

L'AMICALE DE LA BIENNALE DE PARIS
THE AMICALE OF THE BIENNALE DE PARIS

Amicale N°23

.....
SUJET
.....

Autour d'un mot: /Spectatorship/
Around a word: /Spectatorship/

Date du prochain rendez-vous : vendredi 7 décembre, de 19h à 21h.
Next meeting: the 7th of December, from 7 to 9 PM.

Chez Ghislain Mollet-Viéville :
At Ghislain Mollet-Viéville's:
59, avenue Ledru-Rollin 75012 Paris
Tel/Fax +33 1 40 02 07 40
Code : 1927
Visiophone : 330

.....
Vous ne pourrez être présent : vous pouvez nous envoyer vos observations concernant ce mot jusqu'au lundi 3 décembre, et/ou réagir aux autres envois.
Vous étiez présent : vous pouvez nous fournir un commentaire relatif à cette amicale.
Ces documents seront envoyés à l'ensemble des participants.

If you are unable to attend, send us your comments by Monday, the 3rd of December, and/or your reactions to other's comments if you wish to join the discussion.
If you took part, send us your feedback about the meeting.
This documentation will be made available to all participants.

Tous les envois se font à l'adresse suivante :
All correspondence should be sent to:
amicale@biennaledeparis.org

.....
PISTES DE TRAVAIL
GUIDELINES

Stephen Wright, *Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur*,
in XV, catalogue de la Biennale de Paris 2006-2008, pp. 0017-0024.

Texte disponible au téléchargement à la rubrique TEXTES sur :
You can download this text (in TEXTES heading) at :
<http://www.biennaledeparis.org/telechargement.html>

Art after Spectatorship

To an even greater extent than objecthood or authorship, spectatorship continues to enjoy almost self-evident status in conventional discourse as a necessary component of any plausible artworld. The critical sermons of contemporary art are rife with celebration about free and active viewer participation. Yet is there not something almost pathetic about such claims at a time when ever more practitioners are deliberately impairing the coefficient of artistic visibility of their activity, challenging the very regime of visibility designated by the collective noun “spectatorship”? When art appears outside of the authorized performative framework, there is no reason that it should occur to those engaging with it to constitute themselves as spectators. Such practices seem to break with spectatorship altogether, to which they prefer the more extensive and inclusive notion of *usership*. Is the current mainstream focus on spectatorship – as a number of recent theoretical publications suggest – not merely a last-ditch effort to stave off a paradigm shift already underway in art? Why and when in the history of ideas did spectatorship – let alone *disinterested* spectatorship to use Emmanuel Kant’s paradoxical term – emerge as the linchpin institution of visual art? And above all, what alternative forms of usership of art are today being put forward to displace and replace it?

Stephen Wright

Spectatorship

Le substantif collectif anglais *spectatorship* désigne bien plus que la communauté de spectateurs ; il recouvre davantage que le seul phénomène « spectral ». Il nomme un régime de visibilité qui est à la fois constitutif des conventions qui régissent la production et la réception de l’art, et constitué par elles. En évacuant toute notion d’usage actif, *spectatorship* s’oppose à *usership*, un rapport à l’art fondé sur l’usage. Comme l’œuvre, comme l’auteur, le spectateur fait partie d’une « Sainte trinité » à la base de ces conventions artistiques, héritées de la Renaissance et encore en vigueur, bien que fortement mises à mal aujourd’hui par certains praticiens et théoriciens. Si le monde et le marché de l’art semblent pouvoir envisager l’éventualité d’un art sans œuvre et sans auteur – poursuivant des expériences de dématérialisation radicale et de généralisation des initiatives collaboratives – l’idée d’un art sans spectateur, en l’absence de tout *spectatorship*, reste anathème non seulement à leurs us et coutumes mais à leur existence même. Dans les sermons « critiques » qui ne manquent jamais de célébrer la libre et active participation des spectateurs à la constitution du sens des œuvres, ne sommes-nous pas au cœur de l’idéologie contemporaine, entendue comme le rôle imaginaire qu’entretient un sujet avec le réel ? Ces apologies de *spectatorship* sont-elles autre chose qu’une tentative de retarder un inévitable changement de paradigme dans l’art, déjà en cours ? N’y a-t-il pas, autrement dit, quelque chose de désespéré dans l’affirmation de *spectatorship* à une époque où l’on voit émerger de plus en plus de pratiques à faible coefficient de visibilité artistique qui contestent délibérément la nécessité voire la possibilité pour ceux qui les perçoivent de se constituer en spectateurs ? Des pratiques qui dérobent à la visibilité et donc échappent à toute prescription, à tout contrôle – bref, au régime spectral. Quand et pourquoi dans l’histoire des idées le spectateur –« désintéressé », selon la formule d’Emmanuel Kant – émerge-t-il comme figure héroïque des arts visuels ? Et surtout, quels nouveaux usages et usagers commencent-ils aujourd’hui à contester, à déplacer voire à remplacer le *spectatorship* ?

