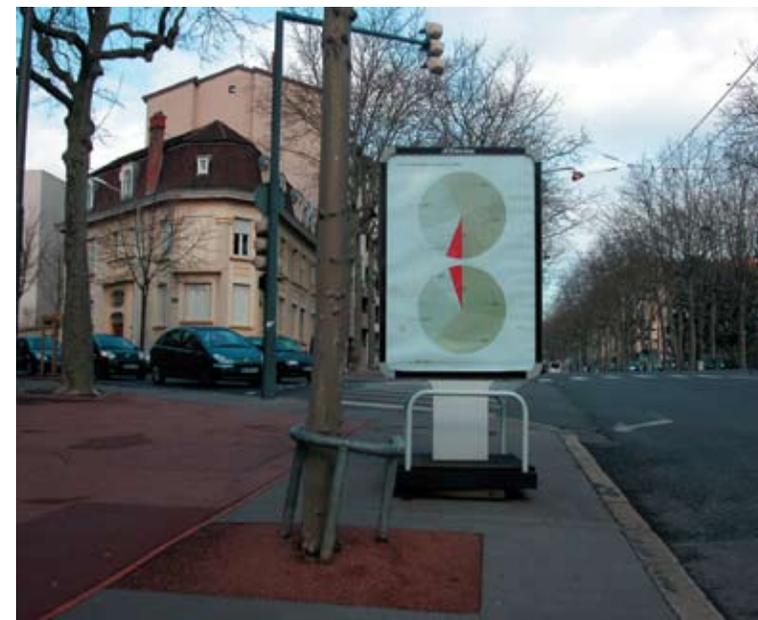
gonistes. En effet, sur le site, le biographe, devenu un donneur d'ordre, suit en fait l'invitation formulée par le sujet même de la biographie. Et cet interprète, le sujet, moi, détournant à son profit l'ordre donné, pose implicitement la question : qui du commandant ou de l'obéissant est l'auteur ? Qui est le maître ? Et qui s'expose ?

Du 19 janvier au 23 février 2008
BERLIIN à la galerie Mars, Berlin,

- photographies
- billets de banque
- calendrier mural

Du 6 février au 28 mars 2009
L'horizon des événements à La BF15, Lyon

- *LE GESTE 1*
- *DE LA RÉALITÉ*
- *MISSING*
- *BIO-TAXE*



Du 19 septembre au 24 octobre 2009
MISSING à l'Espace d'art contemporain
 Camille Lambert, Juvisy/Orge

- 44 tableaux : portraits de mon visage rajeuni à l'âge de deux ans.
- autres tableaux : façades des habitations qui accueillent les portraits.

L'exposition excède son lieu propre.

Le projet *BERLIIN* est inventé d'abord comme pure diffusion d'un signe et comme dédoublement d'une ville par le signe, par une signature, un logo apposé à l'image objective d'une ville, en l'occurrence une photographie satellite de Berlin. *BERLIIN* dédouble Berlin en dédoublant d'abord une de ses lettres, puis l'image de son territoire. Sa première exposition, en 2006, déploie donc une série d'affiches dans l'espace public, de petit et grand format pour les quais du métro et l'espace de la rue. Sa

manifestation est ainsi d'emblée extérieure à tout espace convenu pour l'art, mais lie parfaitement la forme et son support, communication publique et affichage. Par la suite, *BERLIIN* a mué en transformant un territoire fixe en une colonie mouvante : je me suis tatoué le logo sur la cheville droite pour être le premier d'une suite de tatoués qui forme et formera progressivement une colonie, une constellation toujours en mouvement sur le globe terrestre. Notre communauté compte sept membres pour le moment, sept sommets d'un même polygone dont nous déplaçons tous les jours les lignes. L'exposition *BERLIIN KOLONIE* à la galerie Mars à Berlin, montre un calendrier de trois mois constitué de plus de quatre-vingt-dix polygones journaliers que les colons ont formés géométriquement sur la terre par leurs déplacements. On peut y voir également les douze exemplaires



restant des treize billets de 20 euros dorés à l'or fin au motif du logo *BERLIIN* – un billet ayant été dépensé et par conséquent, remis en circulation. On peut enfin y découvrir une série de photographies témoignant de paysages que j'ai vus, oblitérées du polygone du jour et informées de la date et du nom des villes occupées par les autres colons ce jour là. Ces traces, ces indicateurs désignent la réalité de l'œuvre comme absente de l'espace d'exposition ou comme largement débordante, comme excédante puisque *BERLIIN* est une carte destinée à être toujours renouvelée mentalement, une cartographie de ce qui unit invisiblement quelques personnes. L'objet de l'exposition *BERLIIN KOLONIE* – la colonie elle-même – ne peut qu'y être cité.

L'HORIZON DES ÉVÉNEMENTS, une exposition personnelle, articule différents projets réactivés pour l'occasion et qui se rencontrent en leur point commun : la publication. Affiches, inserts dans les journaux et pages de publicité dans les revues : *L'HORIZON DES ÉVÉNEMENTS* en montre de nombreux exemplaires déjà publiés par le passé mais aussi leur actualisation, les publications les plus récentes. Et ces dernières publications sont accessibles en dehors des murs de La BF15, sur les panneaux Decaux ou dans certains journaux ou revues.

La *BIO-TAXE*, elle aussi présentée par ses contrats originaux, présents et passés, donne davantage à voir sa forme contractuelle que les formes relationnelles qui la constituent. La liaison entre l'artiste et les entreprises, le jeu et le versement des sommes d'argent appartenant à d'autres espaces qu'à celui de l'exposition, l'œuvre elle-même ne peut pas coïncider avec le lieu dit,

le lieu consacré, le centre d'art. Elle excède à la fois le contrat et son exposition.

DE LA RÉALITÉ est un sondage dont j'ai créé la question et qui est réalisé et signé par de grands instituts de sondage : en 2002 par l'IFOP et en 2009 par la Sofres. Engagé au niveau national et promis à être actualisé dans le temps, ce processus de questionnement apparaît dans l'espace public, mais sans cadre ni annonce d'aucune sorte : restitués en disques partitionnés, en « camemberts », les résultats du sondage s'inscrivent dans la rue par affiches et dans les journaux par inserts, sans que leur nature ni leur finalité ne soient données.

LE GESTE 1 est un programme de publications qui se découvre et s'invente au gré des occasions : des pages de publicité pour un geste, une posture du corps que j'ai seulement définie, paraissent dans des revues, sans explication ni justification, dans leur étrangeté ou leur banalité. Ainsi, le *GESTE 1* est publié par la revue *Semaine* et la revue *Kiblin* et les résultats du sondage *DE LA RÉALITÉ*, dans un numéro de la *Tribune de Lyon* pour que ces trois parutions soient contemporaines de l'exposition *L'HORIZON DES ÉVÉNEMENTS*. Ces publications sont ainsi présentées dans un espace d'exposition traditionnel, tout en étant disponibles en kiosque dans leur médiation et leur forme d'anonymat originelles.

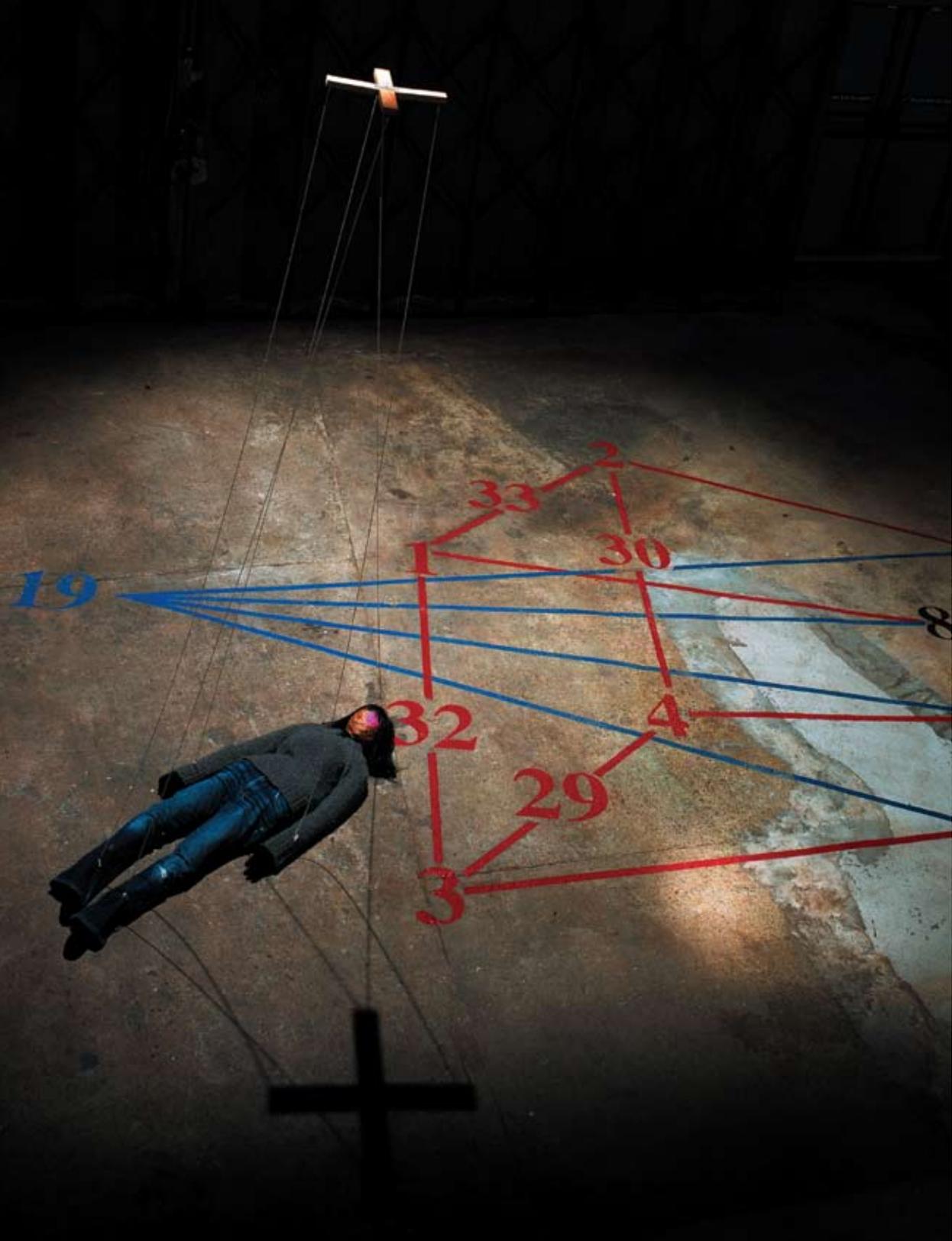
DE LA RÉALITÉ et *LE GESTE 1* n'investissent aucune forme biographique et plaçant de surcroît le spectateur dans une relation directe avec le produit, avec l'œuvre comme produit, sans médiation autre que le support : le journal médiatise ce qui l'excède, alors que l'artiste, lui, est en deçà de la représentation. L'artiste n'expose donc que son effacement, sa disparition.

MISSING à Juvisy/Orge enfin, propose une série de peintures identiques, ou presque identiques, que les visiteurs peuvent emprunter, emporter chez eux, côtoyer ou cacher. Autrement dit adopter. Le point critique de cette exposition est la dispersion complète de la collection chez les particuliers : chaque tableau emprunté étant remplacé par un monochrome blanc, l'exposition est devenue celle des fantômes, toiles blanches dans un espace blanc. Ce qui s'annonce comme exposition est en réalité un partage, une lente répartition temporelle du portrait de l'artiste.



PAGES PRÉCÉDENTES :
Édouard Boyer, *Missing*,
2009, Espace d'art
contemporain Camille
Lambert, Juvisy/Orge.

CI-DESSOUS :
Édouard Boyer,
L'horizon des événements,
2009, la BF15, Lyon.
Au 1^{er} plan, la page de
VSD présentant Nicolas
Carré.



Goshka Macuga,
Sleep of Ulro,
A Foundation, Liverpool,
2006. Vue de l'installation
Element 7: Magic Star
(avec Simon Moretti),
incluant Mai-Thu Perret,
La Fée Idéologie, 2004.

Simone Menegoi

Le curateur comme artiste, l'artiste comme curateur *Réflexions à partir d'un article récent d'Anton Vidokle*

◀ L'article « Art Without Artists? » d'Anton Vidokle, publié dans le numéro 16 (mai 2010) de *e-flux journal*, aborde un des sujets les plus actuels du débat artistique: le rôle du curateur comme producteur culturel ou mieux comme véritable *auteur*. Et il affronte la question de manière polémique dès le titre: l'« art sans artiste ». Cet art sans artiste auquel il est fait référence serait une forme de création affaiblie, un succédané de création qui, selon Vidokle, dériverait de l'appropriation de la part des curateurs de la fonction d'auteur, traditionnellement détenue par les artistes. L'épisode dont Vidokle tire son paradigme concerne la décision de Roger Buerger, le directeur artistique de la dernière *Documenta* avec Ruth Noack, d'inclure dans l'exposition un chef de renommée mondiale, Ferran Adrià. En dépit de toute sa créa-

tivité culinaire, commente Vidokle, Adrià n'est pas un artiste et le choix de le présenter dans une des plus importantes manifestations d'art contemporain au monde ne lui a pas donné pour autant ce statut: ce geste a seulement mis en évidence la prétention toujours grandissante des curateurs d'assumer les prérogatives de l'artiste lui-même, en s'appropriant ce qui n'a pas été conçu ni produit dans l'intention de faire œuvre. Le problème, bien entendu, n'est pas d'exclure la cuisine du cadre des activités qui, dans certaines conditions, peuvent être considérées comme « artistiques », mais il tient plutôt aux modalités selon lesquelles elles le deviennent. Rirkrit Tiravanija emploie depuis longtemps la cuisine comme un moyen d'expression; toutefois, souligne Vidokle, il ne s'est jamais présenté comme un cuisinier, mais comme un « artiste qui cuisine ». C'est le choix même de proposer

Jeremy Deller,
D'une révolution à l'autre.
Carte blanche à Jeremy Deller,
 2008, Palais de Tokyo, Paris.



de la cuisine (et en particulier ses aspects conviviaux) qui en fait de l'art; réciproquement, c'est ce choix qui fait de Tiravanija un artiste. Cela a bien peu affaire avec la qualité de la cuisine en soi, qui en réalité dans le cas de l'artiste thaïlandais, est sans prétention.

Selon Vidokle, cet événement est seulement l'aboutissement, la conséquence extrême de la tendance à considérer les œuvres comme des *props*¹, simples illustrations des thèses du curateur. Pour comprendre la gravité de cette dérive, soutient enfin Vidokle, il faut la replacer dans une situation d'ensemble, dans laquelle le rôle du curateur semble s'être dilaté au-delà de toute limite: non seulement en s'arrogeant le droit de décider à la place des artistes quelle est la distinction entre ce qui est de l'art et ce qui

n'en est pas, mais en cumulant un éventail de fonctions qui vont de l'attribution de prix et de bourses d'études à la sélection de projets répondant à des commandes publiques, en passant par la direction d'institutions publiques et privées. C'est désormais le curateur, et non pas l'artiste, le véritable pivot du système artistique contemporain, le point nodal de ses relations économiques et de ses jeux de pouvoir.

Les réponses et les objections opposées à Vidokle – onze parmi celles qui ont été recueillies dans le numéro 18 (septembre 2010) de *e-flux journal* – vont de la prise de défense publique de la figure du curateur dans son ensemble contre ses dérives occasionnelles – opérant un distinguo entre l'exploration de nouvelles possibilités d'exposition et le simple abus de pouvoir –, jusqu'à des observations sophistiquées sur le *ready-made* et ses développements contemporains. Dans

1. Ndt: accessoires.

l'ensemble, l'article et les réponses tournent autour de ce qui est véritablement au centre de la question : l'espace d'action qui s'étend entre l'artiste comme producteur d'œuvres abouties en soi, et idéalement autonomes, et le curateur comme organisateur de leur présentation. Or, il est évident que les deux figures que nous venons de décrire tendent à être, dans la pratique artistique des dernières générations, de simples abstractions. D'un côté, les curateurs entendent l'exposition comme un moyen pour défendre leur vision de l'art à travers les œuvres, en poussant – comme s'en alarme Vidokle – jusqu'à l'abus de les ramener à de simples accessoires au service de leur projet. De l'autre, beaucoup d'artistes contemporains travaillent par appropriation et manipulation d'objets manufacturés qui possèdent déjà une dignité esthétique, si ce n'est une valeur artistique (il s'agit là

d'une des tendances les plus significatives qui se sont fait jour depuis deux décennies); et, par conséquent, ils se situent vis-à-vis de ces objets de manière analogue au curateur. Devant l'amenuisement des différences entre artistes et curateurs, l'espace dans lequel les pratiques de ces derniers se rencontrent et tendent à se superposer acquiert une importance cruciale : il n'est donc pas indifférent que ce territoire devienne un lieu de querelle. C'est ce qu'exprime avec beaucoup de clarté le critique américain Adam Kleinman quand, en répondant à Vidokle, il écrit « Can an artist honestly bemoan curatorial overstepping while simultaneously using « appropriation », whereby « objects » of culture are « acquired » by usurping authorship from a primary producer? Is it not true that acts of appropriation are considered to add a layer of *criticality* to the work²? ». Notons que ces actes d'appropriation n'ajoutent pas seulement un niveau de

Jeremy Deller,
D'une révolution à l'autre.
Carte blanche à Jeremy Deller,
2008, Palais de Tokyo, Paris.



« criticality³ », mais de réelle créativité : une créativité « de second degré », si l'on veut, dérivée plutôt que « primaire », comme le dit Kleinman, mais qui apparaît comme une des voies royales de la production artistique contemporaine. De cette forme de créativité, l'exposition est la modalité privilégiée, le principal terrain de rencontre (et de confrontation) entre artistes et curateurs.

2. « Un artiste peut-il en toute honnêteté se lamenter sur les outrepassements des curateurs, et en même temps, pratiquer l'appropriation qui permet d'« acquérir » des « objets » de culture en usurpant la paternité d'un producteur premier? N'est-il pas vrai que l'acte d'appropriation est supposé ajouter un supplément "critique" à l'œuvre? ». Adam Kleinman, « Letters to the Editors: Eleven Responses to Anton Vidokle's Art Without Artists? », *e-flux journal*, n°18, septembre 2010, p. 6-12.

3. Ndt : dimension critique.

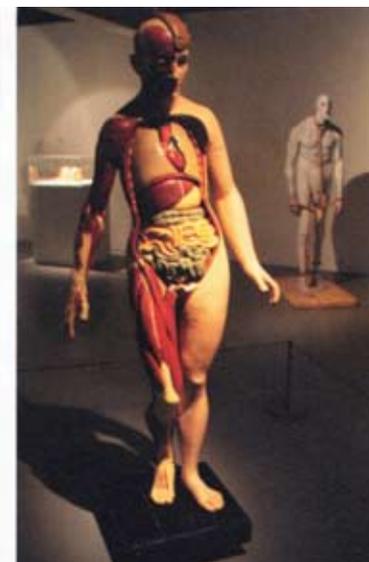
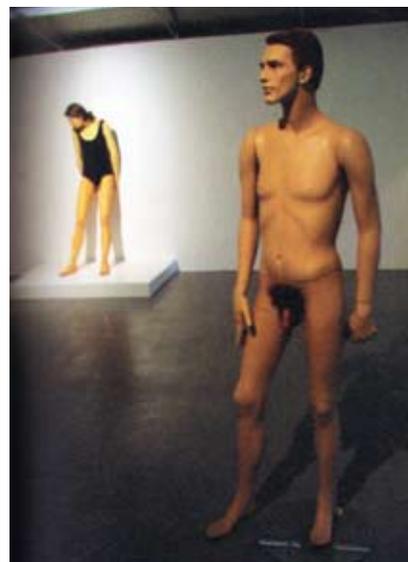
C'est dans le cadre de ce débat que je souhaiterais repenser l'intervention que j'avais proposée au séminaire *Jeux d'Exposition*. J'y examinai la question du curateur/ auteur d'un point de vue opposé à celui de Vidokle, en m'arrêtant sur trois exemples récents d'expositions organisées par des artistes : *From One Revolution to Another*, montée par Jeremy Deller au Palais de Tokyo en 2008; *Sleep of Ulro* de Goshka Macuga, présentée à la A Foundation de Liverpool en 2006 et *The Uncanny*, organisée par Mike Kelley au Gemeentemuseum de Arnhem aux Pays-Bas en 1993 et proposée dans une version amplifiée à la Tate Liverpool et au Mumok de Vienne en 2004. *From One Revolution to Another* était composée d'une série de petites expositions thématiques, présentées comme des cas d'école, qui examinaient la façon selon la-

Mike Kelley,
The Uncanny,
2004, Tate
Liverpool.



quelle les révolutions industrielles (depuis la révolution du XVIII^e siècle en Angleterre, jusqu'à celle qui a marqué le passage à la société de services) ont influé sur la société et la culture. Le thème, très ambitieux, était abordé de manière volontairement fragmentaire, à travers des matériaux disparates : des banderoles réalisées par l'Anglais Ed Hall pour des manifestations politiques et syndicales, des photographies de fêtes traditionnelles anglaises et des objets manufacturés liés à la créativité spontanée et populaire (*Folk Archive*), des prototypes d'instruments musicaux électroniques, partitions et autres documents liés à l'avant-garde musicale soviétique, etc. Le centre idéal de l'exposition était constitué par *All That Is Solid Melts Into Air*, une sorte de dispositif didactique, à mi-chemin entre le sérieux et l'ironie, qui suggérait des parallèles entre l'histoire du rock et le destin de

l'industrie du Royaume-Uni. En accord avec les intérêts de longue date de Deller – en premier lieu tout ce qui peut être considéré comme une expression du folklore contemporain – *From One Revolution to Another* était, sous de nombreux aspects, indiscernable de sa propre pratique artistique. L'exemple le plus prégnant étant le *Folk Archive*, un projet commencé quelques années auparavant par Jeremy Deller avec Alan Kane et déjà exposé, à divers stades de développement, en tant qu'œuvre « des » deux artistes. Du reste, cette superposition des rôles existe dans la pratique de Deller depuis ses débuts : formé en tant qu'historien de l'art et arrivé à la création « presque par hasard », il a toujours fondé son travail sur l'appropriation, le « re-enactment » et la reprise de connaissances et de disciplines, relativement extérieures au milieu de l'art.



Sleep of Ulro de Goshka Macuga partait de prémisses opposées à celles de *From One Revolution to Another*, pour arriver à des conclusions similaires en matière de paternité et de création. Conçue et présentée en tant qu'exposition personnelle « de » Goshka Macuga, il s'agissait d'une immense installation dans laquelle seulement une poignée de pièces étaient attribuables à l'artiste, parmi des centaines d'objets manufacturés, de documents, d'œuvres et de performances. Pour le reste, Macuga avait effectué la sélection et l'accrochage (souvent très élaboré), se situant dans une position qui se trouvait, comme souvent chez l'artiste polonaise, entre celle du réalisateur, du scénographe et – précisément – du curateur. Dédiée aux thèmes de l'inconscient, du surnaturel et de ses manifestations séculaires, l'exposition multipliait et superposait les niveaux d'appropriation. Le public pouvait embrasser l'ensemble de l'installation en

montant sur une structure commissionnée par Macuga au studio d'architecture IF-untitled Architects, qui reprenait la scénographie du chef-d'œuvre du cinéma expressionniste *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1917) de Robert Wiene. Une sélection hétéroclite d'objets était présentée dans une salle qui faisait écho au département des espèces disparues du Muséum d'histoire naturelle de Paris. La sélection du film qui accompagnait l'exposition avait été confiée à Olivia Plender, une artiste qui, pour sa part, a souvent recours à l'appropriation de matériaux culturels préexistants. Même la couverture du catalogue de l'exposition était le fruit d'une appropriation : elle reproduisait fidèlement la couverture de *The Mirror of Life and Death*⁴, un texte théosophique datant du

4. Laurence J. Bendit, *The Mirror of Life and Death*, The Theosophical Publishing House, London, 1965.

milieu des années soixante. L'impression d'ensemble était celle d'une mise en abyme de citations et de références, un labyrinthe dont le Minotaure, à la fois omniprésent et introuvable, était la figure de l'Auteur. Comparée aux expositions, postérieures de quelques années, de Deller et Macuga, *The Uncanny* de Mike Kelley s'avère anticipatrice. À la requête de Valérie Smith, curatrice de la manifestation *Sonsbeek 93*, qui lui demandait de créer une installation, Kelley répondit en organisant une exposition d'objets et d'œuvres d'autres artistes qui, toutefois, n'était pas moins personnelle que son propre travail ni moins identifiable. *The Uncanny* s'inspirait d'un cas spécifique de «l'inquiétante étrangeté» freudienne – poupées, automates et marionnettes qui simulent la vie sans la posséder – pour explorer un des traits de «l'inquiétante étrangeté» du modernisme, un de ses interdits les plus tacites : la sculpture figurative, en particulier la sculpture polychrome. L'exposition était composée de deux sections. La première consistait en une sélection de répliques du corps humain de l'Égypte antique à aujourd'hui : on trouvait non seulement des œuvres d'art, mais dans un audacieux mélange, des mannequins de vitrines, des cires destinées à l'enseignement de l'anatomie, des poupées gonflables et de la statuaire religieuse. L'accrochage était sobre, en rien comparable au somptueux appareil scénographique de Macuga ; toutefois, le caractère inquiétant des œuvres et la dimension morbide très étudiée des face-à-face – parmi les associations les plus «uncanny⁵», celle entre une sculpture hyperréaliste de Tony Martelli

5. Ndt : troublantes.

représentant un jeune homme à moitié nu dans une attitude de somnambule et une statue de la Vierge grandeur nature – laissaient des impressions de roman gothique analogues à celles recherchées par l'artiste polonaise (au passage, parmi les quelques œuvres signées par Macuga dans l'exposition de Liverpool figuraient justement deux sculptures hyperréalistes dont l'une représentait César, le personnage du somnambule dans *Das Cabinet des Dr. Caligari*). La seconde section de *The Uncanny* présentait au contraire des fétiches d'un autre genre. Elle était composée par une série de collections (*Harems*) accumulées par Kelley au fil des ans, parfois depuis l'enfance, qui puisaient dans le grand réservoir de la culture vernaculaire américaine : depuis les billes de verre aux bandes dessinées de science-fiction, en passant par des cartes postales illustrées, à une série d'étendards et de banderoles créés par des fidèles pour leurs églises. Faut-il souligner les affinités entre les *Harems* de Kelley et le *Folk Archive* de Deller, entre les *paraphetnalina* pop de l'artiste américain et les produits manufacturés de l'artiste anglais ?

Pour résumer, les expositions prises en considération ici appartiennent à deux typologies spéculaires. D'un côté, une exposition *curatée* par un artiste, qui se révèle, en substance, semblable à ses propres expositions en tant qu'artiste (*From One Revolution to Another*) ; de l'autre, l'exposition *d'une* artiste qui peut être considérée, tout aussi légitimement, comme un projet *curatorial* (*Sleep of Ulro*). Outre le fait qu'elle anticipait certains aspects thématiques des expositions de Deller et Macuga, *The Uncanny* se situait dans une position intermédiaire : née en tant que projet *curato-*

rial, l'exposition incluait néanmoins, à côté d'œuvres véritables, des matériaux qui ne trouvaient de légitimation qu'à travers la figure de Kelley en qualité d'artiste ; fondée essentiellement sur des œuvres d'autres artistes, l'exposition était toutefois indiscutablement un projet d'auteur. Beaucoup d'autres exemples auraient pu être cités, mais mon choix s'est arrêté sur ces projets pour leur clarté et pour leur qualité.

À la lumière des expositions que nous venons de passer en revue, par rapport à la question de départ, deux considérations tirées de ces exemples peuvent sembler presque évidentes. La première est une confirmation de ce que nous avons anticipé en préambule : la créativité «de second degré», qui consiste dans l'appropriation de biens culturels ou artistiques préexistants, est aujourd'hui une véritable forme d'expression. En définir l'origine et le développement va bien au-delà des possibilités de l'article que vous êtes en train de lire ; disons au passage que la critique institutionnelle des années soixante-dix a joué un rôle déterminant dans sa définition. Quant à ses potentialités, l'exemple des trois expositions sélectionnées est éloquent.

La seconde considération dérive de la première : celui qui pratique un type de créativité «de second degré» est, pour l'acceptation que notre époque a de l'art, un artiste. Banal dans son énoncé, le principe ne l'est pas dans ses conséquences. Pour revenir à la polémique de Vidokle, rien n'exclut la possibilité que les curateurs (ou n'importe qui d'autre, d'ailleurs) se mesurent avec l'appropriation d'œuvres et de matériaux culturels ; cela implique cependant, dans le cas où ils le font, qu'ils soient considérés comme des artistes et jugés en tant

que tels. Si l'exposition ambitionne d'être une œuvre, elle doit en montrer les qualités : elle doit s'imposer comme une unité *poétique* (et non seulement théorique) qui transcende les différentes parties qui la composent ; elle doit produire un sens qui n'est pas implicite, et créer des liens et des significations au moins aussi forts que ce à quoi ils se rattachent. Les expositions qui peuvent se vanter de posséder de telles qualités sont rares et sont généralement – et ce n'est pas un hasard, me semble-t-il – organisées par des artistes. Déplacé d'un niveau, le défi de la création n'en devient pas pour autant plus facile. Si ce défi peut sembler aisé, c'est seulement dans la mesure où il est abordé subrepticement, à l'abri d'une identité qui se veut encore et seulement «critique». Ceci pourrait être la véritable cible de la polémique de Vidokle : le problème n'est pas tant le fait que les curateurs suivent les traces des artistes sur la voie de l'exposition en tant qu'œuvre, mais le fait qu'ils le fassent sans admettre ce que comporte le fait d'assumer pleinement un statut de créateur, avec toutes les conséquences que cela entraîne.



Traduit de l'italien par Catherine Macchi

PAGES SUIVANTES :
Goshka Macuga, *Sleep of Ulro*,
A Foundation, Liverpool,
2006.



METH GILLY
R JULY
1910



Joseph Beuys,
*Coyote : I Like America
and America likes Me, 1974.*

Fabien Faure

Un coyote et ses petits

*Si je le faisais ici avec un ours, tout serait différent.
C'est vrai... Je pourrais le faire, ici, avec un ours...*

Joseph Beuys

Citations animalières

◀ Si l'on rencontre constamment, dans la rhétorique avant-gardiste, la volonté d'une rupture définitive avec une tradition finissante, force est de constater que nombre d'artistes du xx^e siècle n'ont jamais cessé de tisser toutes sortes de liens avec le passé, proche ou lointain. Pour autant, ces relations ne témoignent pas d'un sentiment d'appartenance particulière, qui supposerait des filiations auxquelles modernes (et modernistes anglo-américains) et contemporains ont rarement souscrit, préférant aux tacites connivences des attitudes distancées, manifestant moins quelque

héritage que le « pointage » d'une Histoire à propos de laquelle trouve à s'exercer une relecture critique, soit, autant que possible, *inventivement critique*. Entre reprise, réactivation et citation, les procédures de désignation rétrospective ne relèvent donc pas, lorsqu'elles font mouche, de la répétition exténuée, du fétichisme nostalgique ni de la simple résurgence et, si elles versent à l'occasion dans le pastiche, elles s'accompagnent également de réévaluations autrement complexes. Ainsi, par exemple, le geste citationnel ne rapproche pas seulement, mais relie dynamiquement, à partir du célèbre tableau de Léo-

nard, L.H.O.O.Q. de Duchamp, la *Joconde aux clefs* de Léger, les *Mona Lisa* de Warhol, celles de Rauschenberg, de Johns, de Morellet comme, plus récemment, celles de Peter Saul, de Vik Muniz, de Yasumasa Morimura, du collectif Gelitin, de Yan Pei Ming, etc. Un simple survol des productions récentes suffit d'ailleurs à prendre la mesure de l'inflation sans précédent des démarches citationnelles. Surdéterminantes à partir des années 1980, celles-ci paraissent offrir, jusqu'à présent du moins, l'expression d'une sensibilité postmoderne – et postindustrielle aussi bien – fascinée par les simulacres et la marchandisation du monde, hantée par la conservation d'une mémoire qu'on sait désormais volatile, ou encore penchée sur les mythes entourant quelques grandes figures d'artistes. Aussi, dans le jeu citationnel associant modernité et postmodernité, la seconde n'en finit-elle pas de déconstruire la première pour la « recoder » (dans l') *après-coup*¹.

Les procédures citationnelles prennent sens autour d'objets premiers qui, diversement interprétés et déclinés, engendrent des ensembles plus ou moins importants. Comme on peut le comprendre, les icônes de la modernité, et tout particulièrement celles qui furent objets de débats et de scandales – l'*Olympia*, l'*Origine du monde*, *Fontaine*, les *Marilyn* warholiennes, etc. – ont inspiré les reprises, citations et réactivations les plus nombreuses : de la part d'Elaine Sturtevant et des « Appropriationnistes » (Mike Bidlo,

1. Hal Foster analyse cette construction sous les termes de *deferred action* dans *The Return of the Real - The Avant-Garde at the End of the Century* (1996); trad. française : *Le retour du réel - Situation de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

Sherrie Levine, Richard Pettibone), mais aussi, déjà, de la part de Robert Morris, Larry Rivers, Mel Ramos, Peter Saul et, ces dernières décennies, de la part de Russel Connor, Art & Language, André Raffray, Orlan, Balthasar Burkhard, Vincent Corpet, Bert Duponstog, Vik Muniz, Yasumasa Morimura, etc. Une telle liste ne laisse évidemment rien deviner de la pertinence variable des pratiques citationnelles ni des enjeux réflexifs et des métadiscours dont celles-ci sont porteuses.

À la fin des années 1960, un autre phénomène s'est fait jour qui, à première vue, ne semble présenter aucun lien avec le précédent. Il s'agit de l'introduction, dans l'art, du monde vivant sous ses formes les plus contrastées et, en particulier, de la mise en exposition d'espèces animales. Les premières manifestations de ce processus datent des dernières avant-gardes. Ainsi, en 1967, Jannis Kounellis installe un perroquet vivant sur un perchoir scellé à une petite plaque d'acier émaillé, le dispositif coloré suggérant fortement un tableau. Deux ans plus tard, c'est connu, il introduit une dizaine de chevaux dans la galerie l'Attico, à Rome. La dimension implicitement référentielle des équidés re-contextualisés n'a pas échappé à la critique. Rudi Fuchs, par exemple, n'hésite pas à évoquer à leur propos la frise des Panathénées du Parthénon, les chevaux de bronze du portique de Saint-Marc, ceux de Géricault et de Delacroix². On ne saurait pour autant interpréter l'installation en termes de reprise ou de citation car son arrière-plan iconographique procède avant tout des projections dont elle est l'objet.

2. Rudi Fuchs, préface, in *Jannis Kounellis*, cat. d'exposition, Eindhoven, Van Abbe Museum, 1981.

De plus en plus fréquemment depuis les années 1980 et la fin des grands récits, toutes sortes d'espèces (larves, insectes, reptiles, oiseaux, mammifères, etc.) ont à leur tour été sollicitées artistiquement, hors de leur environnement propre, mais aussi hors des zoos et des vivariums des muséums d'histoire naturelle. L'implication du vivant dans la création contemporaine a pris une telle importance que l'artiste Mark Dion a proposé il y a une dizaine d'années un manifeste établissant les critères éthiques qu'il serait souhaitable de respecter lors de telles *mises en œuvre*³. L'exposition d'animaux réels à des fins artistiques ne témoigne donc pas seulement d'une ressaisie de l'histoire de l'art caractéristique de l'évolution des pratiques, loin s'en faut : elle se produit, fût-ce contradictoirement, sur fond de mutation générale, marquant l'affaiblissement du « paradigme anthropocentrique » au profit de conceptions diversement partagées, qui substituent l'interdépendance écologique à la dualité et à l'instrumentalisation des liens unissant l'homme aux autres espèces.

Si rien ne porte à associer la question citationnelle et la mise en œuvre d'animaux

3. « Some Notes Toward a Manifesto for Artists working with or about the Living World » (2000-2001), in *Mark Dion, Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs, and Trophies - 1990-2003*, cat. d'exposition, Ridgefield, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 2003, p. 38-40. Voir également, Carmen Velayos Castelo, « La présence des animaux dans l'art contemporain – Ses implications éthiques », *Recherches poétiques*, n° 9, « L'animal vivant dans l'art contemporain », Presses Universitaires de Valenciennes, Société Internationale de Poétique, 2000, p. 11-23.

vivants, on remarque tout de même qu'elles engagent l'une et l'autre un double « je » et un double « jeu ». Ainsi, l'exercice de la reprise invite fatalement à s'interroger sur la distance (critique, déconstructive, ironique, parodique) et sur le second degré qu'introduit « la seconde fois » (puis, le cas échéant, la troisième, la quatrième, etc.), le redoublement temporel montrant toutes sortes de similitudes, de différences et de divergences associant/séparant la citation d'avec l'objet qui l'a inspirée. Ces liens révèlent la figure complexe d'artistes faisant tandem, l'un de son chef, dont l'entreprise de réécriture bénéficie du recul historique, fût-il limité ; l'autre malgré lui, ou plutôt à son insu. Engageant une double autorité, cette figure réunit sur le mode de la désignation un « je-qui-cite » à un « je-cité ». Or ce va-et-vient est également à comprendre comme une (re)mise en jeu impliquant l'appréciation de l'œuvre citationnelle certes, mais également, en miroir et de manière rétrospective, la réévaluation de l'œuvre citée, et plus largement du contexte au sein duquel cette dernière trouve son origine. En d'autres termes, le double « je » crée les conditions d'un jeu référentiel complexe, par l'entremise duquel certains artistes font de l'histoire de l'art à leur façon. Depuis bientôt trente ans, un chantier considérable s'est ainsi ouvert, qui ré-interroge l'art saisi en son histoire, en particulier à l'époque des avant-gardes historiques et des néo-avant-gardes. Ce chantier met au jour, et bouscule fatalement nombre de représentations, touchant en particulier à l'image et au statut symbolique de l'artiste. À propos du second aspect auquel je voudrais m'attacher – l'animalité *in vivo* dans l'art récent – Carmen Velayos Castelo souligne à

juste titre le caractère contingent de cette implication « convertissant [l'animal] en *co-auteur* désintéressé de l'œuvre d'art plus qu'en simple outil de celle-ci »⁴. Une telle figure, que l'on aura reconnue comme binaire également, est donc bien celle d'un double « je » travaillant le discours auctorial. Pour ne prendre qu'un exemple connu, évoquer les étuis précieux de larves aquatiques que Hubert Duprat a “réalisés” à partir de 1980, c'est indissociablement faire référence aux constructions génétiquement programmées que fabriquent les trichoptères pour s'abriter et aux constructions d'or et de nacre, pensées et accueillies par l'artiste celles-là comme des faits authentiquement plastiques. Force est de constater qu'il y a là une double instance productive d'objets, fût-elle à demi larvaire. Confrontée au paradigme anthropocentrique précédemment évoqué, cette pratique fondée sur la délégation de la fabrique animalière/sculpturale a certainement de quoi surprendre et fasciner, aujourd'hui encore. Là réside probablement l'aspect le plus subversif, mais aussi le plus fragile de ces créations inclassables que Duprat a souhaité protéger des contrefaçons, déposant en 1983 un « Brevet d'invention pour la confection de fourreaux par des larves aquatiques de trichoptères à l'aide de matières précieuses »⁵. En d'autres termes, ce brevet définit un cadre juridique entérinant les conditions d'exercice d'une autorité artistique paradoxale en ce qu'elle renonce à la paternité exclusive de l'acte

4. *Ibid.*, p. 15. C'est moi qui souligne.

5. Didier Semin reproduit ce document dans *Le peintre et son modèle déposé* (Genève, Mamco, 2001, p. 115-126.)

créateur. Ce renoncement, faut-il le souligner davantage, ne s'effectue pas au profit des lois du hasard ni d'un programme ou d'un médium mécanisé, mais d'un être vivant, entendez : un être *lui aussi* vivant. Il est même arrivé à Duprat de confier aux trichoptères de petites plaquettes d'or fin sur lesquelles il avait préalablement apposé son nom, finement imprimé en lettres minuscules à l'aide d'un poinçon de bijoutier. Il y a là un curieux partage des tâches, au sein duquel la larve signe sa production du nom de l'artiste, concepteur et coordinateur des travaux⁶.

Dans tous les cas, dès lors qu'il est co-producteur, l'animal, quel qu'il soit, vient “faire œuvre” à sa manière, fût-ce aveuglément. Comme on vient de le voir, cette œuvre peut appartenir à la catégorie des objets, mais elle peut également consister en une performance ou en tout autre événement filmé ou photographié, réunissant l'artiste et l'animal mis en œuvre/mis en scène. Diversement organisé, le compagnonnage des co-auteurs et co-acteurs laisse reconnaître une autre forme du tandem que j'évoquais à propos des créations citationnelles. Toutefois cette seconde figure binaire n'est plus celle d'un redoublement dans le temps, mais d'un dédoublement dans l'espace au sein duquel le « je » créateur sollicite et/ou se trouve sollicité *in situ* par « jeu » de l'animal – et l'on sait combien certains d'entre eux sont joueurs. En d'autres circonstances, le jeu peut s'avérer

6. Évoquant « l'aveugle et docile exécution » à laquelle se consacrent les « larves ouvrières », Guy Tortosa en vient à comparer l'artiste à un « contre-maître » (in *La collection du FRAC des Pays de la Loire*, 1992, p. 70).

beaucoup moins ludique, la mise en jeu s'accompagnant, on le verra, d'une prise de risques non négligeable.

La complexité d'une telle construction double, citationnelle et animalière, s'organisant autour d'un double « je » et d'un double « jeu », ne laisse guère imaginer une interprétation extensive. Il m'a toutefois semblé que l'on pouvait croiser les deux doubles figures afin d'explorer une configuration peu commune, rassemblant un objet premier – en l'espèce, la célèbre performance-action de Joseph Beuys, intitulée *Coyote: I like America and America likes Me*, réalisée à New York en mai 1974 – et quatre autres réalisations, citant celle-ci plus ou moins visiblement. Si l'on se réfère aux données biographiques des artistes concernés, nés entre 1961 (soit quarante ans après Beuys) et 1968, ce corpus inattendu se compose de *I Bite America and America Bites Me*, de l'Ukrainien Oleg Kulik – une performance de 1997 –; de *Rite de passage au marché privé*, de Stéphane Bérard – un ensemble de photographies datées de 1996 –; de *Ma mission* d'Édouard Boyer, un autre artiste français – dont le travail se compose d'un film et de divers documents sur papier, réalisés en 2002 –; enfin de *She-Wolf*, de 2006, une performance-vidéo de l'artiste espagnole Pilar Albarracín.

