

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Collaborations. Warhol-Basquiat-Clemente

Commissaire: Tilman Osterwold

Inauguration: jeudi 17 octobre 1996. Période: 18 octobre 1996-19 janvier 1997

Catalogue: Cantz

Entre 1984 et 1985, Andy Warhol, le maître du Pop Art américain, Jean-Michel Basquiat et Francesco Clemente, deux éminents représentants de la peinture néo-expressionniste typique des années 80, collaborèrent à une série de peintures. Dans les travaux à quatre ou à six mains, chacun des trois artistes élabore son propre langage caractéristique et reconnaissable: Warhol intervient avec des images empruntées au monde de la publicité, Basquiat peint des personnages avec un style riche d'énergie, tandis que Clemente insuffle dans son oeuvre un caractère mélancolique et mystérieux. Les travaux que ces artistes, considérés pour leur langage expressif parmi les plus innovateurs des années 80, ont réalisés ensemble sont présentés de manière exhaustive: en effet, l'exposition comprend trente oeuvres de Warhol-Basquiat, une dizaine d'oeuvres de Warhol-Basquiat-Clemente et d'autres de Basquiat-Clemente.

Bertrand Lavier

Commissaires: Ida Gianelli, Giorgio Verzotti

Inauguration: jeudi 17 octobre 1996. Période: 18 octobre 1996-12 janvier 1997

Catalogue: Charta

Lavier, né en 1949 à Châtillon-sur-Seine en France, vit et travaille à Aignay-le-Duc. L'artiste entre sur la scène internationale à la fin des années 70 quand il marque par son oeuvre un détachement de la tendance picturale et néo-expressionniste alors dominante. Lavier non seulement promeut au rang d'oeuvre d'art des objets d'usage quotidien, proche en cela du *Ready-made* et du Nouveau Réalisme, mais encore il les recouvre de peinture, en y adjoignant une subtile opération d'étrangeté et d'aliénation, emblématiques de notre temps.

La rétrospective, présentée par Ida Gianelli et Giorgio Verzotti, propose une sélection de travaux allant de la fin des années 70 à aujourd'hui, parmi lesquels figurent les oeuvres réalisées au moyen d'objets superposés (un frigidaire sur un coffre-fort, une chaise sur un frigidaire), d'autres inspirées par les bandes dessinées de Walt Disney, ou encore les *Ready-destroyed*: autos et motos détruites lors d'accidents. La recherche la plus récente de l'artiste est caractérisée par des oeuvres aux dimensions énormes comme *Dolly*, une vraie montgolfière exposée dégonflée et posée sur le sol.



COMMUNIQUÉ DE PRESSE

EXPOSITION

COLLABORATIONS

WARHOL-BASQUIAT-CLEMENTE

COMMISSAIRE

TILMAN OSTERWOLD

BUREAU DE PRESSE MASSIMO MELOTTI

VERNISSAGE

JEUDI 17 OCTOBRE 1996

OUVERTURE A LA PRESSE A PARTIR DE 11H.
VISITE AVEC LES COMMISSAIRES 17H.
OUVERTURE AU PUBLIC 19H.

DUREE

18 OCTOBRE 1996 - 19 JANVIER 1997

HORAIRES

DU MARDI AU VENDREDI DE 10H. A 17H.
SAMEDI ET DIMANCHE DE 10H. A 19H.
LE PREMIER ET TROISIEME JEUDI DU MOIS
DE 10H. A 22H.
FERMÉ LE LUNDI

LIEU

CASTELLO DI RIVOLI
MUSEO D'ARTE CONTEMPORAEA
PIAZZA DEL CASTELLO
10098 RIVOLI (TORINO)

CATALOGUE

CANTZ

L'exposition

Entre 1984 et 1985, Andy Warhol, le maître du Pop Art américain, Jean-Michel Basquiat et Francesco Clemente, deux éminents représentants de la peinture néo-expressionniste typique des années 80, réalisèrent une série de peintures en collaboration. Dans les travaux à quatre ou à six mains, chacun des trois artistes élabore son langage caractéristique reconnaissable: Warhol intervient par des images empruntées au monde de la publicité, Basquiat peint des personnages avec un style riche d'énergie, tandis que Clemente insuffle à son oeuvre un caractère mélancolique et mystérieux. Pour donner un panorama exhaustif de cette collaboration significative, sont présentées une trentaine d'oeuvres de Warhol-Basquiat, une dizaine d'oeuvres de Warhol-Basquiat-Clemente et d'autres de Basquiat-Clemente.

Les artistes

Jean-Michel Basquiat (New York, 1960-1988) pose les bases de sa recherche artistique dans le graffiti, tendance particulièrement répandue à la fin des années 70 dans les métropoles américaines, en transposant les thèmes et les solutions formelles sur la toile. L'artiste débute sous le pseudonyme de SAMO, en peignant à l'aide d'un spray, dans les périphéries de Manhattan. Très vite, la critique et le marché s'intéressent de plus en plus à ce qui est défini comme le "phénomène Basquiat". Après son entrée dans l'entourage artistique qui gravitait dans la New York du Club 57, de Madonna, de Keith Haring et d'Andy Warhol, il est reconnu dans le monde de l'art international comme l'un des artistes les plus prometteurs. En 1982, à vingt et un ans seulement, il est invité à la septième édition de *Documenta* à Kassel.

Ses oeuvres, qui évoquent les dessins d'enfants, l'*Art Brut* et l'*Action Painting*, ont pour dénominateur commun l'essentialité, l'élémentarité du signe, tout en possédant une grande charge expressive et provocatrice.

En 1983, son amitié avec Warhol s'intensifie et, en novembre de la même année, Bruno Bischofberger organise l'exposition *Collaborations* qui propose des oeuvres de Warhol, Basquiat et Clemente, réalisées à plusieurs mains.

Jean-Michel Basquiat meurt, en 1988, à l'âge de 27 ans, emporté par une overdose d'héroïne.