Stephen Wright

.....

RÉACTIONS AU SUJET

.....

Public naturel. 1. Personnes qui, de manières voulues, par accident ou par hasard interfèrent avec des pratiques qu'ils ne repèrent pas comme artistiques. 2. Il ne sait pas qu'il est public. Pour cette raison, il est en état de sincérité (et donc de réceptivité) contrairement au public de l'art. 3. Il n'y a pas besoin de médiation pour ce public. 4. Plus le pourcentage du public naturel est élevé plus la qualité de la proposition artistique est grande. 5. Typologie du public naturel : a. Les personnes liées d'une manière ou d'une autre à d'autres domaines que celui de l'art. b. Les personnes ayant des comportements sociétaux communs (utilisateurs, consommateurs, promeneurs...).

Public de l'art. 1. Manipulation de masses. Par les pouvoirs publics via l'institution de l'art, par l'économie globale via les flux de capitaux, par les deux via les médias. 1.1. Foule dont on dirige l'attention pour lui faire croire qu'elle mise face à l'art. 2. Spectateurs. 2.1. Tourisme de masse. 2.2. Consommateurs d'objets d'art. Shopping d'art. 3. Il n'est en rien responsable du fait d'être là. 4. Le public de l'art vit dans une sourde frustration. 5. Contenance de masses par la médiocrité. 6. Matière de l'industrie de la distraction. Distraction de la société en vue d'une gestion de la liberté.

Alexandre Gurita

.....

Bonjour,
Je ne pourrai être au rendez-vous du vendredi 7 décembre.
Mon communiqué se trouve en fichier joint.
Amicalement,
Pierre Monjaret

paris

Spectatorship

*Amicale n°23 de la Biennale de Paris
Vendredi 7 décembre 2007*

Ce qu'il y a de plus intéressant quand on met en parallèle les langues anglaise et française c'est ce que l'on appelle quelquefois les « faux amis », c'est-à-dire les mots qui se ressemblent mais dont la signification est différente. Un des cas les plus remarquables est celui de « déception ». En anglais, c'est l'acte de tromper, le truc, la tromperie. En français, c'est le désenchantement, la déconvenue, l'inverse de la satisfaction. Le sort du spectateur n'est-il pas d'être continuellement trompé par un spectacle illusoire ? Le désenchantement qu'il éprouve peut-il prendre sa part dans une construction éphémère du miroir de notre condition ? Car rien n'est désintéressé et Kant s'est trompé partout, sauf dans ses « table manners ». L'art ne peut être que déceptif et le spectateur que déçu. Il croit voir une œuvre, il croit découvrir un auteur alors que tout n'est qu'illusion. Et par là-même, le spectateur est aussi une illusion. L'art devient sinon invisible, du moins difficilement visible. Il convient de rappeler la pensée de Francis Kuskor où le souci phénoménologique n'est pas celui du rapport du moi au monde, mais celui du rapport du monde au moi à travers une disparition ontologique de la visibilité de l'art dans sa trop grande présence. L'Amicale de la Biennale de Paris a exploré avec talent et intelligence ce pan de la pensée artistique, comme elle explore régulièrement d'autres pans. Concluons par cette phrase de Nicolas Bourriaud qui, s'il ne participe pas directement à la Biennale, est, nous n'en doutons pas, un de ses fervents admirateurs : « L'art [...] est un art qui fait quelque chose, mais quelque chose [...] ni même à être catalogué sous le nom d'art. »

Jessica Le Breuil

.....

Ma contribution au sujet "spectatorship" est la suivante :

Chez Robert Morris, la "sculpture" n'a de statut artistique que pendant son expérimentation dans son espace par un spectateur, un spectateur qui partage le même espace que l'oeuvre (contrairement à la sculpture traditionnelle qui a son espace à elle, tandis que son spectateur reste dans le sien).

