

Sculpture antisociale

Lili Reynaud Dewar

Page de droite, en haut / Page right, top: Tom Burr. «Deep Purple». 2000. Bois, acier, peinture ; 250 x 2500 x 44 cm. Vue de l'installation au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, en 2006. (Court. Galerie Neu, Berlin). Installation in Lausanne. Wood, steel, paint
En bas / below: Richard Serra. «Tilted Arc». 1981. Vue de l'installation sur la Federal Plaza, New York. (Ph. DR.) View of installation on New York's Federal Plaza

Détournés de leur fonction commémorative, certains monuments déploient aujourd'hui une force négative qui en fait presque des sculptures antisociales. Squattant l'espace public, s'appropriant les tropes de la sculpture in situ ou confisquant les missions de la monumentalité, ils développent une relation ambiguë à leur propre statut de marchandise, et semblent œuvrer contre les balises idéologiques de la sculpture publique, non sans flirter avec un certain cynisme.

Dans l'un des collages de l'artiste américain Tom Burr [1], on peut lire ce terme, inscrit au-dessus d'une perspective architecturale de très grands cubes : «ANTI-PUBLIC». Existerait-il comme l'envers d'une sculpture publique et de son certificat d'authenticité, une sculpture anti-publique ? La réponse pourrait résider dans une distinction entre sculpture pour tous et sculpture appropriable par des *happy few* ; une sculpture pour l'espace public et une sculpture pour le domaine privé ; une sculpture monumentale et une sculpture déplaçable ; ou, pour utiliser un anglicisme qui traduirait mieux, en opposition à l'inertie de la monumentalité, la fluidité consommable de cette catégorie : *disposable* (dont on dispose «à sa guise»). Mais l'emploi du préfixe négatif *anti* excède cette opposition et semble indiquer que la distinction réside dans la fonction même de la sculpture. La sculpture *anti-publique* briserait le lien la rattachant à l'espace social, voire renverserait complètement son «utilité» supposée. Une sculpture antisociale, dénigrant la société, ses mécanismes d'intégration, ses autorités d'agrégation et la bienséance de ses usages collectifs.

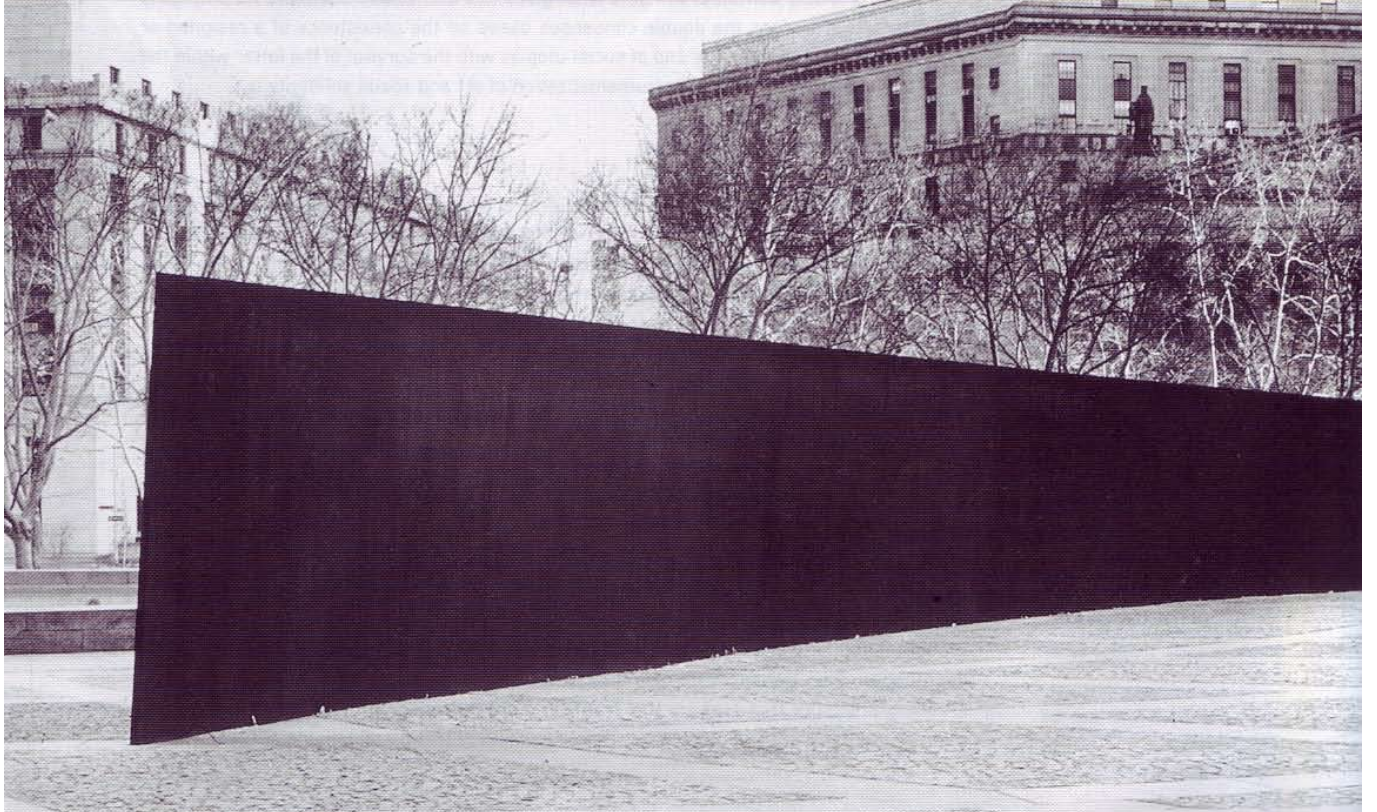
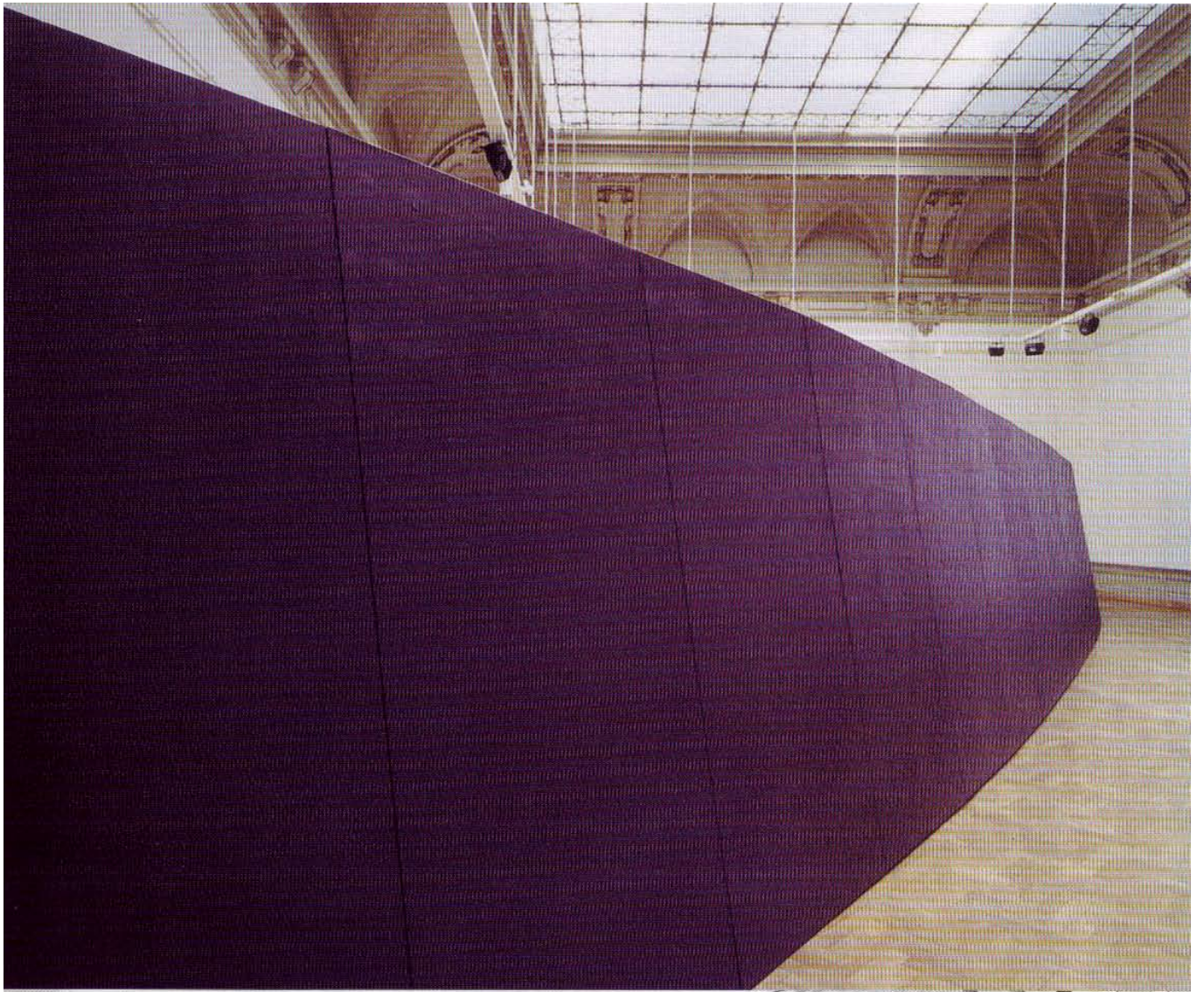
Cette sculpture squatterait l'espace public ou détournerait les tropes de la sculpture in situ à des fins radicalement opposées à celles que poursuit cette dernière, et par cette confiscation indigne, démontrerait la vanité des ambitions de réforme sociale de l'art contemporain. Certes, cette vanité est largement admise, et c'est là que résident l'ambiguïté et l'intérêt de cette sculpture *anti-publique* : révéler à l'acide le double consensus qui fait cohabiter dans un même temps l'acceptation résignée, voire cynique, de la fin des utopies sociales, et leur maintien en survie à l'intérieur des cadres réducteurs de l'instrumentalisation de l'art et de la solidarité.

