

Invisible

Culte de l'immatériel ou culte du vide ?

Geneviève Nevejan, Paris
journaliste et historienne d'art

ARTS

Le XX^e siècle nous aura tout fait voir, le renouvellement des sujets, des techniques et des matériaux les plus improbables. Tout devient objet artistique, la sociologie, la publicité, les idées avec l'art conceptuel, jusqu'au kitsch du plus mauvais goût qui atteint des sommets avec la supposée *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni, vendue au poids selon le cours de l'or ! Aujourd'hui, comme par une sorte de trop plein, on ose la dématérialisation des œuvres.

Le siècle passé nous amène à envisager une inéluctable histoire matérielle et immatérielle de l'art. Dès 1913, *Le carré noir sur fond blanc* ou *Quadrangle noir* du peintre russe Kasimir Malevitch amorce une forme de nihilisme. Cette peinture si proche du néant fut présentée pour la première fois dans l'exposition *0.10* - le titre renvoyait à « l'au-delà du zéro des formes », selon les propos de l'auteur, et au nombre d'artistes exposés (dix). « La libération de l'objet me porta toujours plus loin dans le désert où n'existe comme fait que la sensibilité, expliquait le pionnier

de l'abstraction. Ce n'était pas un carré vide que j'avais exposé, mais la sensibilité du monde sans objet. » Le « monde » devait dorénavant reposer sur des unités minimales abstraites dont la manifestation la plus spectaculaire avait été le *Quadrangle*. Cinq ans plus tard, *Blanc sur blanc* (ou *Carré blanc sur fond blanc*, 1918) radicalisera la négation de toute forme.

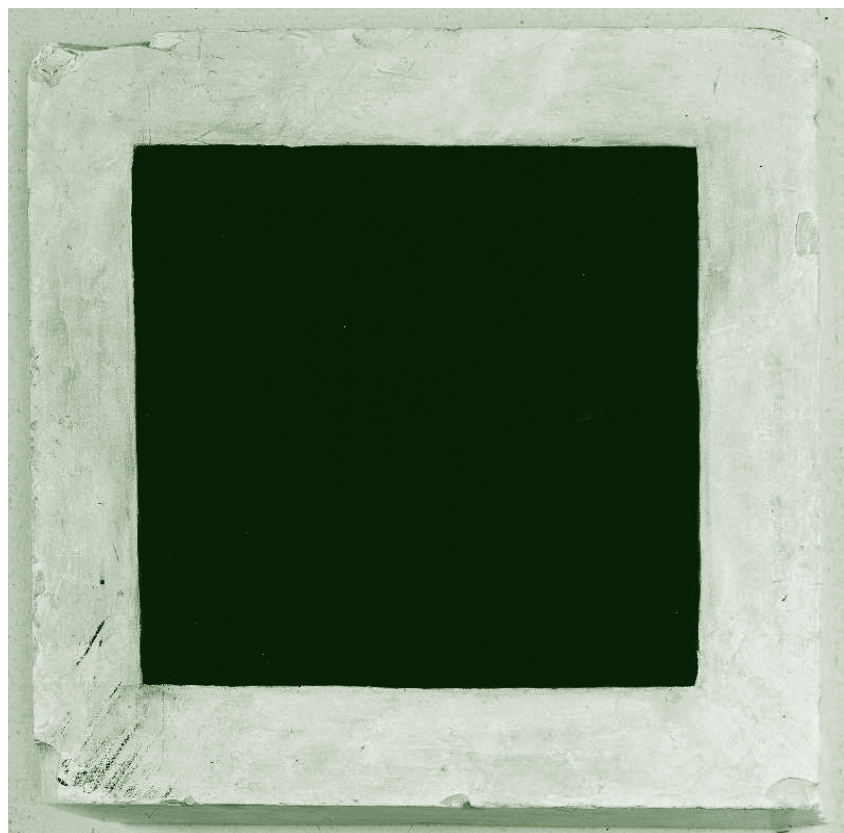
On aurait pu songer à une impasse et donc à la mort de la peinture. Ce fut à l'inverse un champ de création qui s'ouvrait à plusieurs générations d'artistes. Les Américains Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly et Robert Rauschenberg avec l'immaculée blancheur de sa *White Painting* (1951) y trouvèrent pendant près d'un demi-siècle une source inépuisable d'inspiration.