Francesco Clemente, né à Naples en 1952, vit et travaille entre Rome, l'Inde et New York. Après avoir atteint la notoriété à la fin des années 70, il participe au mouvement de la Trans-avant-garde, "inventé" et promu par Achille Bonito Oliva, et il est présent dans les principales expositions du groupe dont *Transavanguardia Italia/America* (1982), à laquelle collabore également Jean-Michel Basquiat. Son travail a été défini "kaléidoscopique". En effet, Clemente allie à un nomadisme de vie un nomadisme artistique. L'artiste utilise des techniques diverses, allant de la peinture à fresque, de la photographie au graphisme. Les thèmes de sa recherche vont de l'autobiographisme à l'utilisation d'une symbolique qui intègre des aspects sexuels, érotiques mais aussi mystiques, rendus avec un heureux équilibre expressif et une fraîcheur d'images qui constituent le marque de son travail. Dans le passé déjà, Clemente avait réalisé des travaux à plusieurs mains, en 1981, avant de partir pour New York, il avait collaboré en Inde avec des artistes traditionnels et, par la suite,

avait créé des “manuscrits enluminés” avec des poètes américains tels que Allen Ginsberg, Harry Matthews et John Weiners.

Le travail avec Warhol et Basquiat est en harmonie avec l’oeuvre de Clemente selon lequel, comme l’écrit Marc Francis, “chaque artiste est libre de puiser dans un vaste fonds commun d’images et de styles préexistants, réélaborés par sa propre main”.

Andy Warhol (Pittsburg 1928 - New York 1987) est considéré comme le maître du Pop Art américain et comme l’une des personnalités les plus importantes de l’art de notre temps.

La répétition sérielle d’images, à l’aide d’un moyen technique, constitue pour Warhol non seulement une méthode de production mais acquiert surtout une valeur théorique fondamentale: “La raison pour laquelle je peins de cette manière, est que je veux être une machine, et je sens que lorsque je fais une chose et que je la fais comme si j’étais une machine, j’obtiens le résultat que je veux”. “Gourou” de la culture de New York, la “grande pomme”, du monde de la publicité et des mass media, Warhol, avec ses oeuvres, provoque non seulement un changement radical dans l’art contemporain, mais influence également les moeurs, l’usage des images. Ses *Campbell’s soup*, *Green Coca Cola bottles*, *Dollar Signs* et les portraits de personnages célèbres deviennent des images-symbole de la société contemporaine.

A propos de sa collaboration avec Basquiat, Andy Warhol écrit dans ses carnets: “Lundi, 16 avril 1984 (...) A six heures moins cinq j’ai peint un tableau de la série des Chiens en cinq minutes. J’avais une photo et j’ai utilisé la machine qui projette l’image sur le mur; j’ai mis le papier là où il y avait l’image et j’ai tracé. D’abord je l’ai dessinée, puis je l’ai peinte comme Jean-Michel. Je crois que les tableaux auxquels nous travaillons ensemble sont meilleurs quand on ne distingue pas qui a fait quoi (...)”.

Un an après sa mort, le Museum of Modern Art de New York a organisé la plus grande rétrospective jamais consacrée à son oeuvre. L’exposition itinérante est présentée à l’Art Institute de Chicago; à la Hayward Gallery de Londres, au Museum Ludwig de Cologne, au Palazzo Grassi de Venise, au Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou de Paris.

Extraits du catalogue:

Reflections on and experiences with Basquiat, Clemente and Warhol

by Bruno Bischofberger

(...) To get the most spontaneous work into the collaborations I suggested to Basquiat that every artist should, without conferring with the others about iconography, style, size, technique etc., independently start the paintings, of course in the knowledge that two further artists would be working on the same canvas, and that enough mental and physical space should be left to accommodate them. I further suggested to him that each artist send one half of the started collaborations to each of the other artists and the works then be passed on to the remaining artist whose work was still missing. Basquiat liked my proposal and agreed.

On my next visit to New York I suggested the whole project to Andy Warhol and also to Francesco Clemente. Both found it interesting and surely a new challenge and soon started on their work. (...)

From A to B to C and Back Again

Collaborations between Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, and Francesco Clemente

By Marc Francis

(...) The collaboration which was proposed in 1984 between Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, and Francesco Clemente, in which three groups of four paintings would be passed between the New York studios of each artist, with each one adding to, erasing, or overlaying the work of another, was a competitive game. Artistic style became the issue between them, as well as the personal relationships, generational differences, and widely disparate cultural backgrounds of each artist. Calculated risks were also at stake, because any contribution one artist were to make could be cancelled by the next player. The form of the game may have been suggested by the ancient children's game (taken up by the Surrealists in the 1930s), the *cadavre exquis*, in which the head, torso, and limbs of a prototypical body were divided up sequentially and separately imagined by different players in ignorance of the images created by the other artists. In the case of these paintings however, images were superimposed, as a part of the painting was not hidden from view.

In contrast to the hidden elements characteristic of these games, or of most card games, these triangulated collaborative paintings exhibit only too clearly the marks and strategies of the previous artist. Trumping is not an option, because the objective is not to surpass or beat the others. These paintings are not, therefore, a form of laying false trails, such as Marcel Duchamp's professed preference for playing chess over making art. Rather, it is a form of "working out", even more precisely of boxing, the dancing, feinting, ducking, punching art whose exemplar from the 1960s onward remains Muhammad Ali, the poet of the ring. (...)

Painting the Third Mind

By Keith Haring

(...) Jean-Michel and Andy had achieved a healthy balance. Jean respected Andy's philosophy and was in awe of his accomplishments and mastery of colour and images. Andy was amazed by the ease with which Jean composed and constructed his paintings, and was constantly surprised by the never-ending flow of new ideas. Each one inspired the other to outdo the next. The collaborations were seemingly effortless. It was a physical conversation happening in paint instead of words. The sense of humour, the snide remarks, the profound realizations, the simple chit-chat all happened with paint and brushes. I visited them at the Factory several times while they were painting together. The atmosphere was playful and intense at the same time. Jean-Michel's painting posture and disregard for technique created a mood of unnerving spectacle. There was a sense that one was watching something being unveiled and discovered for the first time. Andy was intrigued and intimidated at the same time. It seemed to push him to new heights. Andy returned to painting with beautiful, delicate lines, carefully laid onto the canvas. The drips and gestures immediately reminded me of the earliest Warhol paintings I had seen. The new scale had forced him to develop an even richer draftmanship. The lines flowed onto the canvas. (...)