Un coyote, un chaman et un clown

En dépit de ce qu'on a pu affirmer, je ne vois vraiment pas comment *I like America and America likes Me* pourrait avoir scellé la réconciliation d'un artiste allemand et d'un coyote et, à travers elle, rien moins que celle de l'“Homme blanc” avec l'Amérique originelle. Je ne crois pas plus que cette cohabitation de trois jours dans la galerie du berlinois René Block – qui à l'époque vient d'ouvrir un espace dans SoHo – se soit déroulée à la manière d'un « combat »⁷ à l'issue duquel l'« Étranger » se serait finalement défait de sa couverture de feutre tandis que l'animal retrouvait un peu de sa quiétude. Quand bien même Beuys aurait-il imaginé ce scénario, il n'en demeure pas moins que l'action *Coyote* nous entretient d'une autre « histoire ». Si l'on considère ce qui s'est effectivement produit, la performance concerne assez peu un sol natif et ses peuplements – associant, depuis le néolithique, l'Est et l'Ouest, l'Eurasie chère à Beuys et l'Amérique des commencements – et encore moins l'idée de quelque accommodement, dont on peut douter de l'efficacité réelle. Assumé comme tel ou pas, le véritable sujet de *Coyote*, j'entends celui que l'action impose dans son déroulement même, c'est le remplacement de la figure identifiée de l'artiste au chapeau de feutre et gilet à poches par une autre figure, moins attendue et moins assurée, que le double jeu performatif aura engendrée.

7. Selon le terme qu'utilise imprudemment Démosthènes Davvetas (in « Joseph Beuys, l'homme est sculpture », *Artstudio*, n° 4, Spécial Joseph Beuys, Printemps 1987, p. 21).

Le schéma général de la performance est connu – encore qu'il ait inspiré des descriptions fantaisistes. Je le rappelle brièvement. Transporté dans une ambulance depuis son domicile de Düsseldorf jusqu'à l'aéroport de la ville, Beuys atterrit à Kennedy Airport. Là, une seconde ambulance le conduit directement devant la galerie René Block, à l'intérieur de laquelle il est transporté sans quitter sa civière. Emmittoufflé dans une épaisse couverture de feutre, l'artiste a souhaité ne pas fouler le sol américain avant sa rencontre avec l'animal capturé peu avant au Texas⁸. Ceci étant dit, on omet généralement de préciser que, par sécurité et souci de confort, Beuys ne mangera ni ne dormira sur place, en compagnie du prédateur nocturne et, durant les trois jours que durera sa performance, il regagnera chaque soir sa chambre d'hôtel. Si elle n'obéit pas à un récit préalable, l'action *Coyote* apparaît donc comme largement, et délibérément fictionnelle⁹.

8. « J'ai voulu me concentrer tout entier sur le coyote. J'ai voulu m'isoler, me protéger totalement, ne rien voir d'autre de l'Amérique que le coyote » (propos cités par Caroline Tisdall, in *Joseph Beuys - Coyote* (1976); trad. française, Paris, Hazan, 1988/2009, p. 11).

9. C'est Bernard Lamarche-Vadel qui, au milieu des années 1980, a introduit l'œuvre de Joseph Beuys en France, où celle-ci n'avait encore guère suscité d'intérêt. Si cette promotion dévouée de la pensée beuysienne a contribué à rattraper le retard qui marquait la réception hexagonale de l'artiste, elle ne fut pas exempte de croyance ni de naïveté. Hanté depuis l'enfance par le monde animal, et recherchant dans l'art des aspects cliniques et thérapeutiques, Lamarche-Vadel était fasciné par le charisme d'un « grand maître allemand ». Commentant l'action

Pour l'occasion, la galerie a été divisée sur toute sa largeur par une structure métallique grillagée définissant l'espace de cohabitation réservé au coyote et à l'artiste. Naturellement, cet espace est interdit aux visiteurs, qui assistent à la performance en se tenant de l'autre côté de la grille. Enroulé dans sa couverture, Beuys, qui se déplace lentement et reproduit fréquemment les mêmes gestes et attitudes, tient une longue canne recourbée : le célèbre « bâton eurasiatique ». Il porte suspendu à une chaînette un triangle musical qu'il utilise de temps à autre, déclenchant alors, durant une vingtaine de secondes, le vacarme de turbines enregistrées sur un magnétophone. Aux objets précédents, il convient d'ajouter une seconde pièce de feutre, traînant sur le sol, une paire de gants, une torche électrique, cinquante exemplaires du *Wall Street Journal* ainsi qu'un tas de paille prévu pour l'animal, qui préférera dormir

Coyote dans son étude monographique, l'écrivain et critique d'art affirme sans détours : « Durant un mois, dans cette pièce de dimension moyenne, Beuys et le chacal vont séjourner sans relâche ; si l'animal manifeste quelques velléités agressives, Beuys devra user de sa canne et de la seule couverture de feutre pour se protéger, mais surtout de son talent persuasif pour amener progressivement le fauve à renoncer à son instinct sauvage pour enfin se coucher contre le maître (...) » (in *Joseph Beuys - Is it About a Bicycle?*, Paris, Marval, Galerie Beaubourg ; Vérone, Sarenco-Strazzer, 1985, p. 48). Le catalogue d'exposition *Dans l'œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris / ARC, 29 mai-6 sept. 2009) ne rend pas compte du déficit critique caractérisant les textes que Lamarche-Vadel a consacré à Beuys. La fin tragique de l'auteur, en 2000, n'est probablement pas étrangère à cette réserve.

sur une couverture, non sans l'avoir réduite en lambeaux. Comme le montre le film tourné à l'époque, cette destruction n'est pas le fait d'un comportement agressif à mettre au compte de quelque sauvagerie. Elle s'explique plus simplement par la jeunesse du canidé qui, désorienté – et passablement désœuvré malgré tout –, cherche à jouer comme il peut. Plus largement, le film d'Helmut Wietz et les photographies que Caroline Tisdall réalisa dans les mêmes circonstances révèlent des différences notables. Tandis que le moyen-métrage reflète la cocasserie de certaines situations, et restitue surtout le climat de ces journées, somme toute assez mornes – Beuys, détendu, allongé sur la litière de paille tandis que le coyote, somnolant, patiente, couché sur son amas de feutre –, les photographies, elles, dramatisent la cohabitation des deux protagonistes. Isolant quelques instants au sein d'un continuum sans grand relief, les images fixes accusent la plasticité sculpturale des « poses » beuysiennes, qui contrastent avec la fluidité non moins photogénique de l'animal. Trente-cinq ans plus tard, alors que l'ouvrage de Caroline Tisdall vient d'être réédité en allemand, en anglais et en français par trois éditeurs différents, il apparaît clairement que la fortune critique de *Coyote : I Like America and America likes Me* tient, certes, à l'œuvre et au charisme de Beuys, mais doit également beaucoup à l'interprétation photographique de la performance.

Divinisé par nombre de civilisations précolombiennes, le coyote¹⁰ n'est autre, selon

10. *Coyotl en nahuatl*, une langue d'Amérique centrale.

Beuys, que « le point névralgique psychologique du système entier des énergies américaines : le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien »¹¹. Pour l'artiste, il s'agit tout simplement de « pénétrer dans un règne que l'homme a oublié, où sont à l'œuvre des puissances incommensurables » ; ou encore, assure-t-il sans détour, de « converser avec l'esprit de cette totalité d'une espèce animale »¹². De tels propos renvoient manifestement à la figure identifiée de l'artiste-chaman qui, faisant appel à des facultés réprimées, se rendrait capable de renouer avec notre animalité enfouie afin d'atteindre des dimensions mystérieuses de l'existence attestant d'« esprits élémentaires et, si l'on veut bien le suivre, d'« entités plus hautes »¹³. Visant, on ne sait trop comment, à ébranler la pensée matérialiste et le rationalisme occidental, ce vitalisme mêlé de religiosité a fait l'objet de critiques fondées, en France notamment, où l'on a préféré s'en tenir à la puissance singulière des configurations beuysiennes, laissant leur auteur à sa thaumatologie¹⁴.

De tels aspects se manifestent dans le déroulement même de l'action *Coyote*, qui ne montre pas seulement un compagnonnage mi-programmé mi-improvisé, mais laisse

11. Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 10.

12. *Ibid.*, p. 12.

13. *Id.*

14. Voir par exemple, Thierry de Duve, « Joseph Beuys ou le dernier des prolétaires », *Artstudio*, n° 4, *op. cit.*, p. 129 à 132 et Jacinto Lageira, « Le lièvre, le cheval et le coyote. Une fable de Joseph Beuys », *Revue d'esthétique - Jean-Michel Place, "Animalités"*, n° 40, 2001, p. 49-56.



Joseph Beuys,
*Coyote : I Like America
 and America likes Me*, 1974.

également découvrir la dégradation rapide du lieu qu'occupent les co-performeurs. Certes, de temps à autre, Beuys y remet un peu d'ordre, rassemblant en deux piles régulières les exemplaires du *Wall Street Journal* sur lesquels Little John, en bon coyote, a lentement uriné avant de les disperser. Le foutoir croissant de la galerie laisse poindre d'autres images, moins prévisibles. Dans son témoignage, Caroline Tisdall évoque prosaïquement «une atmosphère de cour de ferme»¹⁵. Le jeu animalier qui, en la circonstance, n'est qu'un comportement instinctuel perturbé, s'affirme comme une puissance de désorganisation n'affectant pas seulement le lieu, mais la signification de l'événement qu'il accueille. La réconciliation annoncée s'efface devant la chronique d'une désagrégation inéluctable,

15. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 8.

rappelant les jeux transgressifs et les charbardements caractéristiques des rituels qui mêlent les hommes aux animaux. Ces pratiques ont perduré sous une forme laïcisée dans les champs de foire, et aujourd'hui encore au cirque et dans le carnaval. Au portrait de l'artiste en chaman, s'ajoutent ainsi d'autres figures déviantes, en lesquelles se rejoue la «relève des dieux par les pitres» qu'évoque Jean Starobinski dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*¹⁶. Abandonnant le registre héroïque qui pèse sur son œuvre, et contemplant sa silhouette incertaine que parachève un chapeau avachi sous l'effet conjugué de la chaleur et de la transpiration, Joseph Beuys, appuyé sur sa canne qu'il tient à l'envers, reconnaît à juste titre «une authentique figure de

16. Jean Starobinsky, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Paris, Gallimard, 2004, p. 12.

cirque»¹⁷. Cette allusion de l'artiste à l'image du clown fourbu, susceptible d'éveiller la compassion autant que la moquerie, n'est pas anecdotique. En effet, tout porte à penser que Beuys en mesure l'arrière-plan symbolique, qui mêle le drame à la dérision : à l'âge de dix-sept ans, celui-ci avait fui le contexte étriqué d'une famille catholique de la petite bourgeoisie rhénane, travaillant quelque temps comme homme à tout faire dans un cirque ambulante.

L'action *Coyote* témoigne d'un "créateur" dédoublé, assumant un temps sa condition de malade capable d'auto-thérapie, selon les pouvoirs que certaines sociétés humaines prêtaient aux chamans. Avec conviction, ou sur un mode, sait-on, relevant de la feinte, l'artiste endosse en outre les rôles du berger (la canne) et de l'éclaireur (la lampe torche), qui paraissent attester sa « vision démiurgique », selon l'expression de Bernard Lamarche-Vadel renouant avec l'image convenue de l'artiste romantique¹⁸. Toutefois, dans le mouvement de son dérèglement, la performance new-yorkaise laisse poindre une autre image excentrique, beaucoup plus forte me semble-t-il : celle du clown tragique, vestige païen du bouc émissaire, tout à la fois victime, contradicteur et rédempteur. Il est difficile de savoir si l'apparition de cette figure déclassée avait été anticipée et comme pressentie, ou si elle fut assumée par l'artiste après-coup, lorsqu'il prit connaissance des clichés de Caroline Tisdall, comme on peut le penser. Il est à remarquer qu'elle ne contredit pas le très ancien fond chamanique qui fait le

substrat des religions populaires issues du monde païen, et qui explique certains aspects des résurgences carnavalesques et des fêtes témoignant, aujourd'hui encore, de traditions extraordinairement lointaines. Enfin, pour revenir à l'Amérique, force est de constater que Little John assume fort bien le rôle perturbateur du coyote des mythologies précolombiennes, ce fauteur de troubles, ce farceur (*trickster*) et ce filou capable d'entraver l'action des héros créateurs et civilisateurs – artistes y compris, est-on tenté d'ajouter. Le double jeu flottant et les expressions caricaturales dont témoigne *I Like America and America likes Me* – jusque dans la fausse naïveté de son titre – sont en cela absolument constitutifs de son propos.

Deux chiens, un renard et une louve

Réalisée en 1997, à New York également, la performance d'Oleg Kulik intitulée *I Bite America and America Bites me* ne fait pas intervenir d'autre animal que l'artiste, si j'ose dire, car ce dernier y "devient" lui-même chien. Un an plus tôt, au Center for Contemporary Art de Stockholm, alors que l'organisateur et commanditaire de *Dog House* lui disait : « Tout est prêt, Monsieur ; vous pouvez vous déshabiller et venir divertir le public », Kulik avait prévenu : « Ce n'est pas un jeu. Je deviens vraiment un chien, et il peut m'arriver de mordre »¹⁹. Effectivement, une demi-heure plus tard, un spectateur qui s'était imprudemment avancé jusqu'à l'entrée de la ni-

che du chien Kulik fût violemment jeté à terre et mordu. Comme à Zurich l'année précédente, la police, peu sensible au zoomorphisme dans l'art contemporain, intervint sans tarder. C'est *manu militari* que la créature agressive fut embarquée au poste. Les premières performances où l'artiste faisait l'expérience régressive d'un *enchienement* témoignent de la figure du dédoublement qui nous occupe, en laquelle la revendication d'une « zoophrénie »²⁰ fraye avec la schizophrénie. Du reste, les films amateurs tournés lors de ces événements ne laissent pas reconnaître un exercice d'imitation plus ou moins réussi, mais donnent à voir à la fois un homme et un chien, non pas un chien en général, mais *ce chien-là* : le chien Kulik. À la mise en scène d'un compagnonnage animalier à visée thérapeutique, la zoophrénie – cette exhibition de soi-comme-animal – substitue la transgression des barrières entre les espèces. Le processus marque fatalement l'introduction de nouvelles frontières, séparant un temps l'homme-chien de la communauté des hommes – et des spectateurs de performances en particulier. À ses débuts, le chien Kulik n'exprime donc aucun pathos ni rien d'une possible réconciliation. Indifférent aux faibles, il court-circuite l'émergence du sens, sa présence surexposée renvoyant tout entière à son « être-chien ». Temporaire mais radicale, une telle altération d'identité fait écho, sous une forme laïcisée et appauvrie, aux trances magico-religieuses caractéristiques du chamanisme. Pour autant, nul

symbolisme n'accueille ni ne prolonge cette expérience singulière et sans perspective, cette exhibition proprement *idiot*, ce *non-jeu* qui, dans la violence des grognements et des charges, marque l'irruption non négociable du réel.

Si son titre cite ouvertement l'action de Beuys, *I Bite America and America Bites me* atteste surtout la volonté du performeur ukrainien d'explorer d'autres "figures canines". Élaborée trois ans après la première apparition du chien Kulik²¹, l'opération américaine fut montée à grand renfort de publicité par le galeriste Jeffrey Deitch. Ainsi, plusieurs jours avant l'arrivée de l'artiste, on pouvait apprendre dans la presse, et même dans des spots télévisés que, pour sa première exposition aux États-Unis, l'Ukrainien allait « vivre en chien » durant deux semaines. Revenant sur cette œuvre, Kulik expliquait récemment : « J'avais une version différente [de l'action de Beuys] : un animal sauvage était arrivé depuis l'Europe (...) une cage était arrivée à l'aéroport Kennedy. J'étais à l'intérieur de cette cage ; j'ai seulement vu New York à travers les barreaux. On avait préalablement construit un abri pour moi. Les visiteurs pouvaient y entrer après avoir revêtu une tenue spéciale qu'on utilise pour l'entraînement des chiens de garde. (...) Vous passez la nuit dans la cage ; au matin les visiteurs arrivent. Ils se pressent derrière les barreaux. J'avais peur de devoir les attaquer (...) Ils ont cherché à savoir si j'étais bien normal. (...) Certains sont entrés dans la cage. (...) Mais je n'ai pas attaqué. J'ai ressenti leur compassion et leur tendresse »²².

20. Voir « Ten Commandments of Zoophrenia », in *Oleg Kulik, Nihil inhumanum a me alienum puto*, Bielefeld, Kerber Verlag ; Paris, Galerie Rabouan Moussion, 2007, p. 189.

21. *The Mad Dog or Last Taboo Guarded by Alone Cerber* ; performance (avec Alexander Brenner) dans la rue Jakimanka, à Moscou, le 23 novembre 1994.

22. In Evgeni Mitta, *op. cit.*

17. Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 14.

18. Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 48.

19. Evgeni Mitta, *Oleg Kulik*, DVD, Galerie Rabouan Moussion, "Contemporary Art Anthology", 2008.

Spectaculièrement mis en scène, l'animal reclus n'a pas manqué de susciter des élans de commisération. En retour, Kulik a su manifester sa tendresse auprès du peuple américain, tout particulièrement à l'endroit des visiteurs féminins. Après tant de rudes épreuves, le temps était venu pour lui de s'économiser un peu et de recueillir les fruits de ses efforts : *I Bite America and America Bites Me* porte donc bien mal son titre.

Il est à remarquer que, pour nous entretenir *in situ* d'une certaine *américanité*, Beuys et Kulik ont paradoxalement choisi d'habiter un espace quasi-carcéral. Contrairement aux intentions affichées par les deux artistes, leurs performances semblent en cela trahir un certain refus du *local*. Souhaiter ne pas fouler le sol américain et demeurer longuement calfeutré de la tête aux pieds, reclus dans un espace grillagé, ou bien se cloîtrer nu dans une cellule minimaliste à l'image d'un *white cube* pour chiens tandis que les visiteurs se présentent à l'entrée en tenue de dressage, à l'abri de manchons de protection, qu'est-ce d'autre, en fin de compte, sinon s'installer *hors-lieu* ? Une telle indifférence au contexte immédiat me semble un vestige du modernisme. Pourtant la performance de 1997 témoigne de nouvelles relations Est-Ouest auxquelles Beuys ne pouvait penser en 1974, soit quinze ans avant la chute du mur de Berlin. Celles-ci ne passent pas par l'évocation poétique des grandes migrations depuis l'Eurasie, mais témoignent avec pragmatisme de la subordination des échanges culturels aux lois du marché. Cela dit, ces aspects étaient déjà bien présents lorsque Beuys réalisa *Coyote*, parvenant, grâce à la

contribution exemplaire de Little John, à exporter son image, et par suite son œuvre sur le continent nord-américain. Tandis que les exemplaires du *Wall Street Journal* utilisés comme litière signifiaient toute sa considération pour les symboles du Capital, il n'en réussissait pas moins à affirmer outre-Atlantique son statut de grand artiste européen comme personne n'était parvenu à le faire avant lui.

En 1996, dans *Rite de passage au marché privé*, Stéphane Bérard revient à sa manière sur cette réussite ambiguë. Citant à son tour l'action *Coyote*, il s'attache précisément à la mise au jour des questions de carrière qui hantent les artistes. Du reste, à cette époque, le sujet revenait fréquemment dans son travail, sous une forme tragi-comique et fausement provinciale. Dans son expression bérardienne, la volonté de réussite "en art" prend le tour d'un désir lancinant et naïf d'appartenance à la communauté des acteurs-de-la-crédation-d'aujourd'hui. S'agissant de ses points de fixation comme des méthodes qu'elle met en œuvre, cette quête obsessionnelle de reconnaissance apparaît délibérément peu informée et peu circonstanciée²³. Comme le souligne Xavier Boussiron : «[s'] il est assez répandu chez les artistes, et plus particulièrement dits de variétés, de

23. Voir, par exemple, la série photographique *Avec* (1993, 1994), qui se décline en *Avec Ben*, *Avec César*, *Avec Bernard Blistène*, *Avec John Giorno*, mais aussi *Avec Sheila*. Voir également la vidéo de 1996, montrant une *Danse de séduction devant galeriste* (in *Stéphane Bérard/ ce que je fiche*, cat. d'exposition, Digne, Le Cairn Centre d'art, Frac PACA, 2003 ; nouvelle édition augmentée : *Stéphane Bérard/ ce que je fiche II*, Paris, Al Dante, 2008, p. 28).

se complaire à raconter les conditions de leur premiers contrats. En ce qui concerne Bérard, la carrière supposée commence par le milieu»²⁴. Perspicace, l'auteur ne manque pas de confier un peu plus loin que «la question se pose comme une ambition honteuse : Comment en faire partie ?»²⁵.

C'est à cette terrible interrogation que fait mine de répondre le *Rite de passage au marché privé*. Enroulé «façon Beuys» dans une couverture grise directement sortie du coffre arrière de sa voiture, Stéphane Bérard sympathise un soir avec un jeune renard facétieux qui avait pris l'habitude, à la tombée de la nuit printanière, de visiter le jardin d'amis vivant comme lui en Haute-Provence. Un petit film fut réalisé lors de cette rencontre aussi incroyable que véridique, ainsi que six photographies saisies au vol par la compagne de l'artiste. *Rite de passage au marché privé* ne consiste évidemment pas en un hommage à *Coyote* et, si Bérard rejoue – et sur-joue – l'action de Beuys, il ne cherche nullement à vivre quelque expérience magico-artistique. De l'action new yorkaise, il retient en revanche l'opération promotionnelle efficacement conduite par l'artiste allemand et sa galerie qui, à cette occasion, s'ouvriraient un nouveau et vaste marché. La conclusion qu'en tire Bérard tient dans un précepte plein de bon sens : «Lorsqu'on veut connaître la célébrité, il faut savoir se laisser mordiller les mollets»²⁶.

Dans son travail de sape, Bérard s'en prend à deux cibles. La première d'entre elles

24. Xavier Boussiron, *ibid.*, p. 1.

25. *Ibid.*, p. 2.

26. Conversation téléphonique avec l'auteur, le 4 novembre 2008.

concerne bien sûr Beuys-le-thaumaturge, l'artiste français rejoignant, en les reformulant à sa manière, les critiques suscitées par les fables symboliques de son aîné. «Pour aimer Beuys, j'ai peur de devoir être un adepte et j'ai horreur de cela», confiait, par exemple, Thierry de Duve un an après la disparition du sculpteur allemand²⁷. Non seulement le redoublement citationnel qui fonde le rite de passage bérardien n'implique ni adepte ni chamanisme, mais il se donne comme un exorcisme ludique et léger. Aux performances de Beuys et de Kulik – qui nous entretiennent de mondes où, pour affermir son image et faire entendre ses convictions, l'artiste brûle beaucoup d'énergie –, Bérard substitue un authentique moment de grâce, une réponse d'autant plus juste qu'elle procède d'une grande économie. Or son entreprise de démythification et de dé-ritualisation ne vise pas seulement un pouvoir charismatique mis au service d'un discours suspect : elle se rapporte plus profondément à l'«univers de croyance» qui, comme l'a montré Bourdieu, «produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste»²⁸.

Ma mission d'Édouard Boyer fait intervenir un chien de garde mal dressé, aussi imprévisible et dangereux, sinon davantage que le chien Kulik. Si l'artiste ne fait pas

27. Thierry de Duve, *art. cit.*, p. 130.

28. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 375. Ces aspects sont étudiés par Johann Defer, dans *Les protocoles expérimentaux dans le catalogue d'exposition de Stéphane Bérard Ce que je fiche* (mémoire de maîtrise mis en ligne sur le site web documentsdartistes.org).

mystère des relations contrastées qu'entretient son travail avec la performance de Beuys, il indique que celles-ci n'ont pas été recherchées, et qu'elles sont apparues après ses premières rencontres avec le berger allemand répondant au nom de Jack²⁹. *Ma mission* relève en cela d'un «cousinage accepté», explique Boyer, usant d'une formule qui ne saurait être entendue comme la marque d'une déférence ni d'une sympathie particulière³⁰. Évoquant la question de la collaboration – qui, dans toute sa complexité, détermine l'ensemble de son travail –, l'artiste ne manque d'ailleurs pas d'écartier tout lien avec le projet beuysien d'édification d'une «sculpture socia-

29. «Beuys est venu rapidement, mais il n'était pas présent lorsque j'ai imaginé *Ma mission*». (Conversation avec l'auteur, Paris, le 24 octobre 2008).
30. *Idem*.

Stéphane Bérard,
*Rite de passage
au marché privé*, 1996,
photographies,
30 x 120 cm.

le» : «Je suis à l'opposé de Beuys sur tous les plans. C'est pour moi un anti-modèle», affirme-t-il avec netteté³¹. Jack était l'outil de travail peu fiable d'un agent de sécurité à qui il avait été proposé d'assurer la surveillance du chantier du lieu baptisé Console, à Paris, avant que ce dernier accueille ses premières expositions d'art contemporain. De son côté, Édouard Boyer qui, durant l'hiver 2002, s'était présenté sous la double casquette d'agent commercial et de graphiste, avait proposé à Monsieur M. T., maître-chien, de prendre gratuitement en charge la communication publicitaire de ZIZA Sécurité, une société de gardiennage nouvellement créée, dont il était le directeur et l'unique employé.

31. In «Une pratique de la dispersion - Entretien avec Édouard Boyer», in *Figures d'artistes*, Natacha Pugnet, Paris, Archibooks, 2008, p. 32.



Ainsi, l'agent ignorait tout de la nature artistique du projet auquel il participait, le chantier de Console ne nécessitant en fait aucune surveillance particulière. L'intention véritable d'Édouard Boyer était, comme lui-même l'explique, de « devenir l'ami du chien », ce qui, compte tenu de la dangerosité de l'animal, prit plusieurs mois d'une patiente approche³². Comme prévu, *Ma mission* constitua la première exposition présentée à Console, en avril 2002. Installé dans les deux étages du lieu, ce travail se composait de divers documents – dépliants, posters, etc. – destinés à la promotion de ZIZA Sécurité ainsi que d'une vidéo diffusée lors de séances régulières. Presque entièrement noire, sonorisée par Vincent Epplay, celle-ci était ponctuée de trois extraits de films ainsi que d'images

32. Conversation avec l'auteur.

Édouard Boyer,
Ma mission (détail),
2002, poster couleur.

fixes dont les apparitions par flashes témoignaient de manière éprouvante de l'évolution des liens unissant le chien Jack et l'artiste Boyer. La dernière image montrait les nouveaux amis marchant côte à côte dans la campagne, le berger allemand libéré de sa muselière.

Bien qu'elle témoigne d'une thématique, d'une construction et d'un climat très différents de ceux du *Rite de passage au marché privé*, *Ma mission* propose également un micro-événement tranchant singulièrement avec les fables mythologiques de Beuys. À l'instar des autres travaux de Boyer faisant intervenir le champ social *in vivo*³³, la violence de celui-ci n'est ici aucunement gom-

33. Par exemple, dans *Pour travail* (2000), Édouard Boyer s'est adressé à des prostituées, leur proposant un autre "travail" rémunéré, consistant à se démaquiller.



Édouard Boyer,
Ma mission (détail),
 2002, dépliant.



mée. Pour autant, le compagnonnage avec Jack n'obéit pas à une visée documentaire; il se présente même comme une semi-fiction qu'un contrat de travail en bonne et due forme vient paradoxalement garantir. *Ma mission* articule les règles qui organisent la sphère publique avec d'autres contingences, en lesquelles le vivant, le sensible et l'imprévisible jouent leur rôle. Ce projet où, nous dit l'artiste, «pour accéder au chien, il fallait s'immerger dans une épaisseur»³⁴, associe deux processus divergents, sinon contradictoires. En effet, il procède à la fois d'un protocole d'infiltration préalablement défini et d'une aventure humaine intégrant la dérive et les «solicitations du terrain»³⁵ – des sta-

34. Conversation avec l'auteur.

35. C'est par ces termes que, dans *l'Internationale situationniste* (n°2), Guy Debord décrit la technique de la dérive (selon le mot qu'utilise Boyer à son tour).

tions services parisiennes aux foyers africains de Boulogne –, de sorte que la réalité matinée de fiction s'offre étrangement comme un effet de la représentation.

Dernière citation, conçue comme telle. *She-Wolf* (*La louve*) est une vidéo-performance réalisée en 2006 par l'artiste espagnole Pilar Albarracín. Le film assez bref (2'45") la montre entrant dans la grande salle d'un bâtiment désaffecté, en compagnie d'une authentique louve avec laquelle elle partage un pique-nique. *She-Wolf* expose quelques faits et moments que ni Beuys ni les autres artistes n'ont donné à voir: le monde, par exemple, est à moitié féminin chez les *anthrôpoi* que nous sommes, comme chez les autres mammifères. *She-Wolf* apparaît ainsi comme le double femelle du coyote, j'entends son double "en art". La vidéo-performance nous invite également à



considérer d'autres aspects, que Beuys avait pour le moins éludés, telle la prise d'un repas, par exemple. Durant *I like America and America likes Me*, qui donc nourrissait Little John, où, quand et de quelle manière? Or, pour le coyote comme pour l'artiste lui-même, cette question s'était nécessairement posée durant les trois journées d'une cohabitation intermittente. Dans *She-Wolf*, la scène saisissante d'un repas partagé par Pilar Albarracín et un animal sauvage vient rappeler que l'action de se nourrir est indissociablement une nécessité biologique et un fait social. La consommation de viande crue saisie à la main et déchirée à pleines dents, accompagnée de vin rouge, mêle le déjeuner glamour au rituel païen. Provenant d'une bouteille rapidement renversée par la louve, l'attribut bachique ne manque pas, en la circonstance, de faire penser au sang. Aux objets symboliques tour à tour

manipulés par Beuys, Albarracín substitue une situation, certes moins orchestrée, mais plus physiquement vécue, durant laquelle le processus de domestication n'est pas seulement mimé, mais risqué. Partout, dans *She-Wolf*, le rouge prédomine: dans la panière et la vaisselle en plastique, dans les serviettes assorties à la jupe à carreaux de Pilar Albarracín, sur son sac à main et, bien sûr, sur ses lèvres soulignées³⁶. Associé à la présence d'un loup, le rouge renvoie également à la figure du «petit chaperon» dans le célèbre conte de Perrault. La couleur et la texture du manteau de fourrure que porte l'artiste

36. Souvent associée au blanc, on retrouve dans l'ensemble du travail de Pilar Albarracín la très hispanique (et andalouse) couleur rouge: carmin du sang, des lèvres, des robes et des grosses fleurs que les danseuses de flamenco fixent à leur coiffure.

CI-CONTRE ET PAGES
SUIVANTES :

Pilar Albarracín,
She-Wolf, 2006,
photogrammes
extraits de la vidéo.



reprennent fidèlement celles de la robe de la louve. À l'évidence, le vêtement remplit sa fonction de parure féminine. Témoignant à la fois des conventions de la mode vestimentaire et des origines de la culture, il sert une érotisation du corps procédant de l'animalisation chic des apparences.

Tout en offrant une situation peu commune, la vidéo-performance d'Albarracín réintroduit le coyote beuysien/mythique dans l'ordre des faits anthropologiques qui fondent les cultures. *She-Wolf* montre en outre que les louves et les loups sont toujours bien présents en Eurasie, jusque dans l'Andalousie natale de l'artiste. Au lointain voyage chamanique jadis entrepris par Beuys, l'artiste espagnole substitue une autre "ethnïcité" et d'autres stéréotypes, donnés pour tels ceux-là, qui attestent la folklorisation de la culture³⁷. Enfin, *She-Wolf* brouille les

limites qui séparent d'usage le comportement des bêtes et les pratiques sociales, mêle l'appétit (ou, selon, le dégoût) et le désir ; associe aux jeux, mi-savants mi-instinctuels, de la séduction, les gestes régressifs et transgressifs de la dévoration. « Vous devez être des hommes saints devant moi : vous ne mangerez point de chair d'un animal déchiré dans les champs, vous l'abandonnez au chien », est-il dit dans l'Exode (XXII, 30)³⁸.

37. À propos de la déconstruction des stéréotypes de la culture espagnole dans l'œuvre de l'artiste, voir *Pilar Albarracín*, Arles, Actes Sud / Altadis, 2003 et *Pilar Albarracín - Mortal Cadencia*, cat. d'exposition, Lyon, Fage Éditions et Paris, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, 2008.

38. Se référant à Lévinas, Jacques Derrida commente ce verset dans *L'animal que donc je suis* (Paris, Galilée, 2006, p. 156 et suiv.)

Commentant le film qu'il a conçu pour *Ma mission*, Édouard Boyer explique qu'il voulait que « le spectateur éprouve à son tour une situation qui avait été éprouvante [pour lui] »³⁹. Par-delà la question de la pénibilité de certains processus de production, celle de l'œuvre comme situation éprouvée détermine également les travaux de Stéphane Bérard et ceux de Pilar Albarracín, en lesquels les discours seconds ne relèvent guère, on l'a vu, d'un culte des idoles. Plus largement, *Rite de passage au marché privé*, *Ma mission* et *She-Wolf* attestent d'un double refus. Refus des mythologies individuelles héritées d'Harald Szeemann, que l'on rencontre aujourd'hui encore, certes laïcisées, dans le travail de Sophie Calle, par exemple. Refus également de la doctrine littéraliste du modernisme militant. Pour Bérard, pour Boyer comme pour

39. Conversation avec l'auteur.

Albarracín, un vécu (auto)mythologisé est tout simplement impensable à l'époque des singularités quelconques, pour parler comme Agamben. Quant aux formes et conceptions "objectales" – celles des corps, y compris – aucun d'eux ne semble plus guère intéressé à rabattre le sensible sur lui-même pour qu'il se conforme au discours de la Présence. Aujourd'hui, à l'écart des fables symboliques, toujours plus ou moins égotistes, et des conclusions de l'immanence, le double je(u) citationnel et le double je(u) animalier dévoilent des *fictions réelles* – et *critiques* – qui, du fait de leur équivocité et de leur contingence situationnelle, semblent à même de saisir, entre infiltration, dérive et distance, entre engagement de soi, confrontation à l'Autre et dépersonnalisation, ce que le présent compte de suspens, mais aussi d'âpreté.





Nathalie Talec, Série *Portraits stratégiques* Autoportrait avec microphone de tempête, 1986, photographie noir et blanc, 210 x 100 cm.

Nathalie Talec et Natacha Pugnet Celui qui voit les yeux fermés

Les performances de Nathalie Talec s'offrent comme *Solo intégral*, selon le titre de plusieurs d'entre elles¹. Mêlant intimement les modes majeurs et mineurs, l'artiste fait référence à l'histoire de l'art au travers de la chanson. Pour elle, c'est « une manière d'exprimer [son] amour de l'art et des mots qui en écrivent l'histoire ou qui en décrivent les formes ». Cette manière toute personnelle de pratiquer la citation introduit aux jeux multiples du langage, de la gestuelle et de l'image. Ainsi, sa conférence-performance *Celui qui voit les yeux fermés* réunit « des lectures, des paroles, des musiques, des actes, du *playback* et des images ». Intriquant différentes temporalités, *Celui qui voit les yeux fer-*

més fait retour sur des œuvres antérieures, dans lesquelles la thématique du froid et ses figures ont inspiré une production résolument polymorphe. Si l'exploration polaire et ses récits lui offrent la métaphore de l'expérience artistique, le registre de la chanson lui permet d'aborder autrement la fiction. Semblablement, la performance déplace la question de l'autoportrait vers « celle d'une identité d'emprunt, d'un détour, d'une mise en scène du moi ». Nimbée de paillettes ou le visage couvert d'un masque de cerf, Nathalie Talec semble en effet singulièrement détachée, à distance du *kitsch* ou du pathos qu'elle met en scène. L'entretien qui suit revient sur ces jeux avec l'identité dont la pratique photographique et la performance sont, pour l'artiste, les occasions privilégiées.

1. *Solo intégral*, *Haute fidélité*, 2004 et *Solo intégral*, *La li*, 2006.

Natacha Pugnet: Au milieu des années 1980, tu as réalisé des autoportraits photographiques – que tu appelles «autoportraits stratégiques» –, qui montrent à l'évidence qu'il s'agit de mises en scène et non d'autoportraits au sens psychologique du terme. Est-ce une manière de détourner la question de l'autoportrait? Peux-tu expliquer en quoi ils sont «stratégiques»?

Nathalie Talec: La stratégie de ces autoportraits relève d'une stratégie exploratoire, sans foi ni loi. Ils mettent en scène plus qu'un personnage, une forme d'avatar de la figure de l'explorateur polaire, accompagné d'un corpus d'objets réels (traîneau, piolet, sac à dos utilisés par Paul-Émile Victor lors de ses premières expéditions) et d'accessoires artistiques (détecteur d'aurore boréale, paire de lunettes pour évaluation des distances en terre froide...).

Nathalie Talec, *Autoportrait avec paire de lunettes pour évaluation des distances en terre froide* (détail), 1986, photographie noir et blanc, 100 x 100 cm.

L'autoportrait n'est pas détourné mais contourné, il fait sienne la remarque de Knud Rasmussen: il n'y a qu'un but à notre progression: définir notre position. Nous traversons une terre inconnue et ignorons à tous moments ce que chaque nouveau regard doit nous révéler d'abîmes, mais notre allure reste la même (...)².

NP: Quel statut ont les autoportraits dessinés, dans lesquels tu te représentes en laborantine? Ce statut est-il différent de celui des photographies?

NT: Dans ces dessins, l'autoportrait devient un simple motif et dessine le désastre d'une *expérience de science en cuisine* vouée à l'échec. Il reproduit un modèle et ouvre le territoire d'une nouvelle modalité de la

2. «Du Groenland au Pacifique: deux ans d'intimité avec les tribus d'esquimaux inconnus, 1929 ».



subjectivité: celle d'une identité d'emprunt, d'un détour, d'une mise en scène. Le personnage représenté n'a de valeur que dans l'acte qu'il réalise ou le regard absent qu'il porte à l'acte réalisé³. Cette figure de l'artiste en laborantine me permet, comme celle de l'artiste en chanteuse, de l'artiste en explorateur, de l'artiste en animal, ou de l'artiste en conférencière, *d'aborder le réel en amateur*.

NP: Très vite également, tu as choisi un type de performance éloigné des performances historiques, notamment celles des femmes, qui avaient à revendiquer une véritable identité d'artiste et l'affirmaient par ce biais. Tu conçois la performance comme une fiction et tu endosses donc le rôle d'un personnage, tel que l'explorateur, par exemple. Peux-tu parler de ces choix?

3. Nathalie Talec, *L'abécédaire, petit journal de l'exposition Solo intégral, My Way*, Frac Franche-Comté, 2006.

NT: La performance, en effet, m'intéresse en tant que langage et système d'investigation d'un réel sauvage passé au filtre de la fiction. Il n'y est nullement question d'une identité d'artiste ou d'un moi affecté mais plutôt de la représentation d'une posture sentimentale assumant une relation héroïque à l'art en mode mineur.

NP: Le costume de laborantine, les douounes blanches, les appendices en peluche, les paillettes, etc. constituent autant de travestissements. Que te permettent-ils de faire que tu ne ferais pas autrement?

NT: Ces accessoires du transfuge répondent à mon goût du travestissement, de l'appropriation, de la dissimulation et du camouflage, nécessaires à l'esquive en terrain accidenté...

«En terrain accidenté, il est souvent impossible de suivre une route au compas comme en terrain plat.

En suivant la carte au compas, vous serez obligé de traverser tous les obstacles que vous rencontrerez : rivières, chaînes de montagne, etc.

Il est facile de comprendre cependant qu'en terrain accidenté, il sera toujours meilleur de suivre des pistes naturelles ou de contourner les obstacles au lieu de les traverser»⁴.

NP: Tu recourais aussi fréquemment au masque, depuis celui d'une peau brûlée par le froid, en passant par le collant troué et la perruque en latex, jusqu'à celui d'un animal, le cerf. Ce sont des masques très différents les uns des autres, qui altèrent plus ou moins ton visage. S'agit-il de te camoufler à des degrés divers? Ou bien d'un jeu de montré/caché?

4. Paul-Émile Victor, *La route à choisir – Coutumes et techniques de la piste blanche*, 1948.

Nathalie Talec,
Haute fidélité, 13 janvier 2006,
performance musicale,
Musée du Louvre, Paris.

NT: Le masque permet de se faire autre et autorise toutes les dérives. Écran de projection, il permet de donner forme à des abstractions. Les métamorphoses et altérations qu'il autorise nourrissent la figure générique de l'autoportrait fictionnel. Quant à l'apparent camouflage, il protège mais expose en dédoublant le réel.

NP: J'aimerais que tu me parles de la figure du cerf. L'as-tu inaugurée en hommage à Courbet, durant *Solo intégral La la li*? Pourquoi est-ce une figure récurrente?

NT: La figure du cerf est devenue mon icône et interroge la question du savoir, de l'art et du langage «en se prêtant à de nombreux simulacres, métaphores et retournements. Cet être hybride se présente à la fois comme héros et victime et rappelle le carnaval avec ses ripailles, ses beuveries, ses danses et ses



rires»⁵. Sa récurrence tient à sa singularité violente et enchantée: il traverse aussi bien la mythologie que la peinture, la religion que le dessin animé...

NP: Il me semble que tu as également exposé ta doublure en forme de mannequin (*My name is true not true*, 99). Quelles en sont les raisons?

NT: Le double, le doublage, la doublure sont des techniques de falsification du réel et des outils de trucage, de simulation, de répétition, de reproduction. Je peux alors être ma propre doublure, une remplaçante, une cascadeuse...

NP: L'exposition de soi – qui est aussi bien un camouflage – s'inscrit dans une lignée

5. Ryngaert, Stéphanie Airaud, «CQFD», Mac/Val, 2008.

artistique. Mais j'imagine que lorsque tu te transformes en chanteuse et guitariste, la mise en scène fait référence à d'autres formes culturelles, liées aux médias et à Internet. Jusqu'à quel point te confonds-tu, dans ces cas, avec ton personnage de chanteuse, puisque tu es l'auteur des paroles de tes chansons?

NT: Les mises en scène sont des mises en abyme et chaque œuvre un acte de dissipation. Se transformer en chanteuse ou en guitariste revient à emprunter au monde d'aujourd'hui ses nouveaux stéréotypes romanesques et à parcourir les territoires d'un chamanisme de pacotille. Il n'y a dès lors aucune confusion entre l'auteur et son interprète: «je suis une autre».

NP: Dans *Living together*, il y a un jeu entre la citation artistique et la chanson populaire.

Je suis une autre

*Je suis une autre
Je suis sous influence
Je suis une autre
J'ai le cœur en enfance*

*Tu me rends magnétique
Amour panoramique*

*Je suis une autre
un filtre d'impatience
Je suis une autre
tu es ma délivrance*

*C'est l'amour sans les angles
La passion qui m'étrangle*

*C'est toi
mon miroir, ma passion, mon Ulysse
C'est toi
mon bonheur, mon autre, mon oasis*

*Tu es mon seul complice
mon jardin des délices
tu es mon autre*

*et j'aime nos silences
tu es mon autre
je suis ton insouciance*

*Et quand je m'abandonne
c'est ton cœur qui résonne*

*C'est toi
le plus tendre de tous mes caprices
C'est toi
la plus douce de toutes mes cicatrices*

*Tu es le seul prélude
à ma béatitude
et je séduis
tes insomnies*

*Tu éblouis
ma peau, mes nuits
Tu es mon point de latitude
mon unique certitude*

*C'est toi
le plus grand de tous mes sentiments
c'est toi
mon unique et seul continent*

*C'est toi
le plus grand de tous mes sentiments
c'est toi
mon unique et seul continent*

Nathalie Talec - décembre 2006

Nathalie Talec, *Celui qui voit les yeux fermés*, conférence-performance, 8 déc. 2009, Carré d'art, Nîmes.