La lente disparition du sujet

À cette tendance marquante des années 1950, succédèrent des peintres qui se concentraient sur le support, tel l'Italien Piero Manzoni dont les *Achrome* furent réalisés à partir de kaolin posé sur une toile plissée. Claude Rutault obéissait à des *Définitions/Méthodes*, pour reprendre l'intitulé de son protocole qui consistait à peindre des toiles de la même couleur que le mur. Il pouvait donner ses instructions à un acquéreur, qu'il soit collectionneur ou commissaire d'exposition. L'intention ? Permettre à ces derniers d'endosser le statut d'artiste à la faveur d'une interactivité. Les artistes conceptuels tel Joseph concevaient le plus souvent un processus similaire, par lequel la responsabilité de la mise en forme matérielle incombait à un tiers.

Sur le chapitre de la dématérialisation, Marcel Duchamp a sa part de responsabilité, en privilégiant l'idée de l'œuvre et donc sa part d'invisibilité. Il inaugura sa pratique iconoclaste en refusant la peinture « réti-

Kasimir Malévitch,
Carré noir
 (entre 1923-1930)
 © DP - Photo:
 Jacques Faujour/
 Centre Pompidou,
 MNAM-CCI/
 RMN-Grand Palais



nienne». Il dépassa les limites du champ artistique avec le flacon de verre qui prétendait emprisonner «l'air de Paris». Puis, l'artiste s'appropriä la réalité dans sa matérialité la plus triviale avec la pissotière transformée en *Fontaine* (1917). En mettant des motifs géométriques en mouvement à l'aide de ses *Rotoreliefs* (1935) motorisés, il aboutit fatalement à la dissolution des formes. Quant à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, aussi intitulée *Le Grand Verre* (1915-1923), elle ne montre ni la mariée ni les célibataires, mais nous permet de sonder les pensées invisibles et, faut-il le dire, triviales de l'auteur voire du regardeur. Par son matériau, le verre, l'œuvre s'annonçait comme transparente; elle ne l'est pas.

La volatilisation de la matière

Si les Nouveaux Réalistes sont largement débiteurs de Marcel Duchamp, Yves Klein est incontestablement le plus proche de cette matérialité réinventée. Il est le premier à conceptualiser le vide en 1958 à la galerie Iris Clert, avec l'exposition *Le Vide*. Il réalise une œuvre unique, *Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité stabilisée*. Les murs de la galerie avaient été repeints en blanc pour souligner le vide et favoriser l'éclosion d'une zone de sensibilité imprégnée d'énergie. On se méprendrait donc en imaginant que cette exposition était une exposition du rien.

Deux ans plus tard, il scénarise l'immatériel sous la forme d'un journal distribué dans les kiosques comme le serait un quotidien. En Une, on peut voir Yves Klein effectuant un

Invisible

Culte de l'immatériel ou culte du vide ?

vol plané dans le vide avec cette légende: «Le peintre de l'espace se jette dans le vide!» Celui qui souhaitait à la fin des années 1950 une «longue vie à l'immatériel» joua un rôle essentiel en introduisant le premier le terme «immatériel» dans l'histoire de l'art.

Quand les attitudes deviennent forme

Par ce titre donné à l'exposition qui se déroula en 1969 à la Kunsthalle de Berne, le conservateur et commissaire Harald Szeemann va lui aussi marquer en visionnaire l'histoire des avant-gardes. Ce Suisse, qui dirigeait depuis 1961 l'institution bernoise, y fédéra soixante-neuf artistes représentatifs de l'arte

povera, du land art et de l'art conceptuel, les tendances alors dominantes de la scène artistique qui avaient pour point de convergence le refus de la réalité. Il s'agissait d'exposer non pas leurs œuvres tangibles, mais l'artiste «à l'œuvre».