Final Draft

By Peter Halley

(...) Finally, perhaps the richest aspect of these collaborations is their conversational quality and the respect each artist maintains for the very different point-of-view of his partner. We usually think of a collaboration as a creative act by which two people of similar persuasion work to achieve a unified and synthetic result. In the case of Basquiat and Warhol, collaboration is

about dialogue and difference. Each artist steadfastly maintains his ideological and stylistic point of view. The play between the two men of dramatically different cultural heritages speaking to each other through the language of modernism is the unique achievement of these works. (...)

Liste des oeuvres exposées

Warhol-Basquiat

Arm and Hammer II, 1985
Perishable, 1984
Chair, 1985
Lobster, 1985
White Lobster, 1985
Collaboration, 1985
Pink Lobster, 1985
Number 1, 1984
Don't Tread on Me, 1985
Clearboy, 1985
Bananas, 1984
Keep frozen, 1985
General Electric - White, 1984
Polizia, 1985
Aging Ali in Flight of Life, 1984
Drug King, 1984
Socialite, 1984
Zenith, 1985
Florida, 1984
Paramount, 1984
Olympics, 1984
Cabbage, 1985
El Jaffe, 1984
Stoves, 1985
Dogs, 1985
Don't Tread Tennis, 1985
Motorbike, 1985
Eggs, 1985
China, 1984
Third Eye, 1985
Sin more, 1985
Casa del popolo, 1984

Warhol-Basquiat-Clemente

Saxophone, 1984
Cilindrone, 1985
Pure, 1984
Pole Star, 1984
Pimple Head, 1984
Premonition, 1984
Hand Ball, 1985
Alba's Breakfast, 1984

Basquiat-Clemente

Number Five, 1984
Kiss, 1984



COMMUNIQUÉ DE PRESSE

EXPOSITION

BERTRAND LAVIER

COMMISSAIRES

IDA GIANELLI ET GIORGIO VERZOTTI

BUREAU DE PRESSE MASSIMO MELOTTI

VERNISSAGE

JEUDI 17 OCTOBRE 1996

OUVERTURE A LA PRESSE A PARTIR DE 11H.
VISITE AVEC LES COMMISSAIRES 17H.
OUVERTURE AU PUBLIC 19H.

DUREE

18 OCTOBRE 1996 - 12 JANVIER 1997

HORAIRES

DU MARDI AU VENDREDI DE 10H. A 17H.
SAMEDI ET DIMANCHE DE 10H. A 19H.
LE PREMIER ET TROISIEME JEUDI DU MOIS
DE 10H. A 22H.
FERMÉ LE LUNDI

LIEU

CASTELLO DI RIVOLI
MUSEO D'ARTE CONTEMPORAEA
PIAZZA DEL CASTELLO
10098 RIVOLI (TORINO)

CATALOGUE

CHARTA

LAVIER SUR SOCLE

Daniel Soutif

L'art de Bertrand Lavier procède plutôt par addition que par soustraction, par synthèse plutôt que par rupture, par surabondance de sens plutôt que par épuration formaliste, par jeu et plaisir des formes plutôt que par réduction conceptualiste. Comme devant la plupart des grandes œuvres, l'analyse ou le commentaire viennent buter chez lui sur une double densité, formelle et sémantique, qui leur interdit d'épuiser, et c'est heureux, leur objet.

C'est d'ailleurs, on le sait, bien d'objet qu'il s'agit chez Lavier, des objets et de leur densité, laquelle conduit aux différentes modalités de leur devenir art. Certaines de ces modalités sont désormais fort connues puisque l'artiste les met en œuvre régulièrement depuis plus ou moins longtemps : adjonction d'une couche de peinture en touches larges et pâteuses, superposition de deux objets, découpage photographique, etc. On ne reviendra pas ici sur ces procédures que Lavier n'enchaîne pas chronologiquement comme d'autres leur séries ou leur périodes, mais qu'il développe simultanément dans ce qu'il faut bien considérer maintenant comme le système synchronique de son œuvre, système qui se voit ainsi globalement retravaillé et complexifié au fur et à mesure que l'artiste met en service de nouveaux modes d'intervention venant éclairer ceux qui les ont précédés de la lumière de sens neufs. La chose vient d'ailleurs de se vérifier puisque Lavier a tout récemment ajouté un nouveau type d'opérations au répertoire de son art : le soclage "façon art africain ou primitif" d'objets plus ou moins ordinaires.

C'est à cette nouvelle procédure qu'on s'attachera donc tout spécialement ici.

Aux objets peints, aux objets superposés, aux objets découpés est en effet venue s'adjoindre depuis 1994 une nouvelle famille, celle des objets "soclés". En quoi donc consiste exactement l'opération qui engendre ces œuvres très singulières ? L'artiste l'a expliqué lui-même dans un entretien figurant dans le catalogue de l'exposition de certains d'entre elles au Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie : « L'installation de l'objet sur socle est une démarche récente. Il s'agit d'objets plutôt modestes, des objets de rebut, que je confie à un socleur parisien, qui les traite avec la même attention que les objets d'art primitif qu'il a l'habitude de socler. »¹ À ce jour, on compte notamment

1. Philippe Garcia de la Rosa, « Entretien avec Bertrand Lavier », in *Bertrand Lavier*, catalogue, Paris, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 21 septembre 1995-15 janvier 1996, p. 19.

au nombre de ces objets « plutôt modestes » une serrure (ordinaire, mais neuve), une pièce de voiture de course (utilisée dans des grands prix, courue pourrait-on dire), un parpaing (ce type d'objets peut-il être neuf ou usagé ?), une porte-revues en fil de fer enrubanné de plastique jaune typique des années soixante (d'occasion évidemment ; il faut aller au marché aux puces ou dans certaines galeries spécialisées pour dénicher ce genre de fétiche), une borne signalétique de plastique rouge et blanche (vaguement taguée), un ours en peluche (passablement fatigué d'avoir sans doute aidé à sécher bien des chagrins), une guitare électrique (jouée ?), un bidon à lait métallique (en bon état, mais, même flambant neuf, un tel ustensile semble surgir d'un passé déjà si lointain qu'il paraît relever du musée des arts et traditions populaires), un skateboàrd (plutôt éprouvé par de nombreux kilomètres sur le macadam et des centaines de sauts de trottoir), une porte de réfrigérateur (quelque peu rafistolée afin, malgré son âge, de rester fonctionnelle côté compartiment à bouteilles...), un petit robot ménager (flambant neuf) et, certainement, quelques autres bricoles similaires.