Qu'est-ce qui se noue dans ce mélange des genres ?

NT: Mes chansons condensent des petites et des grandes histoires de l'art. Elles déclinent en toute légèreté le répertoire des formes contemporaines et se plaisent à détricoter le maillage contemporain.

NP: Tu manies la citation d'une manière peu habituelle dans le champ de l'art contemporain, en l'appliquant notamment à la chanson. Penses-tu qu'il est aujourd'hui difficile d'échapper à ces relectures de l'histoire de l'art, mais aussi qu'il faille trouver de nouvelles façons de le faire ?

NT: En ce qui me concerne, j'aborde l'art comme un récit d'aventure, un scénario à adapter, une partition à réécrire, une expérience héroïque de la désobéissance et du

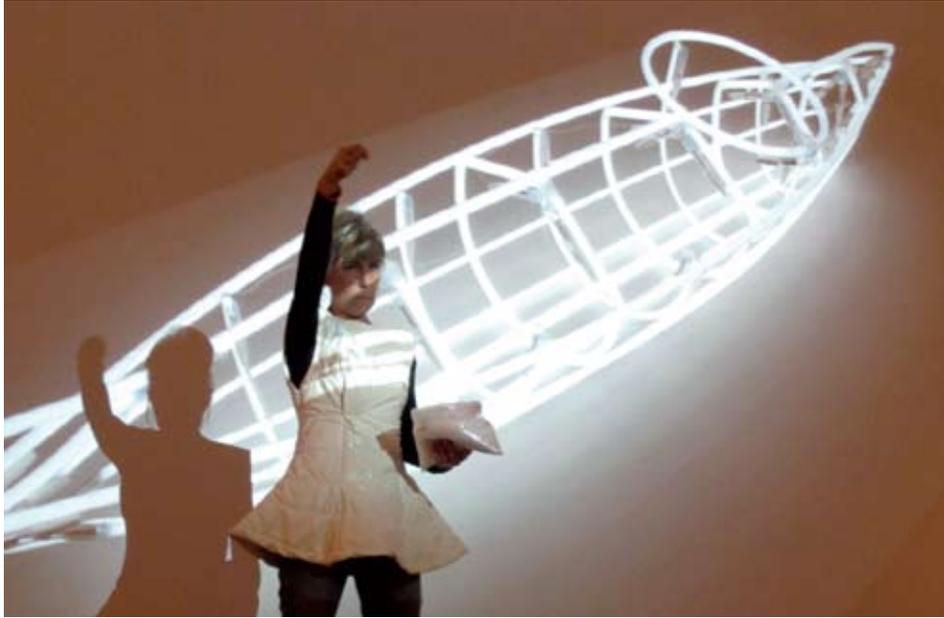
chaos. J'ai ainsi le sentiment d'échapper à la copie ou au remake pour proposer un acte de temps, un acte de partage, un acte d'altérité. Quant aux nouvelles façons de relire l'histoire de l'art: «Si votre position exige un secours (aérien), vous pouvez signaler votre présence en dépliant au sol un tissu rouge imprimé d'un cercle blanc»⁶.

NP: La citation (en général) est-elle à mettre en parallèle avec le playback, avec l'idée de redoubler la voix d'un autre ?

NT: La citation ne redouble pas mais dédouble la voix d'un autre. Dans le playback, l'une chante, l'autre pas.

NP: Tu as réussi à transposer la conférence qui t'était proposée dans le cadre de ce

6. In «Conférence sur le froid», Nathalie Talec (1984-2008).



séminaire en performance, revenant sur ton travail passé par le moyen de la lecture de textes, de la projection d'images, puis glissant de plus en plus vers la forme de la performance. Comment as-tu articulé ces différentes manières de t'exposer ?

NT: Il m'arrive en effet d'emprunter les codes et accessoires de la conférence dans mes performances. Ils me permettent de superposer discours et actes car « la pensée est un muscle⁷. »

NP: « Je souhaite que mes performances soient légères », dis-tu⁸. La légèreté a quelque chose à voir avec le jeu. Penses-tu que

7. *La pensée est un muscle*, Palais de Tokyo, Paris, 23 mars 2002. Performance avec Malaury Nataf. Texte: Nathalie Talec; musique/composition, arrangements, mixage: Marc Collin.

l'exposition de soi doit toujours prendre cette apparence de légèreté et pourquoi ?

NT: « L'exposition de soi » est un acte de dissipation.

Placé dans un verre d'eau, le glaçon emprunte au liquide lui-même la chaleur qui lui est nécessaire⁹.



NB: Certaines notes sont empruntées à Sylvie Zavatta, *L'abécédaire*, petit journal de l'exposition *Solo intégral*, *My Way*, Frac Franche-Comté, 2006.

8. « La première fois que j'ai vu la neige, c'était au Paramount ». Entretien de Claire Le Restif avec Nathalie Talec, dans *Nathalie Talec*, cat. d'exposition, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2008, p. 182.

9. In « Conférence sur le froid ».



CI-CONTRE :
Nathalie Talec, *Celui qui voit les yeux fermés*, conférence-performance, 8 déc. 2009, Carré d'art, Nîmes.

CI-DESSUS :
Nathalie Talec, *Solo intégral*, 10 novembre 2006, performance, Le Granit, Belfort. Texte et voix: Nathalie Talec et Reno Isaac ; musique/composition, arrangements : Reno Isaac.

Carine et Elisabeth Krecké

Jean-Marc Huitorel

Joan Fontcuberta

Jérôme Glicenstein

Blanca Casas Brullet

JEUX
D'EXPO
SITION





C. & E. Krecké,
Dakotagate #334 (détail) /
Prisoner of War Camp, 2010,
photographie, 60 x 40 cm.

Carine et Elisabeth Krecké Du prétexte au texte

Parler d'une manière théorique ou abstraite de notre pratique n'a jamais été une chose facile pour nous, encore moins en extraire quelque chose comme une cohérence d'ensemble. À première vue, notre travail – que nous réalisons généralement à deux – paraît fort éclectique. Il se situe au croisement de plusieurs médiums: dessin, photographie et littérature, là encore avec une multiplicité d'approches – récit, roman, théâtre et essai. Aussi, il a considérablement évolué au cours des dernières années, pour élargir son champ au-delà de la frontière des arts plastiques. Le thème du colloque, *Jeux d'exposition*, stratégies d'associations du Jeu et du Je, mises à distance critiques et embuscades du Je dans le Jeu de l'art, règles du Je(u) de l'artiste, ces questions nous intéressent à plus d'un titre. À commencer par l'ambiguïté

qui peut apparaître entre le «Nous» de l'entité gémellaire et les «Je» individuels qui la composent. Indépendamment de la question de l'art, la fragilité ou la précarité identitaire est par ailleurs le thème de quelques-uns de nos écrits. Par exemple dans la pièce de théâtre *S-P-T*¹ (écrite par Carine en solo), à la question *qui est Je ?*, un patient sous hypnose répond à son thérapeute: «JE est une coquille vide... sans contenu... une convention de langage... JE est un mot de deux lettres... en anglais c'est encore plus court... «I» «aie»... un cri... une blessure... une douleur... JE est un jeu... JE... JEU... pratiquement le même mot... on joue un rôle... comme au théâtre... le rôle du JE...». La notion d'identité impluse dans un long monologue absurde qui tourne sur lui-même.

1. Carine Krecké, *S-P-T*, in *Not the Girl you're looking for: Melusina revisited*, Luxembourg, Cid-femmes, 2010.

Plus spécifiquement, le séminaire organisé par Natacha Pugnet nous a fait prendre conscience à quel point le thème de l'artiste et de ses doubles fictionnels est récurrent dans notre travail : identités cachées ou doubles, simulacres et pastiches en tout genre caractérisent aussi bien nos images que nos textes. Presque aucun de nos projets récents n'échappe à un certain marquage autobiographique – avec le risque assumé de se prendre au jeu de sa propre fiction. Aucun non plus ne se fait sans que nous n'ayons recours à telle ou telle contrainte, protocole ou règle du jeu. Notre travail, de plus en plus, s'apparente à une entreprise de type « autobiographie sous contrainte » chère à l'écrivain Georges Perec par exemple.

Avec le temps, la fiction de l'artiste s'est imposée comme fil conducteur qui lie nos univers plastiques et littéraires : de l'artiste-performer dont l'œuvre unique est construite au cours d'un roman (*Syncope*, 2010, en cours de publication) à l'artiste infiltré dans les communautés scientifiques pour révéler le caractère fictionnel de certaines propositions scientifiques (*Fiction science*, projet hybride entre art et sciences sociales et économiques, entamé en 2003); la photographie en crise de création qui se lance sur les traces de Robert Frank sur les routes de l'Amérique (*Retour au point de non-retour*, Récit, Ed. Ultimomondo, 2008); le fait de s'improviser photographe de guerre pour enquêter sur un homme vu sur Internet (*Google Street View*) avec une Kalachnikov dans une petite ville du Dakota du Sud (*Dakotagate*, 2010); la simulation d'arrêts sur image de films inexistantes mettant en scène des acteurs hollywoodiens inventés ou réels (*Photographies fictives*, 2000-

2006); imaginer un *roadtrip* fictif à travers un Texas halluciné à l'aide de *Google Street View* (*Memorial drive*, 2009)... – c'est moins l'œuvre en tant que telle qui nous intéresse que le processus de sa création.

Notre premier projet artistique remonte aux années 1980 (nos années d'adolescence), avec une pratique assez rigoureuse mais fort traditionnelle du dessin. Entre 1984 et 1987, nous avons réalisé une longue série (plusieurs centaines) de dessins photoréalistes, avec déjà cette particularité de travailler à deux sur le même support. Nous reproduisions au crayon ou, plus rarement, à l'encre de Chine, des clichés de photographes emblématiques des années cinquante et soixante, dont Robert Frank (notamment ceux figurant dans *Les Américains*), William Klein, Bruce Davidson, Werner Bischof, Mario Giacomelli. Nous avons intitulé ces dessins en hommage aux photographes pastichés : « d'après Robert Frank », « d'après William Klein », etc. (Une deuxième série de dessins photoréalistes, réalisée au cours des mêmes années, est constituée de *remakes* de clichés des *Beatles*, de banales photos du quotidien pour la plupart, pris par des paparazzis dans les années soixante).

Nous nous contentions de reproduire les photos en recherchant le maximum de fidélité par rapport à l'image originale, sans pour autant recourir à des techniques de reproduction comme la projection, la trame, le calque ou le calcul. Nous évitions délibérément les traits de crayon trop vifs, trop expressifs (il s'agissait de minimiser toute empreinte personnelle), tout en respectant à la lettre la totalité des nuances et dégradés de gris de la photo copiée. La lenteur

de notre procédé de copie minutieuse était évidemment en décalage total avec la rapidité (instantanéité) qui caractérise le type de photographie qui nous servait de modèle – une photographie documentaire, où la spontanéité et la subjectivité priment sur la perfection technique, des clichés saisis sur le vif, avec prise de risque parfois.

Dans ce genre de *remake*, inévitablement, une distance par rapport au sujet représenté s'instaure. Nous étions tellement concentrées sur la reproduction, trait par trait, des différentes nuances et dégradés de gris, que nous en oubliions presque ce que nous étions en train de représenter : un visage, un fragment de corps, une fraction de paysage, une foule prise à la hâte, une scène de guerre. C'est le cas par exemple de nos reproductions des photographies poignantes de Mario Giacomelli, notamment sa série intitulée *La mort viendra et aura tes yeux*, des portraits de vieilles femmes photographiées dans un hospice de personnes âgées démunies – de véritables allégories de la mort. Pour nous, la similitude avec ces personnes, aussi forte puisse-t-elle être, n'était pas recherchée à tout prix. Nous n'avions pas le moindre lien avec les sujets photographiés ; à dix-huit ans, nous étions forcément loin des réflexions sur le délabrement du corps et de l'esprit. Aussi, nous n'étions pas présentes lors de l'instant photographique qui a dû compter beaucoup pour le photographe qui pendant des années s'est rendu à cet hospice. En cela, nous rejoignons, sans le savoir, le peintre Gerhard Richter pour qui la photographie documente une réalité que le peintre ou le dessinateur qui la reproduit ignore, qui ne l'intéresse pas forcément, et à laquelle, en tout cas, il ne s'identifie pas.

Notre démarche de *remake* ne s'inscrivait ni dans une logique d'appropriation ni de mise à l'épreuve ironique de la photographie. Elle reflétait simplement une volonté (sans doute un peu naïve) d'accéder à l'univers poétique et syncopé de ces photographes que nous admirions tant. Grâce au dessin, imaginer que nous pourrions vivre ce qu'ils ont vécu, être sur leurs traces en quelque sorte ; retrouver cette Amérique des années cinquante et soixante, une Amérique irréelle, loin de nous (à la fois dans le temps et l'espace), qui peut-être n'existait nulle part ailleurs que sur les images de William Klein ou de Robert Frank, ou dans les mythiques *roadmovies* de la *beat generation*, dont les rêves de grands espaces de liberté nous fascinèrent au plus haut point. À cette époque, nous ne connaissions pas encore les méthodes et les langages de l'art conceptuel. Nous ignorions l'existence de pratiques comme celles de Gerhard Richter, Robert Longo ou Sherrie Levine, dont les modes opératoires étaient pourtant assez proches du nôtre. À ce moment, nous n'avions suivi aucune formation artistique, et nous n'avions fait aucune démarche pour montrer ces dessins à des acteurs du monde de l'art. Nous arrêtons le dessin en 1987, quasiment du jour au lendemain.

À la fin des années quatre-vingt-dix, après une pause de création de quinze ans pendant lesquelles nous avons poursuivi, l'une et l'autre, des formations d'économistes, nous avons décidé de renouer avec notre projet artistique. Carine a quitté son travail d'économiste à Luxembourg pour se lancer dans des études d'art, tandis qu'Elisabeth a poursuivi en parallèle sa carrière dans l'enseignement supérieur. Dès 2000, nous commençons à expérimenter un procédé

hybride qui combine le dessin et la retouche électronique de l'image. Simuler l'apparence photographique par d'autres moyens a été l'esprit initial de ce projet : fabriquer, mais sans utiliser les techniques et les outils du photographe, des images à caractère photographique. Le médium le plus approprié était pour nous le dessin (vu notre expérience dans le domaine du dessin réaliste, il était logique pour nous de partir de là), combiné aux nouvelles technologies électroniques, incontournables du fait de leurs possibilités de traitement de l'image. Rien n'est photographié et la photographie n'intervient à aucun des stades de l'élaboration des images (ni même comme modèle référentiel du dessin d'origine), alors que le résultat, les effets plastiques, rappellent directement la photographie. Ce travail a donné lieu aux deux séries *Photographies fictives* (2000-2003) et *Extraits de films inexistantes* (2005-2006). Au départ, nous avons numérisé nos vieux dessins photo-réalistes dans le but d'expérimenter jusqu'où pouvait aller la simulation photographique. Grâce à Photoshop, on peut en effet accentuer les contrastes, intensifier les noirs, nuancer les traits de crayons, bref, effacer l'empreinte du dessin. Le résultat était étonnant : un dessin au crayon, réalisé d'après photographie, a fini par reprendre, grâce à la transformation numérique, une valence quasi photographique, sans pour autant être identique à la photographie qui lui servit de motif initialement. Justement, ce qui nous intéressait, c'était de produire des interactions entre des représentations photographiques et non photographiques : créer une fêlure identitaire en fusionnant en une seule image deux supports apparemment hostiles l'un à l'autre, le dessin et la photographie (ou plutôt, la simulation numérique de la photographie).

Rapidement, nous décidions de pousser plus loin ce procédé hybride, en tentant de produire des « photographies » sans contrepartie réelle, c'est-à-dire des « photographies » totalement imaginaires. Notre expérience du dessin d'après photo nous avait permis d'acquérir une connaissance concrète du rendu photographique ou plutôt, du « langage photographique ». L'apparence photographique est ainsi imitée de manière assez superficielle, sans égard pour la véracité ni pour le réalisme de chaque détail. Ce qui est visé avant tout, ce sont les cadrages, les angles de vue, les contrastes, les éclairages et même les défauts techniques (flou, filé, bougé) spécifiques au médium photographique. La démarche des photographies fictives diffère ainsi d'une façon essentielle du dessin et de la peinture hyperréalistes. Si la simulation photographique ne se réfère pas à des images particulières, des photographies existantes, elle vise la photographie en général. La logique d'une telle abstraction n'est ni le double, ni la reproduction exacte, ni même la parodie. Au contraire, elle présuppose la liquidation de tous les référentiels, en tant que celle-ci génère un réel sans origine ni réalité : un « hyperréel » (Jean Baudrillard), pur produit de synthèse et de manipulation. Les visages représentés contiennent souvent une dimension de déjà-vu, mais sans pour autant nécessairement ressembler à des icônes spécifiques. C'est d'ailleurs cette impression de familiarité qui est susceptible d'accaparer le regard. Ce qui rend certaines formes d'images plus attachantes que d'autres, c'est justement la facilité, peut-être trompeuse, avec laquelle elles se glissent dans les modes ordinaires de perception. L'efficacité de la simulation vient précisé-

ment du caractère général et familier des représentations. L'illusion photographique est confortée par la sensation de déjà-vu. Nos images font appel à quelque chose que les gens croient connaître (par exemple le souvenir d'un cliché ou d'un film qu'ils ont vu dans le passé). En réalité il n'en est rien ; c'est juste une impression, fabriquée de toutes pièces, tout comme ces soi-disant photogrammes eux-mêmes et leurs sujets fictifs. Précisément, le but initial de ce projet était de pousser aussi loin que possible les limites du simulacre, en fabriquant des images (voire un univers visuel cohérent) qui, tout en étant truffées de défauts, puissent encore passer pour photographiques ou filmiques. Malgré, ou plutôt à cause de leur caractère impersonnel, nos fausses photographies évoquent avant tout les personnages stéréotypés des scénarios filmiques (film noir, film muet, film existentialiste, Hollywood...). Elles font référence au mythe de la star qui, dans notre culture, s'est transformée en véritable objet d'amour. Elles s'approprient le langage branché de la technoculture audiovisuelle (notamment les vidéo-clips diffusés par MTV des années quatre-vingt-dix) : tout un recyclage de clichés largement désuets de l'univers du *cyberpunk*, de la *new wave*, de la musique gothique ou du *glamrock*. Elles se plaisent à remémorer le vieux cinéma muet d'avant-garde, marqué par le clair-obscur et le glamour, où l'on retrouve le côté à la fois tendre et décadent de la *drag queen*, superficielle et sensuelle. Comme s'il était important de faire resurgir une dernière fois ces icônes en déclin, ces stars déchues, tantôt légendaires, tantôt anonymes ou quelconques, des célébrités dont le nom et l'identité nous échappent,

mais qui pourtant nous paraissent familiers, probablement à cause de leur dimension quelconque. Mort de l'idole, mort de l'Image – à une époque qui croule sous les images. À l'instar de l'art conceptuel, notre simulation photographique doit se comprendre comme un travail à caractère critique. Le but est de solliciter le spectateur de diverses façons, l'invitant à éprouver ses habitudes de voir. La simulation de moyens de communication extrêmement répandus – photographie et film – vise à atteindre un public large, ce public même de l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique, présagée par Walter Benjamin. Nos deux séries peuvent être comprises comme une mise à l'épreuve de l'imaginaire collectif ou, plus précisément, de tout ce qui, à notre époque, prétend s'instituer comme image référentielle, mais en définitive tend à se figer en idole, en stéréotype ou cliché médiatique. Justement, l'ambition de nos arrêts sur image de films inexistantes est d'inciter le regardeur à établir une relation avec son propre univers mental : ses souvenirs, son savoir (qu'il soit conscient ou tacite), ses automatismes perceptifs, ses idées fixes ou ses projections affectives. Globalement, les images de la première série étaient assez réalistes. Nous pensions que pour simuler la photo, il fallait nécessairement produire des images réalistes. La deuxième série a laissé davantage de place au défaut, à la tache, à la difformité. Cela peut aller jusqu'à la destruction partielle ou totale de la figure. Malgré tout, le caractère photographique de ces images n'est pas mis en danger. On a plutôt l'impression qu'il s'agit d'arrêts sur image intervenus à l'instant du passage en fondu-enchaîné

d'un photogramme filmique à l'autre, ou alors d'effets de surexposition ou de vitesse qui déforment ou altèrent le visage. Au cinéma, la mise en crise de la figure s'avère être une stratégie particulièrement efficace pour produire des instants chargés d'intensité. David Lynch, par exemple, tire parti de façon virtuose de la monstruosité pour produire une fêlure émotionnelle. Chez lui, le beau est indissociable du bizarre, de l'improbable, du tordu ; les sentiments se révèlent uniquement dans des conditions filmiques extrêmes : cadrages excessivement serrés, surexposition ou sous-exposition flagrantes, flou démesuré, lacérations de l'image, lumière aveuglante. Justement, l'abstraction s'impose à lui comme le passage obligé pour creuser ces instants où l'on bascule dans un état d'outrage ou de panique. Le cinéma de Lynch confirme à quel point les formes de re-

présentations classiques (référentielles ou narratives) sont inadaptées pour produire de véritables pointes d'intensité ou de démente. Comme l'explique Guy Astic, ses films fascinent parce qu'ils ouvrent, « non par une approche théorique, mais par l'expérience sensible, aux possibles de la figuration et, plus encore, à l'impossible de figurer »².

Le projet des photographies fictives nous avait d'ailleurs amenées à étudier en profondeur le pouvoir de l'image³ et, plus spécifiquement, à disséquer les techniques de manipulation et de capture du regard mises en œuvre par des cinéastes tels que Lynch,

2. Guy Astic, *Le Purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch*, Paris, Dreamlands Editions (Ciné Film), 2000, p. 21.

3. Ce fut l'une des problématiques de ma thèse de doctorat intitulée *Nouveaux Visages de l'Image* (Université de Provence, 2006, sous la direction de Michel Guérin).

C. & E. Krecké,
Mutation I, 2007,
Museo Carlo Bilotti, Rome.



Wong Kar-wai ou Fellini par exemple, qui se revendiquent manipulateurs, séducteurs, brouilleurs de frontières ou menteurs⁴. Pourquoi le cinéma nous touche-t-il alors que nous ne sommes pas dupes du caractère factice des images ? Pourquoi certaines images sont-elles plus émouvantes que d'autres ? Répondre à ces questions nécessite avant tout de comprendre le fonctionnement et l'efficacité du gros plan (que Deleuze désigne à raison comme « image affective »). En particulier, Lynch utilise la puissance visuelle de l'image de façon très stratégique. À l'instar d'Hitchcock, son but est de produire du suspense et de commander l'attention du spectateur, puis de propager l'émotion brute par contagion, tel un virus, grâce à de violents décrochages nar-

4. Fellini: *Je suis un grand menteur*, documentaire réalisé par Damian Pettigrew (co-production Arte), 2003.

ratifs. Les films *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, et encore plus *Inland Empire*, illustrent à quel point Lynch tire le maximum d'effet des possibilités du cinéma, quitte à exagérer les tensions, les altérations, les ruptures, les raptus sensoriels. Ses fictions ne nous épargnent aucune terreur : peur du vide, peur d'être observé, peur de la désintégration corporelle, peur du double, peur de la femme, peur de la folie, peur du simulacre, peur de la contamination, peur tout court....

Revendiquer la nature conceptuelle d'un projet artistique, est-ce que cela implique forcément la négation de toute forme d'implication subjective ? Faut-il renoncer au statut de sujet ou d'auteur, comme le suggère Barthes ? À ce propos, nos photographies fictives semblent comporter une ambiguïté. Même si on les démasque rapidement comme contrefaçons plus ou moins

À DROITE :

C. & E. Krecké,
Ludwig, série
Photographies fictives,
2003, dessin numérisé
(tirage argentique),
120 x 80 cm.



CI-CONTRE :

C. & E. Krecké,
Sans titre #34, série
*Extraits de films
inexistants*, 2006,
dessin numérisé
(tirage argentique),
75 x 47 cm.



flagrantes de la photographie, elles ont l'air de résister à l'appropriation par le raisonnement. Nos productions « fonctionnent » lorsqu'elles continuent d'intriguer le spectateur, même si celui-ci a eu connaissance de leur identité factice.

C'est peut-être parce que le registre de nos photographies fictives n'est pas celui du réel, mais plutôt celui du rêve. Justement, pour faire surgir dans l'esprit du contemplateur des visions de rêve, les personnages doivent être révélés dans leur état spectral, sous l'angle de l'hallucination qui, selon Antonin Artaud (*Théâtre de la Cruauté*), est précisément le propre de tout personnage de théâtre. Nos images, plutôt que de signifier, jouent avec les signes (la signification est à la fois poussée en avant – d'où la formation d'un hiatus avec la réalité – et indéterminée, du fait même de ce hiatus) et trouvent leur efficacité précisé-

ment dans l'écart qu'elles creusent entre la signification et la réalité, entre le geste de signifier une chose et l'indétermination de celle-ci. En d'autres termes, elles livrent le réel à une antinomie permanente, à un jeu de l'illusion du réel comme illusion. C'est d'ailleurs pour cela que la métaphore du théâtre est pertinente pour décrire leur principe: le monde se fait théâtre et le théâtre se fait monde.

Le schisme de la réalité dont il est question ici, ce doute ontologique dont elle fait l'objet, le cinéma à la fois les reproduit et les conjure sans cesse. Les grands cinéastes sont ceux qui mettent en scène l'opacité entre ce qui est et ce qui paraît, précisément pour indiquer que le réel est tout aussi factice que le théâtre ou le cinéma lui-même. Fellini, dans *Casanova*, plutôt que de montrer son personnage luttant contre la tempête dans une barque en mer, préfère fabriquer gros-

sièrement un océan à partir de bâches en plastique, animées de façon virulente par de puissants ventilateurs en studio. Rien n'est fait pour dissimuler le caractère factice du plateau de tournage. Or, l'efficacité de la scène ne s'en trouve absolument pas amoindrie – tout au contraire, ces leurres grotesques, ces attrapes grossièrement dévoilées, amplifient l'inquiétante étrangeté de la dantesque pièce qu'est *Casanova*.

Dans le théâtre baroque d'un Fellini ou d'un Lynch, la scène du rêve (ou du cauchemar) est éclairée par une lumière d'une intensité anormale, mais où l'impossible s'impose tout à coup comme la configuration normale. « Il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible », écrit Artaud. L'émoi se dégage précisément de l'écart de ces représentations avec la réalité: « le public croit aux rêves qu'on lui présente, à condi-

tion qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité »⁵. Les deux séries de dessins numérisés *Photographies fictives* et *Extraits de films inexistants* ont fait l'objet d'expositions dans le domaine de la photographie contemporaine – domaine qui ne cesse d'élargir et de détourner son champ (*CASINO Forum d'art contemporain Luxembourg* 2003, *Mois Européen de la Photographie* 2006-2007, *Nosbaum-Reding Art Contemporain Luxembourg* 2006, *Paris Photo* 2007, *Xippas Paris* 2007, *Rencontres d'Arles | Nuits de l'Europe* 2008, *Centre d'art Nei Liicht Luxembourg* 2008, *Pingyao Photography Festival* 2008, *Caochangdi Photo Spring Peking* 2010...). La photographie revêt une forme essen-

5. Antonin Artaud « Théâtre de la Cruauté » (parution originale: *Nouvelle Revue Française* n° 229, 1^{er} octobre 1932), reproduit dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p.556.

tiellement littéraire dans *Retour au point de non-retour*⁶, un récit de voyage de New York à Los Angeles, sur les traces de Robert Frank qui, entre 1955 et 1956, avait réalisé *Les Américains*. L'enjeu du projet (réalisé par Carine en 2007) était le suivant : peut-on capter, avec une caméra ou un appareil photo (comme l'a fait Robert Frank dans les années cinquante) le *Zeitgeist* de l'Amérique contemporaine, en pleine mutation ? Dans un monde surchargé d'images comme le nôtre, peut-on encore produire des photographies qui parlent réellement des « Américains » ? L'échec d'un tel projet semblait programmé d'avance. Aujourd'hui, à toute heure et en continu, le monde est inondé d'images de l'Amérique (caméras de vidéosurveillance, satellites, téléphones portables, webcams...). À quoi bon en rajouter ? Pourquoi telles images de l'Amérique auraient-elles plus de valeur documentaire que telles autres ? Ne vaudrait-il pas mieux renoncer à produire des images et se contenter de puiser dans le gigantesque réservoir existant ?

Face à l'impossibilité du défi, Carine s'était imposé un protocole strict pour les prises de vue : un appareil numérique, fixé au rétroviseur de sa voiture de location, a été programmé de façon à ce qu'une photographie soit déclenchée par heure, de 8h48 du matin à 7h48 du soir. Le choix de l'heure n'était pas anodin : 8h48 était l'instant où, le 11 septembre 2001, un premier avion terroriste était venu s'encastrer dans le World Trade Center. La traversée des USA durait 83 journées : en référence aux 83 clichés de

6. Carine Krecké, *Retour au point de non-retour*, Luxembourg, Ultimomondo, 2008 (1^{er} Prix du Concours Littéraire National 2008).

la monographie de Frank. Une photographie par jour a été sélectionnée parmi les douze prises de vue automatiques.

On pourrait penser qu'une telle démarche contraignante, à l'origine d'images arbitraires, serait à l'opposé même de la liberté créatrice de Robert Frank. Or, elle nous a ouvert une nouvelle voie, en faisant dévier le projet photographique vers la littérature. Ici, le photomaton de la voiture était devenu le photographe et Carine l'écrivain, celle qui commente, interprète, raconte, c'est-à-dire « photographie en mots ». Face à l'échec photographique de Carine, le chemin vers le récit paraissait inévitable, naturel.

C'était cette mutation de médium qui nous avait permis de retrouver, par une porte inattendue, Robert Frank, dont le travail a d'ailleurs parfois été qualifié d'écriture photographique. Par le biais de la fiction, nous avons finalement retrouvé la liberté que nous avons toujours ressentie face aux photographies de Frank – la liberté du récit inévitable, naturel.

Et c'était cela le vrai voyage de *Retour au point de non-retour* : celui qui permet de repousser de plus en plus loin les frontières des médiums artistiques – et notamment celles entre l'image et le texte – mais aussi celui entre document et fiction.

Le texte lui-même est d'ailleurs conçu comme un voyage. Un itinéraire libre, une errance sans but précis à travers une Amérique davantage ressentie que documentée. Il fut écrit d'un trait, en quelques semaines, après le retour des USA, dans l'esprit *beat* (incarné par Jack Kerouac⁷ dans *On the Road*, le roman culte de la *beat generation*) – c'est-à-dire avec un rythme soutenu, interrompu par des syncopes, des

cut-ups plus ou moins arbitraires, et des réflexions personnelles. Le récit est construit comme un feuilleté composé de diverses strates narratives : errance à travers New York, instant de danger à Dodge City, rencontre avec un photographe de guerre en perte de soi, suspension du temps à Study Butte, virée nocturne à Ciudad Juarez au Mexique sur les traces de l'usurpateur de l'identité de Robert Frank... – avec en filigrane toujours cette interrogation sur la difficulté d'être producteur d'images à une époque qui ne cesse d'en produire.

Ce périple littéraire (prétexte pour affronter une crise de créativité artistique) fut l'occasion aussi de se remémorer un voyage que nous avons fait en 1997, une traversée du Texas qui s'était terminée avec l'échec d'une amitié précieuse. Peut-on renouer un lien après plus de dix ans de silence ? Voilà une autre question qui apparaît à l'arrière-plan de *Retour au point de non-retour*.

Même si aucune photo n'est reproduite dans le livre (sorti en 2008), pour nous, *Retour au point de non-retour* est avant tout une production plastique. Les photos sont dans le texte, elles sont le livre.

7. Jack Kerouac est l'auteur de la préface du livre *Les Américains* de Robert Frank publié par Robert Delpire (France) en 1958.

Extrait :

13 septembre 2007

Parmi les douze photos prises hier à Manhattan, une a particulièrement retenu mon attention. Il s'agit d'un plan rapproché, légèrement excentré vers la droite, du torse d'un homme au T-shirt moultant, sur lequel est imprimé, avec une encre délavée, le portrait de Malcolm X (du vrai nom Malcolm Little, surnommé Red, rebaptisé El-Hajj Malik El-Shabazz après sa conversion à l'Islam), icône du combat antiraciste non pacifique des Noirs américains. Au centre-gauche surgit, en gros plan, la main de l'homme dont la tête a été coupée par le cadrage fortuit. Dirigée frontalement en direction de la caméra, on dirait qu'elle tente de protéger quelque chose ou quelqu'un (Malcolm ?) de regards interdits ou hostiles. La main protectrice, celle d'un homme noir, apparaît avec une netteté impressionnante sur la photo : des lignes très marquées, parfaitement lisibles. On a l'impression qu'elle contient toutes les informations sur le destin, forcément mouvementé, de cet individu dont le visage nous est caché. L'autre main disparaît derrière son dos, sous une veste en cuir rouge, un geste maladroit qui, juste à l'instant photographique, révèle une arme à feu luisante, fixée à la ceinture. Je réalise que je détiens ici une photographie du torse de John Shaft, l'excentrique de Harlem, personnage allégorique d'une époque révolue. À l'arrière-plan, effectivement, on aperçoit un fragment difforme de sa Dodge. Quand j'étais face à lui, hier après-midi, je n'avais remarqué ni l'arme ni l'effigie de Malcolm X imprimée sur le T-shirt. Qui est Shaft ? Un flic ? Un dealer ? Un militant intégriste du Black Pride qui joue au garde du corps d'un homme assassiné il y a longtemps, en 1965, précisément à Harlem ? Ou juste un cinglé dangereux qui, comme des dizaines de milliers d'Américains, se promène avec un flingue ? Quelque chose me dit que je tiens ici le document d'un destin illogique, insensé, mais tracé d'avance – le *Unbecoming* d'un personnage invraisemblable.



CI-DESSUS ET PAGES SUIVANTES :

C. & E. Krecké,
Memorial Drive, 2009,
 photogrammes extraits
 de la vidéo.

Mais le retour en arrière est-il concevable ? Peut-on rétroactivement changer le cours des choses ? Evidemment non – Malcolm X, Martin Luther King, John Fitzgerald Kennedy, Robert Francis Kennedy, John Lennon, les victimes du World Trade Center, Jésus Christ ne peuvent être dés-assassinés (même si on dit de ce dernier qu'il a ressuscité parmi les morts). Leurs morts violentes sont irrévocables, sans appel. L'image de leurs assassinats est cruelle au point de les effacer en tant qu'individus réels : dans notre mémoire, ils se confondent inéluctablement avec leurs destins tragiques.

Retour au point de non-retour, Ultimomondo, 2008.

La route est également le thème du projet *Memorial Drive* que nous avons réalisé en 2009 pour la galerie luxembourgeoise Nosbaum-Reding Art Contemporain. Ici, la photographie s'immatérialise sous la forme d'un *roadtrip* ultra-dépouillé à travers le Texas contemporain. L'installation comporte deux projections synchrones sur deux murs : d'un côté, un défilement d'images fixes de sites urbains ou de fragments de désert, de l'autre, en blanc sur noir, les coordonnées des lieux tels que répertoriés par *Google*.

La trajectoire de cette double « vidéo » est celle du *roadmovie* classique : de la mégapole (souvent jugée opprimante par le cinéma) au désert (libérateur) – et puis, un mouvement à rebours. C'est d'ailleurs exactement le trajet que nous avons effectué en 1997 – de Dallas, métropole sans âme, obsédée par l'assassinat de Kennedy, à Stu-

dy Butte, patelin paumé situé au milieu de nulle part dans le désert de l'ouest texan, à la frontière mexicaine, lieu presque irréel, hors du monde. Les photogrammes composant ce diaporama-vidéo ont l'air d'être pris de la route, à partir de la voiture, de façon aléatoire (comme par le photomaton de *Retour au point de non-retour*). Certains l'ont réellement été, lors de la traversée du Texas que nous avons effectuée en 1997 précisément. En 2009, nous avons cherché à relocaliser sur *Google Map* les lieux photographiés à l'époque. Cela impliquait des heures de trajet virtuel dans Dallas grâce au dispositif « *Street View* » de *Google*.

D'autres images, en revanche, furent fabriquées de toutes pièces. Il s'agissait de reproduire, à partir de fragments d'anciennes photographies que nous avons ramenées de voyages aux USA, des *remakes* aussi fidèles que possible de paysages sélectionnés arbi-

trairement sur *Street View*. La ressemblance de nos photomontages avec les clichés de *Google* était cependant approximative et superficielle : à tel endroit, un entrepôt industriel couvert de graffiti, à tel autre, un poteau électrique avec un fragment de route, par exemple. Peu importe la similitude exacte, pas la peine de créer une identité absolue. De toute façon, le désert qui longe les interminables routes du Texas, sur *Google Street View*, a l'air pareil sur des milliers de kilomètres, et on peut nommer l'image arbitrairement : US-67 TX 79 843 ou US-90 Marfa TX 79843 ou Hwy 118 S Terlingua TX 79852...

Dans notre installation, il n'y a d'ailleurs pas de démarcation entre les photomontages (les imitations de *Google Street View*) et les clichés pris réellement au Texas. Tous sont d'une banalité affligeante – bretelles d'autoroutes, terrains vagues, parking désertés,

US-90 Marfa TX 79843



panneaux de signalisation..... Dans ce travail, l'application «*Google Street View*» est utilisée non seulement comme source d'inspiration pour la fabrication d'images, mais elle est récupérée (ou revendiquée) comme genre photographique à part entière. La bande son de l'installation alterne silences et fragments d'enregistrements de la mission Apollo 8, en orbite autour de la lune le 24 décembre 1968, commentant en direct, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, la Terre vue de l'espace (par ailleurs, la célèbre photographie de notre planète, prise par l'équipage Apollo 8, deviendra, quarante ans plus tard, l'emblème ultime de *Google Earth*). La description que fait le commandant James Lovell de la Lune reflète notamment assez bien l'atmosphère des images de *Memorial Drive*: «*cela a l'air d'une vaste étendue désolante et inquiétante...*».

Memorial Drive tente de figurer le cliché des grands espaces ouverts (mais dont l'ouverture n'est qu'illusoire), des déserts naturels et urbains limités par le vide, bannisés par l'absence humaine. Le *roadtrip*, emblème de liberté pour la *Beat generation*, est interprété comme réponse nostalgique (et vaine?) au sentiment de vivre dans un monde de plus en plus clôturé et cerné par les réseaux de la technologie: caméras de surveillance, radars, satellites, géolocalisation par téléphone mobile, GPS, adresse IP, cartes de crédit, passeport biométrique... Les images, semi-réelles, semi-fictives, évoquent davantage des espaces mentaux que réels (on pourrait les rapprocher du concept de «*mental map*»). Elles sont plutôt dans un registre de souvenirs du monde, tels que l'esprit peut en fabriquer dans le rêve ou lors d'un éloignement prolongé au monde (une longue maladie, par

exemple). *Memorial Drive* est un voyage abstrait, fait de mémoires personnelles et/ou collectives, *Google Map* à l'appui. Forcément, une mémoire qui tourne à vide. Après tout, «*Memorial drive*» n'est rien d'autre que le nom d'une banale rue de Dallas, quasi déserte, traçant une trajectoire insensée dans un gigantesque terrain vague (le premier cliché du diaporama).

Lors de la réalisation de *Memorial Drive*, nous avons parcouru l'Amérique sur *Google Street View* pendant des semaines, longeant des dizaines de milliers de kilomètres de désert sur des routes interchangeables, traversant des petites villes aussi insignifiantes et quelconques les unes que les autres. Un monde en basse résolution, terne et délavé, sans variation, sans particularité aucune, au point qu'on peut se demander à quoi et à qui sert cette gigan-

tesque opération de décalque du réel par *Google*. Puis, dans une ville du Dakota du Sud, de manière inattendue, se dessinait enfin un début de narration photographique: on voit un homme armé d'un fusil d'assaut traverser la rue d'un pas déterminé, regardant droit dans l'objectif de la caméra du véhicule de *Google*. Peut-être sort-il simplement d'un magasin d'armes à proximité, mais la manière belliqueuse dont il tient la Kalachnikov peut suggérer que *Google* a capté là, à son insu, l'instant d'un braquage ou d'un amok en train de se produire. À moins qu'il ne s'agisse d'une mise en scène, d'un jeu? Serait-ce un message codé? Mais de qui et pourquoi? Cette photographie a le potentiel d'alimenter toutes sortes de théories du complot plus ou moins insensées (du genre *Google* en proie de l'extrême droite, *Google* de connivence avec la CIA?...).



C. & E. Krecké,
Dakotagate / First Stop Guns, 2010,
 photographie, 175 x 40 cm.

Nous avons décidé d'en savoir plus. La photographie de *Google* immortalisant l'homme à la mitrailleuse en plein centre-ville de Rapid City nous a servi de point de départ ou, plutôt, de « prétexte » pour aller réaliser une chronique photographique sur place⁸.

Que se passe-t-il à Rapid City, petite ville en apparence tranquille d'une région rurale peu connue, au centre des États-Unis ? Si on creuse un peu la question, on découvre une histoire locale fondée sur une violence extrême : en particulier le massacre de *Wounded Knee* où, en 1890 des centaines d'Indiens Lakota furent mitraillés par l'armée américaine. Le site de *Wounded Knee* ne se trouve qu'à 92 miles de Rapid

City, au sud de la réserve de Pine Ridge, dans les Badlands, où sont assignés encore aujourd'hui les derniers survivants de la grande Nation Sioux, végétant, sans perspective d'avenir, à l'ombre du rêve américain, sous la tutelle du gouvernement fédéral, à l'écart des statistiques nationales (taux de chômage de 85% ; espérance de vie de 47 ans pour les hommes et 52 ans pour les femmes ; taux de mortalité infantile cinq fois plus élevé que la moyenne nationale ; taux d'alcoolisme dépassant les 85% ; échec scolaire de 70% ; ; taux de suicide des jeunes de quatre fois supérieur à la moyenne nationale ; un adulte sur deux souffrant d'une forme sévère de diabète...). Avec un revenu annuel moyen de 4500 dollars par ménage (sachant qu'un ménage est composé de 10 personnes en moyenne), la réserve de Pine Ridge est de loin la zone la plus pauvre des États-Unis.