Inversion du lien social

En se réappropriant le *Tilted Arc*, l'œuvre de Richard Serra installée sur la Federal Plaza de New York en 1981, puis détruite en 1989, suite au refus de l'artiste de la réinstaller conformément aux souhaits des censeurs de l'administration américaine, Tom Burr dévoie sa radicalité inflexible. *Deep Purple* (2001), une réduction de l'œuvre originale, refaite en bois et métal, peinte en violet profond, sera installée dans plusieurs institutions artistiques, rétrogradant ainsi l'espace de l'œuvre à son inscription dans un contexte muséal, a priori normalisé et confiné. En le privant de ses propriétés constitutives (son espace d'origine et son intégrité matérielle), Tom Burr domestique le *Tilted Arc* et le «place au centre d'un ensemble d'artifices consciemment théâtraux [2]». Il le fait pénétrer dans un environnement *indoor* articulé autour de lieux clés symboliques, comme le musée, le théâtre, l'intérieur écrivain, caractérisant typiquement la sphère et le décor bourgeois contre lesquels l'œuvre de Serra s'articule.

[1] UNTITLED (PRIVATE PROPERTY), #2, 1999, reproduit dans *Extrospective*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition monographique de l'artiste au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, ed. JRP RINGIER, p. 56.

[2] Tom Burr s'entretient avec Florence Derieux, «Une conversation avec Tom Burr», 2006, catalogue *Extrospective*, op. cit. p.20.



Cynical Monuments

Anti-Social Sculpture

Lili Reynaud Dewar

Certain monuments today have turned the genre's positive commemorative function upside down and become highly negative—anti-social sculptures. Inserted into public space and appropriating the tropes of site-specific sculpture and the missions of monumentality, they have an ambiguous relationship to their own status as commodities, apparently going against the ideological guiding principles of public sculpture.

In a collage by Tom Burr,^[1] written above an architectural view of three large cubes, is the term "anti-public." Does there really exist, as the opposite of public sculpture and its certificate of authenticity, an anti-public sculpture? The answer may reside in the distinction between a sculpture for all and a sculpture that can be appropriated by the elite, a sculpture for public spaces and a sculpture for the private domain, a monumental sculpture and a movable one, or, to use a word that better describes the consumer-friendly aspect of the latter category in opposition to the categorical inertia of the former, a disposable sculpture. But the use of the negative prefix "anti" goes beyond these binomials and seems to indicate that the distinction resides in the very function of this sculpture. Anti-public sculpture is that which breaks the ties that bind it to social space and even turns its own supposed "utility" upside down. It is an anti-social sculpture in that it denigrates society, its mechanisms of integration, its authorities of admission and the decency of its collective usages.

Such sculpture would be a squatter in public space, subverting the tropes of site-specific sculpture for radically opposed ends, and through this shameless confiscation demonstrating the vanity of the social reformist ambitions of contemporary art. Of course, this vanity is widely admitted, which is what gives this anti-public sculpture its ambiguity and interest: it exposes the double consensus based on the coexistence of a resigned or even cynical acceptance of the end of social utopias with the survival of the latter within the reductionist framework of the instrumentalization of art and social solidarity.

Social Links Turned Upside Down

By reappropriating *Tilted Arc*, the Richard Serra artwork installed on New York's Federal Plaza in 1981 and subsequently destroyed in 1989 following the artist's refusal to reinstall it in the manner desired by government censorship, Burr diverts its radical inflexibility. *Deep Purple* (2001), a scaled-down version of the original work, made of wood and metal and painted the color of its title, has been displayed in a number of museums, thus also downgrading the work's space to a theoretically normalized and confined institutional context. In robbing *Tilted Arc* of its constitutive properties [its original space and material integrity], Burr domesticated it and "placed it at the center of an ensemble of consciously staged artifices."^[2] He brought it into the indoor environment articulated around symbolic key sites such as the museum, the theater and the interior-as-screen typically characterizing the bourgeois sphere and décor against which Serra's work is organized.