Le spectateur prend ainsi conscience dans ce contexte réel, que c'est à lui de ressentir toutes les implications qui le lient à l'oeuvre et à son espace. Il le fait à partir de points de vue différents et dans des conditions contextuelles qui tendent à mettre en phase des présences matérielles, spatiales et temporelles. Le spectateur n'a pas à interpréter ce qui lui est présenté, il ne fait que constater car c'est l'exposition qui donne sa définition à l'oeuvre globale, c'est elle qui tend à rapprocher jusqu'à les confondre, le point de vue du spectateur et le terrain d'action de l'oeuvre.

Cette approche de la sculpture liée à la fois à son espace, au regard et mouvements du spectateur ainsi qu'au temps de son appréhension, Michael Fried l'analysa en parlant de littéralité dans son célèbre texte "Art and objecthood" (art et objectité). L'hypothèse de Michael Fried grand défenseur de la grande peinture abstraite américaine des années 40-50, avance qu'il y a une théâtralité dans l'approche que nous avons de l'oeuvre de Robert Morris dans la mesure où cette oeuvre requiert la complicité du spectateur et que cela ne peut se faire qu'au détriment de la spécificité de l'objet d'art. Cette spécificité, Michael Fried y est très attaché, pour lui un tableau formaliste en particulier, revêt une forme d'autorévélation de la peinture par elle-même et doit exister indépendamment de tout regard ou événements extérieurs (rangé dans une réserve un tableau de Pollock reste un Pollock, alors que les "L Beams" de Robert Morris perdent leur statut d'oeuvre).

Pour ce critique, l'oeuvre doit se livrer instantanément dans son autonomie et à travers ses qualités intrinsèques, alors que pour Robert Morris le temps qui s'écoule et le contexte spatial sont les composantes mêmes de l'oeuvre car ils permettent les divers comportements et analyses du spectateur. Un spectateur qui n'est plus en position de contemplation passive mais qui, au contraire, adopte une attitude active l'amenant progressivement à comprendre toutes les données formelles et contextuelles de l'oeuvre.

Amitiés à tous,
Ghislain Mollet-Viéville

.....

Le trio « auteur-oeuvre-spectateur » est encore aujourd'hui bien installé. J'aimerais connaître, hormis les participants à cette Amicale, les gens qui défendent un art basé sur l'usage ? Les tentatives semblent toujours échouer car invisibles. Un art à faible coefficient de visibilité doit affronter le mépris de l'institution artistique qui n'accorde son crédit qu'aux artistes reconnus. C'est là une banalité, mais comment faire partie du débat artistique sans se laisser enrôler dans le flux ? Sur Internet, les vidéos postées sur Dailymotion sont maintenant projetées au cinéma, « pour découvrir de jeunes talents »...

Partout, la stratégie est de devenir visible. Je dirais même hyper-visible dans ce surplus d'images et de gens créatifs portés par les outils offrant de nouveaux usages. Les pros vs. les amateurs... Je regrette de ne pas assister à cette séance qui s'annonce tout à fait passionnante.

Une hypothèse pour répondre à la question posée par Stephen Wright :
« Ces apologies de *spectatorship* sont-elles autre chose qu'une tentative de retarder un inévitable changement de paradigme dans l'art, déjà en cours ? »

Il me semble que le rôle grandissant accordé au spectateur pourrait se placer dans la lignée de l'art « conceptuel », et j'entends par là les œuvres dont la force tient à leur conception. Qu'importe alors que la réalisation soit déléguée à un technicien, un ouvrier, ou encore aujourd'hui à un spectateur, puisque l'œuvre se situe en amont de sa réalisation, dans ses potentialités d'utilisation/d'exploitation/d'évocation etc.

Qu'on pense aux œuvres interactives, qui définissent préalablement dans leur scénario les actions auxquelles le programme va réagir, ou encore aux statements de Weiner, qui ne sauraient jamais être épuisés, serait-ce par des incarnations innombrables... Car si elle peut prendre corps, il me semble que la pièce conceptuelle se suffit d'être pur esprit.

Si l'espace accordé au spectateur a pu prendre de l'ampleur, ce serait donc paradoxalement parce que celui-ci n'aurait aucune emprise sur la nature de l'œuvre.

J'aimerais également souligner que la posture d'usager ne contredit pas celle du « *spectatorship* ».

D'abord parce qu'avant d'utiliser quoi que ce soit, on se trouve en état de spectateur, bien obligé d'appréhender et d'interpréter ce qui s'offre à l'usage.

Je pense au projet de la bibliothèque de Martha Rosler à l'INHA.