Nous sommes arrivées au Dakota du Sud le 12 juillet 2010. Notre itinéraire photographique a commencé précisément au 526, 7th Street, Rapid City, à l'endroit où l'image de *Google* a été prise (en 2008). Une fois sur place, en quelques minutes, nous avons résolu l'énigme de l'homme à la Kalachnikov : un immense magasin d'armes du nom de *First Stop Guns* se trouve à quelques pas de là, au 701, 7th Street précisément. L'homme en question serait un client régulier du magasin, connu de tous. Un simple citoyen qui exercerait son droit constitutionnel de porter une arme. La loi du Dakota du Sud autorise en effet le port d'armes de guerre, sous condition de ne pas les dissimuler. Cette découverte (prévisible d'ailleurs) ne marquait pas la fin de notre investigation, tout au contraire. Elle nous a simplement fourni un critère plus précis. Tout au long

de notre traversée du Dakota du Sud (qui dura trois semaines), nous étions particulièrement attentives aux indices de violence dont *Google* avait fourni un témoignage hilarant. Cela nous a forcément menés à Pine Ridge, la réserve indienne au pied des *Badlands*, au-dessus de laquelle flotte aujourd'hui encore le fantôme d'un génocide refoulé.

Pine Ridge est un lieu intimidant. Dangereux aussi et, de prime abord, peu accueillant. D'après la police locale, sur les 15 000 à 20 000 Sioux Oglala qui peuplent la réserve aujourd'hui, 5000 seraient impliqués dans près de 39 gangs. Chaque communauté aurait ses propres gangs. Sur les 40 habitants du minuscule bourg *Potato Creek*, par exemple, 15 seraient membres actifs de gangs. Trafic de cocaïne, braquages, vols avec violence, cambriolages, violences sexuelles et alcool font des ravages

8. Nous avons pu réaliser ce projet grâce à une bourse d'aide à la création du Centre National de l'Audiovisuel du Luxembourg.



partout. Les conditions de vie sont très dures. Des dizaines de personnes vivent entassées dans des *mobile homes* délabrés, sans isolation thermique, parfois sans électricité ni eau courante. Les hivers sont extrêmement rigoureux et longs. Les distances sont interminables entre les quelques hameaux perdus dans un *no man's land* de prairie. De nombreuses personnes souffrent de dépression. La plupart n'ont d'autres revenus que les maigres allocations familiales. Il y a beaucoup de sans-abris, sauf qu'ici, ils végètent en milieu rural. Ils sont nombreux à échouer à Whiteclay, un amas de baraques situé au nord du Nebraska, à moins d'un kilomètre de Pine Ridge Village. La vente et la consommation d'alcool à l'intérieur de la réserve étant interdites par la loi tribale (assorties de peines de prison), on se rend à Whiteclay pour boire. La ville a un statut juridiquement ambigu, celui de zone « non

incorporée», en clair, plus ou moins hors la loi. Elle compte 14 habitants et 4 saloons qui vendent pas moins de cinq millions de canettes de bière par an. Ici, le génocide de la population indienne se poursuit au grand jour, sans scrupules.

Le village de Pine Ridge est le seul endroit de la réserve qui connaît une amorce d'urbanité : deux axes principaux où le trafic, pas très dense, est réglé par des feux rouges, un alignement de bâtiments administratifs d'une laideur exemplaire, un complexe hospitalier et, sur la colline, face aux bidonvilles qui jonchent les bords de la route 18, pousse depuis peu un joli lotissement flambant neuf, où logent des fonctionnaires du *Bureau of Indian Affairs* et quelques commerçants. Il y a aussi un supermarché vétuste (mais qui, du fait de l'absence de concurrence, pratique des prix fort élevés), deux restaurants de *fast*

C. & E. Krecké,
Memorial Drive, 2009,
Galerie Nosbaum-Reding
Art Contemporain,
Luxembourg.

PAGES SUIVANTES :

C. & E. Krecké,
Dakotagate / Interior, 2010,
photographie.

food bas de gamme, ouverts depuis un peu plus d'un an. Pratiquement pas d'industrie, toutefois, capable de générer une poignée d'emplois. Le reste de la réserve est encore plus pauvre et démunie. Ici et là des habitations en tôle, perdues dans la vaste étendue de la prairie. Ce qui frappe, c'est la quasi-absence d'éclairage la nuit. Trois stations d'essence sont éparpillées sur un territoire de 9000 km², pas de transports en commun, pas de centre médical en dehors du Village, pas d'épicerie, pas de distraction pour les jeunes (qui sont d'ailleurs recrutés en masse par l'armée américaine pour des missions en Iraq ou en Afghanistan, apparemment le seul débouché professionnel véritable pour cette jeunesse). L'agriculture semble compromise. Non parce que l'idée d'exploiter la terre et les animaux est très éloignée de la culture et de la philosophie de vie des Lakota. Côté

compromis, ils ne seraient plus à cela près. Dans cette région connue sous le nom de *Badlands*, faire pousser un arbre relève de l'exploit. Aussi, par endroits, le sol serait infecté par des déchets radioactifs déposés, sous couvert des autorités américaines, dans les années soixante-dix. L'eau serait également contaminée.

À l'évidence, nous ne contrôlions pas d'avance notre enquête, mais cette incertitude a été assumée. L'histoire de Pine Ridge a été déterminante pour tracer notre itinéraire approximatif. Nous avons commencé par établir une carte des lieux de crimes dont nous avons pu avoir connaissance grâce à des témoignages ou des articles trouvés dans les médias. Déjà avant d'arriver sur place, notre *crime map* était impressionnante. Rien que dans le petit patelin de Manderson, par exemple, qui sans doute ne porte pas sans raison le surnom

de *Murdertown*, nous avons repéré plusieurs sites à découvrir.

Les quatre siècles d'oppression, ainsi que les événements des années soixante-dix, ont laissé une marque profonde dans l'esprit des gens de la réserve. En février 1973, le site de *Wounded Knee* était devenu le théâtre d'un affrontement spectaculaire entre les autorités fédérales et les militants de l'*American Indian Movement* dirigé par Dennis Banks et Russell Means. Des centaines d'Indiens Sioux et de nombreux sympathisants de la cause indienne s'étaient joints à l'AIM pour occuper les lieux en guise de protestation contre la politique du gouvernement fédéral à l'intérieur de la réserve. En quelques heures, leur petit campement de fortune était encerclé de voitures blindées et de milliers de policiers fédéraux, lourdement armés. Le siège dura 71 jours et fit plusieurs morts. Il connut une couverture médiatique assez importante à l'époque.

Le climat de guerre et de paranoïa persistait dans la réserve de Pine Ridge bien au-delà de 1973 : assassinats, disparitions inquiétantes, arrestations abusives, affrontements avec le FBI et surtout, terreur du *Goon Squad*, la redoutée milice du chef de tribu de l'époque, Dick Wilson, allié des fédéraux et corrompu jusqu'à l'os. En particulier, les membres de l'AIM et leurs familles ou amis devinrent les cibles d'agressions de toute part. Plus de 60 d'entre eux ont perdu la vie dans les mois suivant le siège, 342 furent grièvement blessés ou mutilés lors d'assauts, souvent orchestrés par les *Goon*. Avec un taux de meurtres de 170 sur 100000 entre 1973 et 1976 (Detroit, nommée « murder capital » des USA, n'affichait qu'un taux de 20,2 pour 100000 en

1974, et ce fut l'année la plus noire de son histoire), la réserve de Pine Ridge connut un pourcentage de crimes politiques comparable à celui du Chili durant les mois qui suivaient le coup d'État⁹.

Une grande majorité des assassinats politiques n'a jamais été élucidée. En 1976, Léonard Peltier, activiste de l'AIM, a été condamné deux fois à perpétuité pour le meurtre de deux agents du FBI qui avaient participé au raid sanglant du *Jumping Bull Ranch* (qui par ailleurs a coûté la vie à plusieurs Indiens). Peltier a toujours nié le crime. Le dossier à charge contre lui était mince, les preuves inexistantes. *Amnesty International* le considère d'ailleurs comme un prisonnier politique qui « devrait être libéré immédiatement et sans condition ». Incarcéré depuis près de trente-sept ans, gravement malade, Peltier est devenu la figure emblématique de l'injustice du système américain à l'encontre des Amérindiens. Une de ses amies proches, Anna Mae Aquash, une jeune militante de l'AIM, a été kidnappée quelques semaines après son arrestation. On trouva son corps des mois plus tard, en février 1976, au bord de la route 73, au nord-est de la réserve, dans la région de Wanbli. Ses filles sont convaincues qu'elle a été exécutée par des radicaux de l'AIM (l'organisation était désormais déchirée par des conflits internes) qui craignaient qu'elle n'en sache trop sur le meurtre des agents du FBI. Anna Mae Aquash reste à ce jour l'icône du *Red Power* et de la résistance indienne.

9. Cf. Ward Churchill, Jim Vander Wall, « Documents from the FBI's secret wars against dissent in the United States », *The Contelpro Papers*, South End Press, Classics Series, 2002, p.249.

Que nous le voulions ou pas, notre regard sur la situation des Indiens au Dakota du Sud ne pouvait être neutre. Face à la détresse des gens de la réserve de Pine Ridge, très vite, nous étions confrontées aux dilemmes éthiques décrits par Susan Sontag dans le contexte de la photo de guerre¹⁰. Peut-on représenter par l'image, en particulier la photographie de presse, le crime contre l'humanité, la dévastation guerrière ? Les images de désastre et de violence, loin de produire des réactions de compassion et de révolte, n'ont-elles pas plutôt pour effet d'immuniser les spectateurs contre la barbarie ? Cette question nous a préoccupé tout au long de notre parcours de la réserve. À Whiteclay, face à une misère humaine indicible, nous avons renoncé au job du photo-journaliste. Nous avons pensé à la (tristement) célèbre photo de Kevin Carter, lauréat du Prix Pulitzer en 1994 – celle du vautour qui observe une petite fille qui meurt de faim au Soudan. Voler l'image de gens brisés par l'alcool, sans défense, effondrés dans la boue, dans un état proche du coma éthylique, cela aurait été contraire à notre idée de la photographie. Instrumentaliser la détresse de ces personnes pour quelques clichés choquants, nous n'en étions pas capables.

Que signifie se sentir concerné par les souffrances des gens dans des zones de conflits lointains ? Et quelle est la légitimité du travail du photo-journaliste parachuté au milieu d'un conflit qui ne le concerne pas ? Avons-nous le droit de nous approprier l'histoire des Lakota, une histoire qui n'est pas la

10. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par F. Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003.

nôtre ? Que vaut notre regard extérieur, celui de l'étranger (le *wasi'chu*, comme disent les Oglala), celui qui ne fait que passer ? Aucun doute, n'importe quel habitant de la réserve serait plus qualifié pour parler de la vie à l'intérieur de cette zone à l'histoire complexe.

Faire intrusion dans le contexte de Pine Ridge en tant que photographes occidentales nous paraissait problématique. Tous nos clichés ramenés du Dakota sont marqués par cette tension entre l'extérieur et l'intérieur, le dehors et le dedans. Curieusement, la seule ville (77 hab.), perdue à la frontière nord de la réserve, juste à l'extérieur, côté Blanc, s'appelle *Interior*. L'endroit nous a affecté à plus d'un titre : le discours raciste envers les Indiens, la méfiance vis-à-vis de l'étranger, l'apologie des armes, la religion, l'alcool et l'ennui mortel.

Contrairement à nos attentes, la réserve a été plus accueillante que nous ne l'imaginions. Le contact avec les Sioux était moins difficile qu'on ne nous l'avait prédit. Nous leur avons demandé quelle image ils aimeraient qu'on donne de leur réserve. Plusieurs nous priaient d'éviter de montrer le côté désastreux. Ils déploraient le fait que les rares documentaires tournés à Pine Ridge n'exposaient que la face sombre – bidonvilles croulant sous les carcasses de voiture, graffitis et tatouages effrayants, visages fracassés. De telles visions peuvent se transformer en clichés qui desservent la cause indienne. Aussi, cela occulte le fait qu'il y a des initiatives encourageantes dans la réserve, dont *KILI radio* (l'unique chaîne aux États-Unis gérée par une communauté indienne, fondée par Russell Means en 1983), ou des programmes éducatifs comme celui de l'excellente *Red Cloud School*, ou le projet *Treaty Total Immersion*, mis sur pied et financé par Russell Means, ex-militant de l'AIM,



C. & E. Krecké,
Dakotagate / Interior, 2010,
 photographie, 60 x 40 cm.

un homme à la fois respecté et controversé, même à l'intérieur de la réserve.

Nous avons eu la chance de rencontrer Russell Means sur son ranch de Porcupine. Means nous a parlé entre autres des recours en justice qu'il mène depuis des années contre le gouvernement des États-Unis d'Amérique, pour dénoncer la violation des traités relatifs à la propriété des terres. Initialement, le Traité de Fort Laramie de 1868 accordait aux Sioux la propriété de leur terre ancestrale, les *Black Hills*, au nord-ouest du Dakota du Sud, une région exceptionnellement fertile, couverte de splendides forêts noires, riches en minéraux rares, peuplées de centaines de milliers de bisons (de nos jours, il y en a encore quelques milliers vivant en liberté dans des parcs protégés comme *Custer State Park*, *Wind Caves National Park*, ou *Buffalo Gap National Grasslands*, au cœur des *Black Hills*). La

découverte d'or à la fin du dix-neuvième siècle marquait la fin abrupte du traité en question. Aussitôt, les Lakota furent expropriés et expédiés au sud des *Badlands*. La réserve de Pine Ridge fut créée en 1889 (un an avant le massacre de *Wounded Knee*) – sous le label de *Prisoner of war camp #334*. Cela en dit long sur son statut. Même si aujourd'hui cette désignation univoque a disparu des papiers officiels, Pine Ridge reste une prison – un « camp de concentration », dit Russell Means – dissimulé sous la couverture de la bienveillance de l'État Providence. Une prison aux frontières invisibles et aux portes grandes ouvertes, certes, mais dans laquelle on reste, parce qu'on n'a nulle part ailleurs où aller.

Depuis peu, la justice américaine a reconnu la violation des traités. En 1980, dans l'affaire *United States v. Sioux Nation of Indians – 448 U.S. 371*, les Indiens ont eu

gain de cause par la Cour Suprême qui leur proposait une compensation financière pour les *Black Hills*. Les Lakota refusaient. Accepter l'argent du gouvernement aurait signifié renoncer aux « terres sacrées ». Le retour des Lakota dans les *Black Hills* reste le combat de toute une vie pour Russell Means, même s'il a conscience que probablement cela ne se produira jamais. En 2006, il a proclamé, sur le territoire de son ranch, la « République des Lakota » (reconnue par quelques pays au monde, dont le Venezuela). Le bled de Porcupine (407 hab.) en serait la capitale officielle. Ce fut d'ailleurs un geste symbolique que politique, un *speech act* comme on dit, pour dénoncer le fait que d'un point de vue juridique, la réserve de Pine Ridge est une aberration, une création foncièrement illégale, fondée sur la violation des lois élémentaires de la Constitution américaine.

Nous avons visité les *Black Hills* pour avoir le point de vue des *ranchers* blancs qui, depuis trois ou quatre générations sont propriétaires de ces terres magnifiques. Certes, ils n'ignorent pas que leurs ancêtres, les *homesteaders*, avaient obtenu ces titres de propriété gratuitement, après l'expropriation des véritables propriétaires. On ressent parfois une once de culpabilité de leur part vis-à-vis des Indiens. Mais ces nouveaux propriétaires se disent tout autant attachés à ces terres, « leurs » terres, dont, par ailleurs, ils prétendent mieux prendre soin que les Indiens qu'ils jugent flemmards et inexpérimentés en agriculture. L'idée de devoir rendre un jour les *Black Hills* leur paraît tout simplement inconcevable. Une situation fatalement sans issue qui, à plusieurs égards, fait penser au conflit israélo-palestinien.

Les rencontres que nous avons faites, en particulier l'entrevue avec Russell Means, ont fortement influencé notre vision de l'histoire que nous ne serions ni en mesure (ni en droit ?) de rapporter. Au fond, ce que nous souhaitions documenter, c'était le *processus de fabrication d'un récit par l'image*, question qui est au cœur du photojournalisme et même de la photographie de guerre, qui nous intéresse en tant que genre photographique qui revendique (1) sa quête de neutralité et d'objectivité et (2) sa capacité à changer le cours des choses. On peut se demander jusqu'à quel point le photographe de guerre (investi d'une mission évidemment bien plus sérieuse que la nôtre!) ne construit pas, lui aussi, ses photographies en fonction de ses attentes, des informations collectées au préalable, de ses croyances personnelles, préjugés aussi, bref, de son regard éminemment subjectif sur le conflit qu'il est censé documenter. Un grand reporter de guerre comme James Nachtwey, par exemple, quand il part au Rwanda couvrir le génocide, ne va-t-il pas à la rencontre d'images qu'il a déjà en quelque sorte préconçues, anticipées ou, du moins, qui corroborent sa manière de voir une situation d'injustice ? Quelle est la part de fiction (voire d'autofiction) dans l'œuvre de tels photographes de terrain, réputés pour leur proximité extrême aux sujets traités ? Jusqu'à quel degré fabrique-t-il leur vision des choses ? Dans le documentaire de Christian Frei¹¹ consacré à Nachtwey, on s'étonne de l'importance que le photographe accorde, dans la discussion avec

11. *James Nachtwey War Photographer*, documentaire réalisé par Christian Frei, 2002 (Swiss Television).

le responsable des tirages, à la texture et au contraste des nuages sur une photo de guerre qui, a priori, n'ajoutent rien à la scène documentée en termes d'information sur le conflit représenté.

En somme, comme c'était à prévoir, nous n'étions pas capables de saisir par l'image ce que nous ressentions là-bas, la révolte, l'appréhension, le malaise. Pour nous, capter n'était-ce qu'un fragment de cette horrible histoire d'extermination, était mission impossible. Nous n'avons ni l'expérience de terrain ni la carrure de photojournalistes comme James Nachtwey, Robert Capa, Eddy Adams, et ce qu'a fait récemment le jeune photojournaliste Aaron Huey dans son reportage sur la pauvreté de Pine Ridge pour le *New York Times*, nous n'en serions pas capables. Malgré notre sentiment d'impuissance, nous n'avons pas renoncé à faire des photos. Ce fut un défi passionnant. Une photographie en crise face à la photographie de crise. Évidemment, nous assumons la portée extrêmement limitée de nos images modestes, mais le simple fait de prendre acte de la situation des Indiens Sioux dans l'Amérique contemporaine, de l'expropriation illégale de leurs terres, de la destruction de leur culture, est une cause importante en soi, une cause humaine ou politique plus qu'artistique peut-être.

Avec *Google*, une photographie de guerre était venue vers nous, de manière inattendue. Si elle nous interpella, cependant, elle ne nous disait rien, du moins rien de précis. Elle pouvait juste suggérer des scénarios possibles. À nous de les construire, en fonction de nos propres anticipations et intentions. L'enquête, déclenchée par la photographie insolite trouvée sur le Net, s'est inévitablement transformée en une quête

personnelle dans laquelle il s'agissait de photographier pour voir, imaginer, créer, et non doubler «ce qui a été». Surtout, ce qui a commencé comme un jeu désinvolte (usurper le terrain du photojournaliste, ceci dans le cadre d'une investigation a priori bidon), a fini par déboucher sur une réflexion quant aux enjeux politiques et humanitaires de l'engagement artistique. Notre projet *Dakotagate* est composé de plusieurs portfolios aux thèmes et codes visuels différents : *Stop Guns*, *Interior*, *POW camp #334*, *Wounded Knee Still Wounded*, *Black Hills Homestead Memories* ainsi que d'une série de dessins (intitulée *Trails + Trials*) questionnant le rapport entre l'image-document et l'image-icône.





Satch Hoyt,
Wushu Warrior
in Buddha pose, 2008,
gants de boxe et métal.

Jean-Marc Huitorel

L'art est un sport de combat : un état de la recherche



C'est la préparation d'une exposition qui constitue l'objet prétexte à cette intervention.

Dans la perspective des JO de Londres (2012) et sur proposition du Comité de développement de la Côte d'Opale, on a demandé aux musées de la région Nord - Pas-de-Calais de proposer chacun une exposition, pas forcément d'art, mais dont le sujet serait le sport. L'ensemble du projet devait être conduit par Zeev Gourarier, directeur du Musée National du Sport. C'est dans ce contexte que le Musée des beaux-arts de Calais m'a invité. Le projet d'ensemble ayant été abandonné, nous avons poursuivi seuls, Barbara Forest, la conservatrice du musée et moi.

L'exposition que j'avais conçue au Centre d'art de Vassivière (*La Beauté du geste, l'art, le sport, etc.*) balayait un large panel de pratiques artistiques et sportives. L'un

des objectifs étant de montrer l'importance de l'occurrence sportive dans le contexte de l'art de l'époque (2000) et comment ces occurrences participaient à spécifier l'art en ce moment précis.

À Calais, il s'agit à la fois de se centrer sur un type de sport mais surtout d'exploiter une métaphore (l'art est un sport de combat), moins pour interroger le sport que pour interroger l'art. C'est aussi la volonté d'affirmer qu'une exposition n'est pas un acte hors contexte. Faire cette exposition à Calais peut avoir un sens particulier : une tradition de la boxe, certes, mais également du catch, avec en arrière plan les problèmes migratoires que l'on sait.

Faire une exposition, en tant que critique d'art est de mon point de vue un acte critique et cela consiste d'abord et toujours à poser des questions. Dans une certaine mesure, l'exposition peut s'entendre comme



Aurélié Godard,
Seeing things, 2007,
bois, peinture, chaîne,
40 x 50 cm.

une nouvelle modalité textuelle. Je tente de dire là, sous une autre forme et pour un récepteur éventuellement différent, sûrement élargi, ce que je peux écrire dans mes livres. Ainsi, presque toutes mes expositions ont-elles été articulées avec une publication : *Les Règles du jeu (le peintre et la contrainte)* a été un livre avant de devenir des expositions¹. *Mimetic* provient largement de textes et d'articles et fut associée à la publication d'un catalogue qui en restituait l'essentiel du propos². *La Beauté du geste* résultait de textes et d'articles et déboucha sur l'écriture du livre qui porte le même titre³.

1. Jean-Marc Huitorel, *Les Règles du jeu (le peintre et la contrainte)*, Frac Basse-Normandie, 1999.

2. Jean-Marc Huitorel, *Mimetic*, cat. d'exposition, Centre d'art de l'Yonne, Château de Tanlay, 2007.

3. Jean-Marc Huitorel, *La Beauté du geste – L'Art contemporain et le sport*, Paris, Éd. du regard, 2005.

L'Art est un sport de combat, comme les autres expositions, se fonde sur une interrogation quant au sens du concept d'art aujourd'hui. Mais une exposition n'est pas seulement, et c'est heureux, un objet théorique. Elle se doit aussi de refléter un état de l'art du moment. En ce sens, elle comporte une dimension d'information, certes subjective et filtrée par des choix, mais une information cependant. Par exemple, s'il est naturel pour moi de montrer dans cette dernière exposition des artistes que j'ai déjà montrés à Vassivière ou à Chamarande (*Sportivement vôtre*, en collaboration avec Dominique Marchès, 2004), j'entends bien donner à découvrir d'autres artistes, d'autres œuvres qui sont apparus depuis et qui disent peut-être des choses différentes, par des moyens différents.

Les raisons de mon intérêt pour cette question transversale de l'art et du sport tiennent en

Zusanna Janin,
Fight,
2002-2010,
vidéogrammes,
9 photographies
de 40 x 50 cm.



premier lieu à ma double culture, d'abord populaire puis progressivement instruite ; à mon enfance rurale et à mon amour du foot qui m'ont, dès le début des années 1980, conduit à concevoir une anthologie du football dans la littérature (non publiée). C'est parce que le sport et l'art relèvent de domaines apparemment éloignés l'un de l'autre, et parce que nos identités sont constituées de multiples contrastes, qu'il m'a plu d'interroger conjointement ces deux parts de moi-même. C'est aussi parce que je ne crois pas à l'opposition *high and low* de la culture, mais seulement à l'exigence dans les approches, que je pense qu'on peut constituer un objet théorique avec ces deux pôles distants de cent lieues. Mais il y a une dernière raison et qui n'est pas la moins importante. Si je n'avais pas observé que de nombreux artistes, et parmi ceux qui suscitaient mon intérêt, avaient fait du

sport, de ses formes ou de ses attitudes, un apport essentiel à leurs œuvres, jamais je ne me serais arrêté sur ce sujet.

Les titres (de mes livres, de mes articles, de mes expositions), ont une grande importance à mes yeux car j'essaie de faire en sorte qu'ils soient programmatiques. J'ai mis beaucoup de temps à trouver *La Beauté du geste* pour l'exposition de Vassivière. J'y avais ajouté : *l'art, le sport, etc.* À la fois pour ne pas manquer d'être informatif, mais aussi avec *etc.* pour ne pas clore la question. De *La Beauté du geste*, j'aimais son côté lieu commun mais aussi son double registre sémantique. Geste et beauté sont deux vocables centraux tant pour le sport que pour l'art. C'est d'ailleurs par la beauté reconnue à leurs gestes qu'on se laisse aller à dire que tel sportif est un artiste ; Zidane, Mohammad Ali, Roger Federer... Et la question du geste, en art, quoi qu'on en dise, me paraît toujours essentielle.

Avec *L'Art est un sport de combat*, j'inverse un peu le point de vue, du moins en apparence, puisque c'est l'art qui se définirait métaphoriquement à partir d'une catégorie sportive. J'y fais également entrer, sur le modèle de *La sociologie est un sport de combat*, une dimension et sociale et politique, directions que je compte bien explorer dans mon exposition. Je crois en effet, non pas à l'art engagé, mais à l'art comme engagement. Engagement théorique (je pense par exemple que revendiquer aujourd'hui la notion de représentation, comme condition de survie du sujet, est une prise de position politique) et engagement pratique (du point de vue des artistes, certes, mais aussi des critiques, des curateurs, de tous ceux qui défendent et promeuvent les formes d'art et les artistes en lesquels ils croient). En ce sens, je pense que l'art est toujours un lieu de tension et de conflit et que la

métaphore «sport de combat» le décrit (à défaut de le définir) assez bien. Bourdieu, dans le documentaire de Pierre Carles⁴, dit que pour lui «la sociologie est un sport de combat», qu'il s'agit de «self défense», qu'«on s'en sert pour se défendre. On n'a pas le droit de s'en servir pour faire des mauvais coups». Et si cette finalité était aussi celle de l'art? Et si l'art servait à se défendre? Mais se défendre de quoi? De la tentation de la fusion qui voudrait nous faire prendre des vessies pour des lanternes, de l'adhésion gluante au réel, sans recul, sans distance, sans capacité de symbolisation, sans possibilité de représentation. L'art serait un sport de combat en ce qu'il nous fournit des armes (des techniques) pour lire le monde et pour poser des questions

4. Pierre Carles, *La sociologie est un sport de combat* – Pierre Bourdieu, Montpellier, C-P Productions, 2001.

Alain Séchas, *Le David*, 1998,
Polyester, bois, métal, peinture
acrylique, avec peinture murale,
293 x 250 x 125 cm.



d'une manière qui lui est propre (spécificité de l'art). C'est ce que je vais tenter de développer à présent.

Mes premières références, quand j'ai commencé à m'intéresser à l'art contemporain, ont été celles de ma génération, c'est-à-dire les derniers feux du modernisme. L'un de ses principes fondamentaux était l'autonomie de l'art qui, chez Greenberg en particulier, se fondait sur la spécificité du medium. Par là il signifiait que la peinture, par exemple, ne se référerait qu'à ses propres lois, à sa propre histoire et surtout à ses propres constituants matériels. Un semblable courant traversait la littérature. Cela ne pouvait reposer que sur des formes d'abstraction et entraînait une sorte de repli de l'art sur son univers, sur son hypothétique ontologie. Si l'on excepte les phases réactives, et parfois réactionnaires, qui suivent – transavangarde, figuration libre et

tous les post : néo-géo, post-minimalisme, etc. – la période à laquelle je commence vraiment à travailler est marquée par un retour au contexte et à diverses formes de réalisme (mot très ambivalent que j'aimerais pouvoir employer s'il n'était si lesté d'histoire). Le medium n'y fonctionnait plus comme catégorie dominante et structurante, les frontières de l'art bougeaient plus que jamais, on y faisait feu de tout bois jusqu'aux tentatives de fusion de l'art et de la vie. Dans une assez large mesure, cette situation se prolonge aujourd'hui. C'est dans ce contexte que j'ai commencé à réfléchir sur les liens de l'art et du sport. Cependant, si je partage assez largement l'idée que l'art ne saurait survivre dans une totale auto-définition, dans une autonomie inviolable, je continue à penser qu'il relève d'une véritable spécificité, quand bien même il s'agit d'une spécificité flottante et

constamment réactualisée. Et moins que par des critères définitionnels ou ontologiques, c'est par le pointage de ses frontières, de ses limites (conceptuelles, spatiales, temporelles...) qu'on a le plus de chances de rendre compte de cette spécificité. Pour le dire autrement : l'art dit des choses qui ne peuvent se dire autrement que par l'art. Il est de bon ton de dire du mal de Nicolas Bourriaud. Il se trouve cependant dans *Esthétique relationnelle*⁵ des phrases que j'aurais bien aimé avoir écrites. Par exemple :

«La possibilité d'un art relationnel (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne». «L'art est un état de rencontre».

«La forme peut se définir comme une rencontre durable».

En cette fin des années 90, de tels auteurs remettaient l'art, non pas au service du social ou du politique (ça, on avait déjà donné...), mais bien au cœur de problématiques, de réseaux et de contextes sociaux voire politiques. Mieux, ils réinjectaient des aspects sociaux et/ou politiques au sein même du concept d'art, de l'objet théorique (et formel aussi parfois) qu'il constitue aujourd'hui.

Pour ma part, j'y vois la confirmation que l'art, dans toute son histoire et sans doute y compris dans sa parenthèse moderniste, comme dans toute sa géographie, doit s'envisager à l'aune de l'anthropologie, c'est-à-dire à travers l'étude générale de l'humain et des sociétés humaines. Dans cette

réflexion, je me suis récemment aidé d'un livre important, écrit par l'Anglais Alfred Gell en 1998 et traduit en français l'an dernier : *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*⁶. «S'il fallait attribuer à l'anthropologie un objet en propre, ce serait «les relations sociales», c'est-à-dire les relations entre les acteurs de systèmes sociaux variés.» L'idée en est que l'art devrait s'envisager moins en termes esthétiques que comme réseau de relations entre agents et patients, c'est-à-dire entre producteurs au sens large («celui qui a la capacité d'initier des événements causaux dans son entourage et dont la cause ne peut être attribuée à un certain état de l'univers physique, mais seulement à une certaine catégorie d'états mentaux, à savoir les intentions») et récepteurs («l'objet causalement affecté par l'action de l'agent»).

«L'objet d'art ne possède aucune nature «intrinsèque», indépendante d'un contexte relationnel».

Mais contrairement à Alfred Gell, je pense que l'art, quelles qu'en soient la forme et l'occurrence, est de nature au moins représentationnelle et/ou symbolique. Encore contre lui, je pense que représentation n'équivaut pas automatiquement à ressemblance. La représentation, telle que je l'entends, ne saurait se réduire à la mimésis (donc ni à la reproduction ni à l'imitation). Quand on dit «représentation», on dit forcément représentation de quelque chose. Quel est le point de départ? Sur quoi se fonde-t-on? Sur ce qui existe déjà, c'est-à-dire sur ce qu'on a coutume d'appeler tantôt le réel, tantôt la réalité? Ce que *Le Robert* appelle un «objet» ou un «concept»? Sur ce qui nous passe par la tête, qui nous vient à l'esprit? C'est-à-dire notre imagination, nos constructions mentales, voire

nos rêves, ou nos chimères, nos délires, nos hallucinations? Pour se résumer, un objet A (objet premier) que l'on signifierait, que l'on présenterait (pour la première fois ou à nouveau -re) sous la forme d'un objet A' (objet second) par tous les moyens à notre disposition, et l'art ne déroge pas à cela puisque aussi bien on fait à présent de l'art avec n'importe quoi. Le réel, ce serait donc l'objet A, l'instance première (qui ne procède de rien d'autre que d'elle-même dans la plupart des cas), l'expérience première, l'objet premier. Cet objet A se définit selon Clément Rosset par le principe d'identité qui fait que A est A, c'est-à-dire le principe tautologique, et, au bout du compte, non duplicable. Questions: un artefact (une table, une fourchette, un vêtement, une œuvre d'art, pourquoi pas) peut-il être rangé dans la catégorie des objets premiers? Oui, sans doute; ce qui nous conduit à cette question complémentaire: la représentation ne peut-elle pas être, aussi, représentation d'une représentation? L'objet A' devenant alors l'objet A d'un nouveau processus? On a déjà répondu par l'affirmative.

Puisqu'on évoque Clément Rosset, on n'assimilera pas la représentation au double (la première peut, à l'occasion, croiser le second, mais ne s'y réduit en aucun cas).

La représentation serait donc toujours un objet (au sens large, non forcément matériel, tout aussi bien conceptuel, imaginaire) "à propos de". Qu'importe de quoi, mais de quelque chose, éventuellement d'une représentation. Éventuellement la représentation d'une illusion: ce qui nous permet d'intégrer l'hypothèse que le réel pourrait être une illusion. La question n'étant pas pour nous, au bout du compte, de chercher à définir le réel mais bien à voir à partir de

quoi l'art s'élabore. Car l'art est toujours «à propos de». Et si je dis «à propos du réel», j'inclus le fait que le réel puisse être une illusion. Dans ce cas, l'art est «à propos d'une illusion». Mais «à propos». Dans ce sens, il suffit de poser le réel comme hypothèse. La représentation serait donc, avant tout, un processus. C'est un processus de mise à distance, donc de lecture du réel. C'est un outil de lecture du monde. C'est la seule arme politique que l'art puisse mettre à notre disposition et en ce sens il est bien un sport de combat. Cela signifie, entre autres, que l'art ne doit pas fusionner avec le réel. Dans le plus subtil de son exercice, il peut (il doit?) s'approcher au plus près du réel, non pour s'y fondre, mais pour en pointer la limite, le fil rouge qui l'en sépare.

Avant de poursuivre en évoquant les artistes retenus, je voudrais mentionner trois figures plus historiques, mais utiles à mon propos: Auguste Rodin, Thomas Edison et Arthur Cravan.

Thomas Edison parce que, comme par hasard, l'apparition d'un nouveau medium, d'un nouvel art, le cinéma en l'occurrence, se fait d'emblée en montrant un fait de boxe...

Cravan comme emblème des liens de l'art et de la vie, du réel soumis à la représentation; Cravan comme icône.

Rodin parce que Calais (*Les Bourgeois* sont costauds et *le Penseur* est un athlète). Rodin et Satch Hoyt en vis-à-vis parce que l'art est aussi *cosa mentale*, et qu'il n'est jamais inutile, pour le combat de la vie, de se muscler le cerveau!

Très vite j'ai décidé que *L'art est un sport de combat* ne serait pas seulement une exposition qui montre des œuvres «sportives». Par-dessus tout éviter le piège de l'illustration. Mon idée est que si les sports de

5. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1989.

6. Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

combat retiennent l'attention des artistes c'est qu'ils leur disent quelque chose sur l'art et sur leur manière d'en faire. C'est ce que le sport dit sur l'art qui m'a toujours intéressé, plus que ce que l'art aurait à dire sur le sport... Ils leur permettent d'interroger leur rapport à l'histoire de l'art, aux médiums artistiques et aux questions que l'art pose au monde dans le souci constant qu'il a d'en fournir des lectures. En fait, et je l'ai constaté dès le début de ma recherche, l'art interroge assez peu le sport et les phénomènes périphériques qu'il induit (violence, dopage, spectacle, économie...). Il recherche plutôt dans le sport, soit des questions plus générales (le genre, le corps, le mythe, la relique...), soit des questions plus strictement artistiques (le geste, le matériau, la tension, l'affrontement, la rupture...).

Aussi, il m'a semblé évident qu'il me fallait montrer, à côté des œuvres faisant directement référence au sport, des pièces qui ne présentaient aucune analogie illustrative avec ce domaine mais qui posaient des questions communes au sport et à l'art, en particulier les notions de tension, d'affrontement et de rupture, celle de l'engagement aussi, du corps et de l'être en général. C'est ce qui justifie le choix des mobiles brisés de Nicolas Chardon, les toiles arrachées de Steven Parrino, les œuvres très tendues de Fabrice Gygi, une vidéo de Stephen Dean et certaines photographies de Mohamed Bourouissa.

Parmi les artistes avec qui j'ai déjà travaillé sur ce sujet, il en est qui demeurent incontournables, comme Roderick Buchanan, artiste clé sans qui je n'aurais jamais engagé ces recherches. Il est présent dans tous mes travaux sur ce sujet et je lui ai consacré une exposition personnelle à La Criée à Rennes

en 2007. On verra aussi à Calais des œuvres d'artistes qui, à un moment de leur travail, croisent les formes, les attitudes ou les questions liées aux sports de combat : Alain Séchas et ses chats, Jean-Yves Brélivet et son bestiaire hilarant, Satch Hoyt et ses boxeurs faits de gants de boxe, Julien Prévieux et le kung fu, Yves Trémorin et ses photographies de catcheurs mexicains, Simona Denicolai & Ivo Provoost par une vidéo très engagée.

Contrairement à ce qu'affirmait Joyce Carol Oates dans *On boxing*, les femmes s'intéressent de plus en plus à la boxe et la pratiquent. Les combats féminins sont officialisés depuis 1988. Dans *Boxer comme un homme, être une femme*, la sociologue Christine Mennesson a très bien décrit ce phénomène⁷. Ce qui m'intéresse précisément c'est que de nombreuses artistes femmes (plus que les artistes hommes) pratiquent la boxe et font de cette expérience des œuvres dont une partie sera visible à Calais. À la question de savoir pourquoi, récemment, des femmes s'intéressent à la boxe, Christine Mennesson apporte des réponses intéressantes et qui cependant n'épuisent pas le sujet. À la question de savoir pourquoi des femmes artistes introduisent cette pratique dans le monde de l'art à travers des œuvres, c'est à quoi je tente de répondre. Peut-être Christine Mennesson nous apportera-t-elle des éclairages à ce propos dans le texte qu'elle va écrire pour *L'art est un sport de combat*, le livre que nous allons publier en lien avec l'exposition. Le premier élément de répon-

7. Christine Mennesson et Jean-Paul Clément, *Boxer comme un homme être une femme*, Paris, Actes de la Recherche en sciences sociales, 2009.

Yves Trémorin,
El Muneco, 2009,
tirage lambda,
120 x 80 cm.



se est sans doute à chercher dans la première question : les femmes artistes sont... des femmes, quoique de condition sociale généralement différente des boxeuses habituelles. La boxe féminine se divise entre celles qui pratiquent ce qu'on appelle la boxe soft (ou d'assaut), qui privilégie l'esthétique du geste, et celles qui s'adonnent à la boxe hard (ou boxe de combat) qui met l'accent sur les coups. Ces catégories ne s'appliquent pas forcément aux artistes qui, par le recours à ce sport, posent certes des questions sportives, mais plus encore des questions sociales et politiques liées au genre (la domination masculine par exemple), au corps et à son statut, etc. Enfin, je pense que ces artistes, comme tous les artistes, posent des questions liées spécifiquement à l'art : gestes, performance, forme, temporalité, image, représentation... Je montrerai dans ce contexte des œuvres

de Zuzanna Janin, Aurélie Godard, Monica de Miranda, entre autres.

Comme annoncé en titre, il s'agit ici d'un état du travail en cours, avec ses hypothèses, ses incertitudes et, forcément, ses approximations. Les étapes suivantes (l'exposition et le livre) apporteront, je l'espère, des éléments de réponse plus précis à ces questions que l'art pose à la vie et plus encore, je crois, à celle que la vie pose à l'art.



La Force de l'art, 2009,
Grand Palais, Paris.
Vue de *Géologie blanche*,
architecte : Philippe Rahm.

Jérôme Glicenstein

Qu'est-ce que le "style" d'un commissaire d'exposition ?

◀ Peut-on parler de « style » pour un commissaire d'exposition, de la même manière que l'on parle du style d'un écrivain, d'un metteur en scène, d'un musicien ou d'un peintre ? Bien entendu, le fait de poser cette question présuppose que la pratique du commissariat d'exposition soit une forme d'expression non standardisée permettant des variations ou des écarts d'un auteur à l'autre, voire au sein de la pratique d'un même auteur. Cette condition en suppose d'autres quant au statut d'auteur et au fait de savoir si les commissaires d'exposition peuvent y prétendre. Le propos qui suit évite toutefois ce genre de question. En effet, même à considérer, comme certains le font, qu'un commissaire n'est jamais que l'interprète de projets artistiques élaborés par d'autres¹, cela ne devrait pas interdire ses prétentions

éventuelles à la mise en avant de qualités d'ordre stylistique – à l'instar de ce qui se passe dans des domaines où la séparation entre artistes et interprètes est assez nette, comme la musique ou le théâtre.

Quoi qu'il arrive, l'exposition d'œuvres d'art n'est jamais une opération neutre et il est illusoire de penser qu'il puisse en être autrement : elle est à la fois le résultat d'une suite de contraintes de tous ordres et d'un engagement singulier de la part de la personne qui l'organise – même dans le cadre des genres les plus stéréotypés. C'est d'ailleurs sans doute par rapport à ces genres que le style d'une exposition – en tant que positionnement spécifique de tel ou

1. Daniel Buren a exprimé à de nombreuses reprises cette opinion. Voir par exemple : Daniel Buren, « Les Commissaires d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs », *Libération*, 21-22 juillet 2007, p. 22-23.

tel commissaire – est le plus visible. Afin d'expliciter cette idée on commencera par rappeler certains aspects importants conditionnant l'organisation d'exposition, puis on en désignera plusieurs genres, ce qui donnera lieu à l'établissement d'une petite typologie des partis pris stylistiques à l'œuvre chez les commissaires.

QU'EST-CE QU'ORGANISER UNE EXPOSITION ?

La question de l'investissement stylistique se joue dès les choix initiaux fondant un projet d'exposition. Le commissariat d'exposition est en effet une pratique relativement contrainte qui se joue en fonction d'enjeux récurrents touchant à ce que l'on cherche à montrer, à la manière dont on compte s'y prendre et à qui l'on s'adresse. Quelques précisions s'imposent. D'abord, le choix de ce qu'on souhaite montrer ne se limite pas à l'établissement d'une liste

d'objets (peintures, sculptures, performances, films, ou autres), mais prend également en compte la requalification de ces objets pour les besoins de l'exposition (requalification particulièrement lisible dans les textes d'accompagnement). Une compréhension singulière des objets est soumise aux spectateurs : il peut s'agir aussi bien de la présentation sous un angle inédit d'une œuvre bien connue que de la transformation en "œuvres" d'objets qui n'en sont pas à l'origine : un tissu polynésien, un masque funéraire, de l'artisanat populaire...