In 2001, Joanne Tatham and Tom O'Sullivan reappropriated a public health notice and put it in the Tramway in Glasgow. The warning "Smoking Kills" found on the back of cigarette packs was transformed into a black "Heroin Kills" spelled out in Hollywood-sized letters. In this semantic shift, a transitive verb (smoking) designating a common addiction was brought together with a noun (heroin) associated with outcast status, criminality and moral degradation. This transposition of a disposable, very widespread written admonition to a crushing sculpture that took up the Tramway's entire interior dramatized, in a sardonic manner, the failure of public policies. The disposition of this piece, located at the entrance

[1] *Untitled (Private Property) #2*, 1999, reproduced in *Extraspective*, the catalogue for the artist's solo exhibition at the Musée Cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, published by JRP Ringier, 2006, p. 56

[2] Tom Burr interviewed by Florence Denieux, *Une conversation avec Tom Burr*, *ibid.* p. 20.

En 2001, les Anglais Joanne Tatham et Tom O' Sullivan se réapproprient une injonction de santé publique et la font entrer dans le centre d'art Tramway, à Glasgow. L'avertissement «Smoking Kills», apposé aux paquets de cigarettes est transformé en un «HEROIN KILLS» noir, de dimensions hollywoodiennes. Ce glissement sémantique, d'un transitif (*smoking*) désignant une addiction banalisée et intégrée, vers un nominatif (*heroin*) associé à la marginalisation, la délinquance et la déchéance ; cette transposition d'une injonction écrite jetable et hyper diffusée en une sculpture écrasante, emplissant tout l'espace de Tramway, théâtralise de manière sardonique l'échec des politiques publiques. La lecture de la pièce, se présentant dos au public par rapport à l'entrée dans la salle d'exposition, renforce symboliquement la négation de l'œuvre et du centre d'art comme lieux d'une médiation et d'un échange social.

Miss Charity, sculpture de Damien Hirst installée dans le square de Hoxton, à Londres, en 2002, agrandit à l'extrême les dimensions d'un objet caractéristique des années 1950 anglaises : une tirelire à l'effigie d'une fillette estropiée, destinée à recueillir des fonds en faveur des victimes de la guerre. Avec cette œuvre, Damien Hirst déplace une partie de son exposition personnelle, donnée parallèlement dans une galerie, dans un contexte urbain londonien. À la base de ce bronze est posé un pied-de-biche, qui fonctionne comme un appel au vol, celui d'un butin moralement intouchable, tandis que la hauteur de cette tirelire (6,70m.), la condamnant à rester irrémédiablement vide, lui confisque sa fonction initiale de solidarité sociale.

Transgression de l'original

Au-delà de cette défection de l'espace social, ou de cette démission provocatrice de la fonction sociale de l'art, ces œuvres transgressent les critères de la sculpture in situ : la permanence, l'inaliénabilité, l'intégrité, ou encore «*l'unique, le local et le non réitérable* [3]». Ce qui s'élabore, au travers de cette transgression, c'est une certaine ubiquité de l'œuvre et de son statut de marchandise.

La version originale de *HEROIN KILLS* a été miniaturisée a posteriori (*HK Marble*, 2003), en un petit multiple en marbre, puis «rééditée» en un pendentif en or 24 carats, (*HK Necklace*, 2004) porté par différents acteurs du monde de l'art pendant la 50^e biennale de Venise. Si l'original s'accompagnait de récits de toxicomanes recueillis par une association locale et s'érigait précisément dans la ville détenant des records d'addiction à l'héroïne, la dispersion de l'injonction dans la biennale, point de rencontre culminant d'une communauté structurée par un même corpus de données artistiques et spéculatives, implique un effondrement total du sens de ce «message». Quant à la métamorphose d'une sculpture démesurée en un minuscule objet dérivé de luxe, elle «joue» la soumission volontaire aux diktats de fluidité du marché. D'un extrême l'autre : Tatham & Sullivan élargissent jusqu'à la caricature l'amplitude entre sculpture *site specific* et multiple, monument et objet d'art, qui plus est «portable»[4], au sens vestimentaire du terme. Le grincement de cette pantomime conceptuelle (avant d'être un monument ou un objet, *HEROIN KILLS* est un *statement*) formule une auto-critique sans espoir, quoi que l'on puisse voir dans cette autoaccusation le signe d'un désir d'émancipation du conditionnement ainsi désigné.

Inversement, avec *Miss Charity*, on part d'un objet populaire pour aller vers le gigantisme, conformément à une tradition pop entérinée (De Oldenburg à Koons) à laquelle souscrit Hirst. Alors que la version monumentale «originale» de *HEROIN KILLS*, construite en bois et détruite après l'exposition [5], ne fut pas réitérée, *Miss Charity*, intégrant son statut de marchandise dès sa genèse, est un bronze en trois exemplaires. Permanence et gratuité de l'œuvre dans l'espace public sont bafouées : le but ultime de cet arrangement provisoire est la vente. *Miss Charity* fonctionne comme un leurre : elle n'est un monument que par son caractère surdimensionné, et une sculpture dans le domaine public que par opportunité. Elle est, en revanche, un authentique fragment du discours de Hirst [6] : «*L'aspect financier d'une pièce est partie intégrante de la vie. Si l'art est au sujet de la vie – ce qu'il est inévitablement – alors les gens vont payer pour l'acheter, et ça devient un consommable mais ça reste de l'art. Je trouve ça très excitant* [7].»