Avant même de se servir de son contenu, on est là en présence d'un objet qui se donne à notre contemplation, et notre première activité n'est pas celle de l'usager, mais celle du spectateur : nous apprécions son occupation de l'espace, son design, l'ordre (ou le désordre) qui la constitue. On l'observe, on l'appréhende, on tente d'en comprendre l'organisation et la composition. On est avant tout confronté à la présence physique de l'objet avec lequel on est en présence. Si la bibliothèque ne fait pas partie de nos a priori des formes de l'art, on a une attitude face à elle tout à fait semblable à celle que suppose le « *spectatorship* » : on est dans une position de confrontation de nos répertoires culturels ; on connaît les règles de la réception d'un tel objet.

Dans le second temps vient l'usage. Et là, usager et spectateur peuvent se confondre dès lors que l'individu a conscience de sa présence dans un tel espace, dans un tel usage de cet espace, qu'il « se voit » en train de consulter un ouvrage. Il y a alors un passage de l'usager au spectateur. Dès lors, une crainte concernant la contestation du « *spectatorship* » : est-ce à dire que le public recherché par la biennale de Paris serait fait d'usagers inconscients de leur état de réception, exécutants aveugles ?

.....

ARGUMENTS

.....

Petite réaction rapide à Alexandre Gurita :

Je m'arrête sur le point 4 du public naturel « Plus le pourcentage du public naturel est élevé plus la qualité de la proposition artistique est grande. ». Ce qui pose clairement un critère de valeur à la définition de l'art de la Biennale de Paris.

Ce critère peut / doit-il se suffire à lui seul ? Ce qui signifierait alors que tout ce qui n'est pas considéré communément comme de l'Art en serait, et au contraire, plus il se rapprocherait de l'idée de l'art et moins il n'en serait au final. Ou alors peut / doit-on définir un ou quelques autres critères de valeur afin de cercler cet art possible plus précisément ?

D'ailleurs, si l'on suit la logique jusqu'au bout de ce critère, il y a dans la Biennale une boucle, peut-être vicieuse, voire absurde, qui fait qu'à partir du moment qu'une proposition y est présentée, elle est dès lors revendiquée comme étant de l'Art, attirant de fait, au moins en partie, un public de l'art, et donc, s'autodétruisant de fait ou au moins perdant nettement sa qualité artistique.

Que reste-t-il alors aux œuvres de la Biennale ?

Navrée encore une fois de ne pouvoir être présente vendredi, bonne séance à vous tous,
Claire Sistach.

.....

Merci Claire pour ta réaction.

Je te réponds. Il y a des critères de valeurs mais ils ne sont pas issus de la Biennale de Paris mais des démarches qui lui sont constitutives. Mais je ne suis pas sûr que la valeur se situe dans la proportionnalité entre public naturel et art. Le public naturel est un outil statistique de mesure. Bien qu'étant tout d'abord une partie intégrante d'une pratique décentrée. Je m'excuse mais je ne comprends pas le deuxième paragraphe. Un critère de valeur se constate et se formalise, c'est à partir des démarches qui ont oublié les conventions de l'art que nous pouvons lister les valeurs. Au troisième paragraphe je te réponds par un exemple : à la Journée Nationale Libanaise du Taboulé il y a eu 1 800 000 personnes qui ont participé soit plus de la moitié de la population du Liban. Ces gens ne savaient pas qu'ils sont constitutifs d'un projet artistique et ils n'ont pas atténué la qualité artistique du projet de Ricardo Mbarkho mais au contraire ils l'ont augmentée. La Biennale de Paris n'expose rien, ni artistes ni œuvres. En ce sens l'expression "artistes/œuvres de la Biennale de Paris" est impropre.

Amitiés,
Alexandre Gurita

.....

Bonjour

C'est la première fois que je réagis par écrit à l'une des propositions de réflexion de l'Amicale de la BDP. Aussi, veuillez m'excuser par avance si je ne respecte pas les conventions habituelles d'adressage de mail...

J'aurais juste souhaité vous adresser les photos de deux situations réelles différentes, durant lesquelles le public aura été exclusivement « naturel », pour reprendre l'expression d'Alexandre Gurita, par opposition au « public de l'art » prévenu à l'avance de ce qu'il y aura quelque part de l'art à voir.

Évidemment, ni l'une ni l'autre de ces deux photos n'est retouchée. Dans le premier cas, il s'agit d'un podium à l'arrivée d'une compétition de course à pied, à Andrésy (78). Dans le second, il s'agit d'une performance effectuée durant un semi marathon, consistant à me débarrasser avec légèreté de semi-vérités et semi-mensonges me concernant, un(e) par kilomètre durant 21 kilomètre, à Rambouillet (78).