Ensuite, se pose la question des conditions concrètes selon lesquelles on souhaite donner à voir ce choix. Bien entendu, si on expose une peinture, on peut penser qu'il suffit de l'amener dans l'espace d'exposition, de planter un clou et de l'accrocher. Dans la pratique c'est souvent beaucoup

Ugo Rondinone, *The Third Mind*, Carte blanche à Ugo Rondinone, 2007-2008, Palais de Tokyo, Paris. Vue des *Screen Tests* d'Andy Warhol.



plus compliqué. Outre les problèmes éventuels de disponibilité, de transport ou d'assurance (qui font qu'on ne montre que très rarement certaines œuvres fragiles ou précieuses), se pose la question de l'encadrement, du type d'éclairage, de la disposition, du support, des informations à ajouter (ou non), etc. Les décisions à prendre s'étendent au lieu d'exposition, à la manière dont on l'investit ou on le transforme... Ce n'est évidemment pas la même chose d'organiser une exposition dans un magasin, un appartement, un hôtel, une église, un musée ou une galerie en forme de *white cube*. Tout ce qui a trait à la scénographie d'exposition constitue le cœur de ce genre de question. Le dernier type d'enjeu concerne les conceptions que l'on peut avoir de l'adresse au public (et ce qu'on souhaite lui transmettre au moyen de l'exposition). Les choix à effectuer sont ici d'une autre nature,

puisque'il s'agit d'agir sur le spectateur et sur ses représentations. Il y a de fait des commissaires pour qui les "réactions" produites par une exposition sont le seul élément qui donne sens à celle-ci. S'agit-il de créer une relation de contemplation, d'admiration, de rejet, de participation, d'indifférence à ce qui est montré ? S'agit-il de provoquer, de conforter, voire de reconforter au moyen de l'exposition ?

Pour résumer ce qui précède, on dira que l'organisation d'une exposition s'inscrit toujours dans un cadre assez bien délimité, à la fois par le choix de ce qu'il est matériellement possible de montrer, par les conditions concrètes de monstration – lesquelles dépendent de contraintes de temps, d'espace, de moyens financiers ou techniques –, et par les qualités propres à un public – sa disponibilité, ses possibilités d'accès ou de compréhension...

Ceci posé, reformulons la question initiale : en quoi peut-on dire que des sélections d'œuvres ou d'artistes, des partis pris scénographiques, des limitations techniques ou financières, des formes spécifiques d'adresse au public, font style ? Pour aller vite, on dira que ce sont justement les positions adoptées face à l'ensemble de ces contraintes – de même que la répétition de positions semblables au sein de contextes et de genres d'expositions différents – qui donnent lieu à la mise en évidence de styles de commissariat.

QUE SONT LES « GENRES » DE L'EXPOSITION ?

Les principes généraux qui viennent d'être décrits s'appliquent à toutes sortes d'expositions et s'adaptent aux innombrables genres au sein desquels interviennent les commissaires. Certains de ces genres sont plutôt anciens, comme le « salon » (dont les premiers remontent à la fin du XVII^e siècle), la biennale ou l'exposition monographique (dont il existe des exemples depuis au moins deux siècles); d'autres sont plus récents, comme les expositions participatives, de performances ou de vidéo.

L'appartenance à un genre découle de l'identification de traits communs à plusieurs expositions : la présentation de peintures du XVII^e siècle au Grand Palais possède ainsi certaines affinités avec la plupart des expositions de peinture classique, alors qu'elle n'a pas grand-chose à voir avec une exposition de jeunes artistes telle qu'on peut en voir dans les espaces associatifs des petites villes. Dans ce dernier cas, il s'agit d'ailleurs tout autant d'un genre, possédant à ce titre ses propres codes, formes et publics potentiels. C'est au fond un peu comme le western, le film policier ou de

science fiction pour le cinéma, ou la poésie, l'autobiographie et le roman historique, pour la littérature.

Bien entendu, il ne faut pas non plus négliger les connotations propres aux lieux de l'exposition : musées, centres d'art, galeries commerciales, espaces alternatifs, etc. D'autant plus que l'évolution de ces lieux au cours du temps a contribué à la formation des différents genres, certains d'entre eux étant, qui plus est, intimement liés à la programmation d'institutions spécifiques : les grands musées programment plus fréquemment des monographies rétrospectives d'artistes anciens et les petits centres d'art des expositions thématiques d'artistes émergents. Le choix des œuvres, autant que la scénographie, découle de ces conditions préalables. De même que le type de relation qui est proposé au public : créer un événement médiatique, s'adresser aux spécialistes ou aux jeunes publics n'a pas les mêmes implications selon les lieux et les genres empruntés.

La question du style commence à se préciser. On dira que le style pour les commissaires, consiste la plupart du temps à inscrire une pratique singulière au sein d'un genre d'exposition. Il y a là un phénomène bien connu dans les différents arts : dans le genre du roman psychologique, Dostoïevski n'est pas Proust. Le réalisme n'est pas le même chez Balzac ou Zola. Un opéra de Mozart n'est pas un opéra de Verdi et en dépit de leurs nombreux points communs les tragédies de Racine et celles de Corneille ne sont pas interchangeables. On l'aura compris : au sein d'un même genre, on peut reconnaître (et différencier) les auteurs en raison d'éléments qui font leur singularité (qui font qu'on les aime ou qu'on les déteste). Parfois

ce ne sont que des micro-différences, mais ce sont ces différences qui font sens.

ÉLÉMENTS DE TYPOLOGIE DES STYLES DE COMMISSAIRES

Essayons maintenant de dessiner les contours de familles de styles chez les commissaires. L'hypothèse fondant notre classement sera que bien souvent l'attention accordée au choix des œuvres, à la scénographie, à la relation aux publics, renvoie à d'autres activités entreprises par les commissaires (sachant que le commissariat est rarement une activité totalement autonomisée).

LE STYLE DES CONSERVATEURS ET HISTORIENS DE L'ART

Commençons par les commissaires d'exposition qui exercent par ailleurs une activité de conservateurs de musées ou d'historiens de l'art. Pour des raisons bien compréhensibles – et qui renvoient à leur formation ou à leur expertise – ils s'intéressent généralement davantage à la qualité du choix de ce qui est présenté et à la rédaction de textes scientifiques d'accompagnement qu'à la scénographie ou à la médiation non verbale.

Le genre d'exposition le plus volontiers pratiqué par les commissaires d'exposition conservateurs (et/ou historiens de l'art) est de ce fait la "monographie". Il en existe plusieurs variantes : l'exposition consacrée à un jeune artiste (dans un centre d'art), celle qui assoit l'autorité d'un artiste en milieu de carrière (dans un musée de province), celle qui assure une place importante à un artiste plus âgé ou qui vient de décéder (dans un grand musée). Il y a aussi les "rétrospectives", lesquelles sont des expositions monographiques de grande ampleur

qui consacrent à la fois les artistes qui en sont l'objet et les commissaires qui les organisent.

Une autre variante (ou plutôt un sous-genre) de l'exposition monographique pourrait être qualifiée d'exposition comparative. Il s'agit de donner à voir deux ou plusieurs artistes simultanément dans le but de mettre en exergue leurs points communs et différences. *Picasso et les maîtres* (en 2008 au Grand Palais) en était un bon exemple. On pourrait en citer d'autres : *Matisse et Picasso*² (au MoMA) ou *Manet / Vélasquez* (au Musée d'Orsay et au Metropolitan Museum de New York).

Un autre genre important, volontiers pratiqué par les commissaires conservateurs et/ou historiens de l'art, est l'exposition consacrée à tel ou tel contexte historique. Là aussi il y a des sous-genres selon que l'on doit montrer aux spécialistes un aspect méconnu de l'histoire de l'art (le *Cercle de David*, *Éluard et ses amis peintres*) ou au grand public *La Figuration narrative* ou l'excellence de la scène indienne ou japonaise des années 1960.

Les sources du XX^e siècle – exposition organisée par Jean Cassou en 1960 – est un cas particulièrement intéressant, dans le sens où on peut dire qu'elle a en quelque sorte fondé un genre : l'exposition transhistorique et interdisciplinaire consacrée à une scène artistique.

Il y avait déjà un genre consacré aux expositions "transhistoriques" (à la fois pour ce

2. On remarquera en passant que les expositions *Matisse-Picasso* constituent elles-mêmes quasiment un « sous-genre » au sein des expositions comparatistes. Il y a ainsi eu de nombreuses expositions sur ce thème, au moins depuis 1918 (galerie Paul Guillaume).

qui est des monographies et des expositions consacrées à une scène historique), mais il n'y en avait jamais eu en France dans un registre interdisciplinaire. Le premier conservateur du MNAM à Beaubourg, Pontus Hulten, s'était d'ailleurs servi des *Sources du xx^e siècle* comme d'un modèle pour son cycle *Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou* et *Paris-Paris*. On dira, pour aller vite, que le style de Pontus Hulten dans ces différentes expositions consistait à lier entre eux les différents arts au sein de reconstitutions en forme de *period rooms*, et qu'il se distinguait de celui de Jean Cassou en ce qu'il cherchait davantage à y associer toutes sortes de formes de médiation (avec notamment une documentation et des catalogues très complets).

Pour parler du style d'un commissaire d'exposition, tel que Pontus Hulten, il ne faudrait pas se limiter à ce cycle et évoquer toute sa carrière, ce qui permettrait de montrer comment ce style s'est formé et a évolué au cours du temps. On remarquerait alors que dès les années 1950 il s'était intéressé aux perspectives historiques³. Il avait aussi eu depuis longtemps un goût prononcé pour la pédagogie de l'art et pour la médiation ; ce dont témoignaient de nombreux projets au Moderna Museet de Stockholm (qu'il avait dirigé avant d'arriver au MNAM). En revanche la conception interdisciplinaire qu'il avait formulée dans ses grandes expositions à Beaubourg reflétait directement l'influence de Cassou.

3. C'est ce que l'on pouvait déjà observer à l'exposition *Le Mouvement*, qu'il avait co-organisée avec Denise René et Victor Vasarely en 1955.

LE STYLE DES « COMMISSAIRES INDÉPENDANTS », CRITIQUES, ÉCRIVAINS OU UNIVERSITAIRES

Une position assez éloignée de celle des conservateurs de musées et historiens de l'art est celle des critiques d'art, écrivains et universitaires : ceux que l'on pourrait englober dans l'appellation assez vague de "commissaires indépendants" (par opposition aux commissaires institutionnels que sont les conservateurs de musées). Ceux-ci se sentent généralement moins concernés par des questions d'expertise ou de perspective historique et plus libres de jouer sur des relations entre textes et images ou entre les œuvres.

Le genre favori des commissaires indépendants est sans aucun doute l'exposition "thématique". Ce genre fourre-tout est parfois utilisé par les conservateurs de musées, mais on dira qu'ils en usent avec parcimonie – sans doute par peur d'instrumentaliser les œuvres. En revanche, on ne trouve pas ce genre de précaution chez les commissaires pour qui l'organisation d'exposition se fait de manière occasionnelle.

Le commissaire indépendant peut être à peu près n'importe qui. Par exemple, en 1991, on avait proposé au philosophe Jacques Derrida d'organiser une exposition au Louvre (*Mémoire d'aveugle*), ce qui lui avait permis de donner à voir, avec assez peu de cohérence historique, des choix d'œuvres alimentant sa réflexion théorique. À la même époque, le Louvre et le Musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam avaient fait la même proposition au cinéaste Peter Greenaway, qui a proposé *The Physical Self* en 1991. Le même type de démarche se répète assez régulièrement⁴, jusqu'au projet récent, en 2009, d'Umberto Eco au Louvre intitulé *Vertige de la liste* (comprenant l'exposition *Mille e tre*).

Il est souvent question pour les commissaires indépendants d'adapter un propos (critique, littéraire ou universitaire), au format de l'exposition. Bien entendu, cette orientation peut poser quelques problèmes. Dans certains cas, les liens entre les œuvres présentées (qui peuvent être importants aux yeux des auteurs) ne font pas sens pour les visiteurs. Parfois, à l'inverse, le propos peut apparaître comme lourdement didactique et assez peu sensible.

L'une des expositions les plus emblématiques de ce genre de démarche avait été *Les Immatériaux*, carte blanche donnée par le Centre Pompidou au philosophe Jean-François Lyotard en 1985. Les objets présentés avaient pour principale utilité de refléter les positions théoriques de Lyotard. Le plan des *Immatériaux* montre bien la relation de cette exposition à l'idée de narration : des parcours différents étaient programmés et le visiteur devait faire des choix, de salle en salle, tout en écrivant une forme d'histoire dont il était à la fois le seul auteur et le seul lecteur.

On peut assez facilement considérer que bien qu'il ait été conservateur et historien de l'art de formation, la majeure partie de la carrière de Harald Szeemann relève du même genre d'approche. De fait, jusqu'au début des années 1980, ce qui caractérisait le mieux sa démarche, son « style », c'était des expositions fortement thématiques avec des motifs plutôt littéraires. Il y

4. On pense aux interventions de Peter Greenaway (au Palazzo Fortuny de Venise), Hubert Damisch (au Boijmans van Beuningen de Rotterdam), Georges Didi-Huberman (à Beaubourg), Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois (également à Beaubourg).

a eu bien entendu quelques exceptions – dont *Quand les attitudes deviennent forme* est la plus connue – mais le plus souvent il s'agissait d'utiliser toutes sortes d'objets (pas nécessairement artistiques) au service de formes de narrations. C'était le cas avec ses expositions sur les ex-voto ou la science-fiction ou encore avec son cycle majeur des années 1975-1983 : *Les Machines célibataires / Monte Verita / Le Désir de l'œuvre d'art totale*.

LES STYLES « ACTIVISTES »

Le passage de Szeemann du statut de commissaire institutionnel au statut de commissaire indépendant rend assez bien compte du fait que les premiers ont finalement assez peu de liberté d'action. Les genres prisés par les institutions sont plutôt canoniques et les styles employés plutôt convenus. À l'inverse, les commissaires indépendants ont tendance à investir des genres d'exposition plus marginaux en faisant preuve de davantage de liberté. C'est le cas, notamment avec les expositions présentant des formes d'art émergentes, expérimentales ou engagées. Utiliser une exposition comme déclencheur d'une réflexion politique – y compris au moyen d'activités périphériques, conférences, discussions, échanges en tout genre – est quasiment impossible pour un conservateur de musée. Même chose pour les expositions essentiellement participatives (mettant en jeu des dispositifs perceptifs, participatifs, interactifs ou relationnels). D'autant plus si le but de ces dispositifs est de parvenir à responsabiliser le visiteur et de l'engager à substituer à sa posture de dévotion et de contemplation une envie de faire bouger les choses.



Jean-François Lyotard
et Thierry Chaput,
Les Immatériaux, 1985.
Scénographie de Philippe
Délis, Musée national d'art
moderne. Centre Georges
Pompidou, Paris.

On a pu trouver le même genre d'activisme politico-esthétique – à distance – avec les dispositifs « relationnels » défendus par Nicolas Bourriaud dans un certain nombre d'expositions des années 1990, tel *Traffic*, organisé au CAPC en 1996.

Le style des commissaires que l'on qualifiera, faute de mieux, d'« activistes » se différencie de celui de la plupart des commissaires indépendants par un rejet de l'idée d'exposition comme forme uniquement expérimentale ou fictionnelle. Ici, il s'agit davantage d'utiliser le format de l'exposition comme déclencheur d'un certain type de réflexion sur le monde. L'exposition est vue comme le moyen de faire passer un discours. D'où l'importance des dispositifs permettant la participation des spectateurs, ainsi que des informations supplémentaires (cartels, tracts, catalogues, sites Internet...) – informations occupant parfois l'espace au

détriment des œuvres ou de leur agencement. Il s'agit en somme de se servir d'une exposition à d'autres fins que simplement montrer des œuvres d'art.

La démarche de Catherine David, conservatrice de musée et organisatrice de diverses expositions à résonance politique, relève d'une variante de ce même genre, mais plus politisée (et moins esthétisante) que les propositions de Bourriaud. Il s'agit dans plusieurs de ses projets de mettre en scène une « relecture politique de l'histoire de l'art » en appelant à transformer l'exposition en un lieu de débats « extra-artistiques ». À la *Documenta 10* – qu'elle avait organisée en 1997 – il y avait ainsi eu 100 intervenants en 100 jours et un catalogue qui, bien que comprenant près de 1000 pages, ne mentionnait qu'assez peu les œuvres présentées.

L'une des expositions les plus emblématiques du « genre activiste » avait été la *Documenta 11* (2002). Il est intéressant de remarquer que – bien qu'il lui ait été comparé – le style de son auteur, Okwui Enwezor, se différenciait de celui de Catherine David par le peu d'intérêt porté aux perspectives historiques. Enwezor avait d'ailleurs choisi de ne consacrer qu'une petite partie de son budget à l'exposition et le reste à l'organisation de débats à travers le monde (à Lagos, Sainte-Lucie, New Delhi, Vienne...). L'ensemble de la *Documenta 11* – comme d'autres expositions organisées par Okwui Enwezor – était consacré au fait de porter la parole ou d'offrir une tribune à un certain nombre de personnes (et de groupes constitués) qui n'ont pas souvent l'occasion de s'exprimer sur les scènes occidentales. Il va de soi que les questions d'exactitude historique, de choix d'œuvres, de parcours

scénographiques, etc. étaient totalement secondaires.

LE STYLE DES SCÉNOGRAPHES

Les commissaires scénographes, designers ou architectes ont un point de vue sur l'exposition qui est très différent de tous ceux qui viennent d'être décrits, en ce qu'ils considèrent celle-ci comme prioritairement dépendante d'une expérience visuelle et spatiale proposée au visiteur. De fait, les expositions de scénographes ont rarement d'exigences en terme de médiation ou d'exactitude historique. Il s'agit surtout d'un jeu avec la perception de l'espace. L'âge d'or de l'inventivité en matière de scénographie d'exposition se situe entre les années 1920 et 1950, époque où des artistes comme Marcel Duchamp, Man Ray, Laslo Moholy-Nagy, Herbert Bayer et des architectes ou des ingénieurs comme Frederick

Kiesler, El Lissitzky, Norman Bel Geddes, Adalberto de Libera, Giuseppe Terragni, Carlo Scarpa, avaient organisé des expositions en faisant des propositions scénographiques assez fortes (et dont le style est très reconnaissable). En témoignent le *Cabinet des abstraits* (1927-28), de El Lissitzky, le dispositif de Bayer au Salon des arts décoratifs de Paris (1930), et la galerie des abstraits de Kiesler à *Art of This Century* (1942).

Plus récemment, les expositions d'architectes ou de designers ont elles-mêmes eu tendance à devenir des objets de design ou d'architecture (parfois au détriment du contenu), tels *Trente ans de design français* (1988) scénographié par Philippe Starck ou *Les années 50 entre le béton et le rock*, scénographié par Jean Nouvel. Ces dernières années, enfin, il est arrivé que, comme au MAK de Vienne, des artistes contemporains produisent ce qui ressemble à des aménagements scénographiques au service du musée ou de telle ou telle exposition.

Parfois les artistes ont eux-mêmes un projet de mise en scène scénographique (en tant que commissaire ou scénographe). La question se pose alors de la différence qui peut exister entre l'intervention d'un designer et celle d'un artiste. En quoi le style scénographique de Jean Nouvel, Philippe Starck (ou plus récemment Philippe Rahm pour *La Force de l'art 2*, en 2009) est-il différent de celui de Barbara Bloom, Monika Sosnowska ou Xavier Veilhan ? La réponse n'est pas simple.

Le grand spécialiste de l'exposition d'artiste «en forme de scénographie» est sans doute Daniel Buren. Et on pourrait presque dire que l'ensemble de sa carrière s'est situé sur le mode de la mise en espace de l'art (au

sein des espaces institués – et instituants). D'ailleurs, de manière assez révélatrice, Daniel Buren avait choisi de se présenter comme scénographe de l'exposition de Sophie Calle à la Biennale de Venise, en 2007, et non comme commissaire.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les commissaires "scénographes" n'ont pas toujours été des exécutants au service de commissaires autoritaires. Ils ont même joué un rôle majeur dans la structuration de l'art contemporain. La *Documenta* en est un bon exemple, d'autant plus que de la fondation de cette exposition en 1955, jusqu'aux années 1970 son commissaire général, Arnold Bode, en était simultanément le scénographe. Ce qui caractérisait le style de Bode était une sorte de relecture de l'enseignement du Bauhaus. De manière caractéristique, il ne s'intéressait pas vraiment au contenu des expositions ; le choix des œuvres étant généralement laissé à l'appréciation de son associé, Werner Haftmann, un historien de l'art moderne. On ajoutera qu'un certain nombre de stéréotypes de l'accrochage des œuvres dans les expositions internationales d'art contemporain trouvent leur origine dans le style scénographique de Bode.

LE CAS PARTICULIER DES ARTISTES COMMISSAIRES

Puisque le cas de Daniel Buren a été évoqué, il faut aborder aussi les propositions artistiques en forme d'exposition ; propositions qui constituent également un genre (quoique de manière un peu ambivalente). Cette ambivalence provient de ce que nombre d'artistes organisateurs d'expositions ont tendance à vouloir simultanément faire œuvre. Deux points doivent ici être clarifiés.

D'abord, si une œuvre (une installation, une performance, une activité relationnelle, etc.) peut effectivement ressembler au premier abord à une exposition, en réalité il s'agit le plus souvent de quelque chose de différent. La plupart des expositions que l'on qualifiera, faute de mieux, d'«expositions d'artistes» sont en réalité des dispositifs artistiques. Ces dispositifs peuvent eux-mêmes mettre en jeu des choix d'œuvres, des transformations d'objets, la circulation du public, des formes de médiation, etc. Mais ce sont des fictions autoréférentielles : les expositions organisées par des artistes relevant rarement des genres monographiques, transhistoriques ou interdisciplinaires pratiqués par les commissaires institutionnels et ressemblant plutôt à des œuvres autonomes — particulièrement lorsqu'elles sont présentées au sein d'expositions plus larges. Ensuite, une «exposition d'artiste» est intimement liée à la personne de son auteur et à sa qualité d'artiste. Ce genre de projet est généralement dépendant d'une structure qui prend en charge toutes les questions matérielles : les questions techniques, financières ou administratives, les questions de médiation et de communication, voire certaines questions de scénographie. De ce point de vue, les artistes commissaires sont un peu dans la même position que ceux que l'on a qualifié de commissaires indépendants, c'est-à-dire de ceux qui organisent des expositions pour le compte d'institutions en conservant une position extérieure au système.

Un exemple fondateur du genre de "l'exposition d'artiste" est la proposition d'Andy Warhol qui, invité à exposer au Rhode Island School of Design Museum of Art en 1969, s'était contenté d'aller choisir des

objets délaissés par le musée au sein des réserves, comme le montre *Raid the Icebox I with Andy Warhol*.

Les exemples similaires abondent depuis. Hans Haacke avait présenté les réserves du musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam au sein des espaces d'exposition en 1996 et Christian Boltanski avait fait la même chose en 2000 avec les collections d'art graphique du MNAM⁵.

Il existe plusieurs variantes de ce procédé. Par exemple, les expositions organisées par Bertrand Lavier autour des artistes qui s'appellent Martin ou encore les différentes versions du *Musée sentimental* de Daniel Spoerri (1977-79) — un rassemblement d'objets ayant une valeur sentimentale sans pour autant avoir des qualités esthétiques particulières. Le *Mouse Museum* d'Oldenburg (1972) se situait lui aussi dans un registre assez proche. Le cas le plus emblématique de ce genre que nous pourrions qualifier d'«installations en forme d'exposition», est la série d'expositions organisées par Marcel Broodthaers (de 1968 à 1975) sur le thème du *Musée des Aigles*.

Dans certains cas, il s'agit d'utiliser ce genre de pratique afin de «dévoiler» les non-dits du musée. Michael Asher, Joseph Kosuth ou plus récemment Fred Wilson, ont réalisé plusieurs installations en forme d'expositions d'un sous-genre consistant à montrer (ou cacher) des œuvres de tel ou tel musée. Ainsi, contrairement à la démarche de Warhol, il ne s'agissait pas de se

5. On remarquera en passant que le musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, comme le Cabinet d'art graphique du MNAM ont érigé en principe le fait de faire appel à des commissaires invités (non spécialistes) pour présenter leurs œuvres.

contenter de montrer des objets non habituellement vus, faute de place, mais plutôt de créer des déplacements signifiants d'objets. Le tout agrémenté de commentaires appropriés.

On ajoutera, pour conclure sur les expositions organisées par des artistes, que ce genre a eu de plus en plus tendance ces dernières années à occuper une rubrique spécifique au sein de la programmation d'un certain nombre d'institutions. Le MNAM programme Thomas Hirschhorn; le Plateau programme François Curlet; le Palais de Tokyo programme Ugo Rondinone ou Jeremy Deller, etc.

CONCLUSION

Les différentes expositions qui viennent d'être évoquées ne produisent pas en elles-mêmes des styles. Nous l'avons dit, les styles se donnent à voir à la fois au sein

Jean-François Lyotard
et Thierry Chaput,
Les Immatériaux, 1985.
Scénographie de Philippe
Délis, Musée national d'art
moderne. Centre Georges
Pompidou, Paris.

de genres prédéfinis et entre des genres et des expositions différents, en tant que récurrences des signes de la personnalité de leurs auteurs. Le style d'un commissaire se voit selon les cas dans la répétition de partis pris scénographiques, dans la manière dont les œuvres sont choisies, ou encore dans l'attention portée à la rédaction du catalogue ou des cartels.

On ajoutera que la question du style s'oppose à toute idée de standardisation des pratiques et incite plutôt à chercher dans la production d'un commissaire ce qui relève de choix singuliers, de sa personne, voire de ses humeurs. C'est à partir de là que le jugement sur de telles pratiques peut s'exercer.

Une fois que l'on a compris que l'activité du commissaire d'exposition s'insère dans des genres relativement bien définis et qu'elle suppose des partis pris spécifi-



ques par rapport à ces genres, on cesse de considérer que toutes les expositions sont identiques et surtout on peut apprécier des démarches d'auteur à leur juste valeur. On remarque alors qu'il est inutile de chercher à évaluer les expositions de Harald Szeemann ou Okwui Enwezor en fonction de leur scénographie – questions qui pour eux sont secondaires. Ou qu'il ne sert à rien non plus de chercher à apprécier les choix d'œuvres opérés par Arnold Bode (d'autant plus que ce n'est pas lui qui les faisait). Au fond, c'est un peu la même chose qu'en peinture : on ne s'intéresse généralement pas aux paysages de Rembrandt ou de Chardin ni aux portraits peints par Lorrain ou Turner.





Joan Fontcuberta,
Through the Looking Glass,
2010, vidéo installation,
Galeria Angels Barcelona,
Barcelone.

Joan Fontcuberta Derrière le miroir

◀ Dans *Les Animaux du Miroir*¹, un conte, Borges écrit qu'il fut un temps où, contrairement à aujourd'hui, la communication entre le monde des hommes et le monde des miroirs n'existait pas. «Une nuit, le peuple du miroir envahit la Terre. Sa force était grande, mais après de sanglantes batailles, l'art magique de l'Empereur Jaune l'emporta. Il repoussa les envahisseurs, les emprisonna dans les miroirs et leur imposa la tâche de répéter, comme une sorte de rêve, tous les actes des hommes». Les miroirs contiennent ainsi, en symétrie, une réalité cachée, qui suscite une vive attraction. Du reste, quand, dans la deuxième partie de ses aventures, Lewis Carroll fait traverser le miroir à Alice, il la

fait entrer dans un univers qui est encore plus prodigieux que celui des merveilles, visité au début de ses escapades. Contrairement à la légende de Blanche-Neige, où la sorcière est jalouse de sa beauté, Alice ne veut pas se reconnaître dans le miroir; elle refuse que le miroir soit le reflet de la réalité: son but est au contraire de se faufiler dans la fiction.

La dimension magique et le caractère proprement révélateur des miroirs abondent dans la littérature et le fantastique, mais aussi dans la religion, le folklore, l'art, la science et la psychologie. Nous utilisons les miroirs dans nos quêtes identitaires comme pour construire nos symboles. De cette façon nous jouons, dans notre culture de l'image, un geste pré-photographique: la nécessité de nous regarder et notre goût pour cela, autant que notre besoin et notre goût pour partager ce regard. Aujourd'hui,

1. Jorge Luis Borges, «Animales de los espejos», dans *El libro de los seres imaginarios*, 1968.



miroirs et caméras définissent le caractère panoptique et voyeur d'une société dans laquelle tout est donné à voir intégralement, et où tout le monde se trouve en position de spectateur. Avec la prolifération des appareils photographiques numériques et l'intégration de caméras dans les téléphones mobiles est apparu un nouveau type d'images, extrêmement populaire, comme en témoignent les blogs et les forums en ligne. On y constate l'omniprésence d'autoportraits créés par les jeunes et les adolescents face à des miroirs – dans lesquels, pour boucler la boucle de la perception, l'appareil photographique apparaît lui-même comme dispositif d'enregistrement. On trouve ces miroirs dans des lieux intimes, comme les salles de bains, les chambres d'étudiants ou d'hôtels, les toilettes de boîtes de nuit et autres lieux de divertissement, les cabines d'essayage de magasins de vêtements,

les ascenseurs, les rétroviseurs de voiture, etc.

Ces photographies, que je nomme *réflectogrammes*, attestent une forme d'introspection et sont davantage prises pour le plaisir que pour le souvenir. Prendre des photographies et les montrer fait désormais partie du jeu de séduction et des rituels de communication des nouvelles cultures urbaines.

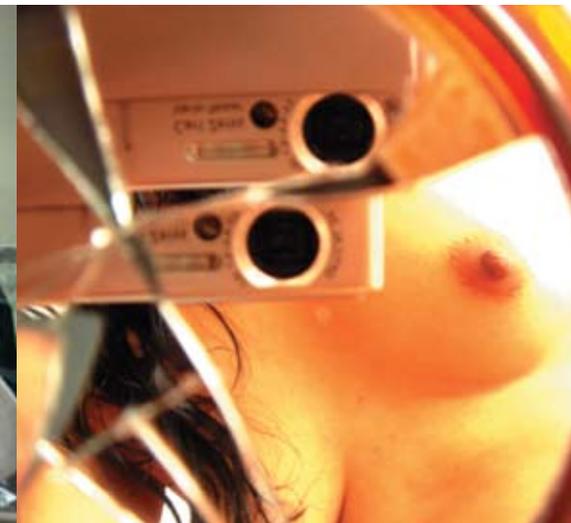
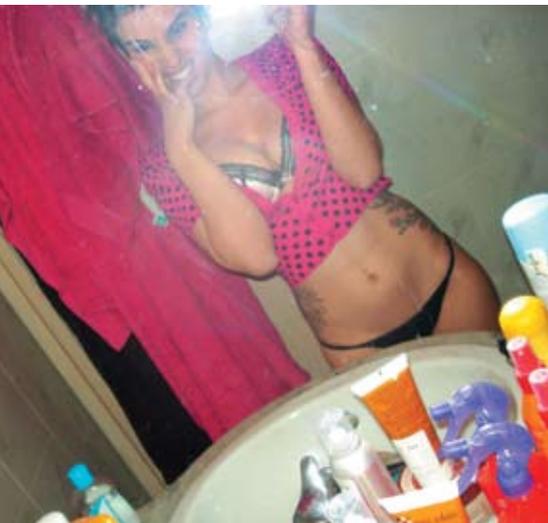


Croisant ses réflexions sur la photographie et sur la notion d'auteur, Joan Fontcuberta aborde sous un angle nouveau l'exposition de soi, cette forme de jeu avec le Je. Partant du constat d'un monde envahi par l'image – qui fait qu'aujourd'hui « nous habitons l'image² » –, l'artiste s'interroge sur la nécessité, pour le photographe, d'en produire d'autres encore. L'expérience menée par Julian Germain, Murilo Gody & Patricia Azevedo dans les favelas de Belo Horizonte, consistant à confier un appareil aux habitants, ne montre-t-elle pas que ces

derniers sont les mieux à même de réaliser des images « justes » du milieu dans lequel ils vivent³ ? Ces photographies « sans qualité » (si on les compare, par exemple, aux clichés qu'en obtiendrait un Sebastiao Salgado) et sans auteur, constitueraient peut-être « le seul espoir » d'une restitution pertinente du réel. De même, lorsque Erik Kessels réunit les clichés des scènes inaugurales de récits pornographiques, dont il met ainsi en lumière le caractère stéréotypé, voire comique, il devient prescripteur et non réalisateur. Sur le mode humoristique, *Love Exposure*, du cinéaste japonais Sion Sono, déploie des trésors d'inventivité photographique : cherchant à « voler » des images de culottes *in situ*, le héros réalise toutes sortes d'acrobaties empruntées au *kung fu*, fixe son appareil sur une voiture téléguidée, etc. De ces trois manières – radicalement différentes les unes

2. Les citations de l'artiste sont empruntées à sa conférence au Carré d'art, lors du séminaire organisé par l'ESBAN, le 14 oct. 2010.

3. Julian Germain, Murilo Gody & Patricia Azevedo, *No Mundo Maravilhoso do Futebol*, Basalt Publishers, Amsterdam, 1998.



des autres – de produire une collection d'images photographiques, le Catalan tire un enseignement quant à l'auctorialité et ses déplacements contemporains. Reprenant à son compte cette «dissolution de l'auteur dans le prescripteur», Fontcuberta a conçu un nouvel ensemble photographique, constitué d'images qu'il nomme des «réflectogrammes».

L'artiste et théoricien se penche ici sur une pratique qui connaît un développement sans précédent depuis quelques années : l'autoportrait numérique pris au travers d'un reflet. Boîtes de nuit, automobiles, vitrines de magasin, salles de bains, chambres d'hôtels, etc., dans des lieux publics ou chez soi, les miroirs abondent, et offrent désormais la tentation non seulement de s'y contempler, mais de s'y saisir, de manière spontanée, pour ne pas dire compulsive. Les réflectogrammes qui en résultent pré-

sentent la particularité de montrer, outre le décor et la ou les personnes qui s'auto photographient, l'appareil lui-même. Destinées à être mises en circulation via Internet, ces images constituent un immense réservoir de données. S'intéressant à ces nouvelles formes de photographies ainsi qu'à leur usage, Joan Fontcuberta en révèle les spécificités. Car de ces expositions de soi résulte une esthétique photographique, que l'artiste qualifie d'«esthétique de l'accès», avec son cortège de lieux communs : poses visant à mettre en valeur sa propre anatomie, auto complaisance, érotisme ou pornographie, etc.

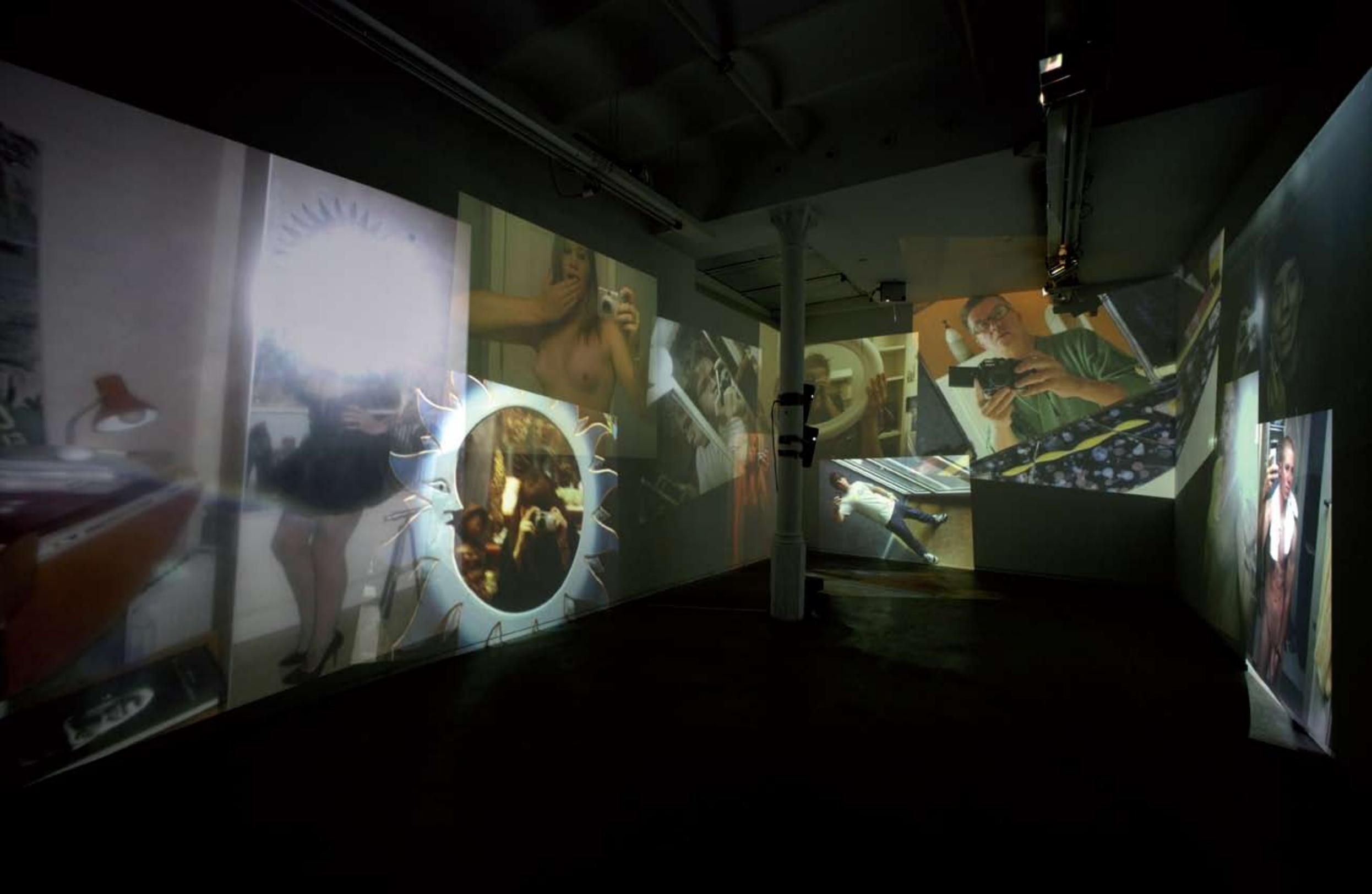
En outre, ce sont des photographies «détachées de la vérité et de la mémoire», toujours mises en scène et, contrairement à leur fonction mémorielle première, vouées à être jetées. Le contenu de l'image – l'exposition de soi – importe donc moins que sa

valeur de communication, ou de pseudo-communication, de son déplacement depuis l'espace privé ou intime vers l'espace public d'Internet. L'artiste est celui qui, sélectionnant des images dans un flux ininterrompu, les restitue sous des formes différentes, livre et exposition, lesquelles, à leur tour, tiennent lieu de mémoire autant que de miroir.



N. P.

PAGES SUIVANTES :
Joan Fontcuberta,
Through the Looking Glass,
2010, vidéo installation,
Galeria Angels Barcelona,
Barcelone.





Blanca Casas Brullet,
Baga(t)ges, octobre 2009,
performance,
Centre Photographique
d'Île-de-France.

Blanca Casas Brullet De parasites et d'embusqués

◀ Dans le catalogue édité en 2002 par l'Ontario College of Art and Design (Toronto) à l'occasion de la résidence d'artiste dont j'avais bénéficié l'année précédente, on peut lire un dialogue email entre Françoise Paviot et moi-même. Françoise m'y posait une question, qu'elle même suspectait embarrassante : « (...) *qu'est-ce qu'une image?* ». Je me défilais en m'adressant au dictionnaire, mais je notais : « ... *l'image a à voir avec la représentation, la représentation avec l'image, les deux termes renvoient l'un à l'autre et l'on ne s'en sort pas* ». Je finissais quand même par y trouver une voix qui me convenait : « ... *(la seule à ne pas contenir le mot "représentation") : "(en mathématique)... dans une application, élément de l'ensemble d'arrivée correspondant à un élément de l'ensemble de départ"*, parce

qu'il y a un départ et une arrivée, et qu'entre les deux quelque chose a bougé tout en gardant un "élément correspondant" ». Et j'ajoutais : « ... *finalement, j'en garde une autre : MÉTAPHORE* »¹.

Je ne sais pas si c'était une bonne définition de ce qu'est une image en général, mais, parce que j'y fais référence à la notion de déplacement ainsi qu'au rapport à la métaphore, ma réponse d'alors parle encore aujourd'hui de mon rapport à l'image et de ma façon d'aborder sa fabrication.

Dans la plupart de mes travaux, j'opère un déplacement d'images inscrites dans la langue vers le champ du visible. Ce déplacement peut aller, par exemple, dans le sens d'une traduction littérale (avec les pertes et apports, enrichissements, appau-

1. Blanca Casas Brullet, Toronto, Ontario College of Art and Design, 2002, pp. 10-11.



Baga(t)ges, 2009, papier imprimé, ballon, hélium.



vrissements et déplacements propres à toute traduction); il peut aussi se situer à mi-chemin, dans le passage d'une langue à une autre.

Ayant grandi dans un contexte social bilingue, cette attention portée à la langue et à ce qui change quand on passe de l'une à l'autre est une gymnastique (tout à tour une discipline et un jeu) acquise très tôt et qui n'a fait que s'affirmer quand je me suis installée dans une troisième langue, en venant en France (et je ne compte là que les langues du quotidien, mais on pourrait en ajouter d'autres).

Dans une performance récente, par exemple, j'ai activé la notion de «bagage» en croisant ses deux significations de «valise» et d'«ensemble de connaissances et d'expériences accumulées dans une vie». J'ai chargé le titre d'un «t» entre parenthèses, comme emballé au sein du mot *Baga(t)ges*.

Dans sa valise graphique, ce «t» fait image, dans le titre même, de mon bagage à moi: dans ma langue maternelle, on emploie le même mot, chargé de la même polysémie, avec ce «t» supplémentaire. Dans la performance, j'imagais le bagage immatériel et fragile que nous portons tous avec nous moyennant un objet: la reproduction du bagage de fortune qu'est le sac Tati, objet à la fois précaire et globalisé, très utilisé par les populations migrantes, dans une version volatile gonflée à l'hélium.

Cette attention portée aux métaphores, analogies, polysémies, jeux de mots, catchrèses ou expressions toutes faites, est une façon pour moi de mettre l'accent sur nos modes d'inscription dans notre environnement humain et social, et les rapports que nous entretenons les uns avec les autres: cette inscription se trouve bien souvent figurée par la langue, les langues,

qui nous servent à dire le monde. Et, s'il n'est pas rare de déceler une forte charge poétique derrière une expression langagière, ça n'est pas moins de découvrir que cette même charge peut s'y muer à son tour en violence symbolique.

Dans la performance *Baga(t)ges* (2009), le public, qui faisait le parcours à pied entre la gare du RER de Pontault-Combault et le Centre Photographique d'Île-de-France, croisait des piétons portant ces *baga(t)ges* à différents points du trajet. J'étais la dernière des porteurs de bagages et menais le public jusqu'au centre d'art.

Cette performance est un exemple assez paradigmatique de la façon dont je me mets en scène au sein des images que je propose au public. Il arrive, en effet, que j'apparaisse dans mes images, et en particulier quand il s'agit de mises en scène photographi-

ques, vidéographiques ou de performances. J'y suis rarement toute seule; je ne m'y signifie pas d'une façon particulière qui me singulariserait parmi d'autres acteurs. Quel serait mon rôle au sein de ces images? Peut-on parler *stricto sensu* de mise en scène de soi? S'il s'agit indéniablement de mises en scène, la question du soi resterait en suspens si on entend par là un rapport du sujet à soi-même, un rapport réfléchi à l'individualité, au singulier.

Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Des premiers travaux où j'utilisais mon propre corps pour interroger «le corps», aux images plus récentes où il s'agit d'une multitude de corps, dont le mien, il y a un glissement progressif du «soi» vers une multiplicité dont je fais partie; ce «faire partie» est important; et il se pourrait même qu'il ne soit pas sans relation avec le rapport à soi. Cette progressive «disparition» ou plutôt

«dissimulation» au fur et à mesure que les images se peuplent d'«autres», pourrait se lire à la lumière de deux des figures que j'active dans mon travail: le parasite et l'embusqué.

Dans ma première vidéo, *Muda* (1998), je questionnais le corps vivant, mutant, sous l'angle de sa fragilité à travers la métaphore de la «mue», qui renvoie à la fois à la zoologie et au changement tout court et qui, dans ma langue maternelle, désigne également le vêtement de rechange, le sous-vêtement. Je m'y débarrassais très lentement d'une couche de peau. Je filmais mon propre corps. Il s'agissait bien d'une mise en scène. Mais de soi? Le cadrage serré coupe la tête. Le corps occupe la moitié gauche de l'image; l'autre moitié de l'image est vide, ou presque: un objet non identifié flotte en tournant sur lui-même à mi-hauteur. Le spectateur ne l'identifiera qu'à la fin de la

vidéo: il s'agit d'un cintre sur lequel «le corps» va laisser sa mue – sorte de double creux – accrochée, avant de disparaître. La composition va alors s'inverser: la mue occupera la moitié droite de l'image, face au vide laissé à gauche par le corps absent. Aucun objet ne flotte à gauche qui puisse nous distraire, alors que pendant toute la vidéo, la forme difficilement identifiable attire l'œil du spectateur et le détourne de ce nu sans tête qui se déshabille. Cintre-parasite. Parasite, dans le sens originel du mot grec: invité à la table de l'hôte pour distraire le reste des convives-spectateurs. Mise en scène de soi, mais veuillez regarder ailleurs, svp. Ni narcissique ni exhibitionniste, j'ai fait image d'un corps qui aurait bien voulu se cacher derrière un cintre. Dans le questionnement sur le corps, qui dans *Muda* était mon propre corps, il est aussi question d'une extrême pudeur.

Panopticon (détail), 1999,
installation,
80 tirages argentiques couleur,
800 x 300 cm.





Blanca, 2004,
photographie argentique
couleur, 75 x 75 cm.

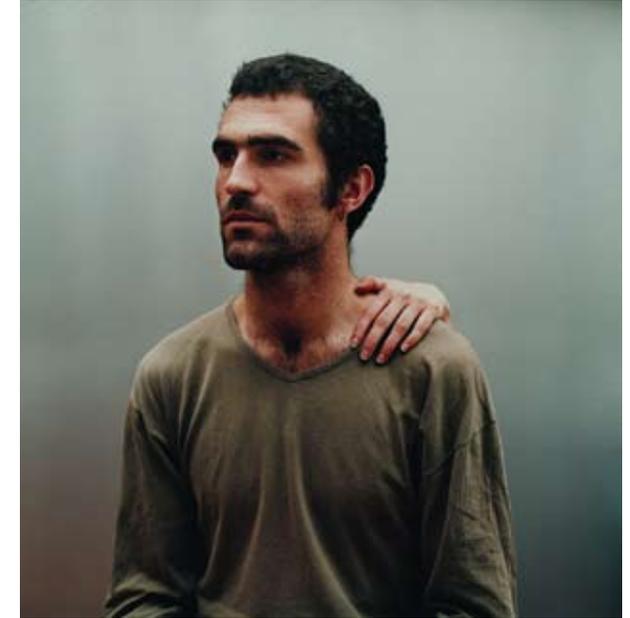
N'importe qui d'autre aurait pu jouer dans le film; mais j'étais le corps à portée de main. On peut supposer que l'image, une fois affranchie du poids du «mon» ou du «propre», aurait été toute autre: on peut ensuite se demander ce qu'il en aurait été du cintre-parasite.

Ce corps objet d'étude, déjà morcelé par le cadrage de la vidéo, est complètement découpé dans l'installation photographique *Panopticon* (1999): 80 tirages photographiques obtenus avec un appareil sténopé conçu comme un dispositif panoptique inversé. Dispositif de surveillance, et sorte de piège où devait se laisser attraper l'image d'un corps encerclé, le dispositif s'avère néanmoins défaillant; mais n'est-il pas sciemment conçu pour l'être? Le temps de pose dilaté, le corps a le temps de muer. L'émulsion enregistre la fatigue, le remplacement du muscle, le souffle, l'exas-

pération. Ce qui se donne à voir finalement n'est pas une image unie et harmonieuse mais des décalages et des flous. À nouveau, c'est mon corps, mais c'est aussi et encore une fois le «corps-à-portée-de-main». La pose longue provoque le bougé, ainsi que la décompensation des couleurs; la barbe métallique du sténopé produit d'étranges reflets; la focale, très courte, provoque des déformations qui cassent l'image d'un corps proportionné et l'on peut même avoir l'impression qu'il s'agit de corps différents. Autant d'éléments propres au dispositif lui-même, invités à faire «échouer» la surveillance panoptique, en parasitant l'image de l'intérieur.

Dans cette première étape de mon travail, je suis dans l'image malgré moi: la disponibilité immédiate et gratuite du modèle sur lequel expérimenter font de mon corps ce corps-à-portée-de-main déjà évoqué. Mais

Eduard, 2004,
photographie argentique
couleur contrecollée sur
aluminium, 75 x 75 cm.



la tendance à peupler ces images de parasites et de perturbations censées déjouer la perception de l'image comme image de «moi», pointerait plutôt vers une prise de distance: «regardez comment cela pourrait ne pas être moi». Le fait que ce soit moi n'apporte probablement pas grand chose à la lecture de l'image, et en même temps cela conditionne la construction de l'image; boucle paradoxale. Exposition d'une dissimulation.

C'est justement à partir du travail autour de la figure du «parasite» que mon mode de présence dans l'image change: d'un élément perturbateur dans la construction de l'image, le parasite passe au centre de la scène: il devient personnage. Je m'y intéresse comme figure permettant de penser les formes de l'être en commun. Si dire le parasite c'est automatiquement dire l'hôte, l'hôte peut se décliner à la fois en amphitryon et

en invité. Il m'intéressait d'explorer l'ambiguïté du rapport entre les deux figures, en m'appuyant sur la connotation péjorative du mot «parasite», notamment quand il présuppose une position dans l'ordre social. Il me semblait pour le moins suspect que l'expression «parasite» ait pu désigner tour à tour les membres des classes improductives, aristocrates et clergé, dans l'Ancien Régime, l'ennemi du progrès économique chez Adam Smith, celui qui ne vit pas du fruit du travail de ses propres mains pour Karl Marx ou Jaurès, le juif pour les nazis, le réfractaire au système en Union Soviétique, le chômeur, l'immigré... Ce qui nous mène à la conclusion qu'il s'agit d'un terme, certes injurieux dans toutes ses acceptions, mais d'une grande relativité quant à ses applications.

Mais qui vit aux dépens de personne? Qui n'est pas dépendant?



Blanca Casas Brullet,
Parasitose, 2003,
photogrammes extraits
de la vidéo.

Dans la série *Portraits* (avec hôte), l'image de la singularité de l'individu propre au genre était perturbée par l'intrusion d'un élément incongru, hétérogène, un corps étranger : un parasite incrusté dans la mise en scène d'un soi. Comme l'écrit Felip Martí-Jufresa² à propos de cette série, «l'intrus viendrait interrompre ou distraire le portrait lui-même, la relation à soi du sujet photographié». Dans le portrait appelé *Eduard* (2004), je joue les interrupteurs, le parasite, en posant ma main sur l'épaule d'Eduard, je joue à la fois le rôle du cintre qui distrairait dans la vidéo précédente (l'élément perturbateur), et je m'installe en même temps au sein de l'image, jouant le rôle de l'autre, du pluriel.

2. Felip Martí-Jufresa, "Retrats distrets, retrats utòpics", in *Senyors i senyores*, cat. d'exposition, El Retrat, Ca l'Arenas Centre d'Art, Patronat Municipal de Cultura de Mataró, 2007, pp. 51-55.

Eduard n'est pas seul, ne se fait pas seul. Il est vrai, cachée derrière le dos d'Eduard, je ne me montre pas à visage découvert. Mais je le fais dans une autre image de la même série, où je suis le portrait interrompu par son parasite ; il s'appelle tout de même *Blanca*, et non pas *Autoportrait* : distanciation à la troisième personne qui me permet de m'insérer dans la série comme un portrait de plus, un portrait parmi les autres. Cette position nouvelle dans l'image se confirme dans la vidéo *Parasitose* (2004). J'y proposais des images d'associations fragiles, dans lesquelles les corps se voyaient confrontés à la logique de l'hétérogénéité. J'y mettais en scène des situations de rencontre dans la ville, d'accrochage et de déambulation, sous forme de chorégraphies absurdes à deux qui instituaient différents modes de relation : nœud durable ou relation fortuite, la question restait en suspens.



Plutôt que d'une simple appropriation positive du «parasite», ce que j'essayais de mettre en évidence était l'ambiguïté propre à la figure, et sa plasticité : qui était parasite et qui était hôte ? Qui actif et qui passif ? Y avait-il de l'échange ? Quelle était la nature de la relation qu'établissaient ces deux corps ? Le manque de définition pointait plutôt vers l'hypothèse déjà soulevée par Michel Serres du parasite³, non pas comme figure exogène au système, mais comme un élément du système, lui étant intrinsèque. Dans *Parasitose*, il est souvent difficile de savoir qui parasite qui. Souvent les rôles s'échangent : l'hôte choisit son parasite, il joue de sa propre indétermination (hôte-invité / hôte-amphitryon). Deux fois j'apparais à l'écran, en articulation avec

3. Michel Serres, *Le parasite*, Paris, Hachette Littératures, 1980.

deux corps différents mais toujours dans la même position (ambiguë) : posée sur les épaules d'un passant, pliée en L, je me fais porter, le torse pendant le long du dos du porteur, les jambes dépassant de chaque côté de sa tête, vers l'avant. Les ai-je invités ? Se sont-ils accrochés à moi ? Ou c'est plutôt moi qui, malgré mon apparence inerte, me suis installée sur leurs épaules me trouvant ainsi un moyen bon marché de transport, en bon *phoronte* ?

Je ne me distingue pas des autres : je ne suis pas moins ambiguë, je suis un parmi eux, je m'inclus dans la logique parasitaire. On peut dire aussi que je me dissimule parmi eux, embusquée dans la foule de parasites et d'hôtes, participant à leur danse d'accouplement ; rien ne fait figure d'une quelconque distance de narrateur omniscient. Je soulève la question et m'y immerge comme partie (prenante).



Blanca Casas Brullet,
Les Figurants, 2006, vidéo,
 vue d'installation *in situ*,
 juin 2006, Paris.

Ces situations parasitaires étaient présentées comme des situations banales et non extraordinaires, dans un cadre quotidien. La vidéo suivante, *Les Figurants* (2006), tournée dans une grande artère parisienne, s'intègre également dans une image de quotidien. À nouveau je figure parmi les figurants du titre : l'artiste est, je suis, un figurant de plus dans un film où il n'y a pas de vedettes. Les figurants qui jouent, qui se mettent en scène, semblent marcher à l'endroit, et les vrais passants, qui ne jouent pas pour la caméra, semblent marcher à l'envers. Mise en image de deux logiques qui s'ignorent, deux temps et deux sens se partagent un même espace. On devrait dire plutôt trois, puisque la vidéo était projetée dans le même espace (le boulevard Magenta à Paris) la nuit : le passant nocturne y juxtaposait une troisième possibilité en tant que passant-spectateur.

On dirait que les figurants du film marchent sur la pointe des pieds, comme s'ils ne voulaient pas attirer l'attention de la foule, qui elle, accélérée, marche, ou plutôt court, à reculons. Ne pas se faire remarquer, ne pas attirer l'attention ; je suis parmi ceux qui se meuvent de la sorte, sur la pointe des pieds. Et je ne me fais pas remarquer parmi eux, je ne me singularise pas et certainement pas comme étant l'« artiste ». Je ne dis ni « regardez ce que je fais » (en tant qu'artiste, en tant qu'acteur privilégié, en tant que narrateur à la première personne) ni « regardez ce qu'ils font » (en tant que spectateur privilégié, en tant que narrateur omniscient). Je dis « nous faisons ainsi » ou plutôt « il y en a qui font ainsi ».

Tant dans ce film que dans *Parasitose*, la série de portraits ou la performance *Baga(t)ges*, dans la mise en scène, le « je »

n'est assumé que s'il est articulé dans un pluriel, en rapport avec l'autre. C'est dans le pluriel que s'infiltré le singulier (et probablement sa possibilité même). Face au figurant, qui d'habitude est celui sur lequel ne se porte pas le regard du spectateur, on peut penser à la précaution du parasite qui évite une réaction qui interromprait la relation ; ou on peut faire un pas de plus, et envisager la discrétion de l'embusqué, caché dans la foule. Que sait-on des intentions de ces figurants qui se singularisent par leur façon autre de se mouvoir au sein même de la multitude ? Ils font image d'une alternative. Ils se camouflent derrière leur lenteur. Est-elle perçue par la foule agitée ? L'« embusqué » se dissimule pour observer sans être vu ; dans le mot lui-même s'y embusque le bois : de l'ancien français *embuschier*, le mot dérive de l'italien *imboscare*, où il y a *bosco*, bois, forêt. Dans cette lan-

gue, la première définition est littérale : se cacher dans les bois. Le mot garde aussi ce lien direct avec le bois en espagnol (*emboscar* où il y a *bosque*) ou en catalan (*emboscar* où il y a *bosc*), et en anglais (*ambush*) c'est l'arbuste (*bush*) qui s'y cache...

Comme avec les parasites, l'embusqué répond à des figures bien souvent contradictoires : il peut à la fois être quelqu'un qui prépare une embuscade, caché entre les buissons, à l'avant-garde d'une attaque, comme un lâche qui préfère se maintenir à l'arrière-garde afin de ne pas se mettre en danger. Susceptible de devenir un héros au front, il peut être aussi le saboteur derrière les lignes ; traître, espion ou déserteur pour les uns, rebelle et figure de résistance pour les autres. Par association, dans une logique moins guerrière, le mot s'utilise également pour qualifier, dans le monde du travail, celui qui s'arrange pour ne pas



Les embusqués, 2007-2010,
série de photographies
argentiques couleur,
40 x 40 cm.

faire des travaux fatigants, exigeants ou de responsabilité. Quel serait dans un cas comme dans l'autre, à l'avant-garde ou à l'arrière-garde, son degré de dangerosité ? Ne nous réserve-t-il pas de toute façon une embûche ?

La figure de l'embusqué apparaît de façon explicite dans mon travail, dans une série de mises en scène photographiques en cours, commencée il y a quelques années, lors d'un *workshop* avec des salariés de la Direction Bancaire de la Caisse de Dépôts et de Consignations. Pour l'instant je n'apparaîrais pas encore à l'image. Mais la possibilité n'est pas à exclure.

Il faudrait peut-être terminer par se demander si ma présence sur mes images sous la forme d'embusquée ou de parasite a quelque chose à voir avec mon statut d'artiste. Peut-on parler d'artiste-parasite ou d'artiste-embusqué à la lumière du

travail ? Je crois que non. On l'a vu, dans certains travaux, le parasite n'est pas à proprement parler un personnage mais un élément de construction, une sorte de perturbation assumée, invitée à table. D'autres artistes exploitent le parasitage sur d'autres modalités, notamment en tant que stratégie artistique⁴. Peut-être la figure accolée de l'artiste-parasite leur correspondrait davantage. D'autre part, le personnage de l'artiste-parasite me paraît faire partie du stéréotype⁵ qu'il s'agissait de déjouer dans *Parasitose* en pointant son ambivalence et son ambiguïté, surtout si ce dont on parle est d'un mode d'inscription dans le commun. Le parasite vers lequel je me tourne serait une figure

4. Voir à ce sujet Pascale Borrel et Marion Hohlfeldt, (sous la dir.) *Parasite(s). Une stratégie de création*, Paris, L'Harmattan, 2010.

de la relation. Il m'intéressait de pointer vers une pluralité dont je fais partie, non pas en tant qu'artiste, mais en tant qu'être social. De même, on peut se dire que je m'embusque dans l'image, en me cachant parmi les autres, dans une sorte de *caméo*. Mais je n'essaie pas d'établir un jeu de complicité avec un prétendu spectateur averti, mais plutôt un rapport d'égalité avec mes personnages. Mes interventions n'étant pas faites, à priori, pour être détectées par le spectateur, sans son effet de signature, le prétendu *caméo* s'autodétruit.

5. Leszek Bógowski, par exemple, dans *Des "parasites sociaux" au "fameux sapeur", la désobéissance civile de l'art*, rappelle qu'en Pologne sous le communisme un artiste pouvait très bien être considéré comme un "parasite social" du fait que son travail n'entrait pas dans la catégorie de "travail salarié". Pascale Borrel et Marion Hohlfeldt, *op. cit.*

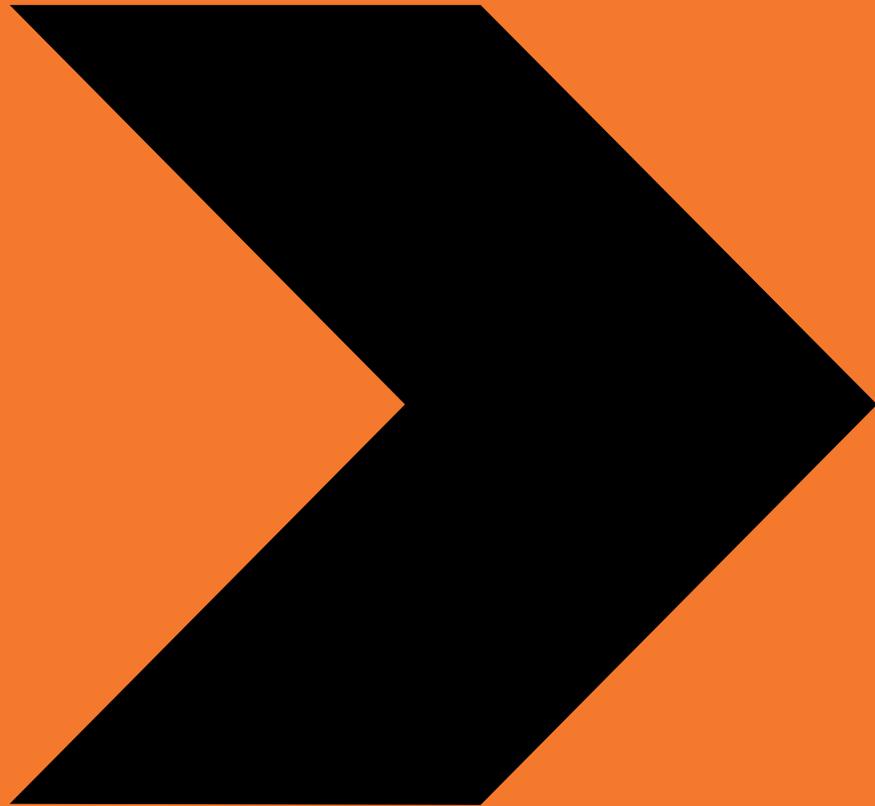


À nouveau, si je me dis «embusquée», je ne le suis pas en tant qu'artiste. Je ne pense pas qu'un artiste soit particulièrement embusqué dans la société, mais que l'embuscade, à différents degrés, reste une option possible pour tout un chacun, plus largement répandue qu'il ne le semblerait à première vue, pour se singulariser derrière les buissons de l'uniformité.

Dans l'usage habituel qu'en font nos langues, les deux mots jettent la suspicion d'inadaptation à un certain ordre des choses ; pour moi ces usages «habituels», chargés de violence symbolique, seraient plutôt un symptôme d'une conception fermée, close et simpliste de l'espace commun et des relations qu'on établit dans son sein. Et c'est dans son sein, dans ce tissu de relations et ce réseau d'interdépendances que je me mets en scène.



Simon Pleasance & Fronza Woods,
résumés en langue anglaise
Simone Menegoi, texte original en italien
Joan Fontcuberta, texte original en espagnol



**TRADUCTIONS ET
TEXTES ORIGINAUX**

EXHIBITION PRACTICE AND THEORY

For several years now, the École Supérieure des Beaux-Arts in Nîmes has been offering its students a very varied range of experiences dealing with the issue of the exhibition: courses, curating, collaboration with exhibitions, and student shows in professional venues. In order to complement these activities and associate them with its new research programme – *Exhibition Practice and Theory* – a seminar is organized each semester.

The exhibition offers vast possibilities for reflection. Whether you see it in terms of practice or whether you turn it into an object of study, it is partly linked with several disciplinary fields: sociology, history and art history, cultural mediation, aesthetics and theory of art. Involved, in due course, are analyses of its major aspects, questioning of its principal challenges, and highlighting the different paradigms it reveals. How does the showing of works of art make it possible to shed light on the *Zeitgeist* of a period? How have artists altered the development of exhibition policies? From what ideologies do the choices made by exhibition curators down the ages originate? How and why are the shifts from “curator-to-artist” and “artist-to-curator” made? To what extent is monstration, for an artist, part and parcel of the work itself? How has the *White Cube* given rise to specific productions? Contemporary art and heritage: what are the possible political and economic repercussions of this type of exhibition based on a postulate of trans-historicity? Is it possible to come up with a

publication without an exhibition? How is the form of the lecture-cum-performance to be conceived? Etc.

We can easily see how such a subject involves artists as much as exhibition curators and researchers. All the contributions will, we hope, offer a response to what research can be within an art school: a “boundary-less” line of thought, to which the different people involved in the art world must contribute. The diverse words resulting from this openness will help to guide students in their research work. What is more, their experiences – and experiments – with exhibitions will soon also give rise to publications.

EXHIBITION GAMES I & 2 : INTRODUCTION

Natacha Pugnet

Jeux d'exposition offers a few thoughts brought about by various forms of playing with the “self” or “ego” – the *je*, in French – when both self-exhibition and exhibiting are involved. By way of film narrative, performance and photographic and computer-generated imagery, the approaches and methods of the artists brought together here are actually based on the presentation – *mise en scène* – of an often fictional “me” or “ego”, within which an “artist self” and a “me character” jointly exist. By offering new figures of themselves, artists incarnate the plasticity of our identity-related constructions, nowadays affected by a generalized imagery-in-the-making.

Curatorial activities do not escape similar duplications, with certain artists donning the curator's mantle while curators introduce themselves as authors of exhibitions which are their brainchild. In attesting to critical stances, these divisions and shifts also go hand in hand with questions to do with authorship.

In preparing *Art is a Martial Sport*, an exhibition to be held in Calais, Jean-Marc Huitorel questions the critical act which may underpin the curator's praxis. The author sees in representation “a process of keeping reality at a distance”, which, as he writes, is then “the only political weapon that art can put at our disposal”; “in this sense, it is indeed a martial sport”. In this case, the game notion overlaps with the sport notion – seen as decisive commit-

ment –, which offers a metaphor to curator and artist alike. Thinking about what a work of art is through sport is tantamount to imagining their possible affinities: the issue of gesture, material, confrontation, tension, etc. It is no coincidence if certain women artists – Vibeke Tandberg, Salla Tykkä and Zuzanna Janin – have staged themselves as boxers. Displaying yourself fighting against yourself or against another, inexorably stronger than you, is to pictorialize a fight which touches on art, identity, life, and politics, and illustrates an involvement. Consequently, are people who display this type of works not at-testing, metaphorically as well as in their action, to their own involvement and/or commitment, and, in so doing, are they not displaying/exhibiting themselves as well?

Jérôme Glicenstein broaches this issue from quite a different angle, his interest residing in a question which might have seemed incongruous a while ago – prior to the signature left by Harald Szeemann: the question of the “style” of exhibition curators. Working by categorization, the author analyzes the various decisions adopted by those whom we henceforth call “curators”. The place, exhibition type and target public may well influence the decisions taken by these latter, but they also constitute the restrictions based on which the personal style of each curator may be revealed. The emphasis may be put on the scenography, on the political dimension, or on the fact of bringing together a specific body of works.

The viewpoint adopted depends, of course, on the quality of the curator, depending on whether he or she is an art historian, critic, writer, academic or artist. Exhibiting may be exhibiting oneself, it is true, but within the boundaries of a pre-defined genre.

Starting from the observation that “it is henceforth the curator, and not the artist, who is the real fulcrum of the contemporary art system”, Simone Menegoi uses Anton Vidokle as a starting point from which to question the deviations which consist in using works as mere “props” for the exhibition. However, his analysis proceeds, curators are simply applying to works the appropriation principle typical of contemporary artwork. Some figures – such as Mike Kelley and the English artists Goshka Macuga and Jeremy Deller – actually take on the curator's role, now and then. These artist-as-curator double-ups are based on the appropriation and presentation of different cultural productions, as well as works by other artists. In these “second-hand” works, however, the artists remain as authors: a “self” or “I” comes across in them, in spite of everything. Because appropriation only takes on an artistic value insofar as it goes beyond a theoretical or critical idea, behind which curators very frequently take refuge. This is probably why exhibitions organized by curators which really achieve artwork status are very rare.

Fabien Faure analyzes quotation-based works based on companionship with a living animal, involving hereby some very unusual double “egos” and double “games”[the *je/jeu*]. Beuys's famous performance *Coyote: I like America and America*

likes Me, which has been variously and at times erroneously commented upon, has had a very diverse career. In contributing to the establishment of Beuys's mythology, the charismatic figure presented by the “shaman” himself is replaced by others who are seemingly less heroic. Turning yourself into a dog (Oleg Kulik), demonstrating the relative taming of a wild fox (Stéphane Bérard), or a German shepherd (Edouard Boyer), and sharing your picnic with a she-wolf (Pilar Albarracín) is to relate the game to more concrete experiences. Far from illustrating “extenuated repetitions”, these approaches represent critical re-readings of the history of performance and its exposition. By lending the “self” a more egalitarian role in relation to that other living being, artists sabotage the idealized figure of the artist. With the possible exception of Kulik, what is involved here is the presentation of an interrelation, in a word, of an “us”.

Self-representation and its virtualities lie at the hub of *Missing*, a project embarked upon in 2002 by Edouard Boyer. Its recent development illustrates various challenges, concerning self-exhibition as much as authorship. This latter is actually shared, and the resulting work is usually a collaboration. As it happens, a digital portrait of Edouard Boyer – made younger by a year – is made by graphic designers based on a photograph showing the artist who allegedly died at the age of three. The image obtained is sent to China, to a painting workshop specializing in serial reproduction. The result is a set of 44 almost identical pictures in photo-realist style, leading to an exhibition in the Juvisy Contemporary

Art Center. This latter is swiftly transformed into an artotheque, with most of the “portraits” of the artist being loaned for a limited period of time and exhibited with the different borrowers. As is often the case with Boyer, the procedure devised shifts the exhibition from a public place towards private spaces. In accordance with a reverse movement, the “me” or “ego” supposedly depicted by the portrait of the artist as a child is artificially multiplied and scattered in different venues. What is a self-portrait when the child's face has more to do with a doubly “invented” portrait, by way of software and then the intervention of a craftsman-cum-painter?

Through their fictional character, the *Fictitious Photographs* and *Filmstills From Non-Existent Movies* produced by Carine and Elisabeth Krecké are akin to the images of *Missing*. The drawings, retouched by computer, which make up these two series are simulacra of photographic and film images. Like the faces exhibited by Boyer, those invented by the Krecké sisters have neither any fixed status nor any tangible existence. Another possible parallel: made by several people, the works result from a collective production, with each one of the (women) authors being responsible for a part of their appearance. So these identity-related games go hand in hand with authorial games, and it is difficult to determine what is being exhibited. In these narratives partly based on biography, the artist (or artists) is (are) actually the protagonist(s) of fictions, where the photograph represents the real challenge. However – with an overlap here of the position taken by Joan Fontcuberta – the need to add further images to a world which is nowadays already saturated with

imagery has already come in for a pounding. From now on, rather than exhibiting photographs taken during a road movie, the text offers the reader the narrative of the condition of their existence. The status of those exhibiting remains in suspension.

The fictional dimension developed by Nathalie Talec in all her *œuvre* is also applied to the representation of the artist herself. By turns an explorer of the Far North, a laboratory assistant and a popular singer, Talec enjoys assuming different roles in her own way. Exhibiting herself like this, helped by disguise and mask, is tantamount to staging a borrowed “ego”. This latter helps the artist “to broach reality” based on a twofold attitude of dissimulation and exposition, an attitude which we find in the work of Blanca Casa Brullet. “Being your own understudy”, for Talec, “being an extra”, for Casas Brullet, is to conceive of the artist as a figure (as a figure to be questioned), and it is also to show reality as a simulacrum. As soon as the exhibition is confused with the introduction of the fictional “self”, it is subject to endless duplications (*mise en abyme*). As the author of her songs, when she sings them – or more accurately when she performs them – Nathalie Talec becomes “another”, and this duplication enables the artist to avoid any form of narcissism. Because this stance echoes the fetishism associated with the representation of our heroes and stars, where the authenticity of facts is replaced by the ubiquity of a screen image.

If Blanca Casas Brullet also stages herself in her photographs, performances and videos, it is by complying with the specific

figures of the parasite and the person ambushed. The artist questions herself about the relevance not of the presentation, but of the allegedly exposed “ego”. Is exhibiting your body before the lens, cutting it and increasing it by fragmentation nevertheless the same as establishing “a considered relationship to individuality and the singular”? From a different angle, when the artist joins in with other performers, themselves filmed in the midst of passers-by, there is, she writes, “a progressive shift of the “self” towards a multiplicity of which [she] is part”. By thinking of herself as a guest (parasite), the artist offers herself as a body while at the same time disguising herself using various tricks. Put more precisely, she exists *among* the others, just like them. For Blanca Casas Brullet, showing herself, but without making herself noticed, being just an extra and not a character – as Abbas Kiarostami sometimes does in his films and above all, before him, the way Alfred Hitchcock did – represents a way of sharing space and image.

In a different way, when Abbas Kiarostami appears in person in his films, “he always plays the same part, the role of the character who introduces a system which he then questions and destroys”. Caroline Renard shows how this contradictory gesture turns the film-maker into an ambiguous figure. In other instances, Kiarostami depicts himself as “himself” – that is to say, as author and director – but within a fiction. Far from clarifying the respective positions of author and character, these endless duplications blur them. Are we dealing with an autobiographical cinema? Is the self-portrait only possible at the price of a duplica-

tion between the subject filmed and the film-maker standing by the camera? It would seem that the twofold position of the person displaying and the person displayed stems either from the mirror game or from a paradoxical attitude: what is self-filming, the Iranian film-maker asks himself, if it is not being “filmed by an eyeless camera”?

Here we probably have the exact opposite of the practices adopted by Joan Fontcuberta, with the paradoxically “eyeless” camera being handled by the thousands of Internet surfers inviting us to a kind of fantasy passage through the mirror, or looking glass. Joan Fontcuberta is often an actor in his own productions, he, too, on both sides of the lens, and he blurs the boundaries usually admitted between reality and fiction. However, the artist is here interested in nothing less than a social phenomenon: self-exhibition, by way of Internet messages, and photographic self-portraits. Produced with the help of diverse and varied mirrors, these images, which the artist calls “reflectograms” give glimpses of the photo-taking instrument itself. These markedly stereotyped self-representations illustrate the frenzy of a new use of digital photography, whose function has more to do with memory than with communication. Looking at oneself, to be sure, but in order to broadcast your image, to get it to circulate briefly before it is thrown out... such is the fate of these navel-gazing activities. These latter also provide Fontcuberta with a chance to question himself about present-day forms of authorship. Is today's author not condemned to be someone who prescribes rather than produces? Otherwise

put, is it not enough for him to display the images of others, as it happens, those thousands of anonymous people becoming (as Warhol predicted) famous for 15 minutes, or the click of a shutter? In this way, is he not shedding light on the gap between the desire for self-overexposure, and the denial of this latter in an unprecedented mass praxis?

Without claiming to do the exhaustive round of complex questions which encompass different accepted senses of the exhibition concept, these different contributions jostle the alleged divisions between the “self” which exhibits and the “me” or “ego” which is exhibited. They help us to think about notions of identity, self-portrait and autobiography using the yardstick of their fictional dimension. Today, grappling more than ever with issues associated with imagery, works illustrate a critical eye, exploring certain uses which result from its prevalence. 

JEUX D'EXPOSITION 1

Abbas Kiarostami's Impish Self Caroline Renard

◀ This article's intent is to explore the avenues opened up by the interplay of identity duplication used by the Iranian film director Abbas Kiarostami. He is a mischievous and manipulative author, who sometimes appears in person in his films. Be it a work of fiction or a documentary, his presence occurs in three different ways. In some of his films, fiction and documentary alike, Abbas Kiarostami plays himself—his own role. But in some of his fiction films a character plays a film-maker who might be Kiarostami. Lastly, and still in the fictional chord, some diegetic or narrative characters may, from a narrative viewpoint, be identified with autobiographical doubles of the director, but without playing film-maker parts. This article more specifically analyzes the first two examples which raise the issue of the paradoxical position of the film-maker filming himself, and the film-maker's relationship to his mirror character. What is the meaning of the gesture of substituting one's own body with others? Our analysis reveals that when Kiarostami appears in his films, his function turns out to be that of a person setting up the film system, challenging it, and sometimes even destroying it. This recurrent function turns the film-maker duplicated as an actor into an ambiguous figure. It would appear, on the other hand, that the presence of the film-maker's body, which has the value of a signature, is invariably a surplus presen-

ce. With a certain wittiness, it introduces structural dysfunctions. It is the presence of an additional body, which enriches the film with a problematic signification. It creates a line of questioning which goes beyond the film's literal sense. What is the share of game and mischief in this action by the film-maker who introduces himself into the film, exposes the film system and turns it inside out, manipulates the viewer, knows that he is manipulating him, and makes him know as much too? Is it a question of a desire for power or a gesture that analytically deconstructs his productions? This article attempts to see this impishness as the mark of a melancholy anxiety which lends the work its deepest meaning. It is this presence of the film-maker as a double self which reveals and makes a gap within film systems, and which produces a floating element, an identity-related dizziness. ▶

Excerpts Edouard Boyer

◀ Edouard Boyer's highly conceptualized approach is based on procedures and protocols which define methods for producing artworks. These procedures consist in statements which are more or less restrictive for the artist and for those who will be in charge of his materialization. Their distinctive feature involves the need for a collaboration with skills often outside the art arena. Boyer's praxis thus tends to re-define the usual divisions between the production, reception and distribution of the work of art, and thus the ways in which it is exhibited.

Project after project, Edouard Boyer goes beyond his own presence. His *BIO-GRAPHY* is controlled by a crowd, *MISSING* develops a programme of portraits after a fictitious death, *NICOLAS CARRE* is a series of appearances in the press under a borrowed identity, and *BERLIIN* enlists his life in a furtive community. What is more, his exhibitions, likewise, go beyond their own context. *BERLIIN* in Berlin, *L'Horizon des événements* in Lyon, and *MISSING* in Juvisy/Orge are three recent shows which unfold before or after the announced dates, but above all somewhere else. The exhibition venue considerably exceeds the so-called place "of the exhibition", the way the narrative of presences goes beyond the person. "One morning in 1969, a photographer tried to make my portrait in the playground of the Paul Langevin day nursery at Saint-Cyr l'Ecole. Ever since that day and on the pretext of a fictitious death, graphic artists either age or rejuvenate that face using police techniques applied to searches for missing children. So for *MISSING*, a portrait gallery is developed, but it refers solely to the void announced by that death..." ▶

Curator as Artist, Artist as Curator

Thoughts on a recent article by Anton Vidokle

Simone Menegoi

◀ Anton Vidokle's article "Art Without Artists?", published in the 16th issue (May 2010) of *e-flux journal*, broaches one of the most topical subjects in the current debate about art: the role of the

curator as cultural producer or rather as real *auteur/author*. "Art without artists" is a creative substitute which, according to Vidokle, derives from the appropriation by curators of the author's function, traditionally held by artists.

On the other hand, the work of many contemporary artists involves the appropriation and manipulation of manufactured objects which already have an aesthetic dignity, if not an artistic value, and they are consequently situated in relation to these objects in a way akin to the curator's stance. Here I take a look at the curator/author issue from a viewpoint that contrasts with Vidokle's, and I dwell on three recent examples of shows organized by artists: *From One Revolution to Another*, put on by Jeremy Deller at the Palais de Tokyo in 2008; *Sleep of Ulro*, by Goshka Macuga, presented at the A Foundation in Liverpool in 2006; and *The Uncanny*, organized by Mike Kelley at the Gemeentemuseum in Arnhem, in the Netherlands, in 1993. These exhibitions roundly confirm that "second-hand" creativity, which consists in appropriating already existing cultural and artistic goods, is nowadays a veritable form of expression.

If nothing rules out the possibility of curators gauging themselves by the appropriation of works and cultural materials, this nevertheless implies that they are regarded as artists and judged as such. This challenge is broached in a surreptitious way, in the lee of an identity that still – and solely – sees itself as "critical". This might be the true target of Vidokle's polemic: the problem is not so much the fact that curators follow in the footsteps of artists along the track of the exhibition as work, but

the fact that they do so without admitting what is involved by the fact of fully assuming a status as artist, with all the consequences that that entails. ▶

A Coyote and its Young Fabien Faure

◀ For three days, in May 1974, Joseph Beuys underwent the experience of a peaceful but restless cohabitation with Little John, a young Texan coyote who shared with him the space of the René Block gallery in New York. To the all too well-known image of the shaman, said to be capable of linking back up with our repressed animality, are added other less certain and less expected figures, where there seems to be a re-enactment of the “replacement of the gods by the clowns” referred to by Jean Starobinski. In abandoning the messianic chord to contemplate his own silhouette, rounded off by a now shapeless hat, isn't Beuys rightly recognizing “an authentic circus figure”? In 1997, Oleg Kulik appropriated the Coyote programme – *I Like America and America Likes Me*. For the shaman he substitutes the violent and tragic-comic figure of the dog-man. Between ironical quotation and removed re-activation, three other artists have also made connections with Beuys's very famous performance. Rolled up in a grey blanket, Stéphane Bérard makes friends with a facetious fox one spring night; after several months of cautious approaches, Edouard Boyer managed to become friends with a guard dog, while Pilar Albarracín invited a real she-wolf to take part in her picnic. There was no “mythologized” ex-

perience in these works, in which, on the contrary, other figures of artists are drawn, accompanied and revealed by new play-mates. ▶

About Nathalie Talec's *The One Who Sees with His Eyes Closed* Natacha Pugnet

◀ Nathalie Talec's performances are offered as *Solo integral* pieces, in accordance with the title of many of them¹. Closely mingling major and minor modes, she makes reference to the history of art through song. For the artist, this is a “way of expressing [her] love of art and words which write its history or which describe its forms”. This very personal way of using quotation introduces body language and imagery to the multiple games of language. So her lecture-cum-performance *The One Who Sees with His Eyes Closed* brings together “readings, words, music, acts, play-back and images.” By muddling different time-frames, *The One Who Sees with His Eyes Closed* goes back to earlier works, in which the theme of coldness and its figures are determinedly polymorphous. If polar exploration and its narratives offer her the metaphor of artistic experience, the chord of the song permits her to broach fiction in a different way. Similarly, the performance shifts the issue of the self-portrait towards “that of a borrowed identity, a detour, a presentation of the ego”. Haloed with sequins, or with her face covered with a stag's mask, Nathalie Talec seems in fact singularly detached, well removed from the kitsch and the pathos that she stages. For, in her own

words, “the character represented only has any value in the act that he carries out or the absent gaze that he casts on the act carried out”². The interview that follows returns to these games with identity, where photography and performance are, ▶ for the artist, special opportunities.

1. *Solo intégral, Haute fidélité*, 2004 and *Solo intégral, La la li*, 2006.
2. The Nathalie Talec quotations are taken from *L'abécédaire, petit journal de l'exposition Solo intégral, My Way*, Frac Franche-Comté, 2006.

JEUX D'EXPOSITION 2

From Pretext to Text Carine and Elisabeth Krecké

◀ We are twin sisters, born in Luxembourg in 1965. We produce most of our art projects together. Our work is situated at the crossroads of several media: drawing, photography, video and literature (here again, with a whole host of different approaches: narrative, novels, theatre, philosophical essays and writings based on the social sciences). The apparent eclecticism of our praxis offers a clue to the different strategies involving games and a critical remove developed in our visual and literary productions. Hidden or double identities, simulacra, parades and pastiches of every kind, deformation, special effects, and shortcomings, all transform the world

of our images and/or our writings into a kind of theatre of the absurd, where the main thread is, it just so happens, the artist's fiction: the fiction of the artist-performer whose unique work is constructed on the lot of a novel (*Syncope*, 2010), with the artist infiltrated into scientific communities to reveal the fictional character of certain scientific proposals (*Fiction science*, since 2003); from the Luxembourg photographer having a creative block following the marks left by Robert Frank across the USA (*Return to the Point of No Return*, 2008) to the freeze frames of non-existent Hollywood actors (*Fictitious Photographs*, 2000-2006), by way of our crazy road trip through Texas, with the help of Google Street View (*Memorial Drive*, 2009)...

Almost none of our projects escapes from a certain autobiographical stamp—with the assumed risk of being snared in the game of one's own fiction; none is produced, either, without us having recourse to such and such a specific restriction, procedure or rule of play. Despite this, our visual and/or literary works are all inter-linked, they all follow on one from the other (sometimes against the grain), echo one another, exchange their identities (some written pieces should be interpreted as fully-fledged visual works and vice versa...) or else contradict and clash with each other. From the succession of varied projects is born, for us, the feeling that together they stake out a space, they signpost an itinerary, a trajectory whose horizon it is obviously impossible for us to grasp, because it always suspended from ▶ a forthcoming work.

Art is a Martial Sport

Jean-Marc Huitorel

◀ *Art is a Martial Sport* is intended as a witty wink at Pierre Carles and his documentary film about the sociologist Pierre Bourdieu: *Sociology is a Martial Sport/La Sociologie est un sport de combat* (2001) This exhibition (Calais Museum of Fine Arts, 9 April to 18 September 2011) and the book that will accompany it should be regarded as the pursuit of research into the links between contemporary art and sport, an initial stage of which might tally with the publication, in 2005, of *The Beauty of Gestures. Contemporary Art and Sport*, by Regard. I was attempting to show how art and artists, in the renewed interest that they were showing for social and political issues, and more broadly in the reality all around them, drew from the world of sport for forms and attitudes, and ways of gaining access to the world.

Art is a Martial Sport pursues this research by specifying certain points, and delving in a more in-depth way into some of the avenues I had previously suggested. By having recourse to a sporting metaphor, I want to make a twofold movement: both focus the “sporting” examples on the (martial) practice of fighting, and on the other hand broaden my ideas to the more general issue of tension and confrontation; and engagement, too. Not engaged art, but art as engagement: of the artist and of the critic, just as much. By leaning on the preparation of the exhibition, I want to show how, in a concrete work, the curator's praxis is connected with the theoretical reflection of the art critic. If recourse to the sporting milieu lends a particular type of vi-

sibility to the propositions of the artists concerned, it also makes it possible to pose certain questions that only a non-exploitative observation of the works will bring out. I have thus been struck by the way in which several women artists have become interested in boxing, and even practiced it, and have produced pieces based on that experience. It is this type of question asked about the reality roundabout as well as about art, that I want to deal with here, *inter alia*. ▶

What is the “style” of an exhibition curator?