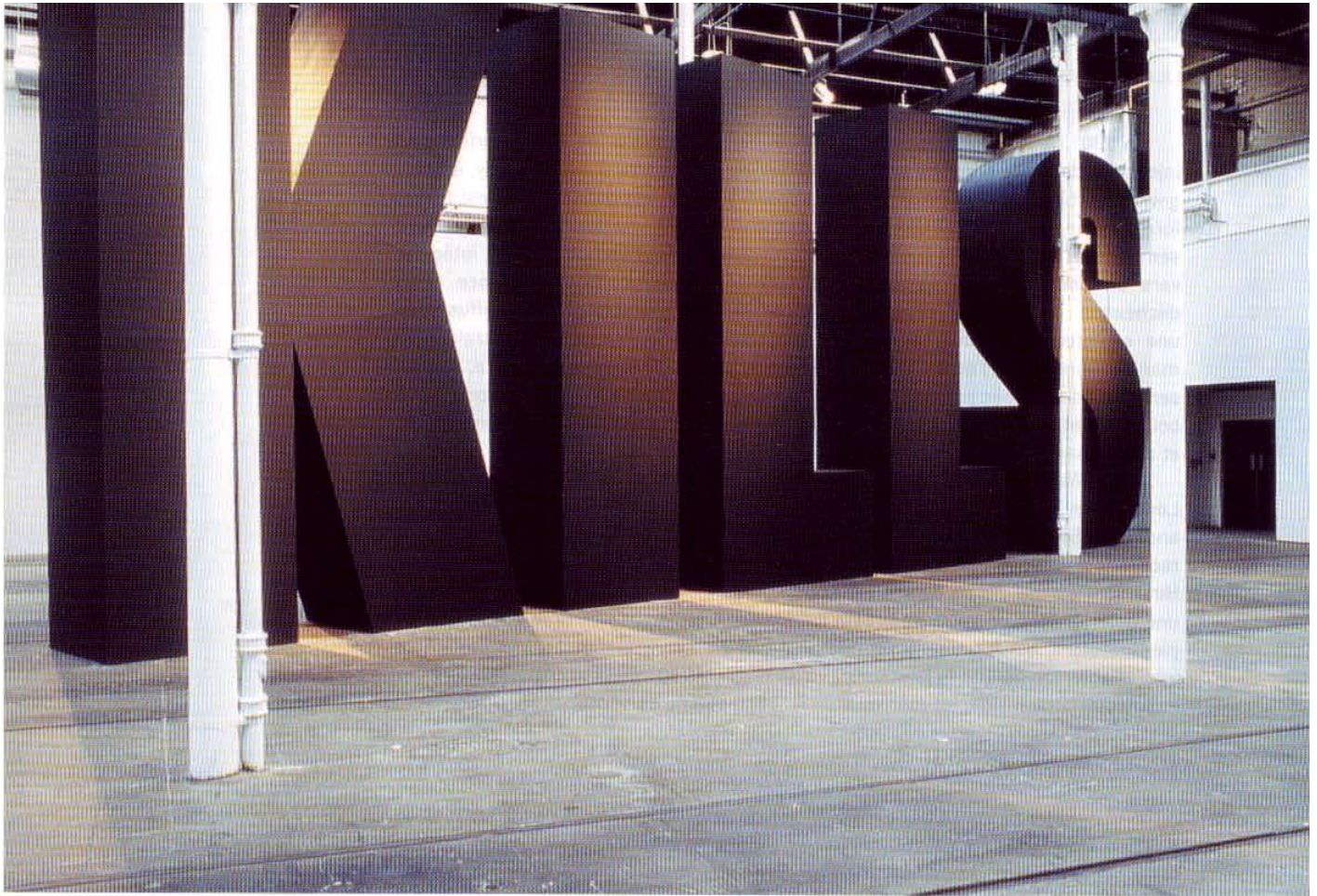
[3] «L'autre côté du mur», Georges Baker, catalogue *Extrospective*, op. cit., p.82.

[4] Pour reprendre une expression utilisée par Richard Serra pour définir ce que n'est pas sa méthode. «From the Yale Lecture», extraits d'une conférence donnée à l'Université de Yale en juin 1990 au début de la controverse autour du *Tilted Arc*, in *Art in theory, An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publications, 2nd ed., 2004, p.1097.

[5] Le bois de *HEROIN KILLS* fut délibérément réutilisé par le collectif d'artiste Henry VII Wives pour leur exposition succédant à celle de Tatham & Sullivan.

[6] *Miss Charity* réunit des critères récurrents dans le travail de l'artiste : appropriation et juxtaposition contradictoire de motifs populistes, dépiage frontal de questions existentielles, efficacité quasi industrielle de la forme, hyperréalisme, gigantisme, etc.

[7] Damien Hirst, 1992, dans *On The Way To Work*, recueil d'interviews de l'artiste par Gordon Burn réalisées entre 1992 et 2001, Faber & Faber éditions, 2001, p.16.



Tatham & O'Sullivan. «HK». 2001. Bois, peinture, textes imprimés. 44 x 23.3 m. Installation au Tramway, Glasgow, 2001 (Court. des artistes et The Modern Institute, Glasgow) Wood, paint, printed texts

to the exhibition hall with its back to the public coming in, symbolically reinforced the negation of the artwork and the art center as a venue for social mediation and exchange.

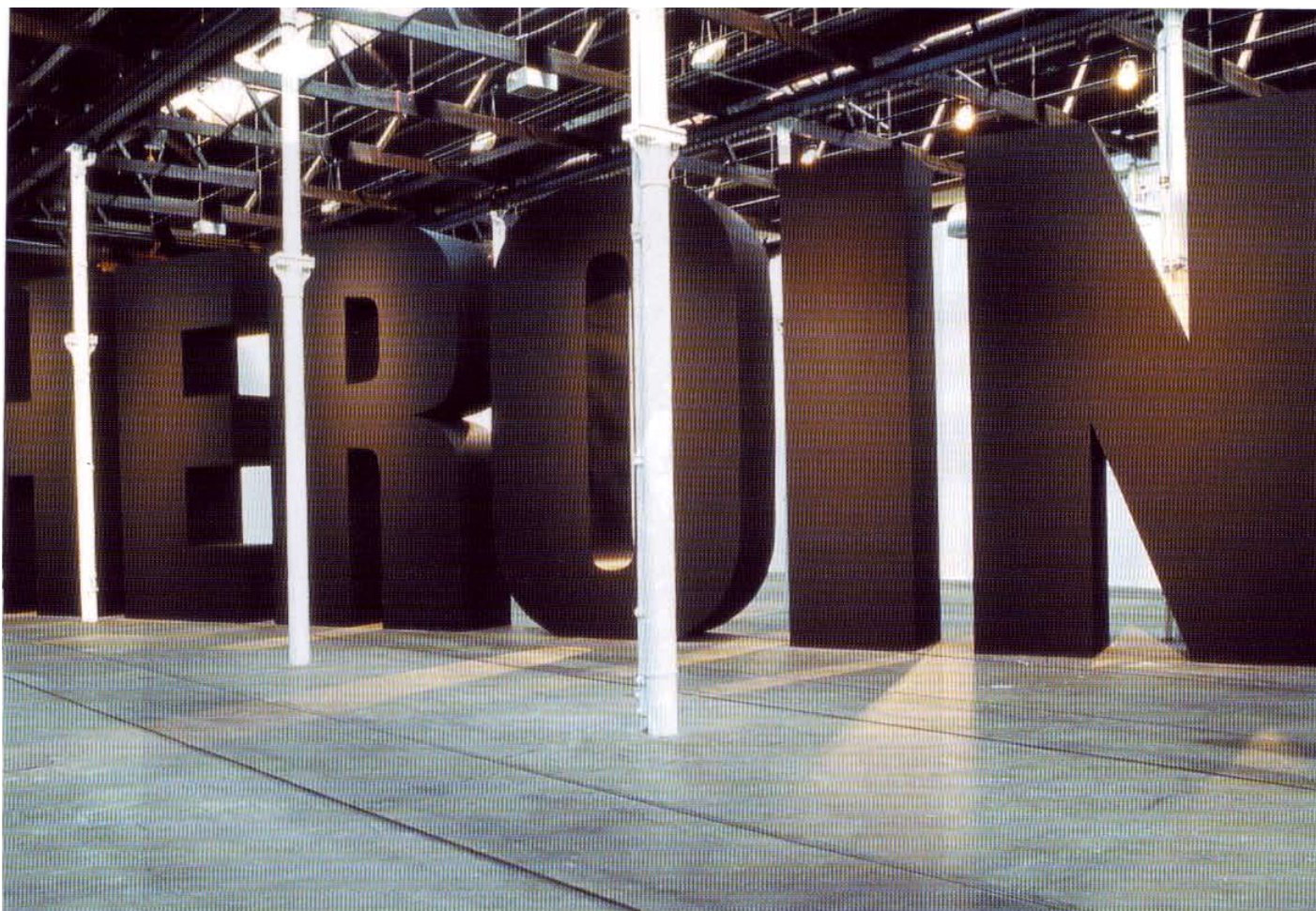
Damien Hirst's sculpture *Miss Charity*, on display in Hoxton Square, London in 2002, is an extreme blow-up of an object characteristic of 1950s London, a collection box in the shape of a disabled little girl meant to receive donations for crippled war victims. With this piece, Hirst moved part of his then-current gallery solo show into an urban London context. Resting on the base of the cast bronze was a crowbar, an incentive to steal the morally untouchable proceeds, while the towering height of the collection box (6,70 meters) condemned it to remain eternally empty, confiscating its initial function of social solidarity.