Claire Fouquet pose la question du "public recherché par la biennale de Paris (qui) serait fait d'usagers inconscients de leur état de réception, exécutants aveugles". Effectivement, si l'on songe à des oeuvres qui instrumentaliserait à ce point le spectateur, le problème serait bien triste. Ici, il s'agit de tout autre chose. La réception du monde est éminemment complexe: nous décidons de la rendre simple en nous rendant aveugle à tout vécu non banal, non routinier. C'est ce que mes performances essaient de désigner : discrètement, elles ont lieu sans en avoir averti les éventuels spectateurs. Si ces spectateurs se rendent compte de quelque chose, tant mieux: peut-être songeront-ils alors à cet instant à l'étrangeté du monde. Et si personne ne se rend compte de rien, tant mieux aussi : c'est la preuve que nous ne nous orientons dans le monde que parce que nous le simplifions en permanence.



Je regrette de ne pas être là vendredi : le rapport au spectateur est un thème de travail qui me touche.

Cordialement,

P. Robert

.....

Dans la faible mesure où j'arrive à comprendre l'objection de Claire par rapport à la MRL - faible sans doute parce que la relation que j'entretiens avec des livres et les espaces où ils sont stockés, entreposés ou rangés, est celle d'un lecteur réel ou potentiel et en aucun cas celle d'un

« spectateur », ce qui relèverait du fétichisme - elle semble assimiler spectatorship et usership à deux aspects d'une même expérience sensible, fondée essentiellement sur la visibilité.

Mais la « spectatorialité » n'est pas une conséquence logique et innocente de la visibilité ; elle désigne un régime très spécifique de visibilité, historiquement déterminé. Son argument vaguement phénoménologique consiste, me semble-t-il, à dire que spectatorialité et usage sont deux phases successives d'une même appréhension d'un monde déjà là par laquelle se noue ma relation avec l'être. Autrement dit, qu'un usager serait toujours déjà un spectateur. Or, à moins de penser que toute expérience de la visibilité nous transforme en spectateur (ce qui réduit la notion du spectateur au néant, c'est-à-dire à la synonymie avec être voyant), je ne vois pas la pertinence de dire que nous sommes « spectateurs d'une bibliothèque » (sic) avant d'en être les usagers. Il y a des usagers non voyants comme il y a des usages visuels, mais quel intérêt y a-t-il à remobiliser une expérience cartésienne - et tout l'appareillage sujet-objet - qui tient le monde à distance, pour dire que nous sommes tous des spectateurs par nature ? C'est participer à légitimer un élément clé - particulièrement aliénant - de l'idéologie contemporaine.

-SW.

.....
Stephen,

tu sais bien que je ne suis pas philosophe, ni historienne de l'art. Je ne réponds donc pas en tant que spécialiste, mais simplement à travers mes propres outils de compréhension.

Ma remarque était très réductrice en effet, mais peut-être pas autant que telle que tu la reformules: spectateur = être voyant. S'il y avait une équivalence à faire, ce serait plutôt : spectateur = être conscient de percevoir (du visible comme du palpable).

La conscience est consciente De quelque chose, c'est-à-dire qu'elle établit une distance avec son objet. Or, il me semble que l'usager, lorsqu'on l'ampute de son dédoublement spectateur, perd cette distance.

Je crois que cela a à voir avec une envie de coller au réel.

Je crois également que le risque réside dans un renversement consistant à utiliser l'usager à des fins qui sont loin de ses préoccupations.

Par rapport à la bibliothèque, - projet que j'aime beaucoup cela dit - je ne suis pas certaine que les usagers consultent les livres de Martha Rosler afin de reconstituer un paysage mental de cette dernière par exemple.

Il y a là comme deux intérêts parallèles qui s'ignorent ; mais leur rencontre n'est peut-être pas nécessaire.

Cela n'exclut toujours pas le spectatorship (tel que je le conçois), mais revient à dire que plutôt que d'avoir un segment :

artistel-Ispectateur/usager

on a deux demi-droites, qui peuvent éventuellement admettre une intersection :

1. artistel-

2.-Ispectateur/usager

Dans tous les cas, je ne réagis pas pour discréditer les propos de qui que ce soit, mais plutôt pour mettre leur résistance au travail, quitte à ce qu'elle trouve de nouveaux points d'appui.