Jérôme Glicenstein

◀ The question of stylistic involvement is played out as from the choice of the objects to be exhibited: the fact of choosing and highlighting this or that quality of an object is peculiar to each and every curator, just as a writer uses in his own way a specific vocabulary, turns of phrase and references. The order of presentation presupposes, for its part, a form of development in time and in space – “installations”, narrative sequences – which also take part in the presentation of a form of discourse. Lastly, this discourse makes sense in the relation that the visitor has to what is offered to him: the address to the viewer is also part and parcel of an exhibition project.

On the other hand, most curators incorporate their praxis in predefined genres – exhibitions in the form of retrospectives, or autonomous works; solo shows, thematic exhibitions, engaged shows,

and so on. In fact, if there is a major difference between the styles of exhibition authors, it probably goes back to the degree of freedom or commitment that is theirs: museum curators do not have the same type of praxis as freelance curators; activists do not address the public in the same way as historians. ▶

Behind the Mirror

Joan Fontcuberta

◀ In Jorge Luis Borges's tale titled *Animals that live in the Mirror*, he writes that there was a time when, unlike nowadays, communications between the world of people and the world of mirrors did not exist. “One night, the people of the mirror invaded the world. Their might was great, but after bloody battles the magical art of the Yellow Emperor won the day. He repulsed the invaders, imprisoned them in the mirrors and gave them the task of repeating, in a kind of dream, all the acts of men.” Mirrors thus contain, in symmetry, a hidden reality, access to which is tempting. What is more, when, in the second part of his *Wonderland* adventures, Lewis Carroll makes Alice go through the looking-glass, he has her enter a world which is even more amazing than the *Wonderland*, which she visited early on in her escapades. Alice does not want to recognize herself in the mirror, she in no way wants the mirror to be the reflection of reality, unlike the legend of Snow White, where the witch is jealous of her beauty: her goal is, on the contrary, to weave her way into the fiction. ▶

The magical dimension and the peculiarly revelatory character of mirrors are plentifully represented in literature and in the fantastic or supernatural, as well as in religion, folklore, art, science and psychology. We use mirrors in our quests for identity as we do to construct our symbols. In this way we re-enact, in our culture of the image, a pre-photographic gesture: the need to look at ourselves, and our liking of this gesture, as much as our need to share this gaze, and our liking of it. Nowadays, mirrors and cameras define the panoptic and voyeuristic nature of a society in which everything is on total display, and where everyone is in the position of spectators. With the spread of digital cameras and the incorporation of cameras in mobile phones has appeared a new type of image which is extremely popular, as illustrated by blogs and online forums. Here we see the ubiquity of self-portraits created by young people and teenagers in front of mirrors – in which, to wind up the loop of perception, the camera itself appears as a recording device. We find these mirrors in private places, like bathrooms, student and hotel bedrooms, nightclub toilets and other places of entertainment, changing rooms in clothing shops, lifts, rearview mirrors in cars...

These photographs, which I call *Réfectogrammes*, attest to a form of introspection and are taken more for pleasure than for the sake of memory. Taking photographs and showing them is now part and parcel of games of seduction and communication ▶ to rituals in new urban cultures.

Of Parasites and Persons ambushed

Blanca Casas Brullet

By using different media, such as photography and video, as well as performance and drawing, I question the representation of the body and its inclusion in a social environment. This inclusion often becomes quite evident through linguistic expressions and metaphors, with the poetic load that is contained in the translation from one language to another and the strangeness of the literal translation. For example, I have managed to deal with this living, changing body, seen from the angle of its fragility through the metaphor of the “moult” which refers both to zoology and to change, period, and which, in my mother tongue, also describes spare clothing, and the undergarment. I have also explored the notion of “parasite” as a figure that makes it possible to think about forms of *being together* – talking about a parasite means automatically talking about the host. Just like “parasite”, the term “ambushed” gives rise to images where semantic plurality makes singularity possible. To ambush – in French *s’embusquer* – is to hide oneself away in order to observe without being seen, but it can also involve someone who is preparing an ambush, who is at the forefront of an attack, so likely to become a hero... I thus make a shift of language towards the field of the visible. Whether they become photographs or videos, it is a matter, in most cases, of staged presentations – *mises en scène*; and in such operations the artist's body is hidden, among other bodies. Isn't the question of my

own presence in the image as an (artist) parasite or an (artist) ambushed in relation to the ambiguity contained by these metaphors?

Il curatore come artista, l'artista come curatore

Riflessioni a partire da un articolo recente di Anton Vidokle

Simone Menegoi

L'articolo “Art Without Artists?” di Anton Vidokle, pubblicato sul numero 16 (maggio 2010) di *e-flux journal* affronta uno degli argomenti più attuali del dibattito artistico: il ruolo del curatore come produttore culturale, anzi, come *autore* vero e proprio. E affronta la questione con un taglio polemico, a partire dal titolo: l’“arte senza artisti” a cui fa riferimento il titolo è una forma di creazione depotenziata, un surrogato di creazione, che secondo Vidokle deriva dall'appropriazione, da parte dei curatori, del principio autoriale tradizionalmente detenuto dagli artisti. L'episodio citato come paradigma è la decisione di Roger Buerger, direttore artistico dell'ultima Documenta insieme a Ruth Noack, di includere nella mostra il cuoco di fama mondiale Ferran Adrià. A dispetto di tutta la sua creatività culinaria, commenta Vidokle, Adrià non è un artista, né la scelta di presentarlo in una delle più importanti rassegne d'arte contemporanea del mondo lo ha reso tale: ha solo messo in luce la pretesa sempre più frequente dei curatori di assumere le prerogative dell'artista stesso, appropriandosi di ciò che non è stato concepito o prodotto con l'intento di creare arte. Il problema, beninteso, non è quello di escludere la cucina dall'ambito delle attività che, in determinate condizioni, posso essere considerate “artistiche”: il problema sono le modalità con cui lo diventano. Rirkrit Tiravanija impiega da tempo la cucina come mezzo espressivo; tuttavia, sottolinea Vidokle, ha sempre presentato sé stesso non come un cuo-

co, ma come un “artista che cucina”. È la sua scelta di proporre la preparazione del cibo (e in particolare i suoi risvolti conviviali) come forma d'arte che la rende tale; per converso, è questa scelta che rende Tiravanija un artista. Ciò ha ben poco a che fare con la qualità della cucina in sé, che infatti, nel caso dell'artista thailandese, è priva di pretese.

Secondo Vidokle, l'episodio è solo il punto d'arrivo, il portato estremo della tendenza a considerare le opere come “props”, semplici illustrazioni delle tesi del curatore. Per comprendere la gravità di questa deriva, sostiene infine Vidokle, bisogna inquadrarla in una situazione complessiva in cui il ruolo del curatore sembra essersi dilatato oltre ogni limite: non solo arrogandosi il diritto di decidere qual è il discrimine fra arte e non arte al posto degli artisti, ma accentrando una gamma di funzioni che va dall'assegnazione di premi e borse di studio alla selezione di progetti d'arte pubblica, alla direzione di istituzioni pubbliche e private. È ormai il curatore, non l'artista, il vero perno del sistema artistico contemporaneo, lo snodo delle sue relazioni economiche e di potere.

Le risposte e le obiezioni a Vidokle – undici delle quali sono state raccolte nel numero 18 (settembre 2010) di *e-flux journal* – spaziano da difese d'ufficio della figura del curatore nel suo complesso contro le sue occasionali degenerazioni, a distinguo fra l'esplorazione di nuove possibilità espositive e l'abuso di potere puro e semplice, fino a sofisticate osservazioni sul ready-made e i suoi sviluppi contemporanei. Nel complesso, l'articolo e le risposte ruotano intorno a quello che è il vero centro della questione: lo spazio d'azione che si estende fra l'artista come produttore di opere concluse in sé stesse e idealmente autonome, e il curatore come colui che ne or-

ganizza la presentazione. Ora, è evidente che le due figure che abbiamo appena descritto tendono ad essere, nella pratica artistica delle ultime generazioni, semplici astrazioni. Da un lato i curatori intendono la mostra come un modo per articolare la loro visione dell'arte attraverso le opere, spingendosi – come segnala allarmato Vidokle - fino all'abuso di considerarle semplici accessori rispetto al progetto-mostra. Dall'altro, molti artisti contemporanei lavorano per appropriazione e manipolazione di manufatti che possiedono già una dignità estetica, se non addirittura un valore artistico (è una delle tendenze più significative emerse negli ultimi due decenni), e si pongono dunque rispetto ad essi in modo affine a quello di un curatore. Nell'assottigliarsi delle differenze fra artista e curatore, lo spazio in cui le loro pratiche si incontrano e tendono a sovrapporsi acquista un'importanza cruciale: e non è strano che diventi luogo di contesa. È quello che esprime con molta chiarezza il critico americano Adam Kleinman quando, rispondendo a Vidokle, scrive «Can an artist honestly bemoan curatorial overstepping while simultaneously using “appropriation,” whereby “objects” of culture are “acquired” by usurping authorship from a primary producer? Is it not true that acts of appropriation are considered to add a layer of *criticality* to the work?» (“Letters to the Editors: Eleven Responses to Anton Vidokle’s ‘Art Without Artists?’”, e-flux journal # 18, settembre 2010, p. 6/12). Aggiungiamo: non aggiungono solo un livello di “criticality”, ma di creatività vera e propria: una creatività “di secondo grado”, se vogliamo, derivata anziché “primaria”, come si esprime Kleinman, ma che appare come una delle vie maestre della produzione artistica contemporanea. Di questa forma di creatività, la mostra è la

modalità di espressione privilegiata, il principale terreno di confronto (e di scontro) fra artisti e curatori.

È nell'ambito di questo dibattito che vorrei ripensare l'intervento che avevo proposto nel seminario “Jeux d'Exposition”. Un intervento che esaminava la questione del curatore/autore dal versante opposto rispetto a quello di Vidokle, soffermandosi su tre esempi recenti di mostre curate da artisti: *From One Revolution to Another*, allestita da Jeremy Deller al Palais de Tokyo nel 2008; *Sleep of Ulro* di Goshka Macuga, presentata alla A Foundation di Liverpool nel 2006; e *The Uncanny*, curata da Mike Kelley al Gemeentemuseum di Arnhem in Olanda nel 1993 e riproposta in una versione ampliata alla Tate Liverpool e al Mumok di Vienna nel 2004.

From One Revolution to Another si componeva di una serie di piccole mostre tematiche, presentate come esempi di scuola del modo in cui le rivoluzioni industriali (da quella del XVIII secolo in Inghilterra, fino a quella che ha segnato il passaggio alla società dei servizi) hanno influito sulla società e la cultura. Il tema, ambiziosissimo, era svolto in modo volutamente frammentario, attraverso materiali disparati: gli striscioni realizzati dall'inglese Ed Hall per manifestazioni politiche e sindacali; fotografie di feste tradizionali inglesi e manufatti legati alla creatività spontanea e popolare (*Folk Archive*); prototipi di strumenti musicali elettronici, spartiti e altri documenti legati all'avanguardia musicale sovietica, eccetera. Centro ideale della mostra era *All That Is Solid Melts Into Air*, una sorta di display didattico che, fra il serio e l'ironico, suggeriva parallelismi fra la storia del rock e il destino dell'industria nel Regno Unito. Coerente con gli interessi di lungo corso di Deller – in primo luogo tutto ciò che

può essere considerato espressione del folklore contemporaneo – *From One Revolution to Another* era, per molti aspetti, indistinguibile dalla sua pratica di artista. Basti per tutti l'esempio del *Folk Archive*, progetto avviato alcuni anni fa da Deller insieme ad Alan Kane e già esposto, in vari stadi di sviluppo, come opera “dei” due artisti. Del resto, questa sovrapposizione di ruoli esiste nella pratica di Deller fin dal principio: formatosi come storico dell'arte e arrivato alla creazione “quasi per caso”, ha sempre basato il suo lavoro sull'appropriazione, il “re-enactment” e la ripresa in ambito artistico delle conoscenze di discipline non direttamente legate ad esso, come la sociologia e l'antropologia.

Sleep of Ulro di Goshka Macuga muoveva da premesse opposte rispetto a *From One Revolution to Another* per arrivare a conclusioni affini in materia di *authorship* e creazione. Concepita e presentata come una mostra personale “di” Goshka Macuga, era una gigantesca installazione in cui, delle centinaia di manufatti, documenti, opere, performance presentate, appena una manciata erano riferibili direttamente all'artista; di tutto il rimanente, Macuga aveva curato la selezione e la (spesso elaboratissima) presentazione, collocandosi in una posizione che stava, come d'abitudine per l'artista di origine polacca, fra quella del regista, dello scenografo e - appunto – del curatore. La mostra, dedicata ai temi dell'inconscio, del soprannaturale e delle sue manifestazioni secolari, moltiplicava e sovrapponeva i livelli di appropriazione: il pubblico poteva abbracciare il complesso dell'installazione salendo su una struttura commissionata da Macuga allo studio di architettura IF – *Untitled Architects*, che rielaborava la scenografia del capolavoro del cinema espressionista *Das Kabinet der Dok-*

tor Caligari (1917) di Robert Wiene; una selezione eteroclita di oggetti era ospitata in una sala che riecheggiava la sezione degli animali estinti nel Museo di Storia Naturale di Parigi; la selezione di film che accompagnava la mostra era stata affidata a Olivia Plender, artista che a sua volta ricorre spesso all'appropriazione di materiali culturali preesistenti. Perfino la copertina del catalogo della mostra era frutto di un'appropriazione: riproduceva fedelmente la copertina di *The Mirror of Life and Death*, un testo teosofico della metà degli anni Sessanta. L'impressione complessiva era quella di un gioco di scatole cinesi di citazioni e riferimenti, un labirinto il cui Minotauro, onnipresente e introvabile, era la figura dell'Autore.

Considerata alla luce delle mostre, posteriori di alcuni anni, di Deller e Macuga, *The Uncanny* di Mike Kelley si rivela anticipatrice. Alla richiesta di Valerie Smith, curatrice della rassegna “Sonsbeek 93”, di creare un'installazione, Kelley rispose curando una mostra di oggetti e opere altrui che non era, tuttavia, meno personale e riconoscibile del suo stesso lavoro. *The Uncanny* prendeva spunto da un caso specifico del “perturbante” freudiano – bambole, automi e pupazzi che simulano la vita senza possederla – per esplorare uno dei “perturbanti” del modernismo, uno dei suoi interdetti più tenaci: la scultura figurativa, in particolar modo quella policroma. La mostra si componeva di due sezioni. La prima era una selezione di repliche del corpo umano dall'antico Egitto al presente: non solo opere d'arte, ma con una mescolanza audace, manichini commerciali, cere per l'insegnamento dell'anatomia, *sex dolls*, statuaria religiosa. L'allestimento era sobrio, non paragonabile al sontuoso apparato scenografico di Macuga; tuttavia, il carattere inquietante delle opere e

la studiata morbosità degli accostamenti - fra le associazioni più “uncanny”, quella fra una scultura iperrealista di Tony Matelli, un giovane seminudo in atteggiamento da sonnambulo, e una statua della Vergine a grandezza naturale - trasmettevano suggestioni da romanzo gotico affini a quelle ricercate dall'artista polacca. (Per inciso, fra le poche opere firmate da Macuga nella mostra di Liverpool c'erano proprio due statue iperrealiste, e una di esse raffigurava Cesare, il personaggio del sonnambulo nel *Caligari*). La seconda sezione di *The Uncanny* presentava invece feticci di tutt'altro genere. Si componeva di una serie di collezioni (*Harems*) accumulate da Kelley nel corso degli anni, a volte fin dall'infanzia, attingendo al grande serbatoio della cultura vernacolare americana: dalle biglie di vetro ai fumetti di fantascienza, dalle cartoline illustrate a una serie di stendardi e striscioni creati dai fedeli per le loro chiese. È appena il caso di sottolineare l'affinità fra gli *Harems* di Kelley e il *Folk Archive* di Deller, fra la *paraphernalia* pop dell'artista americano e i manufatti popolari di quello inglese.

Riassumendo, le esposizioni prese in considerazione appartengono a due tipologie speculari.

Da un lato una mostra curata da un artista che risulta, nella sostanza, simile alle sue mostre in quanto artista (*From One Revolution to Another*): dall'altro, la mostra di un artista che può essere considerata, altrettanto legittimamente, come un audace progetto curatoriale (*Sleep of Ulro*). *The Uncanny*, oltre ad anticipare aspetti tematici delle mostre di Deller e Macuga, si colloca in una posizione intermedia: nato come progetto curatoriale, includeva però, accanto alle opere vere e proprie, materiali a cui solo la figura di Kelley in quanto artista dava legittimazione; basata es-

senzialmente su opere altrui, era tuttavia un progetto indiscutibilmente autoriale. Molti altri esempi sarebbero stati possibili: la scelta è caduta su questi per la loro chiarezza e per la loro qualità.

In rapporto alla questione da cui eravamo partiti, gli esempi si prestano a trarre due considerazioni che possono, a questo punto, apparire quasi ovvie. La prima non è se non una conferma, alla luce delle mostre che abbiamo appena visto, di ciò che era stato anticipato nelle premesse: la creatività “di secondo grado”, consistente nell'appropriazione di materiali culturali o artistici preesistenti, è oggi una vera e propria forma di espressione. Definirne l'origine e lo sviluppo va ben al di là delle possibilità dell'articolo che state leggendo; diciamo di passaggio che l'“institutional critique” degli anni Settanta ha giocato un ruolo determinante nella sua definizione. Quanto alle sue potenzialità, l'esempio delle tre mostre selezionate è eloquente.

La seconda considerazione deriva dalla prima: chi pratica un tipo di creatività “di secondo grado” è, per l'accezione che il nostro tempo ha dell'arte, un artista. Banale nell'enunciazione, il principio non lo è nelle conseguenze. Per tornare alla polemica di Vidokle, non esclude la possibilità che i curatori (o chiunque altro, se è per questo) si misurino con l'appropriazione di opere e materiali culturali; implica però che, qualora lo facciano, debbano essere considerati artisti, e giudicati come tali. Se la mostra ambisce ad essere un'opera, deve dimostrarne le qualità: imporsi come un'unità poetica (e non solo teorica) che trascende le sue parti; esprimere un senso che non era implicito in quelle parti; creare legami di senso almeno altrettanto forti di ciò che collegano. Qualità rare, difficili da ottenere. Le mostre che possono vantare

sono poche, e sono generalmente (tutt'altro per caso, credo), curate da artisti. Spostata di un livello, la sfida della creazione non diventa per questo più facile. Se può apparire tale, è solo nella misura in cui essa viene affrontata surrettiziamente, al riparo di un'identità che si vuole ancora e solo “critica”. Potrebbe essere questo il vero bersaglio della polemica di Vidokle, relativamente all'aspetto di cui ci siamo occupati: non tanto il fatto che i curatori seguano le orme degli artisti sulla via della mostra come opera, ma che lo facciano senza ammettere che ciò comporta la piena assunzione di uno statuto creativo. Con tutte le conseguenze che ne conseguono. >

La danza de los espejos *Del espejo desmemoriado al espejo memorión* Joan Fontcuberta

< Seguramente el libro de historia de la fotografía que más influencia ha ejercido es el de Beaumont Newhall. Redactado inicialmente como catálogo de la exposición con que el MoMA de Nueva York quiso saludar en 1937 el primer siglo de vida del arte de la luz, el texto ha sido revisado y ampliado en progresivas reediciones. Desde la quinta y postrera de esas reediciones (que aparece en 1982 y Newhall fallece una década más tarde, aunque el libro prosigue su éxito imparable de reimpressiones y traducciones) la cubierta está ilustrada con una fotografía de Alexander Rodchenko de 1933 titulada *Chauffeur*. La imagen condensa los malabarismos visuales de ese artista constructivista que capta aquí su propio reflejo sobre el volumen cromado del foco de un automóvil, agazapado tras la prominente figura de un chófer fumador de pipa.

Frente al valor canónico de la obra de Newhall surgieron diversas alternativas críticas. La más ambiciosa entre ellas, *Una nueva historia de la fotografía*, culminó en 2003 el fruto conjunto de un equipo internacional de historiadores dirigido por Michel Frizot. La obra se convirtió pronto en la nueva biblia fotográfica. En este caso, para la cubierta, Frizot eligió un retrato de la Condesa Castiglione con su hijo, una toma de Louis Pierson que se estima captada en 1864. De esta intrigante personalidad de la corte de Napoleón III (amante del emperador y espía al servicio de Italia) era conocida su propensión obsesiva a hacerse retratar en poses sugestivas. En el retrato la condesa luce su aristocrático perfil pero, con la mano izquierda, sostiene un espejo ovalado, inclinado el ángulo necesario

para que el rostro se refleje frontal a la cámara y su mirada se dirija directamente al espectador. ¿A qué se debe que los dos tratados históricos de referencia para la fotografía coincidan en escoger la imagen para el diseño de su cubierta, destinada a condensar y promocionar su contenido? La respuesta es obvia: nada mejor que un espejo para evocar el acto fotográfico. Oliver Wendell Holmes, médico, hombre de letras y fotógrafo aficionado, tuvo la precoz intuición de bautizar al daguerrotipo como “espejo con memoria” en un artículo aparecido en *The Atlantic Monthly* en junio de 1859. Desde entonces, el espejo y la memoria aparecen como los pilares de la *fotograficidad*: el espejo apela a la mirada y a la imagen; la memoria a su preservación.

Numerosos teóricos e historiadores interpretan la cámara fotográfica como un dispositivo que culmina una secuencia de progresivas “máquinas de visión”, como son la linterna mágica, la silueta, el fisionotrazo, el vidrio de Claudio y la cámara lúcida. De hecho, el único referente de que disponía la primera generación que asistió al nacimiento de la fotografía fue el espejo, ya que desde mucho antes había sido el medio que duplicaba lo visible de una forma precisa, clara y brillante, como posteriormente lo haría el daguerrotipo. Leonardo da Vinci escribió: “El espejo de superficie plana contiene en sí mismo la pintura más genuina (...) Vosotros, pintores, reconoceréis en la superficie de un espejo plano a vuestro maestro”¹. Si el espejo actúa de maestro para la pintura, aceptaremos por inferencia que para la fotografía devendrá su matriz.

1. Diego Mormorio, *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Sellerio Editore, Palermo, 1985.

SCIENTIA CATOPTRICA²

No obstante, dado que los espejos solo adquieren sentido cuando alguien se mira en ellos, la historia de los espejos equivale a la historia de la visión, de la conciencia y del conocimiento. Paradójicamente las superficies reflectantes han servido tanto para revelar la realidad como para ocultarla y, en consecuencia, los espejos han hecho hueco en la religión, el folclore, la literatura, el arte, la magia y la ciencia. Los espejos facilitan la observación empírica, pero simultáneamente devienen ventanas a la imaginación y a lo ilusorio: traducen, en definitiva, la insalvable contradicción de la naturaleza humana. En 1529 Lucas Furtnagel pintó a una pareja sujetando un espejo convexo que refleja sus rostros como calaveras; en el marco del espejo una leyenda reza: “Conócete a ti mismo”. Como réplica irónica, Pieter Bruegel dibujó a un hombre que se observa en un espejo y añadió la pesimista inscripción: “Nadie se conoce a sí mismo”. El tema de la vanidad y la muerte se popularizaba en Europa en una época en que la tasa de mortalidad era muy alta y los espejos comenzaban a utilizarse cada vez más.

Los arqueólogos encuentran dificultades para precisar la fecha en que una civilización creó la primera superficie reflectante artificial. Los espejos primitivos más antiguos datan de la Edad de Piedra: en el yacimiento de Çatal Höyük (cerca de Konya, Turquía) aparecieron espejos de obsidiana pulida, un cristal de roca de color negro que se origina durante las erupciones volcánicas, que podrían remontarse hacia el año 6200 a.C. Alrededor

2. Jurgis Baltrusaitis, *El espejo*, Miraguano Edicions / Ediciones Polifemo, Madrid, 1988 (título original: *Le miroir*, Editions Elmayer / Editions du Seuil, Paris, 1978)

Mark Pendergrast, *Historia de los espejos*, Ediciones BSA, Barcelona 2003 (título original: *Mirror, Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection*, Basic Books, Londres, 2004).

del año 1000 a.C. ya se fabrican espejos de metal en todo el mundo, que eran mercancías tradicionales para el comercio. Según Plinio el Viejo, los espejos de vidrio se inventaron en las fábricas de vidrio de Sidón: finas esferas de vidrio soplado cuyo interior se revestía con plomo fundido; una vez cortadas se convertían en espejos adecuados para uso doméstico o se utilizaban como amuletos. Sin embargo, durante siglos, los espejos permanecieron como objetos suntuarios reservados a las élites pudientes; solo con la Revolución Industrial se masificaría su producción y se convertirían en objetos banales de uso cotidiano. Es entonces cuando verdaderamente se entra en la era del espejo.

Para Lewis Mumford, la invención del espejo había significado “el inicio de la biografía introspectiva en el estilo moderno, es decir, no como un medio de edificación, sino como una pintura del yo (...). El yo del espejo se corresponde al mundo físico que fue expuesto a la luz por las ciencias naturales en la misma época; era el yo abstracto, solo una parte del yo real, la parte que uno puede separar del fondo de la naturaleza y de la influencia de los demás hombres”³. También el Psicoanálisis se vale del espejo para explicar la etapa del desarrollo psicológico en el que el niño se reconoce en su reflejo y se identifica con su imagen. Para Lacan este “estadio del espejo” constituye el hito fundacional del yo y del sujeto. El paso siguiente es la decepción que se experimenta al reconocerse para, casi inmediatamente después, desconocerse: se accede solo a una imagen especular, separada de nosotros, que no nos pertenece, y que es a la postre una ilusión o un engaño. En un orden metafórico, se interpone la dialéctica entre Eros y Tánatos: la carga erótica / tanática de la imagen se manifiesta en el vaivén de desplazamientos que Barthes llama

3. Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

intermitencia, es decir, el juego entre lo que asoma y lo que se oculta.

ANIMALES DE LOS ESPEJOS

A algunos pájaros en cautividad doméstica, como los periquitos, les colocan un espejo en el interior de la jaula para que su reflejo les haga creer que tienen compañía. Resulta dudoso que se pueda demostrar empíricamente que tal estrategia funcione, pero seguro que tranquiliza nuestra conciencia y nos exime de comprarle una pareja a nuestra mascota solitaria. A la postre, es cierto que la capacidad de reconocerse en un espejo es privativa de los primates superiores; otros animales solo ven a un rival o a un amigo. Nosotros los humanos, los primates más superiores, tanto podemos reconocernos en nuestros reflejos, como simultáneamente creer ver en nosotros mismos a un rival o a un amigo: no nos extraña, pues, que utilicemos los espejos para indagar la identidad y construir nuestros símbolos.

En su cuento *Animales de los espejos*, Borges refiere que antaño el mundo de los hombres y el mundo de los espejos no estaban, como ahora, comunicados. “Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres”. El espejo encapsula por tanto una realidad simétrica y oculta, cuyo acceso es tentador. Por eso cuando Lewis Carroll hace que Alicia atraviese el espejo, en la segunda entrega de sus aventuras, la está haciendo ingresar en un universo que resulta aún más prodigioso que aquel país de las maravillas ya visitado en sus primeras escaramuzas. Alicia no quiere reconocerse en el espejo, no desea en absoluto que el espejo le devuelva la verdad como en la leyenda

de Blancanieves y la bruja envidiosa de su belleza: lo que pretende es escabullirse en su ficción⁴. Alicia no alcanza en este caso la senda mágica a través de la madriguera de un conejo, sino traspasando el umbral del espejo, que le transporta a una realidad enigmática donde todo, lo que creemos y lo que sabemos, se ve trastocado.

En el arte clásico los espejos están presentes en numerosas obras convertidas en iconos culturales, como la *Mujer peinándose ante el espejo* (1515) de Bellini, *Venus ante el espejo* (c. 1555) de Tiziano, *Venus y Cupido* (1606-11) y *Venus ante el espejo*, ambas de Rubens (1614-15) y, por descontado, la *Venus del Espejo de Velázquez* (1647-51), entre otras. Lo más frecuente es que en esas escenas la presencia del espejo justifica situaciones de aseo personal o de acicalamiento por parte de figuras femeninas, pretexto, a su vez, para que el cuerpo desvele con naturalidad su desnudez. La justificación última sería la belleza y el arte con intención de trascendencia; valgan las palabras

4. La cultura pop actual sigue recogiendo, como los cuentos clásicos, esos diálogos con el espejo. Veamos, por ejemplo, como lo poetiza Britney Spears, una de las musas de los adolescentes, en su canción *Girl in the Mirror*:

There's a girl in the mirror
I wonder who she is
Sometimes I think I know her
Sometimes I really wish I did
There's a story in her eyes
Lullabies and goodbyes
When she's looking back at me
I can tell her heart is broken easily

Cause the girl in my mirror
Is crying out tonight
And there's nothing I can tell her
To make her feel alright
Oh the girl in my mirror
Is crying 'cause of you
And I wish there was something
Something I could do
If I could

de Kahlil Gibran: “La belleza es la eternidad que se contempla a sí misma en un espejo. Pero vosotros sois la eternidad y vosotros sois el espejo”. El Barroco y el Manierismo introdujeron el gusto por los juegos de imágenes y de miradas: mirar al que mira e incluir el propio pintor en el cuadro anticipaban la idea de incluir el propio dispositivo de representación en la imagen, precursor gesto velazqueño, que será depurado en las vanguardias del siglo XX: Picasso, Miró, Delvaux, Kirchner... El entusiasmo con que la vanguardia asume la fotografía dará paso a los autorretratos calidoscópicos de Florence Henri o los reflejos deformados de Bill Brandt. Este tipo de ensayos visuales traducen experimentaciones compositivas de raíces constructivistas y surrealistas, en las que el espejo actúa como factor distorsionante de la percepción. También en el cine encontramos secuencias gloriosas que pivotan alrededor de un espejo. Recordemos la trepidante persecución y el intercambio de disparos en el interior de un laberinto de espejos de una feria de atracciones con que culmina *The Lady From Shanghai* (“La dama de Shanghai”, 1948) de Orson Welles. En esa acción final los dos rivales se van tiroteando sin la certeza de apuntar al personaje de carne y hueso o a su reflejo; en medio de esos memorables efectos visuales, los espejos ejemplifican el solapamiento indiscernible entre objeto e imagen, entre realidad y ficción. O el clásico *Peeping Tom* (“El fotógrafo del pánico”, 1960) de Michael Powell, en el que un cineasta aficionado asesina compulsivamente a una serie de mujeres mientras las filma con una cámara dotada de un espejo, que fuerza a la víctima a contemplar su propia agonía.

BIENVENIDOS A LA NOOSFERA

El cambio de milenio se ha visto acompañado de un tsunami tecnocientífico y cultural que ha sacudido de forma brutal las conductas sociales. Los agentes alrededor de los cuales se podría aglutinar

el cambio serían —en una síntesis reduccionista pero ilustrativa—, por un lado, los sistemas computacionales cada vez más poderosos y, por otro, la preeminencia de Internet como entramado de comunicación universal. Internet sitúa al alcance de la mano la utopía de la “noosfera” que vislumbraron Vladimir Ivanovich Vernadsky y Pierre Teilhard de Chardin como la posibilidad de una conexión nodal de toda la inteligencia humana. Ambos profetas del ciberespacio y de sus consecuencias espirituales no darían crédito al estadio actual de los acontecimientos. Veamos algunos datos ilustrativos sobre la era de cambios exponenciales en la que estamos instalados⁵:

- En 2008 en uno de cada ocho matrimonios en Estados Unidos, los contrayentes se habían conocido a través de plataformas *on-line*, es decir, el primer contacto de interacción social, que conduciría a una pareja casada, tuvo lugar frente a la pantalla de un ordenador⁶.

- La red social MySpace contaba en 2008 con más de 200 millones de usuarios registrados. Si MySpace fuese un país, tendría la quinta población más numerosa del mundo, entre Indonesia y Brasil. En junio de 2010 Facebook alcanzó los 500 millones de usuarios; sería el tercer país más poblado, entre la India y los Estados Unidos.

- En 2008 se efectuaron más de 31.000 millones de búsquedas al mes en Google; en 2006 esa cifra era

5. Según investigación de Karl Fisch, Scott McLeod y Jeff Brenman, aparecen en el video *Did you know* que la multinacional Sony presentó en octubre de 2008 en su Consejo de Administración celebrado en Roma (<http://www.youtube.com/watch?v=cL9Wu2kWwSY>).

6. El sistema de flirteo *on-line* ya ha sido explotado con profusión por guionistas y escritores. Mencionemos por ejemplo el *best-seller* internacional *Contra el viento del norte* de Daniel Glattauer, Alfaguara, Madrid, 2010 (título original: *Gut gegen Nordwind*, Deuticke im Paul Zsolnay Verlag, Viena, 2006).

solo de 2.700 millones. ¿Quién resolvía todas estas preguntas A.G.? (A.G. = Antes de Google).

- El primer mensaje de texto fue enviado en diciembre de 1992. Hoy el número de mensajes enviados y recibidos excede el total de la población en el planeta.

- Se calcula que en 2008 se generaron 4 exabytes (traducción: 4×10^{19} o cuatro por diez elevado a la decimonovena potencia) de información original. Esta cantidad supera la globalidad de toda la información producida en los 5.000 años precedentes.

- La cantidad de información técnica se dobla cada año. Estudiantes que emprendan los estudios de una carrera técnica de cuatro años se encontrarán que la mitad de lo que han aprendido habrá quedado obsoleto en su tercer curso.

- Se prevé para 2013 la construcción de un superordenador que supere las capacidades computacionales neuronales de un cerebro humano. Hacia 2049 un ordenador, que costará menos de mil dólares, superará la suma de las capacidades computacionales de toda la especie humana.

REFLECTOGRAMAS

Este panorama asiste a la emergencia de un nuevo género gráfico del que precisamente este libro quiere hacerse eco. En la estela de la tradición de retratos con espejo, la confluencia de Internet con la proliferación de las cámaras digitales, y los teléfonos celulares con cámara incorporada, da lugar a una modalidad de imágenes tremendamente popular, como evidencian los blogs y foros de Internet: los ubicuos autorretratos frente a espejos realizados por todo tipo de personas, pero sobre todo por jóvenes y adolescentes (que son sin duda los usuarios naturales de Internet porque han crecido en un paisaje del que Internet ya formaba parte). Como particularidad específica de esos autorretratos, y como trasfondo simbólico de una pregnancia que cierra el círculo perceptivo, la propia cámara con la que se ha efectuado la

toma, aparece en tanto que dispositivo de registro, también reflejada en la imagen resultante. Por sí solo, este requisito ya convierte ese corpus gráfico en un exhaustivo y variopinto catálogo de cámaras que recorre una evolución de modelos y diseños entre la “primitiva” Mavica y los actuales iPhones.

El neologismo *reflectograma* se propone aquí para denominar a la imagen que cumple estas particularidades. De los reflectogramas, aunque las cuestiones técnicas terminarán dirimiendo aspectos estéticos, nos interesa más comenzar interpretando las circunstancias de algo que va más allá de una moda imparable para convertirse en un *fenómeno* sociológico: una infinitud de *reality shows* a escala individual. Se puede afirmar que, en el grado actual de nuestra civilización de la imagen, los espejos atañen a la necesidad y al gusto de mirarnos, pero también a la necesidad y al gusto de compartir esa mirada. Espejos y cámaras pasan a definir el carácter panóptico y escópico de nuestra sociedad: todo está dado a una visión absoluta y a todos nos guía el placer de mirar. Se trataría de desproveer el mito del Gran Hermano de su idiosincrasia centralizada, autoritaria y represiva para, por el contrario, abrirlo a un sistema democrático, voluntario y participativo. Demos por aceptable este marco de interpretación y sigamos indagando.

Existen centenares de miles, seguramente millones de reflectogramas, circulando en diferentes tipos de página que, como contenedores, determinan la naturaleza del contenido. Encontramos en primer lugar los blogs de carácter personal, cuyo punto de partida se sitúa en los diarios íntimos y en los dietarios de otro tiempo en cuanto a la selección y tratamiento de los temas pero, en cambio, a diferencia de aquéllos, los sustenta una voluntad de airear públicamente los contenidos para compartirlos y obtener *feedback*. Muy a menudo estos blogs incorporan documentos gráficos que, de forma esporádica, pueden tratarse de reflectogra-

mas. Entonces el rango funcional de los autorretratos abarca un amplio espectro: desde los amigos separados por la geografía que se envían recíprocamente reflectogramas, como mensaje de recuerdo cariñoso, hasta la joven que, desde el probador de unos grandes almacenes, se fotografía vistiendo una prenda y solicita con la imagen la aprobación de alguien de su confianza. Aparecen también redes sociales más establecidas que actúan como una extensión de los blogs, que suelen estar dotadas de una *interface*, sofisticada y versátil, destinada a agilizar el intercambio y la participación a mayor escala. Pensemos en portales como Facebook, Twitter, Tuenti, Meetic, Badoo o MySpace⁷, verdaderas herramientas de interacción social, donde el tráfico de reflectogramas abunda filtrado por las codificaciones inherentes a los diferentes grupos y colectivos. Allí tomarse y compartir fotos forma parte de los juegos de seducción y de los rituales de las tribus más jóvenes: cuantas más fotos, más *glamour*, más diversión, más “vida”... Los reflectogramas son una forma de afirmar el sentimiento de pertenencia a una comunidad. Más que eso: la foto deviene un material para crear comunidad.

Finalmente una tercera categoría son los portales especializados. Algunos se centran en la fotografía *in extenso* como Flickr o Fotolog, y se organizan a base de subgrupos cuyos miembros se relacionan por afinidades de intereses. Por ejemplo en Flickr existe un grupo, llamado “*The Mirror Project*”, en el que los participantes cuelgan sus fotos realizadas frente a un espejo para compararlas y comentarlas

7. No hay que perder tiempo en la enumeración de estos portales ni en los ejemplos que se citan más adelante porque entre el momento de redactar estas líneas y el momento en que un lector las lea aquellos portales que nos parecen más encumbrados habrán desaparecido dando paso a otros hoy inexistentes: las transformaciones a velocidad vertiginosa es la primera de las vorágines a las que Internet nos somete.

y en el que, obviamente, prevalece una búsqueda de originalidad, así como de otras cualidades tradicionales de la fotografía. Otro grupo es más selectivo y se autotitula “*Bar/Public Bathroom Self Portraits*”: aquí solo valen los autorretratos tomados en servicios públicos. Entre la genialidad y el *freakismo*, en otro grupo destaca una participante que deambula por el mundo autorretratándose exclusivamente en retrovisores de camionetas Volkswagen (quién sabe si cumpliendo alguna suerte de promesa a la Virgen de los Pistones). En fin, en Flickr también está el grupo “365”, en el que los miembros deben suministrar puntualmente un reflectograma cada día del año, en un proyecto donde los valores compositivos quedan relegados por la disciplina de la experiencia en sí.

Como capítulo aparte de los portales especializados se encuentran las páginas de búsqueda de relaciones sentimentales y/o sexuales, y las páginas de contenido erótico más o menos *amateur*, en sus progresivas modulaciones, según el grado de insinuación velada o mostración explícita (es decir, desde el desnudo “artístico” hasta el *hardcore*). Entre las más prolíficas con etiqueta *softporn* se pueden citar www.selfshotphotos.com o www.mirrorgirls.com. Una página pertinente para este estudio, pero de difícil clasificación, es www.is-hotmyself.com o *Project_ISM*⁸, que se autocalifica de “dispositivo de arte público postfeminista para explorar cuestiones de desnudez, microcelebridad e Internet”; administrado mayoritariamente por mujeres, las organizadoras del proyecto ISM solicitan autorretratos en los que se muestre el cuerpo desnudo (el espejo no es aquí un requisito pero interviene con profusión). Otra página que sobresale por su excentricidad es www.reflectoporn.com en la que los participantes proporcionan imágenes del acto sexual reflejadas en superficies reflectantes insólitas (tostadoras de pan, teteras cromadas, etc); el resultado es tan abstracto que lo humorístico eclipsa cualquier expectativa lasciva.

MISE-EN-SCÈNE DEL YO

“París es la ciudad de los espejos —escribía Walter Benjamin en 1929— ...de ahí la particular belleza de las mujeres parisinas. Antes de que un hombre las mire, ellas mismas se han visto reflejadas decenas de veces. Pero el hombre mismo también se ve reflejado en espejos todo el tiempo; en cafés, por ejemplo... los espejos son el elemento espiritual de la ciudad, su escudo de armas.”⁹ Suiza es un país pequeño y necesita duplicarse en los espejos; por eso están presentes en cada cruce de calles y en cada bifurcación de carreteras. Un observador distraído pensará que su misión sirve para prevenir la colisión con un vehículo que proceda de un ángulo ciego, pero no es así. La razón oculta es paliar la angustia de la estrechez; funcionan me-

8. ISM constuye un caso de estudio particular como plataforma de un erotismo conscientemente intelectualizado. Puede detectarse su ideología a través de algunas pistas que encontramos en su propia presentación. “ISM no es el primer sitio web que invita a aficionadas a enviar autorretratos desnudas pero sí es el primero en plantearlo dentro de un contexto artístico y con unos mínimos estándares de calidad. Aunque las fotografías tienen libertad para proporcionarnos imágenes de cualquier estilo, les alentamos a desafiar y subvertir los paradigmas convencionales”. Más adelante: “Entre los participantes de ISM se encuentran artistas de todas las disciplinas, fotografías aficionadas y profesionales, estudiantes, amas de casa, profesionales liberales, trabajadoras en paro... Mujeres ordinarias de todas las edades y condiciones. ISM aspira a ser un proyecto verdaderamente global que represente a todos los continentes... ¿ISM es arte o es porno? Sobre todo se trata de mujeres que controlan su propia imagen. También es *performance*, diversión, una experiencia liberadora, y es la Realidad”.

9. Walter Benjamín, *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann ed. Ediciones Akal. Madrid, 2005, p. 869. Título original: *Das Passagen Werk*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.

taffisicamente como placas amplificadoras del espacio. Es la misma razón por la que Borges abominaba tanto de la fornicación así como de los espejos: todo eran argucias diabólicas para multiplicar a los humanos.