Chacun de ces objets a donc fait l'objet d'un soclage dont le choix des paramètres singuliers a été laissé à la compétence, c'est-à-dire au goût, du socleur : matière, forme, dimensions du socle ont été choisies en somme de la même manière qu'elles le sont par cet artisan lorsqu'il a affaire à un objet primitif. Inutile de préciser que ces choix résultent d'appréciations fondées pour l'essentiel sur la considération des propriétés formelles de l'objet concerné. La forme, si l'on veut, est le contenu du soclage. Ainsi, afin de se muer en l'œuvre titrée *J.M.B. classique* (car ici comme le plus souvent chez Lavier, le titrage reprend tout simplement la marque des objets utilisés), la serrure s'est vue fixée sur un petit parallélépipède de bois noir via une courte tige métallique elle-même peinte en noir : unité de couleur et juste rapport de toutes les proportions font que l'ensemble résultant de l'addition soutient le regard le plus esthétisant. Le bidon de lait (*C.L.B.*) a eu droit quant à lui à une base de calcaire beige et légèrement poreux ainsi qu'à un court support métallique peint en noir qui a pour effet d'alléger ce récipient de sa modeste fonction pour attirer toute l'attention sur la dimension sculpturale de sa belle surface métallique. De même, un socle de bois ciré et une courte barre de la même matière accentuent fortement la ressemblance entre la pièce de voiture (il s'agit d'un turbo de formule 1 Renault) et un masque anthropomorphe. La borne signalétique (*Girod*) lévite, elle, à quelques centimètres d'une plaque de métal peint en noir mat, à peine soulevée du sol où son usage originel la clouait, ce qui ne l'empêche pas d'être simultanément comme propulsée vers le spectateur par l'oblique de la courte patte rectangulaire qui la porte. Griffé dans le dos par une fine tige d'acier parfaitement

verticale, le pauvre petit ours orphelin (*Teddy*) flotte au contraire à relativement bonne distance — un tiers de sa propre hauteur environ — de son socle. La légèreté gracile du porte revue (*Teppaz*) est en revanche accentuée par un support mimétique puisque la tige noire qui le fait bondir au dessus de sa petite base rectangulaire est pratiquement identique, couture comprise, à celles dont il est lui-même fait. Le parpaing de ciment (*Doras*) semble pour sa part difficilement délivré de son évidente pesanteur par la tige de bronze patinée qui l'écarte très peu d'une fine plaque de la même matière bien propre à conférer une part de sa dignité à ce qu'elle supporte. Ce sont d'ailleurs également de fines bases du même bronze patiné qui portent la guitare électrique (*Aria Pro I I*) et le Skateboard (*Chuck McTruck*). Mais, dans ces deux cas, le vif mouvement vrillant dont ont été dotées les tiges porteuses (de section carrée) semble repropulser chacun de ces deux instruments dans des figures qui leur furent certainement familières dans leur vie antérieure. Enfin, la portière de réfrigérateur (*Bendix*) prend désormais appui de façon très statique, presque monumentale, sur deux larges pattes elle-même fixée sur un socle à deux niveaux parfaitement capable de lui conférer une noblesse d'un genre très différent de celle que l'usage lui a fait perdre...

A première vue, l'opération nouvelle ainsi inventée par Lavier pourrait paraître une simple variation sur le thème du readymade duchampien "aidé" ou encore une déclinaison de la procédure des superpositions auxquelles Lavier nous a habitués, dont la seule particularité serait en somme de prendre le risque de superposer non deux objets, mais un objet et un socle. En ce sens, même si les socles sont évidemment traités ici non comme des objets qui se suffiraient à eux-mêmes (cela concernerait un autre artiste contemporain), mais comme des objets dignes d'être en propre intégrés à l'œuvre, la démonstration établirait que, si un réfrigérateur peut devenir socle, symétriquement un socle n'en est pas moins pour autant un objet comme un autre, même lorsqu'il est affecté à sa fonction normale. Quoique le readymade duchampien soit évidemment visé au passage, quoique les superpositions antérieures éclairent évidemment déjà la scène où apparaissent les objets soclés, ceux-ci ne constituent pas néanmoins une simple variation ni de l'un ni de l'autre thème. Comme toujours en effet, Lavier vise à produire des œuvres dotées d'une forte autonomie sans que cela les empêche d'être munies aussi d'une forte capacité à entrer en relation avec d'autres œuvres existantes (appartenant aussi bien à son propre corpus qu'à d'autres plus ou moins proches). S'agissant d'objets d'abord offerts à la vue, un tel résultat ne peut être atteint qu'au prix d'un travail lui-même d'abord formel, ce qui ne signifie pas que les effets de sens soient pour autant court-circuités, loin s'en faut.

Un bref détour par la théorie de l'art dit "primitif" devrait permettre de préciser ce point.