Je t'embrasse,

Claire

SUITE A L'AMICALE

1. Au risque d'allonger cette collection de réactions fort intéressantes de quelques évidences (et de nombreuses lignes!), je désire souligner (encore une fois) l'importance que l'Amicale me semble avoir au sein de la Biennale de Paris : la mise en débat de « toutes » nos opinions (surtout de celles qui semblent ne jamais valoir la peine d'être mises ou remises en question) et l'exposition vivante de nos positions restent absolument nécessaires. Il faut éprouver crûment ce que nous tenons pour acquis (ainsi en est-il de la nature tapageuse du « Métal ») : « La XVe Biennale serait-elle au fond beaucoup plus artistique qu'elle le prétend ? » Parlons-en ! « Certaines pratiques prennent-elles autant racine qu'elles le racontent dans la réalité ? » Parlons-en ! « Quelle forme pourrait prendre le prochain catalogue (la XVIe) si nous convoitons de renforcer tel ou tel de ses aspects, par exemple son pouvoir émancipateur ? » « Saurait-on parler aujourd'hui d'un véritable changement de paradigme en art ? » « Ou œuvrons-nous toujours, à quelques détails près, dans une même configuration ? » « Est-il important de se poser cette question ? » Etc. Très peu d'espaces (c'est une banalité) permettent l'expression à bâtons rompus (on nous assène des discours placés sous haute surveillance intellectuelle, des modèles déposés auxquels il est rarement loisible de faire un minuscule accroc, cf. l'exaspérante conférence relatant les exploits « chromiques » de R. Tiravanija que nous évoquions Alexandre et moi, donnée il y a peu à Beaubourg par C.P.). Qui débat ? Un débat, c'est quoi ? Loin de nous l'idée que le débat serait une forme avancée d'art (le débat comme forme d'art, quelle tragédie ! : « C'est l'énième manière de prolonger notre interminable nuit des morts-vivants en feignant la bonne santé ! ») ou bien une mise en débat de l'art en général (ça se passait à Zurich il y a presque cent ans, tournons la page !). C'est l'exposition et la mise en jeu de nos préoccupations profondes, loin de la visibilité. On voit quelle agitation a provoquée l'Amicale N°23 « Spectatorship » de Stephen. Cette rencontre me semble avoir particulièrement bien fonctionné car elle a généré un grand nombre de questions et nous a indiqué, entre autres choses, que beaucoup de précisions restent à faire (où va la Biennale ?, de quoi est-elle vraiment faite ?).

2. Stephen disait vendredi que l'institution conteste le « usership » (ce que j'interprète ainsi, c'est-à-dire de manière assurément réductrice : l'institution conteste des formes d'utilisation des œuvres qu'elle n'a pas souhaitées ou programmées). Pour ma part, j'aimerais ajouter (en adoptant le point de vue d'un praticien) que l'artiste conteste lui aussi, à sa manière, très souvent le « usership » ou plutôt (pour être plus précis) contrarie l'utilisateur universel qui est en lui (qui mieux que l'artiste, d'ailleurs, saurait être le « bras armé » ou le « chien de garde » de l'institution ?). Cette contestation a la forme de multiples renoncements (à l'aspect anodin) : ils consistent à exposer un dispositif alors que celui-ci était réservé à l'usage (c'est ce que j'appelle la mise au rabais, ou encore le « passage du grand art à la table basse » : « Ok, c'est dommage parce que ça n'était pas vraiment fait pour ça, mais tant pis, on me comprendra ! »). Ils consistent à adapter (c'est-à-dire à limiter, dans la plupart des cas) volontairement les modalités d'usage d'un dispositif vivant à un lieu d'exposition qui ressemble à un énorme réfrigérateur (« utiliser la vie comme décor » disait Alexandre, « Ouf, ça va faire un peu plus gai ! »). Les artistes sont les seuls responsables de ce genre d'hybridations qui meurtrissent le sens de ce qu'ils font (ils sont très influençables) : ils évitent de faire de véritables choix en jouant simultanément sur plusieurs tableaux (« En multipliant les possibilités et les registres, il y a bien quelque chose qui va marcher ! »). Nous en savons quelque chose car nos pratiques

sont pleines de contradictions de ce genre (et de renoncements, il y a parfois un certain charme à les revendiquer !).

Tristes (ou heureux ?) « artistes débarrassés de l'idée de l'art » (je m'approprie sauvagement l'expression de Ghislain !) en chemin que nous sommes. Et nos aînés ? Ian Wilson ne souffre, apprend-on, aucune documentation de ses discussions (« Gardez-les en mémoire ! »), mais j'ai entendu récemment dire qu'il approuve aujourd'hui l'idée qu'émergent çà et là dans des musées des agrandissements photographiques de certaines de ses prestations. Laurence Weiner dispense des claques hallographiques formidables depuis des décennies mais réalise parallèlement des commandes urbaines qui décontenanceraient par leur conservatisme (équilibre des formes, utilisation de matières précieuses, harmonie, jeux de rythmes etc.) le tout premier directeur de la Biennale de Paris. Qu'en sera-t-il de nous ? Posons-nous la question.