Transgression of the Original

Beyond their desertion of social space and provocative resignation from art's social function, these pieces transgress the rules of site-specific sculpture: permanence, inalienability, integrity and "the unique, local and unrepeatable." [3] What emerges from this transgression is a certain idea of the artwork as ubiquity and of its status as a commodity. Tatham & O'Sullivan later made miniature, multiple versions of *Heroin Kills* in marble (*HK Marble*, 2003), and after that "reissued" it as a 24 karat gold necklace (*HK Necklace*, 2004) worn by various art world figures during the fiftieth Venice Biennale. While the original was accompanied by drug addicts' life stories from interviews conducted by a local organization and the sculpture was placed in a city that holds world records for heroin addiction, the dispersal of the warning in the Biennale, the culminating point of convergence for a community structured by a single body of artistic and speculative data, implies the total collapse of the meaning of this "message." Further, the metamorphosis of a wildly enormous sculpture into a minuscule luxury item dramatizes voluntary submission to the dictates of the market and its demand for flexibility. From one extreme to the other: this pair of artists enlarge, to the point of caricature, the gap between site-specific sculpture and the multiple, the monument and the "portable" [4] art object. The painfulness of this conceptual pantomime (before being either a monument or an object, *Heroin Kills* is a statement) expresses

[3] *L'Autre Côté du mur*, Georges Baker, *ibid.*, p. 82.

[4] The expression used by Richard Serra to define what his approach is not. From the Yale Lecture, excerpts from a lecture given at Yale in June 1990 at the beginning of the *Tilted Arc* controversy, in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, second ed. 2004, p. 1099.



Érosion des modèles

Ces œuvres contournent, de manière sarcastique chez Tatham & Sullivan, ou intégrée chez Damien Hirst, le barrage érigé en modèle de résistance par la sculpture *in situ* au devenir consommable de l'art. Se réappropriant un «monument» de cette sculpture placée sous les hospices de la radicalité, la sculpture de Tom Burr, *Deep Purple*, fait dangereusement chanceler ce barrage, et adopte, dans ce mouvement de déconstruction, dont la violence reste latente, une posture qui s'incarne moins comme une critique du marché que comme une négociation oblique avec l'inertie des catégories artistiques et des balises institutionnelles.

Cette réitération, sous une forme réduite, démontable et déplaçable, porte un coup fatal au socle théorique et idéologique sur lequel le *Tilted Arc* s'arçeboute. «*Le premier espace de Deep Purple a été un espace extérieur, le jardin de la Kunstverein de Braunschweig. Plus tard, elle s'est trouvée entre l'intérieur et l'extérieur, dans la cour de sculptures du Whitney Museum de New York. Aujourd'hui, enfin, elle s'est déplacée complètement à l'intérieur (au musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne). J'aime cette trajectoire précise [8].*» Ce qui se joue dans ces déplacements, au-delà de cette expression de «*l'échec de la sculpture in situ au sein du domaine public [9]*», c'est une entreprise d'érosion maîtrisée, engendrée, d'une part, par la duplication d'une œuvre détruite, mais existante en tant qu'icône sculpturale et théorique ; et d'autre part, par sa ré-exposition dans une pluralité de contextes.

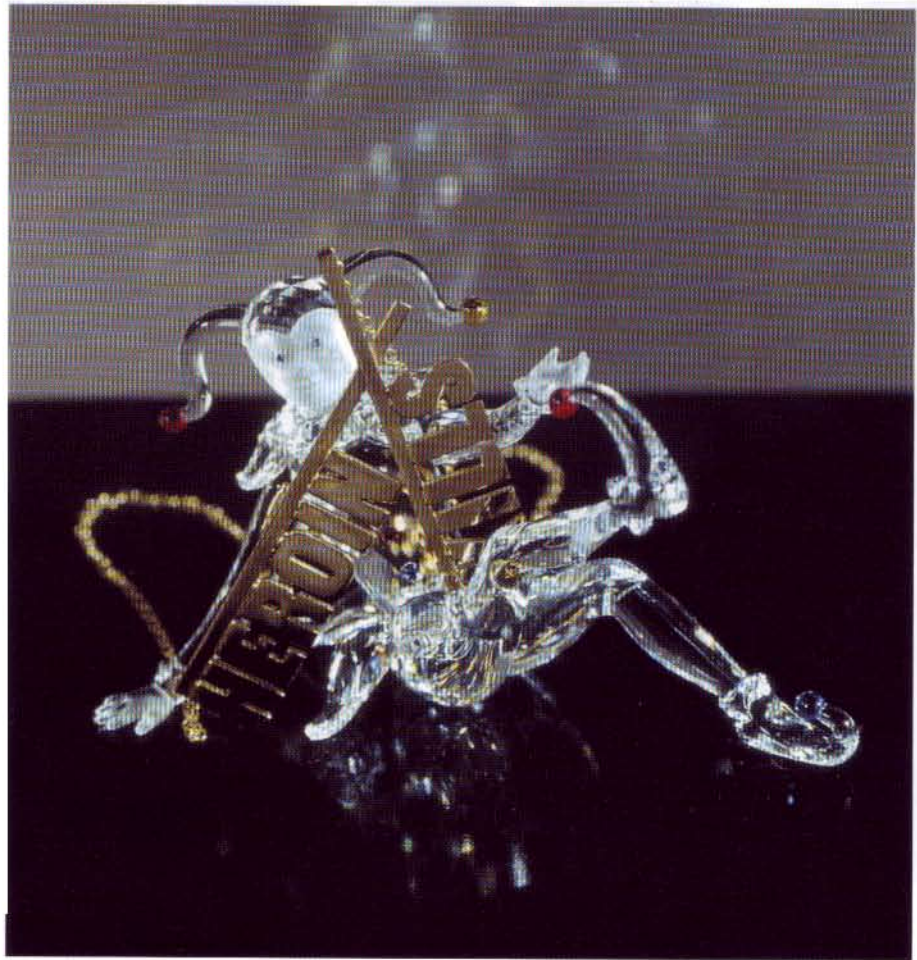
En l'allégeant et le peignant intégralement, Tom Burr ne se contente pas de défigurer les aspirations du *Tilted Arc*, il le castré aussi de sa «réalité» sculpturale pour l'amener du côté de l'image, et de ces «simulations» de peintures que sont les monochromes dans leur acception postmoderne. *Deep Purple* «campe» une histoire de la sculpture minimale et de la peinture abstraite, en organisant la fusion de modèles contradictoires : «*Le ready made et la sculpture construite [10]*», l'appropriation et l'*in situ*. L'incongruité de sa couleur [11] et son aspect monumental renforcent l'impression d'artifice et de travestissement de cette posture d'historien décadent.