Voici quelques années, à l'occasion d'une exposition intitulée *ART/artifact* qui réunissait, sous l'autorité de Susan Vogel, des objets tous primitifs, mais réputés les uns artistiques, les autres simplement utilitaires², le philosophe et critique Arthur C. Danto développait, une réflexion dont on peut tirer ici grand parti. Afin d'établir la thèse générale selon laquelle ce qui est art l'est absolument et cela en fonction de sa signification et non pas aléatoirement ou relativement au gré de la (bonne) volonté des regardeurs³, Danto inventait, selon la méthode souvent fort imaginative des philosophes analytiques anglo-saxons, deux peuplades primitives d'origine commune, mais ayant évolué selon une curieuse symétrie. En résumé, ces deux pittoresques peuplades — les Pot People et les Basket Folks — sont supposées produire, les uns et autres, des pots et des paniers identiques, à ceci près que, chez les premiers, les pots sont perçus comme riches de très profondes significations ou autres pouvoirs (ils servent à contenir les graines et semences, or, selon les sages, toute chose naît d'une graine ou d'une semence...) si bien que ceux qui les réalisent sont considérés comme des prêtres émules des dieux. Les paniers en revanche sont traités comme de simples objets utilitaires et ceux qui les fabriquent comme de simples artisans. On devine déjà qu'il en va tout différemment chez les Basket Folks. De fait, dans cette peuplade-là, ce sont les paniers qui se voient attribués des propriétés surnaturelles (les sages ne considèrent-ils pas le monde lui-même comme un grand panier tissé d'herbe et d'air ?) tandis que les pots se voient relégués au rang de simples ustensiles. Dans de telles conditions, il est naturel d'admettre que, de

2. Cette exposition a été organisée en 1988 par The Center for African Art de New York.

3. « Because of the dilating substance of individual artworks in the backward illuminations of present art, the belief that art itself must lack a stable identity become irresistible, that anything can be a work of art even though it may not have had that exalted status when it was first made, and that the boundaries of art are themselves philosophically indeterminate. One chief purpose of the present essay is to resist this belief. It does not follow from the facts with which I began, namely that works of art have latencies that become actual when released by other, later works of art, that art itself, as a concept and category, has a corresponding openness. It is one thing to say that what a work of art is, is a function of what other works of art show it to be. It is quite another thing to say that whether something is a work of art at all is a function of what other things are works of art. The population of artworks is a mutually self-enriching system of objects, any given member of which is considerably richer because of the existence of other artworks than it would have been if it alone existed (it is an independently interesting question whether there could be only one artwork in the world). But something must already be an artwork to benefit from this enrichment. The boundary between art and the rest of reality is, on the other hand, philosophically inflexible. It is of course possible to *discover* something to be a work of art, even a great work of art, which before then was regarded as having occupied a vastly less exalted, vastly more dubious status. [...] To be a work of art, I have argued, is to embody a thought, to have a content, to express a meaning... », Arthur C. Danto, « Artifact and Art », in *ART/artifact. African Art in Anthropology Collections*, New York, The Center for African Art et Munich, Prestel, 1988, p. 18 et 32. Cet article a été repris dans le volume de Danto titré *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post Historical Perspective* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 1992) dont Claude Hary-Schaeffer vient de publier une traduction française (*Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996).

retour dans son pays occidental, l'anthropologue supposé avoir découvert et examiné ces particularités n'hésitera guère, malgré l'identité physique des uns et autres, à verser les pots des Pot People et les paniers des Basket Folks au musée d'art où les esthètes modernes ne manqueront pas de venir les admirer. Les paniers des premiers, comme les pots des seconds, seront en revanche consignés au musée d'anthropologie ou d'histoire naturelle où ils viendront tout naturellement s'intégrer à des dioramas illustrant pittoresquement, mais fort pédagogiquement aussi, comment vivent nos « frères noirs ». Partition parfaitement légitime aux yeux de Danto qui, on l'a vu, considère qu'un objet est d'art en fonction de ce qu'il contient en quelque sorte de pensée ou de théorie. Or, on sait par hypothèse que, de ce point de vue, les pots des Pot People diffèrent radicalement, malgré leur absolue identité physique et donc visuelle, de ceux des Basket Folks. Ils méritent donc effectivement d'être conservés et montrés au musée d'art, de même bien sûr que les paniers de ces derniers, tandis que, réciproquement, les paniers des premiers ne sauraient, pas plus d'ailleurs que les pots des seconds, prétendre à un autre destin que celui de modestes ustensiles évidemment indignes d'un tel honneur et donc voué au statut modeste de document tout juste susceptible de figurer au musée d'anthropologie ou d'histoire naturelle⁴.

Cette fable anthropologique n'est naturellement pas sans rapport avec certains épisodes de l'histoire de l'art moderne et contemporain. L'identité physique d'objets considérés les uns comme « d'art » (participant à ce titre, pour suivre encore Danto, de ce que Hegel nommait « l'esprit absolu »), les autres comme de simples choses utiles (appartenant à l'ordinaire « prose du monde ») est en effet justement le mystère révélé, selon notre philosophe, aussi bien par les readymades de Duchamp que par les célèbres boîtes Brillo de Warhol. La manière dont Danto dissout ce mystère qu'il a nommé « transfiguration of the common place » est connue. On y a d'ailleurs déjà fait plusieurs fois allusion ici même. L'art est affaire de contenu, c'est-à-dire de signification. Les objets d'art incorporent des pensées et même des théories de sorte que deux objets radicalement semblables pour l'œil peuvent être radicalement différents pour la pensée et appartenir l'un à l'art, l'autre au monde ordinaire.

Les choses pourtant pourraient bien n'être pas si tranchées. En témoignent d'ailleurs certains détails (ou certaines absences de détails) de la fable des Pot People et des Basket Folks. Le moindre de ces détails n'est pas celui qui concerne les effets visuels de la distribution des pots et des paniers entre musée d'art et musée d'anthropologie. Danto souligne lui-même qu'au musée d'anthropologie