Les tentatives d'opérations artistiques « débarrassées de l'idée de l'art » dans le monde (et occasionnellement dans l'art) abondent et sont parfois très intéressantes. Mais elles sont encore trop souvent plombées par des conventions qui les empêchent de trouver un plein accomplissement. On constate l'existence d'un art « sans art » ou « sans identité » (Jean-Claude) mais il n'abhorre jamais tout à fait les parures ou les bijoux (c'est-à-dire la représentation). Dans le détail, les activités radicalement « user » (pour revenir au sujet N°23), quand elles sont le fait d'artistes, vont rarement seules. Elles s'accompagnent fréquemment - volontairement - de l'exposition de documents, ce qui, me semble-t-il, représente une faiblesse incontestable (jeux de société et modes d'emploi mis à part, ainsi que tout autre cas de figure devant encore être encore « joué » au moment où il vient à nous). Où est le problème ? Ce n'en serait pas un si de telles présentations ne prétendaient pas (silencieusement) « compenser » la nature indomptable d'un art qui déconcerte par son immatérialité stricte et l'ignorance irrévérencieuse des modalités imposées par le régime de la visibilité. De telles présentations maintiennent un de nos pieds dans un passé rassurant. Il s'agit pour moi d'un conformisme tout autant flagrant dans la présentation d'archives (il revient à nous de trouver une meilleure forme de communication de l'existence passée ou présente d'un dispositif, je m'adresse à ceux qui, comme moi, font des archives par défaut !, misère !) que dans la reconstitution d'un contexte « faisant foi ». Comment aller ailleurs ? « Le pas », serait-ce la suppression de toute forme de présentation de l'activité artistique ? Mais oh, quelle question !

3. « Usager » aurait nécessité quelques précisions. Mais le temps a manqué. Je fournis ici une référence qui n'a pas directement à voir avec le champ dont il était question mais qui pourra certainement donner un éclairage sur la question du rôle qu'un usager peut avoir à jouer dans la concrétisation d'un projet vraiment sérieux (l'architecture, le fait d'habiter). Il s'agit du livre de Yona Friedman intitulé *L'architecture de survie (Une philosophie de la pauvreté)*, écrit à la fin des années soixante-dix, réédité en 2003 par L'éclat, gratuitement téléchargeable sur leur site) dont l'introduction (« Introduction destinée à être lue », son titre est marrant, page 11) commence par ces deux questions :

- à qui revient le droit de décision en matière d'architecture ?
- comment assurer ce droit à celui auquel il revient ?

Dans le chapitre d'ouverture « L'architecture décidée par l'habitant » (page 18), viennent alors les suivantes interrogations (de fond, qu'on retrouvera traitées de diverses façons tout au long de l'ouvrage) :

- a) Quelle est la raison d'être d'un objet d'architecture ?
- b) Quel est celui des deux, architecte ou habitant, qui doit avoir priorité sur l'autre ?
- c) Ces deux rôles ne pourraient-ils pas être assurés par la même personne ?

En observant ce qui se passe réellement, Friedman conclut (page 19, toujours l'introduction citée plus haut) : « Notre architecture actuelle viole le bon sens. ».

Salutations hyperamicales, merci à toutes et à tous,
Jean-Baptiste Farkas

.....
Un exemple d'une prise en compte du rôle de l'utilisateur dans la construction d'un projet, donné par Ryan Gander dans sa « Conférence sur les associations d'idées, transcription des ateliers ouverts de la Rijksakademie », Amsterdam, 2002, publiée dans le catalogue de la Biennale de Lyon 2007 :

Il y parle d'une université à Buffalo, que l'architecte a construit dans son entier sans y mettre de chemin. À l'hiver, les étudiants ont laissé la trace des chemins qu'ils créaient dans la neige, plus ou moins larges selon le nombre d'étudiants qui les empruntait. L'architecte a alors envoyé un hélicoptère prendre une photo aérienne du campus ; « il a ensuite situé toutes les lignes de traverse sur un plan et construit les allées aux endroits précis et de la même largeur que celles-ci ».