Dans des vidéos qui immortalisent ces «attitudes», on peut voir Lawrence Wiener réduisant en miettes un mur à l'aide d'un marteau. Un téléphone vous mettait en relation avec Walter De Maria, quant à Michael Heizer, il détruisait en partie le trottoir devant la Kunsthalle. L'exposition témoignait du fait que «l'attitude» pouvait se substituer à l'œuvre matérielle. Les visiteurs et journalistes ulcérés déversèrent en réaction du fumier devant le musée, dont le conservateur provocateur fut définitivement banni.

Ces formes nées d'attitudes interrogeaient le culte de l'objet, alors que dans le même temps s'élaborait la société de consommation. Elles minaient le concept de musée ou de galerie, faisant ainsi partie intégrante de la contre-culture.

Robert
Rauschenberg,
White Painting
[three panel], 1951
Collection SFMOMA
© Robert
Rauschenberg
Foundation



Collectionner l'immatériel

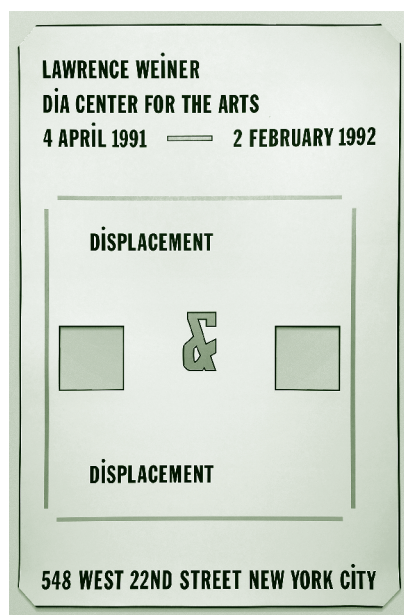
L'immatériel ne se situe pas pour autant hors du marché. Le couple de médecins psychiatres Josée et Marc Gensollen a fait de l'art conceptuel « l'épine dorsale » de leur collection. Conscients de la vanité du monde, de la quête de plus-value et d'une vaine recherche de notoriété, ils adhèrent à un art qui remet en cause la marchandisation de l'art. Ces psychanalystes aiment les mots, l'échange et la discussion. Presque logiquement, ils ont acquis *State-ments* (1968) de Laurence Wiener et *Discussion* (1998) de Ian Wilson. Ainsi qu'ils le concèdent, leur attention se porte sur la stimulation intellectuelle au détriment de la délectation visuelle.

En 2002, intervient leur rencontre décisive avec l'artiste anglo-allemand Tino Sehgal, dont l'art consiste à créer des situations. L'une d'elles, acquise par le couple, invite les Gensollen à modifier leur voix quand ils font visiter leur collection. L'autre intervention dont se sont portés acquéreurs les collectionneurs

est le strip-tease d'un gardien de musée devant les visiteurs, action par laquelle le regardeur est confronté à son propre voyeurisme. L'achat est effectué en espèces; il ne doit laisser aucune trace; il n'y a pas non plus d'enregistrement; un notaire atteste de la propriété. La seule trace est celle de la mémoire.

Le sens de l'art, le sens de la vie

La réaction la plus immédiate tendrait à crier à la facilité, alors qu'une création libérée de la matière relève à l'inverse d'un véritable défi. Comment faire œuvre et donner un sens à sa création en la privant de toute visibilité? La dématérialisation fait vivre une expérience sensorielle parce qu'elle crée le trouble et suscite des interrogations. Elle ne cherche pas à apporter des réponses, mais plutôt à déjouer nos habitudes sensibles pour nous permettre d'atteindre un plus haut degré de complexité sensorielle. Les sphères auxquelles elle renvoie n'ont jamais été aussi vastes. Elle peut convoquer la science, les techniques, l'économie, la politique, en somme la vie dans son entièreté, au point d'ailleurs de se confondre avec elle. Elle comble le fossé entre l'art et la vie, ce qu'ambitionnait Rauschenberg. Cet art du vide serait-il, à l'inverse, son exact contraire: un art total? ■



Lawrence Weiner,
Displacement & Displacement, 1991.
Affiche publiée à
occasion de son
exposition au New
York Dia Center for
the Arts © DR