4. Cf. Danto, art. cit., p. 23-26.

ou d'histoire naturelle, pots et paniers utilitaires font l'objet d'un certain type de mise en scène. Ils sont, nous dit-il, intégrés à des dioramas montrant leur utilisation dans le quotidien de ses deux tribus imaginaires. Il indique même qu'un panier et un pot "artistiques" (prêtés naturellement l'un et l'autre par le musée d'art) ont été intégrés aux dioramas représentant respectivement leur peuplade d'origine. Ils y occupent des places privilégiées, à l'écart des choses ordinaires, et tout prouve qu'ils font l'objet d'une attention spéciale, bien différente en tout cas de l'indifférence avec laquelle sont traités pots et paniers utilitaires. Aucune précision n'est donnée en revanche à propos de la présentation au musée d'art des pots et paniers "sacrés" sinon que, pour donner à la fable sa saveur de réalité, Danto évoque au passage deux couples de musées célèbres, le Kunsthistorisches et le Naturhistorisches Museums qui se font face à Vienne de chaque côté de la Marie Theresien Platz d'une part, et, d'autre part, le Metropolitan Museum of Art et l'American Museum of Natural History respectivement situés, à New York, sur les deux avenues bordant de part et d'autre Central Park. Sans entrer ici dans la description de l'aile Michael Rockefeller du Metropolitan Museum, il est cependant utile de rappeler que les objets "primitifs" qui y sont présentés au titre de l'art y bénéficient d'une mise en valeur justifiant parfaitement le jugement de Susan Vogel selon lequel « the museum exhibition is not a transparent lens through which to view art, however neutral the presentation may seem »⁵ : splendide isolement de chaque objet sur son socle ou sur la surface de cimaise qui lui est allouée, éclairage savant (ou plutôt magique ?) produisant à coup sûr cet effet d'« unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être » auquel Walter Benjamin a donné le nom d'« aura »⁶. Ce type de présentation fait d'ailleurs régulièrement l'objet de polémiques entre amateurs (esthètes bien sûr) d'art primitif et anthropologues ou autres ethnographes qui n'y voient qu'annexion colonialiste d'objets qui, selon eux, ne relèvent en aucune manière de notre catégorie d'art et ne devraient donc pas être présentés avec les égards que notre civilisation réserve aux objets qu'elle désigne comme lui appartenant. Il est vrai que, comme le constate encore Susan Vogel, « the category of African objects defined as art has steadily expanded throughout the twentieth century » de sorte que « virtually all of the African art works we now know were once classified as artifacts ». Rien d'étonnant donc à ce que, dans ces conditions « the problem of distinguishing between the two categories has proven remarkably resistant to clear cut solutions, and continue to bedevil

5. Susan Vogel, « Introduction », in *ART/artifact*, *op. cit.*, p. 12.

6. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936], trad. franç. M. de Gandillac, in Benjamin, *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 94.

those who collect and exhibit African art and the other "primitive" art »⁷.

La fable de Danto vise à la fois à résoudre ce difficile problème et à prouver qu'il est structurellement identique à celui posé par les readymades et autres supposées transfigurations du banal qui abondent dans l'art moderne et contemporain. Le contraire serait d'ailleurs étonnant puisque, somme toute, "primitif" ou civilisé, le banal est toujours du banal... Duchamp n'aurait d'ailleurs probablement pas contredit Danto sur ce dernier point ainsi qu'en témoigne une observation incidente qui figure dans ses célèbres entretiens avec Pierre Cabanne. Afin d'établir une de ses thèses préférées qui veut qu'« il n'y a pas de société sans art parce que ce sont ceux qui le regardent qui le déclarent », l'artiste ajoutait en effet pour preuve : « Je suis sûr que les gens qui faisaient des cuillères en bois au Congo, que nous admirons tellement au musée de l'Homme ne les faisaient pas pour qu'elles soient admirées par les Congolais »⁸.

Cette certitude indique néanmoins que Duchamp n'aurait peut-être pas été en revanche en total accord avec la solution du problème suggérée par la petite fable anthropologique du philosophe américain. Celle-ci suppose, on l'a compris, qu'un objet est d'art en quelque sorte constitutivement. Certes il a pu et il pourra toujours arriver dans tel ou tel cas que l'on ne s'en soit pas immédiatement aperçu. L'art africain dans son ensemble a connu une telle erreur de classification. Pour la réparer, un changement des "regardeurs" aura certainement été nécessaire, mais il n'aurait pas suffi si les propriétés qui font que cet art peut aujourd'hui être apprécié comme tel n'avaient pas toujours été là. Ainsi, le passage d'un objet du monde du non-art (« la prose du monde ») à celui de l'art (« l'esprit absolu ») est toujours le résultat d'une *découverte* qui n'est autre en dernière analyse que celle d'un contenu de pensée de nature théorique dont on n'avait pas jusqu'alors repéré la présence invisible. Cette solution peut certainement satisfaire un philosophe qui, somme toute, peut ainsi voir (si l'on peut dire...) dans l'art la poursuite de la philosophie par d'autres moyens. Elle a néanmoins un défaut majeur, celui d'annuler purement et simplement le visible en tant que tel — en quoi elle rejoint malgré tout Duchamp dans la mesure où il estimait que ses readymades deviennent des choses « qu'on ne regarde même pas »⁹ — alors même que la reconnaissance de

7. Vogel, art. cit., *ibid.*

8. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967 et 1977, p. 175.

9. Cette formule selon laquelle le readymade « devient une chose qu'on ne regarde même pas » apparaît dans un entretien avec Alain Jouffroy dont l'enregistrement et le texte intégral sont en cours de publication (Paris, Dumerchez et Centre Georges Pompidou). Elle doit évidemment être rapprochée de la déclaration faite à Pierre Cabanne quelques années plus tard au sujet de l'indifférence esthétique avec laquelle Duchamp considérait devoir choisir ses readymades. « C'est très difficile de choisir un objet », disait-il, « parce qu'au bout de quinze jours

ce visible comme art s'accompagne toujours ou peut-être même résulte, aussi bien dans le cas des objets "primitifs" que dans celui des objets annexés par l'art moderne ou contemporain, d'élaborations ou de constructions formelles difficilement négligeables. En d'autres termes, il se pourrait que Danto cherche à donner une solution théorique à un problème qu'il ne peut se poser que parce qu'il a déjà trouvé sa solution dans la pratique des musées et des expositions, laquelle constituerait donc le véritable problème théorique. Le philosophe, aveuglé en somme par la dimension spéculative de la question, ne différerait guère de la « majorité de ces visiteurs (most visitors » de musée dont Susan Vogel dit qu'« ils sont inconscients du degré auquel leur expérience de quelque art que ce soit est conditionné par la façon dont il est installé (are unaware of the degree to which their experience of any art in a museum is conditioned by the way it is installed) »¹⁰.