[8] Cf. «Une conversation avec Tom Burr», op. cit. p.20.

[9] «Une conversation avec Tom Burr», op. cit. p.20.

[10] Georges Baker, op. cit. p. 72.

[11] «[...] violet vif uniforme d'autant plus remarquable qu'on ne le rencontre presque nulle part ailleurs dans l'histoire de la sculpture (pas plus que dans la peinture ou il a presque toujours été censuré, ou disons pour le moins réprimé)». Georges Baker, op. cit. p. 58.



Tatham & O'Sullivan. «Crystal Joker», 2003. 102 x 15 x 15 cm. (Court. des artistes et The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow). *Crystal*

a despairing self-criticism, even though in this self-accusation we can glimpse a sign of a yearning for emancipation from the conditioning it designates.

Miss Charity, on the contrary, is a pop culture object made gigantic in the best Pop Art tradition, one that runs from Oldenburg to Koons and to which Hirst very much adheres. While the "original" monumental version of *Heroin Kills* was made of wood, destroyed after the show and never repeated, the bronze *Miss Charity* was cast in three copies, affirming its commodity status right from the start. Ridiculing the permanence and free access of public art, the ultimate aim of this provisional display was sales. *Miss Charity* is a trick: the only thing monumental about it is its size, and the only reason it is located in a public space is opportunism. But it is, on the other hand, an authentic fragment of the Hirst discourse:^[6] "The financial aspect of a piece is an integral part of life. If art is about life—and it inevitably is, then people will pay to buy it, and it becomes a consumer item but remains art. I find that very exciting."^[7]

[5] The wood from *Heroin Kills* was reused by the group of artists known as Henry VIII Wives for their exhibition, which came after that of Tatham & Sullivan.

[6] *Miss Charity* brings together recurrent aspects of Damien Hirst's work: the appropriation and contradictory juxtaposition of mass culture motifs, a direct unfolding of existential questions, the almost industrial effectiveness of the form, hyperrealism, gigantism, etc.

[7] Damien Hirst, 1992, in *On The Way To Work*, interviews with the artist by Gordon Burn from 1992-2001, London: Faber & Faber, 2001, p. 16.

The Erosion of Models

Whether in a sarcastic way, like in the work of Tatham & O'Sullivan, or in an "integrated" fashion as in Hirst, these artworks outflank the blockade set up by site-specific sculpture as a model of resistance, a barrier against art becoming a consumer item. By reappropriating a monument of and to this kind of sculpture, with its self-proclaimed radicality, Burr's *Deep Purple* makes that barrage totter dangerously, and adopts, through this deconstructive shift, with its latent violence, a posture that embodies not so much a critique of the market as an oblique negotiation with the inertia of artistic categories and institutional guidelines.

This reiteration in a scale model that can be dismantled and moved is a deathblow aimed at the theoretical and ideological base supporting *Tilted Arc*. *Deep Purple*'s first



Tatham & O'Sullivan «HK Necklace», 2003. Or dix-huit carats. 102 x 15 x 15 cm. (Court. des artistes et The Modern Institute / Toby Webster Ltd, Glasgow). 18 karat gold

D'ailleurs, la structure elle-même peut s'envisager comme cambrée : «Une série de renforts verticaux la maintiennent sur sa face arrière [12]».

Un cynisme renégocié

Miss Charity est de plain-pied dans une formulation kitsch éprouvée (les œuvres de Hirst pourraient souvent passer pour les parentes insulaires et provinciales de celles de Koons) dont l'efficacité tient à des ressorts dialectiques simples. *Deep Purple* est traversée par un enchevêtrement de niveaux de lecture, caractéristique du «Camp», ce «dandysme à l'ère de la culture de masse [13]». «La sensibilité Camp est ouverte au double sens (...) à la différence entre une chose signifiant quelque chose, n'importe quoi, et une chose en tant que pur artifice [14]». Quand «le travail de Hirst aurait une immédiateté qui a de l'impact en dehors des limitations de l'esthétique» et «n'aurait pas besoin de médiation critique » car « l'attraction des masses fait partie de son message [15]», celui de Tom Burr s'insère à l'intérieur d'un appareil critique codifié (qui échappe donc au traitement par «la masse») et d'un système esthétique, le Camp, qui écarte toute lecture dialectique exclusive.

Quant à *HEROIN KILLS*, le spectacle qu'elle donne tient du punk, non seulement en vertu de ses attributs esthétiques (le copié/collé de phrases choc, la posture dos au public, la noirceur glaciale), mais surtout du fait de sa tendance autoexpiatoire à mettre en scène à la fois la violence de son rejet des valeurs établies et sa propension à se laisser corrompre par le «système».

Dans ce cas, comme dans celui de *Deep Purple*, on a affaire à une forme de cynisme négocié, qui s'adjoindrait le lyrisme glacial du punk ou l'exacerbation maniérée et mélancolique du Camp avec une proportion de décadentisme. «En ces temps de conflit, faire des choses simples n'est pas dans mes intentions / Et je regarde les

[12] «Une conversation avec Tom Burr», op. cit. p.20.

[13] Susan Sontag, «Notes on Camp», 1964.

<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html> [traduction de l'auteur].

[14] Susan Sontag, op. cit. [traduction de l'auteur].

[15] Joe La Placa, London Calling, <http://www.artnet.com/magazine/features/laplaca/laplaca9-22-03.asp> [traduction de l'auteur].

Damien Hirst. «Miss Charity», 2002-2003. Peinture acrylique sur bronze. 685, 8 x 243, 8 cm. (© the artist ; Court. Jay Jopling / White Cube, Londres ; Ph. M. Parsons). Acrylic paint on bronze.

space was an outside venue, the garden at the Braunschweig Kunstverein. Later it was placed both inside and outside, in the sculpture courtyard at the Whitney in New York. Now, finally, it has been moved inside completely.^[8] I like this precise trajectory.^[9] This movement is more than an expression of "the failure of site-specific sculpture in the public domain."^[10] It also represents a deliberate, skillful erosion produced both by the duplication of a destroyed artwork that continues to exist as a sculptural and theoretical icon, and by its re-exhibition in a plurality of contexts.