Por un motivo u otro nos encontramos invadidos por los espejos, es imposible escapar a su asedio. Entonces visitamos todas sus tipologías, las más obvias y las más inusuales. Espejos en lugares de privacidad como cuartos de baño, habitaciones de estudiantes, de hoteles, lavabos de discotecas y de otros locales de ocio, probadores de tiendas de ropa, ascensores, espejos en la vía pública, retrovisores de automóviles... Periscopios, espejos odontológicos, mosaicos esféricos en la salas de baile para dispersar los rayos de luz al ritmo frenético de la música, metacrilatos que protegen las obras en los museos, cajeros automáticos, falsos espejos de vigilancia policial... Lunas de escaparates, lámparas, utensilios de cocina, gafas, llantas de ruedas, superficies relucientes, mármoles pulidos, líquidos, CDs, monedas plateadas... Y, en ese acopio de superficies que persiguen devolver nuestro rostro, se apuntan, sobre el denominador común de una voluntad lúdica y autoexploratoria, diferentes horizontes. Horizontes variables, según los matices de los enfoques que se apliquen, y que además nunca se dan en estado puro, sino hibridados en variadas proporciones. Sus bornes principales serían los siguientes:

– **Utilitario.** Corresponde a un registro o apunte de algún dato que conviene retener: ¿cómo íbamos disfrazados por Carnaval? ¿me favorece este maquillaje o este peinado? ¿cómo evoluciona tal cicatriz?;

– **Celebratorio.** Corresponde a la recuperación del ritual fotográfico predigital: la cámara se incrusta en la trama ceremonial de los festejos y consagra una situación particular: un encuentro con amigos, una efemérides familiar... en fin, cualquier acontecimiento destacable por una u otra causa;

– **Experimental.** Corresponde al esfuerzo más pretencioso y, por consiguiente, más banal, ya que entronca con una tradición que simplemente persigue el entretenimiento y lo novedoso, la búsqueda de efectos estéticos, un pictorialismo de nueva hornada (huelga añadir más). Más interesantes son los siguientes estadios:

– **Introspectivo.** Corresponde a un intento de dialogar con nuestro doble en el espejo a efecto de escudriñar un yo múltiple o, lo que es lo mismo, de recrear un repertorio de personajes. Así se vive la plenitud de unos anhelos y, como con los falsos dobles de los periquitos, se evita la angustia del sentimiento de soledad. Se trata de imágenes que intentan responder a ¿cómo estoy? y ¿cómo me gustaría estar? Con las respuestas obtenidas se componen viñetas fotobiográficas, fructíferas herramientas clínicas para psicólogos y terapeutas. Descifradas por un profesional, estos autorretratos constituyen una reconciliación con la propia imagen que dibuja “una guía para que cada uno pueda reencontrarse con su pasado, aprender a leer el lenguaje de las emociones en los cuerpos retratados y ponerle voz a los silencios en determinados periodos de la vida”¹⁰.

– **Seductor.** Corresponde a imágenes destinadas al galanteo, para inducir la atracción de una pareja potencial, como etapa preliminar para el

10. Véase Fina Sanz, *t*, Kairós, Barcelona, 2007. En el análisis de las fotos leídas como viñetas de relato fotobiográfico, la profesora Sanz requiere atender los siguientes aspectos:

- Cómo se cuenta la historia: cuál es el tono afectivo, la emoción que subyace, creencias, valores...
- Mitos, ritos, símbolos que aparecen.
- Guiones de vida.
- El lenguaje del cuerpo de los personajes.
- La relación emocional y de lenguaje del cuerpo en la interacción entre los personajes. Expresividad, bloque emocional, expresión de conflicto.
- La relación entre el afuera y el adentro dentro del círculo afectivo (familia, colectivo, comunidad).
- La sexualidad: la relación con el propio cuerpo, el erotismo,

establecimiento de una relación que puede incluir amor, sexo, cohabitación y descendencia, pero también otros objetivos no necesariamente ligados a la biología sino al poder (la seducción puede perseguir, por ejemplo, una relación de dominación o de reconocimiento en el seno de una colectividad). Hasta hace unas décadas el cortejo era una actividad estructurada con reglas específicas y formales pero, en las culturas postindustriales, la globalización, el multiculturalismo e Internet han liberalizado por completo las conductas de apareamiento —(Si renunciáramos a tecnicismos antropológicos podríamos concluir simple y llanamente que la fotografía se inscribe hoy entre las técnicas de ligar; intercambiarse fotos se ha institucionalizado entre los jóvenes como una forma de flirteo). Los reflectogramas siguen enfatizando la ostentación de las características físicas, pero pueden igualmente transmitir otros valores atractivos de la personalidad (simpatía, cordialidad, etc.), o del estatus social (pertenencias materiales, lujo, etc.), que constituirían otro tipo de reclamo igualmente eficaz. Por otra parte, no hay que descartar que muchas de estas fotos se sitúan en una dinámica de simple diversión y broma, esto es, en el contexto de una actuación gamberra de cachondeo reglado. Pero, en cualquiera de los casos, funcionan en clave de mensaje publicitario, ya que lo que intentan es gustar, presentarse apetecible, divertido y ocurrente y, a la postre, vender un “yo”. Por eso compiten en el mercado de las imágenes asimilando los

la seducción, la vivencia del placer, la relación con las mujeres y con los hombres.
-Situaciones de crisis y cómo se plasma esa crisis en el cuerpo, cómo se ve en la foto.
-La relación con la madre y el padre.
-El contexto social donde se da la situación (espacio y tiempo): lugar, momento histórico, ropa, etc.
-Valores de la familia (juego, disciplina, seriedad, etc.) y de los grupos de pares, y valores personales.
-El tiempo de ocio, los intereses: actividades preferidas, diversión. Relación con la naturaleza, con los animales, etc.

recursos y las reglas propios de los *media*. Se trata de conquistar la atención del receptor: impactar, transgredir los límites, aparecer como una tentación irresistible que pone a trabajar ferozmente a las hormonas del otro. Los protagonistas de los reflectogramas se muestran en posturas procaces y excitantes como una promesa de la felicidad que va a concederse. Y las diferentes etapas de exhibición, de las más púdicas a las más insinuantes, se escalonan según el grado de respuesta y complacencia mostrado por el congénere. La foto deviene un mensaje que aguarda respuesta y, cuando el mensaje gráfico no es suficientemente claro, se refuerza con un texto caligrafiado, ya sea en una nota de papel o aplicando el pintalabios sobre el espejo del tocador.

– **Erótico.** Corresponde a la integración de la imagen en la consumación del juego sexual. La imagen ha sido proverbialmente uno de los juguetes eróticos más estimulantes, pero la fotografía analógica imponía la espera en la contemplación de resultados y, las más de las veces, debía recurrir a técnicos externos que se ocupaban del revelado. La tecnología digital permite respetar las exigencias de intimidad; la inmediatez del procedimiento y el destierro de aquellos operadores indiscretos convierten a las cámaras de bolsillo en administrículos imprescindibles en la alcoba. La cámara, ya sea para fotografiar o para filmar, ha pasado a engrosar la nómina de artículos eróticos esenciales. Autofotografiarse mientras se practica el sexo, en sus diferentes facetas, constituye una forma de intensificar el goce y dilatarlo psicológicamente en el tiempo. Contemplar luego fotos osadas es una invitación a revivir el placer.

– **Pornográfico.** Corresponde a la apropiación del modelo iconográfico de los reflectogramas por la industria del porno. La pornografía profesional se extingue, esto es, agota el estilo del cuerpo atlético y de curvas *Barbie*, ensamblados en jodiendas sobrehumanas, y los consumidores empiezan

a preferir una pornografía *amateur*, *home made*, casera, sin figuras de culturismo ni situaciones sobreactuadas, con personajes de carne y hueso, naturales en sus defectos físicos, en los que es posible reconocerse. El público, harto de ostentaciones de lujuria mercenaria, se excita imaginándose a su vecina o a su compañero de trabajo en el fragor de sus escarceos libidinosos. Los cerebros del negocio detectan este cambio y pasan entonces a producir una falsa pornografía *amateur* (fotos defectuosas, borrosas, modelos “imperfectos” que sugieren situaciones “reales”). Poco a poco el negocio del sexo se decanta hacia este tipo de pornografía, minuciosamente cuidada para que parezca descuidada. La paradoja es cómo el capitalismo fagocita sus supuestas excrecencias y cierra un bucle: muchos reflectogramas “picantes” o decididamente obscenos se inspiraron al principio en la pornografía tradicional; la copiaron con una economía de recursos y sin ningún tipo de competencia técnica. El ciclo termina precisamente cuando esa imaginería doméstica, y de estética pobre, es lo que rejuvenece y salva de su anquilosamiento a la pornografía tradicional.

– **Político.** Corresponde al propósito de trasgresión que muchas de estas imágenes conllevan. Recordemos que, en las manifestaciones callejeras, los revolucionarios solían romper los cristales de las ventanas y las lunas de los escaparates, en un intento de abolir violentamente la barrera que protege el espacio privado del espacio público. El mismo principio rige la pulsión del reflectograma por franquear la compartimentación reglamentada entre lo privado y lo público. Conlleva una expresión de libertad que debe leerse en clave antisistema: contra el protocolo social, contra el decoro, en fin, contra la moral burguesa y la norma religiosa. Fundir lo “decente” con lo “indecente”, cruzar el umbral de lo tolerable, equivale a un lance de provocación con los poderes reguladores de la intimidad. Por eso, en la puesta en circulación de

cierta clase de reflectogramas, subyace, más allá de la contestación individual y o de la insumisión impertinente, todo un cuestionamiento subversivo del *statu quo* social y político.

LA IMAGEN PARA EL QUE LA TRABAJA

Un aspecto habitualmente pasado por alto al tratar la fotografía digital es que culmina el proceso de secularización de la imagen. Desde Altamira y Lascaux, las representaciones pictóricas eran prerrogativas de la magia instituida por chamanes y brujos, seres singulares dotados con un don que les permitía invocar lo sobrenatural mediante la imagen. Superar la prehistoria convirtió a los artistas en simples artesanos laicos, aunque ungidos con el genio de una creatividad plástica que se manifestaba en la destreza para plasmar su entorno con sus formas y colores. El arte –la imagen– era entonces una curiosidad reservada a los estamentos sociales más opulentos. El advenimiento de la fotografía en el primer tercio del siglo XIX supuso otro hito fundamental: la habilidad manual ya no era un requerimiento indispensable, porque se delegaba en un apéndice mecánico –la cámara– la misión de formar la imagen. Es cierto que al principio el procedimiento fotográfico era hartamente complejo. Los pioneros preparaban sus placas cual alquimistas, y todo el proceso se basaba en un conocimiento técnico limitado a los especialistas. Pero la vía a la socialización de la imagen quedaba expedita y, en su escalonamiento progresivo, otro protagonista de la microhistoria de la fotografía, George Eastman, realizó en 1888 una contribución fundamental al industrializar y distribuir cámaras sencillas y baratas, con las que se ofrecía el servicio de revelado incluido. El famoso eslogan que apadrinó la operación, “Vd. apriete el botón; nosotros haremos el resto”, sintetizaba el inicio de una nueva era, en la que se escindía la pulsión de producir y consumir imágenes de la tenencia de las facultades visuales y técnicas correspondientes. Los avispados cere-

bros de la mercadotecnia ya anticiparon entonces que el verdadero negocio procedería de la venta de copias sobre papel por parte de los laboratorios comerciales. Lógicamente el desarrollo de la industria fotográfica apuntaló la dirección de simplificar el manejo de las cámaras, dotándolas de sistemas electrónicos cada vez más automatizados: desde la medición de la exposición y el enfoque, hasta la detección de sonrisas en los rostros. El fotógrafo moderno ya no tiene que preocuparse de los enojosos requerimientos técnicos, y puede concentrarse en lo que verdaderamente interesa: aquello que se quiere fotografiar. Por tanto, todo el mundo hoy, incluso aquellos que se encuentran en la categoría de los más ineptos, pueden tomar fotos decentes: la imagen ha dejado de ser una potestad minoritaria. Las cámaras digitales han trastocado tanto las leyes del mercado como la cultura visual. Aunque la adquisición de una cámara representa un cierto dispendio, ahora las fotos no tienen costo. Las imágenes digitales están destinadas a ser visionadas en pantallas (a pesar de que persista el uso de impresoras y *plotters* como reminiscencia caduca de la fotografía analógica), con lo que desaparece el consumo de película y papel. Esto ha supuesto para corporaciones legendarias como Kodak o Polaroid una tragedia de impacto parecido al que tuvo el meteorito para la supervivencia de los dinosaurios; hoy día, la empresa líder, que sitúa en el mercado el mayor número de cámaras, no es ninguna de las tradicionales firmas japonesas como Canon, Nikon u Olympus, sino Nokia. La industria de la telefonía marca el rumbo de la fotografía: lo primordial ya no es imprimir la imagen, sino enviarla. Según unos datos facilitados en el contexto de las jornadas de estudio organizadas por la feria de telefonía móvil *Mobile World Congress* (Barcelona, 16-19 de febrero de 2009), la edad media en que los españoles acceden a la posesión de un móvil es de diez años. Es decir, a partir de los diez años los chavales llevan en el bolsillo un complejo dispositivo de computa-

ción y comunicación que, entre muchísimas otras cosas, permite tomar fotos. La ubicuidad de las cámaras, unida a la gratuidad de los disparos, multiplica de forma exponencial las situaciones que son registradas fotográficamente, así como la cantidad de imágenes efectuadas.

Con ello la fotografía se desritualiza, ya no se reserva los momentos solemnes. Al contrario: la disponibilidad, la facilidad y la oportunidad de fotografiarlo todo empuja a la foto digital a infiltrarse en el tiempo y en el acontecimiento de lo cotidiano. Hoy todos somos autores de nuestras propias imágenes, nos hemos convertido a la vez en *homo fotograficus* y en *homo spectator*. Es cierto que en, esa tesitura, el carácter autoral está en entredicho, pero a cambio de ser, por fin, responsables y dueños de nuestra imagen.

Este logro tiene, para la mujer, especial importancia, puesto que conquista por fin el derecho a su propia imagen, después de milenios sometida a la mirada patriarcal. No solo desbarata el monopolio de los especialistas, sino que también, y sobre todo, se libera del hecho de que los especialistas hayan sido tradicionalmente hombres. Tal vez eso explica un dato sorprendente pero estadísticamente objetivo: los reflectogramas femeninos son muchísimo más abundantes que los masculinos; su exuberancia puede interpretarse justamente como el estallido que supone la emancipación de tantos siglos de estereotipos impuestos. La mujer se libera del tributo de esos filtrajes y puede pasar a construir sus propios modelos. Pero, ¿realmente lo logra?, ¿o sigue por inercia apegada a la iconografía tradicional de cosificación del cuerpo y sometimiento a la autoridad falocrática?, ¿siguen las expectativas de la mujer formateadas por los fantasmas masculinos? Apuntemos otro dato: en situaciones de parejas heterosexuales, mayoritariamente, suele ser el hombre quien empuña la cámara. Lo cual podría indicar, a su vez, que el control de la imagen equivale a una posición de

poder todavía detentada, y/o que las imágenes constituyen material de placer más para los hombres que para las mujeres (como hipótesis de una mayor sexualidad visual en los varones). En cualquier caso, desde el feminismo clásico, somos testigos de un fracaso: las adolescentes siguen padeciendo una alienación que las incapacita para desprenderse de los roles transmitidos por la cultura popular. Sin embargo, según el postfeminismo y la teoría *queer*, sucede todo lo contrario: las adolescentes son perfectamente conscientes de que, solo administrando su erotismo, están en condiciones de doblegar al varón. Sea como fuere, ahora, al menos, la reacción está en sus manos. Disponen de la técnica; falta tan solo que, en su cuerpo y en su razón, exista voluntad firme y la capacidad crítica para decidir por sí mismas.

POR UNA FOTOGRAFÍA SIN CALIDAD: EL ERROR COMO HERRAMIENTA COGNITIVA

La fotografía practicada por profesionales y por aficionados avanzados hace gala de una irreprochable factura técnica; en cambio, la realizada por los meros usuarios brota plagada de defectos y fallos. Las fotos que más abundan circulando por las redes sociales han sido tomadas por operarios sin cualificación, que se limitan a encuadrar y disparar, prefigurando el lema de los acólitos de la nueva iglesia lomográfica: *Don't think, just shoot*¹¹.

11. Título al álbum aparecido en 2007, compilado por Fabian Monheim, diseñador gráfico y embajador del movimiento lomográfico. Reúne más de 2000 fotos (se supone que hechas todas sin pensar mucho) de 233 lomógrafos de todo el mundo, seleccionados entre más de 200.000 entusiastas de “este revolucionario medio fotográfico” (sic). Más info en <http://www.lomography.com/>. Al “disparar sin pensar” le había precedido en 1931 su antagónico Knipser –*aber mit Verstand* (“Disparen pero con inteligencia”, Ullstein-Verlag, Berlin, 1931), un valioso manual de fotografía para principiantes.

Disparar sin pensar: prevalece la depredación visual sobre el propósito de la experiencia, el acopio sobre la cualidad. Exenta de pretensiones expresivas, y desde una total orfandad estética, esas instantáneas descuidadas no persiguen otro objetivo que sustanciar efímeros documentos personales. La impericia de sus operadores, aunada a la urgencia de su producción, introduce en los resultados una retahíla de “errores”.

Errores que, lejos de parecernos perturbaciones, nos resultan muy bienvenidos. Muchas fuentes enarbolan la bandera del error como motor de la creatividad y del progreso estético. Para Picabia, “el arte es el culto al error”¹². A su vez escribía Aragon: “No quiero volver a privarme de mis ojos... Ahora sé que no son meras trampas burdas, sino curiosos caminos hacia un fin que solo ellos me pueden revelar. A los errores de nuestros sentidos corresponden las extrañas flores de la razón”¹³. Y, en fin, Moholy-Nagy: “La salvación de la fotografía está en la experimentación. El que experimenta no tiene una idea preconcebida de la fotografía. No cree que la foto, como se piensa hoy, sea la repetición y la transcripción exacta de un punto de vista ordinario. No cree que los errores fotográficos deban ser evitados, pues, solo desde un punto de vista histórico convencional, se los puede considerar como accidentes banales”¹⁴.

“Breve historia del error fotográfico”¹⁵ es un conciso ensayo de Clément Chéroux que hace honor a

12. Francis Picabia, “Sin título”, 491, 4 de marzo de 1949, reeditado en Francia en *Francis Picabia, Écrits 1921-1953 et posthumes*, (Olivier Revault d'Alones y Dominique Bouissou, editores), París, Belfond, 1978.

13. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], París, Gallimard, 2001.

14. László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1956.

la máxima conceptista de “lo breve, si bueno, dos veces bueno”. En ese texto Chéroux argumenta que las fotos fallidas o malogradas han constituido un rico inventario iconográfico, del que han ido bebiendo las sucesivas vanguardias para templar el lenguaje de la fotografía moderna. La fecundidad del azar ha proporcionado a la postre un gran cúmulo de recursos expresivos. El error, por tanto, no puede definirse como juicio de valor en oposición a lo correcto, sino como el resultado de una acción que es accidental o deliberada y, por consiguiente, ajena o integrada a un programa estético. En la práctica podemos pensar, en efecto, que los errores son desviaciones respecto de ciertos estándares normativamente aceptados. Pero ¿aceptados por quien?, ¿por los profesionales?, ¿por los “artistas”? Quienes manejan los reflectogramas en la red no consideran sus autorretratos malogrados, sino perfectamente plausibles, o con defectos disculpables que, en cualquier caso, no interfieren el principio funcional de la imagen. De lo contrario, simplemente los reflectogramas no estarían en la red. Recordemos que una de las ventajas de la foto digital es que, si uno no queda satisfecho, simplemente la borra y la repite tantas veces como haga falta, y sin incurrir en costo alguno. Si los reflectogramas se han hecho públicos es porque sencillamente cumplen el cometido que se les asignó. Por ello, Internet aparece como un limbo caracterizado por asumir todos los cánones o, lo que es lo mismo, por carecer de cánones, de un único cánones normalizado. Y, frente a la suspensión del cánones, se abre la veda.

La fotografía trufada de equivocaciones, de fiascos y de infortunios deriva en una estética de la imperfección, en la foto-basura, en tendencias *trash* o anti-fotográficas, que se basan en el aprovecha-

15. Editorial Amadía, Oaxaca, México, 2009. Título original: *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Yellow Now, Crisnée, Bélgica, 2003.

miento de los accidentes sorprendentes. Normalmente se tiende a anatemizar todo aquello que nos aparta del modelo de la semejanza. La mimesis de lo real constituye uno de los baluartes convencionales de la *fotograficidad*. La falta de mimesis es evaluada como un defecto. Todo lo que trastorne la lectura directa de la imagen, e implique una mayor dificultad para identificar su referente externo, se convierte en “ruido”. Los ruidos pueden proceder del dispositivo técnico, del ojo del operador y/o de la propia realidad. Habitualmente, estos ruidos parasitan los reflectogramas. Su elenco discurre por tomas borrosas debidas al desenfoque o al movimiento, encuadres mutiladores de la figura, elementos obstruyendo el objetivo, colores exageradamente artificiales, densidades demasiado claras u oscuras, aberraciones ópticas, texturas granuladas o pixeladas...

Capítulo aparte merece el uso del flash. Casi todas las cámaras de bolsillo llevan hoy flash incorporado, que se dispara automáticamente. El uso de esta fuente de iluminación se añade al paquete de medidas performativas de los reflectogramas: el flash artificializa la luz en concomitancia a la propia artificialización de la puesta en escena, o del pequeño *happening* provocado en la situación que se fotografía. Pero lo más común es que los profanos desconozcan el manejo adecuado del flash. Es hilarante comprobar con qué ingenuidad se disparan los flashes desde las gradas de un estadio, o hacia las pantallas en las que se proyectan películas: implica no comprender en absoluto cómo funciona la luz ni prever cuán decepcionante será el resultado. Con los espejos sucede algo parecido cuando nos colocamos frontalmente (y es necesario colocarse frontalmente para vernos a nosotros mismos). En esos casos, el flogonazo del flash produce, frente al objetivo de la cámara, un potente contraluz, que vela zonas importantes del encuadre y origina extraños destellos fantasmales. Paradójicamente, la fuente de iluminación, que debería hacer factible

la toma, lo que hace es cegar –parcialmente– la cámara, lo cual es más interesante, en tanto que puede privar la visión de las partes púdicas o del rostro, para garantizar, si así se desea, el decoro y el anonimato. Esta modalidad de auto-censura ha llegado a convertirse en un signo de identidad de muchos reflectogramas, incorporándose al paquete de efectos gráficos obtenidos mediante el flash, cuya supremacía hasta ahora la había ostentado una técnica como el *open-flash* o *photographic interruptus*¹⁶.

REFORMULAR LA CONCIENCIA AUTORAL

Una imagen siempre superpone miradas: las miradas de quienes la producen y las miradas de quienes la observan. Podemos considerar, especulativamente, que toda imagen concita también la superposición de autorías. Esta idea no es inédita, en el ámbito de la teoría literaria, ya fue desarrollada a fines de los sesenta por Umberto Eco en su noción del “lector modelo” y, sobre todo, por Hans Robert Jauss, padre de la Estética de la Recepción: el espectador es imperiosamente co-autor. Solo que Internet ha ampliado los parámetros en que esa opción se vuelve preceptiva, porque disuelve o disipa la noción al uso estática –y caduca– de “autor”.

En los reflectogramas, la conciencia de autor es manifiestamente frágil. En la mayoría de casos no hay tanto voluntad de creación como gesto comunicativo: el sentido ya no procede del contenido de las imágenes, sino de su manejo y circulación.

16. La denominación la propuso Allan Porter, entonces director de la revista suiza “Camera”. El procedimiento, que se hizo muy popular en los años 70's, consistía en disparar el flash con una velocidad de obturación lenta y en unas circunstancias de suficiente luminosidad ambiental. El resultado era una duplicación de los contornos: uno nitidamente congelado por el destello del flash y el otro borroso debido al tiempo de exposición.

En perspectiva, la historia de la fotografía puede entenderse como una progresiva terapia de adelgazamiento: de la obesidad a la anorexia, de una fotografía “gorda” a una fotografía “flaca”. El daguerrotipo nació grueso, y su evolución natural fue haciendo su soporte cada vez más liviano, hasta desaparecer y hacerse inmaterial. Según este planteamiento, en la fotografía han coexistido dos facetas necesarias, indisociables y perfectamente soldadas: por un lado, la imagen como información visual; por otro, el soporte físico, su dimensión objetual. El daguerrotipo no era una imagen fijada sobre una plancha metálica, sino más bien lo contrario, una plancha que contenía una imagen; su constitución material resultaba ostensible. La tendencia se decantó, por motivos prácticos, hacia la obtención de soportes más ligeros. A lo largo de la historia se ha privilegiado uno u otro componente al vaivén de usos y doctrinas; en el dominio del archivo, por ejemplo, se prioriza el aspecto informativo y en el del museo, en cambio, el objetual. Hoy la tecnología digital está acentuando la fractura entre imagen y soporte, entre información y objeto. Dicho con otras palabras, la tecnología digital ha desmaterializado a la fotografía, emplazándola en una nueva configuración completamente distinta: la fotografía deviene hoy información en estado puro, contenido sin materia, visualidad sin sostén físico...

Esta duplicidad de naturalezas nos remite a la oposición del alma *versus* el cuerpo: el *corpus mysticum* (el ingenio creador) *versus* el *corpus mechanicum* (el resultado material de la obra como objeto artístico). Pero la desmaterialización de la imagen, es decir, la emersión de un *corpus mysticum* desprovisto de un *t*, la pura virtualidad habitando el ciberespacio, aviva el desencuentro entre los defensores del derecho de autor y algunas legislaciones, como la española, que establece la figura de la “mera fotografía” carente de derechos o con derechos muy limitados. Es cierto que la Ley de

Propiedad Intelectual española (de 1987) distingue entre “obras fotográficas” y “meras fotografías”, pero no concreta las pautas para discernir más allá del requisito de originalidad. La ambigüedad de la ley traslada, por tanto, el problema a la discreción de los jueces. Como criterio orientativo, el Tribunal Supremo señaló que la cualidad de obras originales implicaba que éstas “debían ser hijas de la inteligencia, el ingenio o la inventiva del hombre”. Pero la originalidad –desde Grecia lo sabemos– es un tema complejo y escurridizo; el sentido común simplemente dicta que la obra fotográfica es aquella que despliega una intención, mientras que la mera fotografía se reduce al simple registro mecánico.

Pero además de forzarnos a debatir la intencionalidad autoral, Internet problematiza otros aspectos de la creación contemporánea respecto al ordenamiento jurídico. Veamos algunos:

- ¿Cómo afrontar legalmente las prácticas de apropiacionismo y de la cita artística (crear una obra derivada a partir de otra obra)? ¿Cómo abordar hoy la propiedad de las ideas en una plataforma nacida precisamente para compartirlas? ¿Cómo expandir la libertad de creación sin lesionar los derechos ya existentes? Y, en un sentido más lato: ¿cómo conjugar los derechos de expresión y de acceso a la cultura con los derechos de autor en un mundo en el que, como ya se ha dicho, los valores de circulación de las imágenes predominan sobre los contenidos?

- La idea del creador como genio individual tiende a quedar obsoleta y, en cambio, brotan modalidades de creación compartida, de colectivos y comunidades que emprenden procesos de creación en los que la definición tradicional de autor queda entredicho. ¿Cómo dar respuesta al fenómeno de la pluriautoría?

- Asimismo, la idea de un público pasivo que se limita a consumir imágenes está completamente desfasada. La tendencia hacia la interactividad,

hacia procesos donde los roles de artista y de público se alternan, implica planteamientos imaginativos que den cabida a esta nueva situación.

- En fin, habría también que considerar la gama de nuevos comportamientos artísticos (arte de proceso, sistemas generativos, estética relacional, etc), en los que el resultado de la creación es un intangible del que la imagen solo supone un accidente, una ilustración.

COLOFÓN: EL AUTOR COMO PRESCRIPTOR

Las cualidades plásticas y conceptuales que figuramos de los reflectogramas, las transmutaciones de los defectos en logros son, en muchos casos, desconocidas o desdeñadas por quienes justamente han producido esas imágenes. Su estatuto renuncia a la obra para replegarse en la ilustración de un gesto, una seña, el testimonio de una interacción social. La mirada crítica, la doble mirada que echamos en este proyecto, actúa, por tanto, con un valor prescriptor: descubre y pone en evidencia valores que pasarían inadvertidos. Se trata de poner intención donde hay un vacío de programa. Es, por tanto, esa segunda mirada cargada de discurso la que los arranca de la indiferencia. La imagen así se transforma: es recreada y pasa a vivir en un nuevo contexto neutralizador de su carácter utilitario inicial, como sucedía con el *objet-trouvé* de los surrealistas. Cada imagen individual constituye un mapa en el que resaltar sus accidentes. Y, sin embargo, estos accidentes aparecen, en general, marginados: lo que de veras importa es la *mise-en-valeur* de su clasificación tipológica y su acumulación. “*A través del espejo*” entronca así con estrategias de acumulación que inciden en cuestiones de reciclaje, colección y archivo (como por ejemplo las llevadas a término por Hans-Peter Feldman, Joachim Schmid, Erik Kessels y Penelope Umbrico, entre otros).

Este proyecto, de hecho, aspira a ir más allá de la descontextualización y de la apropiación, como

estrategias radicales antiproductivas. Establece un diagnóstico de la conciencia contemporánea en la era de los espejos (Internet es el gran espejo del mundo), y constata que el gesto de creación más genuino, más coherente, no consiste en fabricar imágenes, sino en saber asignar su sentido a las existentes. Con lo cual la autoría –la artísticidad– ya no subyace en el acto físico de la producción –de imágenes, productos, o lo que sea–, sino en la prescripción de los valores que puedan contener o que puedan acoger: valores que subyazcan o que les sean proyectados. Este acto de prescripción (que remata el amago duchampiano) corrobora, por tanto, la formulación de un nuevo modelo de autoría que celebra el espíritu y la inteligencia, y que, como toda propuesta innovadora, entraña riesgos y provoca conflictos. Pero ése es el peaje a pagar por intentar extender los derechos del público-autor y la libertad de expresión, como por pretender también confrontar nuestros límites de tolerancia (por ejemplo, en términos de escándalo o alarma social) y el marco legal vigente (por ejemplo, en cuanto a los derechos de autor y a los derechos de imagen) con las contradicciones a que nos abocan el desarrollo actual de la cultura y la tecnología.

En fin, érase una vez el futuro y en él los libros de historia ilustraban su cubierta con reflectogramas. Continuará...

Joan Fontcuberta

Villeneuve-les-Avignon, Francia / Caprouge,
Quebec, junio 2010

*Hay una chica en el espejo
Me pregunto quién es ella
A veces siento que la conozco
A veces realmente desearía conocerla
Hay una historia en sus ojos
Nanas y adioses
Cuando ella me está mirando
Puedo decir fácilmente que su corazón está roto*

*Porque la chica en mi espejo
Está llorando esta noche
Y no hay nada que pueda decirle
Para hacerla sentir bien
Oh, la chica en mi espejo
Está llorando por ti
Y desearía que hubiera algo
Algo que yo pudiera hacer*

*Si yo pudiera
Le diría
Que no esté asustada
El dolor que ella está sintiendo
El sentido de soledad se diluirá
Así que seca tus lágrimas y descansa segura
De que el amor te encontrará como antes
Cuando ella me está mirando
Yo sé que realmente nada funciona tan fácilmente*

*Porque la chica en mi espejo
Está llorando esta noche
Y no hay nada que pueda decirle
Oh la chica en mi espejo
Está llorando por ti
Y desearía que hubiera algo
Desearía que hubiera algo
Oh desearía que hubiera algo
Que yo pudiera hacer*

*No puedo creer lo que veo
Esa chica en el espejo
La chica en el espejo
Soy yo*

*No puedo creer lo que veo
No...
La chica en el espejo
La chica en el espejo soy yo
Ohh... Soy yo*

*Porque la chica en mi espejo está llorando esta noche
Y no hay nada que pueda decirle
Para hacerla sentir bien
Oh la chica en mi espejo
Está llorando por ti
Desearía que hubiera algo*

LES AUTEURS

► Édouard Boyer est artiste.

Il enseigne à l'école des Beaux-Arts de Mulhouse.

<http://www.boyeredouard.net>

Récents expositions personnelles: *Geste 1* (galerie Nogoodwindow, Paris); *SNOWI* (CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux); *SNOWI "nos valeurs"* (Espace Paul Ricard, Paris), toutes en 2005; *zéro G* (la BOX, Bourges, 2006); *Adamic Snowi* (Le Point Ephémère, Paris, 2006); *Berlin-Kolonie* (galerie MARS, Berlin, 2008); *L'horizon des événements* (La BF15, Lyon, 2009); *Missing*, Espace d'art Camille Lambert (Juvisy/Orge, 2009).

► Blanca Casas Brullet est artiste.

Elle présente son travail dans différents pays de l'Union Européenne, ainsi qu'au Canada.

Elle expose régulièrement en France, où elle travaille depuis 2001 avec la Galerie Françoise Paviot à Paris. **Récents expositions personnelles:** *Deux Temps, trois mouvements!* (Le Vivat, Armentières, 2006); *Qui Aquí* (Ca l'Arenas Centre d'Art, Mataró, Barcelone, 2007); *Pantalla*, (CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelone, 2007); *Papers* (Galerie Françoise Paviot, Paris, 2009); *Espacespages* (Espace Van Gogh, Arles, 2009).

► Fabien Faure est historien de l'art contemporain, critique (membre de l'AICA) et maître de conférences à l'Université de Provence.

Il a récemment publié *Richard Serra – Ma réponse à Kyôto* (Fage éditions, 2008), et a écrit de nombreux articles sur l'art des années cinquante à nos jours.

Dernières parutions: *Herman de Vries* (Musée Gassendi, Digne/ Fage éditions, Lyon, 2009); *Richard Serra* (Musée Guggenheim Bilbao, 2009); *Étienne-Martin* (Centre Pompidou, Paris, 2010); *Pilar Albarracín* (Centre d'art Le LAIT, Albi, 2010); «La sculpture au défi du geste de l'arbre» (PUP, Aix-en Provence, 2010).

► Joan Fontcuberta est artiste.

Professeur associé à l'École de la Communication Audiovisuelle à l'université Pompeu Fabra, à Barcelone; maître de conférences invité au *Visual Arts Department* de l'université Harvard (Cambridge). www.fontcuberta.com

Récents expositions personnelles (sélection): *Landscapes Without Memory* (University of New Mexico Art Museum, Albuquerque, 2007); *L'Odyssée de Soyouz 2* (Musée Gassendi, Digne, 2008); *Googlegrams* (Sydney, 2007); *De Facto*, rétrospective 1982-2008 (La Virreina, Barcelone, 2008-2009); *Blow Up* (40^e Rencontres photographiques d'Arles, 2009); *Miracles et Cie*, *L'Odyssée de Soyouz 2* (Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, 2010); *Through the Looking Glass* (Galeria Angels Barcelona, Barcelone, 2010).

► Jérôme Glicenstein est artiste et maître de conférences en Arts plastiques à l'Université Paris 8.

Responsable d'une galerie universitaire et du master Médiation: art et publics, il collabore à différentes revues – notamment la *Nouvelle revue d'esthétique* – et dirige la revue *Marges*. **Dernières parutions:** *L'Art: une histoire d'expositions* (PUF, Paris, 2009); «La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain», in *Culture & Musées* n°15 (Actes Sud, Arles, 2010).

► Jean-Marc Huitorel est critique d'art, membre de l'AICA, commissaire d'exposition et enseignant. Il est collaborateur régulier d'Art press.

Dernières parutions: *La Beauté du geste. L'art contemporain et le sport* (Éditions du Regard, Paris, 2005); *Mimetic* (Centre d'art de l'Yonne, Château de Tanlay, 2007); *Art et économie* (Éditions Cercle d'art, Paris, 2008). Il a été commissaire de *Neal Beggs/Claire Chevrier/ Marcel Dinahet* (Atelier/Jean Brolly, Paris, 2006); *Étienne Bossut* (Abbaye de Quincly, 2007); *Roderick Buchanan* (La Criée, Rennes, 2007). Il prépare *L'art est un sport de combat*,

Musée des beaux-arts de Calais, 2011 et est conseiller pour l'exposition *Hors Pistes*, qui se tiendra au Centre Georges Pompidou, Paris, en 2011.

► **Carine et Elisabeth Krecké** sont les auteures de récits (dont *Retour au point de non-retour*), romans (*Syncope*), pièces de théâtre (dont *Rien à dire, S-P-T*), mais aussi d'articles et d'ouvrages collectifs dans le domaine de la philosophie des sciences sociales. Leur travail est représenté par la galerie luxembourgeoise Nosbaum-Reding Art Contemporain. **Récents expositions:** Casino-Luxembourg 2003; *Mois Européen de la Photographie*, 2006-2007; *Nuits de l'Europe des Rencontres d'Arles*, 2007; Paris Photo 2007, Galerie Xippas, Paris, 2007; *Nuits Blanches*, Paris 2008; *Pingyao Photography Festival*, 2008; *Caochangdi Photo Spring Peking*, 2010.

► **Simone Menegoi** est critique et commissaire d'exposition indépendant, et vit entre Vérone et Milan. Il est *contributing editor* de la revue européenne *Kaleidoscope* et conseiller de la foire d'art contemporain Artissima (Turin). **Dernières publications:** «Attila Csörg: a Work of Many Dimensions», in *Attila Csörg: Archimedean Point* (Ludwig Museum, Budapest/ MUDAM, Luxembourg/ Hamburger Kunsthalle, 2010). **Dernières expositions:** *Scavi* (Centre Culturel Français de Milan); *A as stone* – avec Marianne Lanavère (Spazio A, Pistoia, 2010).

► **Natacha Pugnet** est critique d'art, membre de l'AICA. Docteur en Sciences de l'art, elle enseigne à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes. **Dernières parutions:** *Figures d'artistes* (Archibooks, Paris, 2008); «Mark Dion – Le musée en trompe-l'œil, ou un artiste parmi les archéologues» (Actes Sud, Arles, 2009); «Le collier de l'Histoire – À propos d'expositions récentes de Hubert Duprat» (20/27, Paris,

2010); «L'instant T. d'Ernest», (Salon de Montrouge, 2010); «Des arbres, qui sont des œuvres, qui sont des arbres» (PUP, Aix-en-Provence, 2010). Elle fera prochainement paraître *L'effacement de l'artiste, un paradoxe de la création – Essai sur l'art des années 1960 et 1970*, aux éditions de la Lettre volée, Bruxelles.

► **Caroline Renard** est maître de conférences et enseigne à l'Université de Provence. Elle a publié divers articles dans des revues universitaires et spécialisées, dont «Entretien avec Abbas Kiarostami» – avec Jean Mottet (L'Harmattan, 2008); «Le montage fragilisé» (PUP, Aix-en-Pce, 2008); «De la prolongation du plan», *Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel* (Yellow Now, 2008); «Numérique le cinéma, et alors?» (PUR, Rennes, 2010).

► **Nathalie Talec** est artiste. Elle vit et travaille à Baron (Oise). www.nathalietalec.com **Récents expositions personnelles:** Frac Franche-Comté, 2006; *Haute Fidélité, parcours sentimental et musical* (Musée du Louvre, Paris, 2006); *Notre histoire...* (Palais de Tokyo, Paris, 2006); *Play Back, le casting* (CCC, Tours, 2004); *Nathalie Talec*, rétrospective au MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2008-2009; *Are you with me*, Performance le 10 juillet 2009 – Emilie Marc (Mas de la Chapelle); ADAGP (Rencontres photographiques d'Arles, Arles); *Solo show* (De Facto Galerie, Paris-La Défense, 2010); *Solo show* (White Box New York, USA, 2011); *Solo show* (Yerba Buena Center of Art, San Fransisco, USA, 2012).

Crédits photographiques

- P 8 : © Philippe Délis.
P 23, p. 26 : © DR/MK2.
P 28 : © Nogoindustry. Photo Valérie Archeno.
P 30 à 35, 37, 67, 68, 69 : © Édouard Boyer.
P 37 : Courtesy Kate McGarry, London.
P 38, p. 41 : © Marc Damage.
P 41-43 : © Palais de Tokyo.
P 48-49 : Courtesy Kate McGarry, London.
P 50, p. 58 : © ADAGP. Caroline Tisdall.
P 63 : © Nathalie Quintane. © Stéphane Bérard.
P 70, 71, 72-73 : © Pilar Albarracín.
P 74 : © Philippe Rolle. © Fonds national d'art contemporain, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris.
P 75 : © Nathalie Talec.
P 77 : © Nathalie Talec. © photo Philippe Rolle.
P 79 : © Nathalie Talec. © photo Mickael Defois.
P 81-82 : © DR.
- P 83 : © Frac Franche-Comté.
P 86, 94-95, 98-99, 100-101, 102-103, 104, 108 : © C. et E. Krecké.
P 93 : © Paul du Felice.
P 104 : © Alex Reding.
P 112 : © Satch Hoyt.
P 114 : © Aurélie Godard.
P 115 : © Zuzanna Janin.
P 117 : © Alain Séchas. Photo Frac Limousin.
P 121 : © Yves Trémorin.
P 122 : © Didier Plowy.
P 125 : © Natacha Pugnet.
P 126, p. 135 : © CCI/ J-C Plancher. © Philippe Délis.
P 136, p. 142-143 : © Joan Fontcuberta.
P 144, 146, 147 : © Seul gi Lee.
P 150-154, 156, 157 : © Blanca Casas Brullet.

Remerciements

Merci à tous les collègues qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à ce projet, en particulier à Brigitte Bauer, Jean-Marc Cerino, Nicolas Grosmaire et Arnaud Vassex.
Merci également à Pascale Hinault, Elsa Langer et Margaux Saltel, les étudiantes qui ont secondé Marion Brisson dans l'élaboration de la maquette de cet ouvrage.
Merci aux artistes non participants qui ont généreusement fourni l'iconographie des articles : Pilar Albarracín, Stéphane Bérard, Jeremy Deller, Aurélie Godard, Satch Hoyt, Zuzana Janin, Mike Kelley, Goshka Macuga, Alain Séchas, Yves Trémorin, ainsi qu'à Philippe Délis.
Merci à tous les auteurs pour leur engagement.

HÔTEL-RIVET est une collection éditée par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes

Directeur : Dominique Guthertz

Cette publication a été éditée à l'occasion de *Jeux d'exposition 1 & 2*, séminaires organisés par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, les 8 décembre 2009 et 14 octobre 2010.

Conception et réalisation dans le cadre des résidences d'artistes de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes en octobre 2010.

Workshop de Marion Brisson, avec les étudiants :

Pascale Hinault, Elsa Langer, Margaux Saltel

Textes de Édouard Boyer, Blanca Casas Brullet, Fabien Faure, Joan Fontcuberta, Jérôme Glicenstein, Jean-Marc Huitorel, Carine et Elisabeth Krecké, Simone Menegoi, Natacha Pugnet, Delphine Renard, Nathalie Talec.

Relecture : Murielle Humbert

Crédits photographiques : © ESBAN 2010

École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes
Hôtel-Rivet, 10 Grand'Rue, F-30000 Nîmes
+33 (0)4 66 76 70 22 - ecole.beauxarts@ville-nimes.fr

N° d'éditeur : 28. Dépôt légal à parution. ISBN : 978-2-914215-27-4
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie
JF Impression, Montpellier, en décembre 2010.
Publié avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication,
Direction régionale des affaires culturelles Languedoc-Roussillon.
Prix de vente : 15€