C'est évidemment au contraire à la façon dont l'œuvre est installée que Bertrand Lavier consacre une part essentielle de son travail et cela non pour faire de l'œuvre ce qu'on a appelé une installation, mais bien pour lui intégrer — de façon à la maîtriser — la question de son installation de sorte qu'elle puisse fonctionner en tant qu'œuvre indépendamment de son contexte (y compris muséal). Cela valait dans le cas des objets peints, dans celui des superpositions et également dans celui des découpages photographiques. Cela vaut peut-être encore plus clairement dans celui des objets sociés puisqu'en l'occurrence, une part du contenu de l'œuvre (pas la seule) est en effet précisément constituée par l'intégration dans l'œuvre elle-même de ce qui normalement joue comme dispositif d'installation (et d'indexation). En déplaçant la barre art/non art de sorte qu'elle traverse l'œuvre elle-même, Lavier réussit ce paradoxe de produire une famille d'objets qui en quelque sorte intègrent le musée ou plus généralement les dispositifs d'indexation de l'art et peuvent du même coup se passer d'eux pour cette simple raison qu'ils ne désignent pas l'œuvre de l'extérieur, mais en sont devenus part intégrante.

Le détour par "l'art primitif", ou plus exactement par les dispositifs caractéristiques de son indexation comme art (digne du

vous arrivez à l'aimer ou à la détester. Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique. Le choix des ready-mades est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût. » (Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967 et 1977, p. 175.)

10. « Whether the Wum bowl is art, whether the hunting net, or the lozi needles are art or artifact is strictly our problem. The makers of humble African nets, needles, stools and mats that we term artifacts have not somehow aspired to sophistication and the status of art and failed. They never for a minute lost sight of the fact that these were simply useful wellmade objects. The question and the categories are ours.

African culture do not isolate the category of objects we call art, but they do associate an esthetic experience with objects having certain qualities. The esthetic experience is universal — with or without a word that describes it. » Vogel, art. cit., p. 11.

musée ou de l'exposition) est évidemment rien moins qu'innocent. Réfléchissant en effet sur les formes de construction qui participent à la production de la valence de l'art dans le cas des objets "primitifs", Lavier pourrait, comme Vogel, souligner que ces objets peuvent bien avoir été dotés par leur producteur de qualités esthétiques sans pour autant avoir été conçus par eux dans l'intention d'entrer dans une catégorie d'art qui est nous est propre. Inscire ou non ces objets dans cette catégorie (et du coup dans les lieux prévus pour elle) est, comme le dit Vogel contre Danto, « strictement notre problème (strictly our problem) »¹¹. Il en va de même, pourrait-on ajouter, en ce qui concerne le problème dérivé de leur présentation. Il en va donc, aux yeux de Lavier, de l'"art primitif" comme de l'art readymade. Dans les deux cas, il s'agit d'art *in situ*, le site étant en l'occurrence non un site naturel, mais un site hautement culturel (dans tous les sens du terme), à savoir le musée (ou ses préambules que sont la galerie ou l'exposition d'art). Or, il se trouve que le musée et les expositions ne sont pas seulement un problème théorique, ils sont aussi la source d'un problème pratique : il faut les construire, c'est-à-dire qu'il faut en élaborer pratiquement les formes, lesquelles sont des formes qui auront cette particularité d'avoir pour fonction de conditionner l'apparition d'autres formes. Le point aveugle de l'opération readymade, qu'elle porte sur des objets occidentaux ou "primitifs", est donc précisément qu'elle dépend très directement, mais aussi très implicitement (pour ne pas dire inconsciemment) de cette construction formelle. La conséquence de cette dépendance est évidemment la perte de l'autonomie de l'œuvre : hors du musée, le readymade revient, quelle que soit son origine — artisanat africain ou industrie américaine —, à son statut initial d'objet quelconque. Le geste duchampien aussi bien que l'esthétisation généralisée des objets "primitifs" souffrent donc, l'un comme l'autre, de la même faiblesse théorique qui est de ne pas voir qu'aucun objet ne peut accéder à l'art pour de simples raisons théoriques. Dans un cas comme dans l'autre, un dispositif formel est indispensable. Dans un cas comme dans l'autre, de tels dispositifs sont donc toujours effectivement présents, mais ils n'intéressent pas la théorie qui les tient non pour part intégrante de l'art, mais pour de simples interfaces relevant de l'autre bord de la frontière. Il est vrai qu'il serait injuste de demander aux théoriciens plus que ce qu'ils peuvent offrir. En l'occurrence, il s'agissait de déplacer une frontière et cela, seul un artiste maître en résolution pratique des paradoxes pouvait le faire.

On comprend maintenant qu'en faisant socler des objets qui, sans cette opération, ne seraient que readymades, Lavier obtient, comme résultat de l'addition, non plus une simple inscription au registre de

11. *Id.*, p. 17.

l'art avec en prime un droit d'accès à ses espaces, mais un véritable changement de figure, ce qu'on est en somme en droit d'attendre de ce qu'on nomme "transfiguration", même si ici cette transfiguration-là n'a rien de magique ou de théorique, puisqu'elle est avant tout l'effet d'une opération formelle et donc visuelle. En ce sens, la serrure dogon ou celle de la Samaritaine se voient, si l'on peut dire, au bout du compte sociées à la même enseigne. Ce qui, il faut le souligner au passage n'est que justice. On sait bien en effet comment l'Occident (ou plus exactement le Président des Brosses¹²) a inventé les notions de fétiche et de fétichisme. Le fétiche en effet, dans la langue des colonisateurs, c'est l'image de la divinité des colonisés, image faite de main d'homme — c'est le sens exact du mot portugais *feitição* d'où viennent fétiche et fétichisme — naturellement puisque la divinité de l'autre n'existant pas, elle ne saurait produire d'image acheiropoiète (non faite de main d'homme) comparable à celles, *santo sindone* et autre voiles de Véronique, produites, de temps en temps, par le dieu (qui lui existe...) des chrétiens. Les "dieux" des colonisés en somme se réduisent purement et simplement à ces pauvres choses (pots ou paniers par exemple...) auxquels les "primitifs" prêtent tant de pouvoir, mais dont nous, nous savons bien que ce ne sont que des choses matérielles, des fétiches.