By making it smaller and painting it over completely, Burr does not rest content with defacing the aspirations of *Tilted Arc*; he also castrates its sculptural "reality" and turns it into an image—a "simulation of a painting" according to the postmodernist concept of monochromes. *Deep Purple* camps up the history of minimal sculpture and abstract painting by organizing a fusion of contradictory models: "readymades and constructed sculpture,"^[11] appropriation and site-specific. The "incongruity" ^[12] of its color and its monumental appearance reinforce the impression of artifice and the aspect of travesty in this posture of decadent historian. Furthermore, the structure itself can be seen as arched: "a series of vertical reinforcements hold it up from behind."^[13]

A Renegotiated Cynicism

Miss Charity is total kitsch of the most tried and trusted sort (Hirst's work often seems like a country cousin of Koons') whose effectiveness comes from simple dialectical mechanisms. *Deep Purple* is infused with the crisscrossed levels of meaning characteristic of camp, "Dandyism in the age of mass culture."^[14] "The camp sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken to things as meaning something, anything, and the thing as pure artifice."^[15] While "Hirst's work has an immediacy which has an impact despite its aesthetic limitations" and "has no need of critical mediation" since "the mass appeal is part of his message,"^[16] Burr's work inserts itself into a codified critical apparatus (and therefore lacks "mass appeal") and an aesthetic system, Camp, which makes an exclusive dialectical reading impossible.

As for *Heroin Kills*, it is a punk spectacle, not only in terms of its aesthetics (the copy/paste use of high-impact phrases, the back-turned-to-the-audience posture, the cold blackness) but especially because of its self-expiatory tendency to convey both the violence of its rejection of conventional values and its propensity to let itself be corrupted by the "system."

In this case, as with *Deep Purple*, we are dealing with a form of *negotiated cynicism* combining a large dose of decadence with the glacial lyricism of punk and the mannered and melancholy exacerbation of Camp. "In these times of contention, it's not my intention to make things plain/ I'm looking through mirrors to catch the reflection that can't be mine."^[17] This cynicism seems to me to embrace the complexity of its time and point out the obsolescence and binary character of certain cynical postures that emerged in the 1980s, in particular, in terms of our present focus, the merciless dialectic of commodity-critical sculpture of which Koons is the most extreme example, and, in the end, the least critical. Playing with "the collapse of the dialectical relationship between art and merchandise, but in the form of art-as-merchandise,"^[18] this sculpture puts an end to the masochistic bipolarity of its project. Whether bastardized or combined with other attitudes, if "negotiated cynicism" reveals a form of schizophrenia overplaying the tug between contradictory aspirations, it is because the cynical model established in the 1980s—which fits perfectly into the very rules it sought to critique—can no longer do more than turn its provocation against itself, and "congratulate its viewers for their disdainful acuity."^[19]

Actually, disdain is absent from the artworks cited here, despite their social provocations and haughty airs, because they do not display dialectical lucidity by producing an exclusively single reading of art history. Even in the case of Burr, their referential target is not precisely indicated.

In conclusion, instead of the "cultivated disdain" criticized by Barbara Kruger, far preferable is the absurd disdain of a piece by François Curlet, *Boulevard* (2005), which is in no way monumental, yet nonetheless revisits monumentalism's criteria by their absence. The piece's title and the way it was made—by shutting up an ostrich in a gallery whose cement floor was still fresh—reference Hollywood Boulevard, a monument of American mass media culture and a public space traversed by anonymous crowds. Although deprived of a live view

[8] At the Musée Cantonal des Beaux-Arts in Lausanne.

[9] *Une conversation avec Tom Burr*, op. cit., p. 20.

[10] *Ibid.*, p. 20.

[11] Baker, op. cit., p. 72.

[12] "A uniform purple all the more remarkable in that it has hardly ever been seen before in all the history of sculpture (no more so than in painting, where it has almost always been censored, or at least repressed)." Baker, op. cit., p. 58.

[13] *Une conversation avec Tom Burr*, op. cit., p. 20.

[14] Susan Sontag, "Notes on Camp," reprinted in *Against Interpretation*, New York: Farrar Strauss Giroux.

[15] *Ibid.*

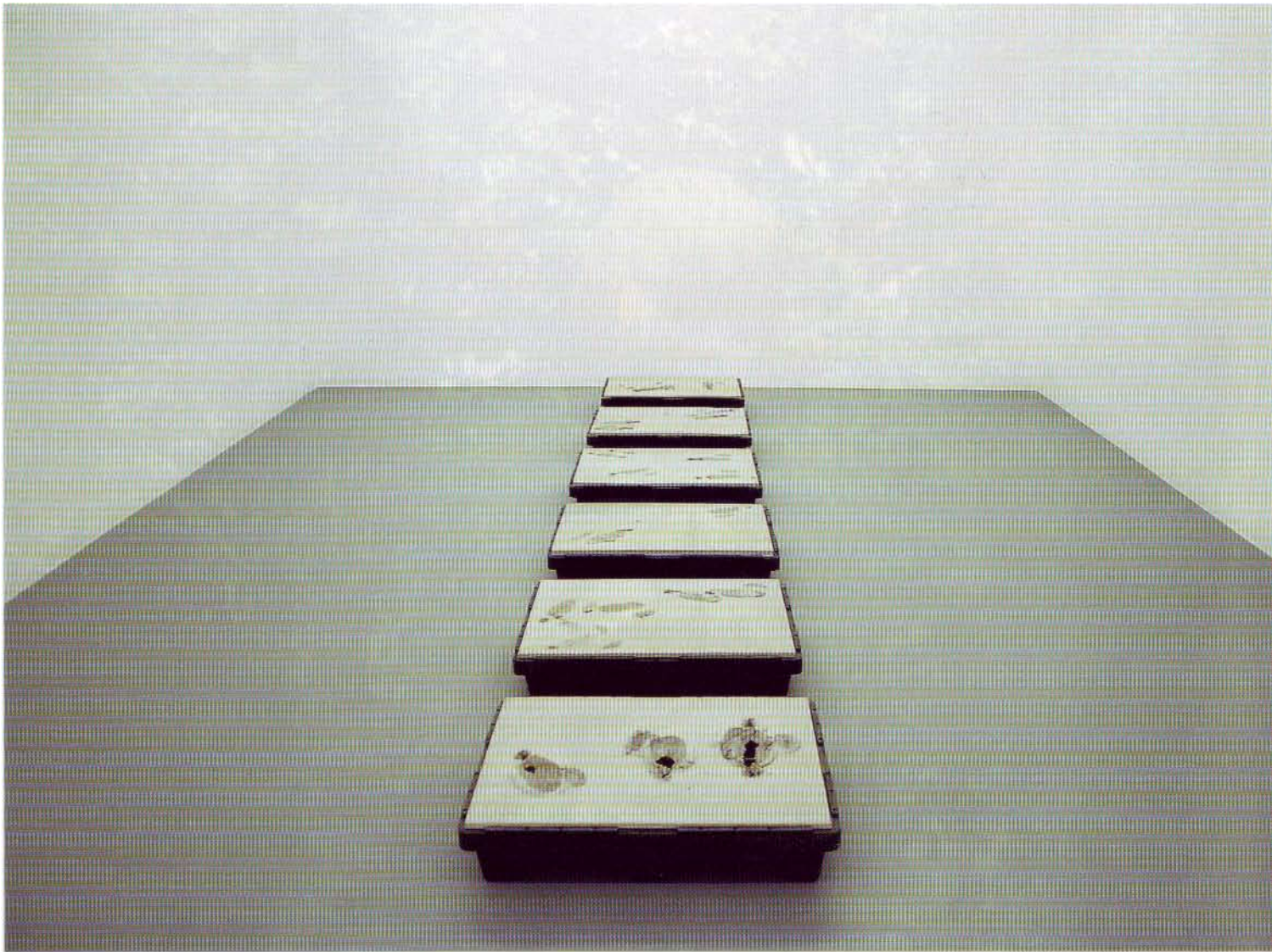
[16] Joe La Placa, *London Calling*, <http://www.artnet.com/magazine/features/laplaca/laplaca9-22-03.asp>