Claire Fouquet

.....
Bonjour Alexandre,

Tu dis : "Un critère de valeur se constate et se formalise, c'est à partir des démarches qui ont oublié les conventions de l'art que nous pouvons lister les valeurs." et "Il y a des critères de valeurs mais ils ne sont pas issus de la Biennale de Paris mais des démarches qui lui sont constitutives."

Je reformule ma question, sous quel critère de valeurs la Biennale sélectionne-t-elle les œuvres qui la constitue ?

Ex :

- Sourire.
- Inciter à sourire.
- Revendiquer le fait de sourire et/ou d'inciter à sourire comme moment acte, moment ou œuvre artistique.
- Être reconnu comme acte, moment ou œuvre artistique par une institution dite artistique, le fait de sourire et/ou d'inciter à sourire.

Lequel (ou lesquels) de ces exemples est-il plus propre à faire partie de la Biennale?

Pourquoi ?

Peut-on appliquer la même logique à l'acte de mettre de l'essence dans sa voiture ?

Pourquoi ?

À très bientôt,
Bonnes fêtes,
Claire.

PS : Pardon pour la lenteur de ma réaction !

.....

1/ La pertinence de la proposition de Stephen nous oblige à être très précis et rigoureux sur les pratiques réelles : N'y a-t-il pas risque de décalage entre théorie et pratique ?

La proposition de Stephen me convainc très largement, sur le plan intellectuel. Je rejoins volontiers son constat d'un art en plein changement de paradigme, et lui suis très reconnaissante de sa formulation de la situation, et de sa capacité conceptuelle à nous faire prendre conscience jusqu'au bout de ses conséquences.

En revanche, l'analyse des pratiques me semble en décalage au moins partiel. La richesse de la Biennale de Paris, le travail de Jean-Baptiste Farkas auquel je me suis davantage intéressée, et même la Martha Rosler Library (dont le catalogue est vraiment très intéressant), ne vont pas jusqu'à exclure ni tout « spectatorship », ni toute production ni tout auteur. Ils interrogent certes de nouveaux publics, ce « public naturel » cher à Alexandre, avec acuité, avec courage même et avec radicalité, mais il y a des reliquats compromettants avec le paradigme classique de l'art, si je puis dire ! Et cela ne disqualifie nullement pour autant leur engagement actif vers un nouveau paradigme.

Mais, cela me conduit à m'interroger sur un certain public potentiel de l'art que je pratique :

2/ La Biennale de Paris (et tout ce qu'elle implique sur « où-quand y a-t-il de l'art ? ») ne passe-t-elle pas à côté d'un public existant et ignoré ?

Compte tenu de mon travail de « médiation » sur l'art, dans des lieux et des contextes non prévus à cet effet, l'entreprise en particulier, je pense tout particulièrement à mes interlocuteurs quotidiens quand on parle de « spectatorship ». Je précise que je ne parle pas de collectionneurs ni d'hommes d'affaires intéressés par l'aspect spéculatif, je parle de gens qui ont un niveau socioculturel plutôt au-dessus de la moyenne (dirigeants de petites entreprises et cadres de grandes entreprises), une culture artistique souvent très moyenne voire nulle, mais qui ont une pratique « sociale » des lieux d'art.

Je fais d'abord un constat vraiment frappant : leur attente à l'égard de l'art contemporain est très grande et n'est pas du tout satisfaite par les lieux qu'ils fréquentent (foires, musées, galeries) ; donc les formes d'art plébiscitées par le marché et l'institution leur apparaissent souvent nulles.

Leur curiosité les conduit à différents ressentis négatifs à l'égard de l'art contemporain comme globalité : frustration, sentiment d'être exclu, pris en otage.

Ils ne rejettent pourtant pas l'art contemporain par principe au contraire, ils aimeraient s'y sentir concernés, interpellés, à l'aise.

Pb Évidemment, ces gens-là n'ont à peu près aucune chance de tomber sur la Biennale de Paris, compte tenu de son faible coefficient de visibilité artistique.

Faut-il le regretter ou pas (laisser faire) ?

En fait, je crois que ma fréquentation d'un certain public de l'art, par un biais détourné, m'empêche d'accepter le déni du « spectatorship », parce qu'il exclut à mes yeux ceux qui, précisément, sont les mieux à même d'intégrer les mutations en œuvre dans l'art contemporain. J'ai donc tendance à voir dans ce public particulier un acteur majeur et oublié

du fameux « Triple jeu de l'art contemporain » (Heinich), qui n'a pas la parole et a pourtant beaucoup à dire !

Hélène Mugnier