En traitant des objets industriels occidentaux de la même manière que l'esthétique muséifiante traite des objets artisanaux ou rituels empruntés à d'autres cultures, Lavier arrose les arroseurs qui s'étaient, il est vrai, déjà considérablement arrosés eux-mêmes puisqu'on sait bien que, Marx et Freud aidant, le fétichisme (de la marchandise ou de tel ou tel substitut de l'objet sexuel) a eu vite fait de revenir comme un boomerang se ficher dans l'esprit de ses inventeurs eux-mêmes. Reste qu'il fallait en quelque sorte socler le fétichisme pour montrer (et non

12. Dans un ouvrage publié en 1760 et intitulé *Du Culte des dieux fétiches ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de la Nigritie*. Un court passage de cet ouvrage avait été publié dans un numéro spécial de la Nouvelle Revue de Psychanalyse consacré aux *Objets du fétichisme* (numéro 2, automne 1970, p. 131-132). Le texte complet (revu et très brièvement présenté par Madaleine V. David) a été réédité en 1988 dans le cadre de l'édition dirigée chez Fayard par Michel Serres du Corpus des œuvres de philosophie en langue française. En voici, cité en l'honneur des Pot People et des Basket Folks, un extrait significatif : « Les Nègres de la côte occidentale d'Afrique et même ceux de l'intérieur des terres jusqu'en Nubie, ont pour objet d'adorer certaines Divinités que les Européens appellent *Fétiches*, terme forgé par nos commerçans du Sénégal sur le mot Portugais *Fetisso*, c'est-à-dire, *chose féé, enchantée, divine* ou *rendant des oracles* ; de la racine latine *Fatum, Fanum, Fari*. Ces Fétiches divins ne sont autre chose que le premier objet matériel qu'il plaît à chaque nation ou à chaque particulier de choisir et de faire consacrer en cérémonie par ses prêtres : c'est un arbre, une montagne, la mer, un morceau de bois, une queue de lion, un caillou, une coquille, du sel, un poisson, une plante, une fleur, un animal d'une certaine espèce, comme vache, chèvre, éléphant, mouton ; enfin tout ce qu'on peut imaginer de pareil. Ce sont autant de Dieux, de choses sacrées, et aussi de talismans pour les Nègres, qui leur rendent un culte exact et respectueux, leur adressent leur vœux, leur offrent des sacrifices, les promènent en procession s'ils en sont susceptibles, ou les portent sur eux avec de grandes marques de vénération, et les consultent dans toutes occasions intéressantes : les regardant en général comme tutélaires pour les hommes et comme de puissants préservatifs contre toute sorte d'accidens. » (p. 15).

pas seulement démontrer) en quoi l'Occident le porte en lui comme l'une de ses vérités et probablement comme l'une de celles qui permettent de comprendre comment l'art d'après le temps de la religion, c'est-à-dire l'art du temps du musée, articule sa fonction sociale. Sociés à la même enseigne, les fétiches des uns comme ceux des autres se mettent à vivre très légitimement leur vie esthétique respective. Ils deviennent ainsi effectivement des œuvres d'art, c'est-à-dire des hyperfétiches qui, en s'éclairant mutuellement, en disent long sur la société qui les fait tels¹³. Comme le dit souvent l'artiste et comme le manifestent déjà les autres opérations auxquelles il nous a accoutumés, dans ce cas aussi les formes, en s'additionnant, deviennent formes¹⁴. Mais de devenir formes ne leur interdit pas de vouloir en outre signifier quelque chose...

Juillet 1996

13. Voir sur ce point les développements présentés in Daniel Soutif, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », *Transversalité* 1, Bordeaux, CapcMusée d'art contemporain, 1990. p. 33-38. Une version quelque peu différente du même article est paru en anglais dans *Artforum* (oct. 1989, p. 155-162) sous le titre « Found and Lost : on the Object in Art ».

14. Cette formule figure notamment dans un petit texte rédigé en 1987 à l'occasion de la Documenta de Cassel et qui se terminait ainsi : « Si à Cassel j'ai donné à une composition géométrique à trois dimensions l'apparence, d'un terrain de tennis sur gazon ou si en posant un réfrigérateur sur un coffre-fort certains voient dans cet édifice l'apparition d'une sculpture sur son socle, je pourrais également dire que ce que l'on n'envisageait pas cet état pour ces formes connues, autrement dit : LES FORMES DEVIENNENT FORMES. » (document tapuscrit communiqué par l'artiste). La même idée est commentée de façon intéressante dans un entretien (en anglais) avec Corinne Lewallen publié sous le titre *View* au printemps 1988 par Point Publications, San Francisco. Cf. également *Plus*, n°3/4, 1988, p.46.

Liste des oeuvres exposées

Polished, 1976

Or not to be, 1978

Erebi, 1983

Golden Brot, 1983

Harvey, 1983

Peinture blanche, 1983

Brandt

Haffner, 1984

Walt Disney Productions 1947-1985 n.5, 1985

Walt Disney Productions 1947-1985 n. 6, 1985

Walt Disney Productions 1947-1985 n. 4, 1985

Nobilis, 1985

Crimson, 1986

Paragon, 1986

Socle de peinture rouge, 1986

Tennis

Volley-Ball, 1987

Walt Disney Productions 1947-1987 n. 14, 1987

Panton

Zanussi, 1988

Relief-Peinture n. 2, 1988

Candy

Fichet-Bauche, 1989

Donnay n. 1, 1989

Intervoile, 1989

Walt Disney Productions 1947-1990 n. 8, 1990

Wal Disney Productions 1947-1990 n.9, 1990

Frigeco, 1991

Giudecca, 1991

Sanijura, 1982

Pleyel, 1991

Relief-Peinture n. 2, 1991

Rouge Bordeaux par Astral et Ripolin, 1992

Walt Disney Productions 1947-1992 n. 13, 1992

64

100, 1992

Dolly, 1993

Giulietta, 1993

328 GTB, 1993

Bendix, 1994

Girod, 1994

JMB Classique, 1994

Teddy, 1994

Walt Disney Productions 1947-1994, 1994

Walt Disney Productions 1947-1994, 1994

Chack Mc Truck, 1995

Doras, 1995

Walt Disney Productions 1947-1995, 1995

Photo-Relief, 1996

Walt Disney Productions 1947-1996, 1996

Composition bleu et jaune (détail), 1988-96

Uni.Mas, 1996

Fenêtre, 1982-96

Lavier

Morellet, 1975-85-96