[17] The Buzzcocks, *I Believe*, from the album *A Different Kind of Tension*, 1979, Complete Music Ltd.

[18] Hal Foster, "The Art of Cynical Reason," in *The Return Of The Real*, MIT Press, 1996, p. 116.

[19] Barbara Kruger, quoted by Hal Foster, *ibid.*, p. 119.





François Curlet. «Boulevard». 2005. Béton et palettes de fret en plastique (5 plaques + 1 plaque épreuve d'artiste) 16 x 80 x 60 cm chacune. (Court. Gal. Micheline Szwajcer, Anvers). *Concrete, packing chips*

Lili Reynaud Dewar was born in 1975 on the West Coast of the U.S. An artist and critic, she has written numerous texts for artists' catalogues and contributes regularly to several journals, including *Zérodeux* (since 2001). She teaches painting and sculpture at the Beaux-arts in Bordeaux.

of the original action, visitors were invited to examine the bird's footprints, among other artworks on the messed-up floor. In another show, at the Geneva Centre d'Édition Contemporaine in 2006, Curlet presented a minimal row of blocks cut out of that same concrete, like a cold and clinical reenactment of a scientific experiment. Once again, we are presented with a slicing up of the integrity of the "original," as well as a confiscation of a vital aspect of that artwork, its performative character, and its dimension of public and collective exchange. This explicitly satirical commemoration of the history of "animal" conceptual sculpture, from Beuys to Cattelan and from purity to corruption, speaks through its own aphasic absurdity. A desperate, dry cynicism that is so uncommunicative as to be almost apoplectic, bringing its formal demonstration down to ground level, as unmonumental as can be imagined.

Translation, L-S Torgoff

miroirs pour y capter des reflets qui ne peuvent être les miens (16)» Ce cynisme me semble s'agréger à la complexité de l'époque, et désigner l'obsolescence et le caractère binaire de certaines postures cyniques initiées dans les années 1980. En particulier, pour ce qui nous intéresse ici, la dialectique implacable de la *commodity critique sculpture*, dont Koons serait le parangon le plus extrémiste – et, en définitive, le moins critique. Jouant sur «*l'effondrement du rapport dialectique entre art et marchandise, mais sous la forme d'un art-marchandise (17)*», cette sculpture aurait littéralement achevé la bipolarité masochiste de son projet. «Bâtardisé» ou augmenté par d'autres attitudes, si le «cynisme négocié» révèle une forme de schizophrénie qui surjoue le tiraillement entre des aspirations contradictoires, c'est parce que la grille cynique établie dans les années 1980 ne servirait plus – en vertu de son adéquation parfaite aux règles mêmes à l'encontre desquelles elle se voulait critique – qu'à retourner sa provocation sur elle-même et, selon Barbara Kruger, à «*féliciter ses regardeurs de leur dédaigneuse acuité (18)*».

Quant à la question du dédain, elle est absente des œuvres précédemment citées ici, en dépit de leurs provocations sociales et de leurs postures hautaines, car elles ne font pas étalage de lucidité dialectique en produisant exclusivement une lecture de l'histoire de l'art. Même dans le cas de Tom Burr, elles ne désignent pas leur cible référentielle de manière stricte.

En guise de conclusion, au «dédain cultivé» stigmatisé par Barbara Kruger, on préférera le dédain absurde d'une œuvre de François Curlet, *Boulevard* (2005), qui n'a rien du monument, mais révisé pourtant en creux ses critères. Par son titre et son dispositif consistant à enfermer une autruche dans une galerie, dont le sol en béton est encore frais, *Boulevard* désigne le Hollywood Boulevard, ce monument de la culture médiatique américaine. Inversement, il indique un espace public parcouru de foules anonymes. Privé du *live* de «l'action», le public sera invité à examiner les empreintes de l'oiseau, parmi d'autres œuvres prenant place sur ce sol brouillé. Lors d'une autre exposition, au Centre d'édition contemporaine de Genève, en 2006, Curlet présentera un alignement minimal de dalles découpées à même ce béton, telle la restitution clinique et muséale d'une expérience scientifique. Là encore, on assiste à un morcellement de l'intégrité de «l'original» ainsi qu'à la confiscation d'un enjeu de l'œuvre : son caractère performatif et la dimension publique et collective, «échange-giste», de celui-ci. Cette commémoration expresse et satyrique d'une histoire de la sculpture conceptuelle «animalière»; de Beuys à Cattelan, de la pureté à la corruption, tranche par son absurdité aphasique. Une sécheresse cynique assez désespérée, si peu bavarde qu'elle en est presque apoplectique, réduisant sa démonstration formelle au niveau du sol, degré zéro du monument.

[16] Buzzcocks, «I Believe», album *A Different Kind of Tension*, 1979, Complete Music Ltd. (traduction de l'auteur).

[17] Hal Foster, «The Art of Cynical Reason», in *The Return Of The Real*, The MIT Press, 1996, p.116. (traduction de l'auteur).

[18] Barbara Kruger, citée par Hal Foster dans «The Art of Cynical Reason», op.cit p. 119 (traduction de l'auteur).

Lili Reynaud Dewar, née en 1975 sur la côte Ouest des États-Unis, est artiste et critique d'art. Elle est l'auteur de nombreux textes pour des catalogues d'artistes et collabore à plusieurs revues, dont *Zérodeux* depuis 2001. Elle enseigne également la peinture et la sculpture à l'école des beaux-arts de Bordeaux.