

Guyton  
Walker  
par  
Guyton  
Walker

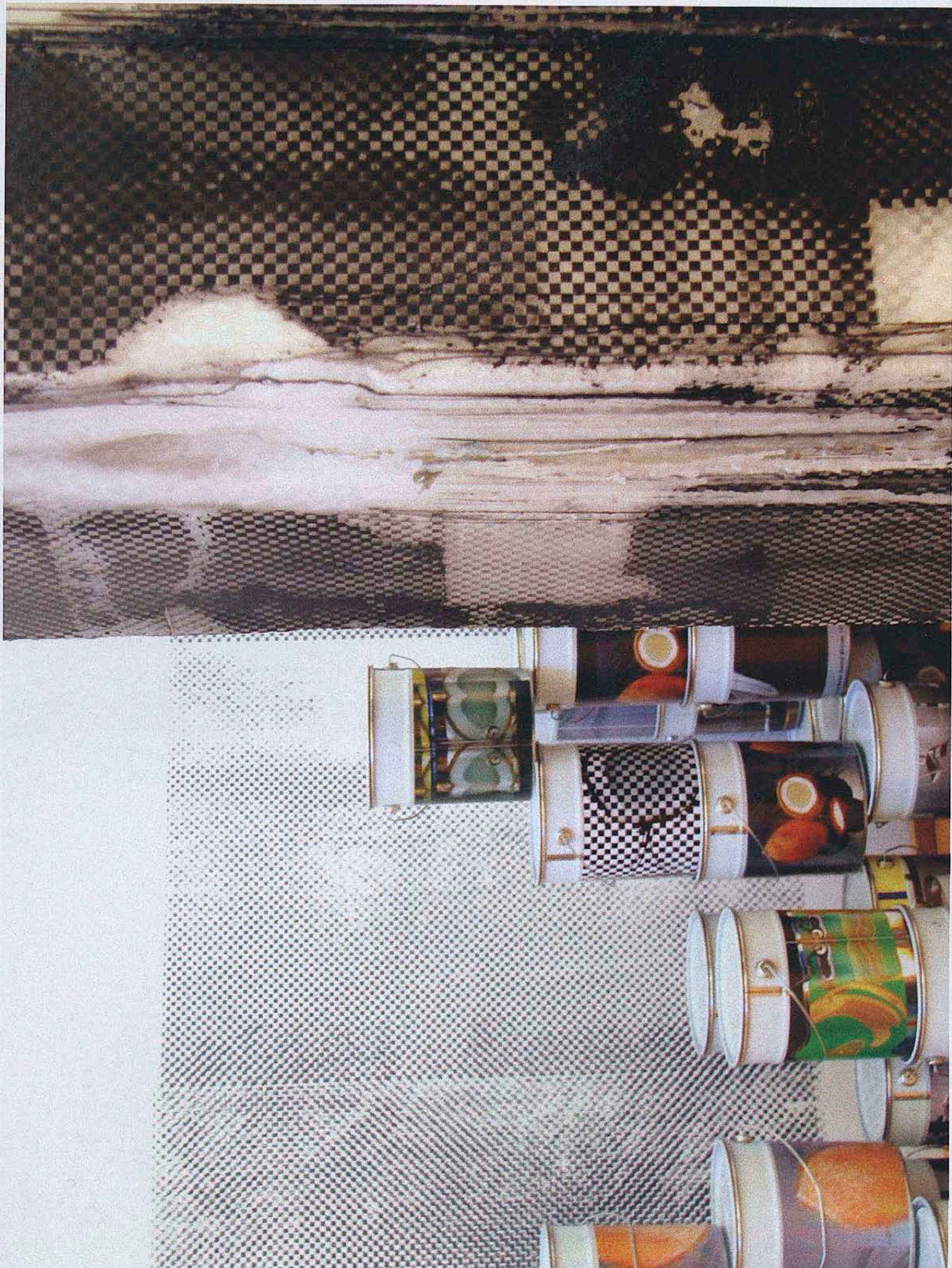
*Museo d'Arte Moderna, Bologna  
25 janvier – 30 mars 2008.*













Wade  
Guyton /  
Kelley  
Walker,  
MUSEO  
d'arte  
moderna,  
Bologna,

25 janvier – 30 mars 2008.



“

*Je suis né avec des mots à la bouche – “Band-Aid”, “Q-tip”, “Xerox” – objets-noms fixés pour toujours dans ma logosphère comme “taxi” et “brosse à dents”. Le monde est une maison truffée de produits de la culture pop et de leurs emblèmes.* » écrit Johnathan Lethem dans *The ecstasy of influence : A plagiarism*. A la fin du texte nous découvrirons la ruse trop facile ou la clef de voûte totalement déroutante de sa propre composition : chaque paragraphe est le résultat d'un cut-up précis et fluide. La phrase que nous venons de citer, par exemple, vient de *Negativeland* de Mark Hosler, un collage musical qui valut à son auteur une attaque en

20625 signes  
par

Claire Fontaine,  
photographie  
Wayde Guyton  
et Kelley Walker..

justice de la part du label de U2 pour l'appropriation de *I Still Haven't Found what I'm Looking For*.

Plusieurs hypothèses se font jour face à cet étrange index des appropriations que Lethem nous livre : l'écrivain dans un débordement d'honnêteté nous fait don de manière un peu exhibitionniste de sa boîte à outils grande ouverte, ou bien il ne fait que dévoiler pudiquement l'intention exclusivement littéraire qui meut son geste à l'apparence presque militant, ou encore il nous révèle la construction d'un dispositif sophistiqué de métadiscours, tel un acte bathmologique et vaguement nihiliste à la gloire de son génie. Sans doute tous ces niveaux de lecture et beaucoup d'autres sont justes ou du moins légitimes, et tous ou presque négligeables si comparés à la certitude qui se fait jour après la lecture du contenu de l'article. Ce qui en ressort, en fait, quelle qu'elle soit l'interprétation des intentions véritables de Lethem, est que la vision du monde façonnée par le concept de propriété intellectuelle est à l'expérience de l'usager de produits culturels ce que les portulans sont à Google Earth et surtout que l'appropriation est une éthique bien avant d'être une esthétique.

« Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme ;  
Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme,  
Je tranchais du Tartufe et singeais la hauteur,  
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur. »

Poésie de jeunesse de Baudelaire, *Je n'ai pas pour maîtresse une honne illustre*, citée par W. Benjamin dans *La Bohème*, 1938

Nous sommes tous nés avec des mots à la bouche qui étaient des marques de produits, avec des images dans les yeux et sous nos doigts d'enfants qui étaient des produits dérivés de produits dérivés, et pourtant nous baignons dans l'histoire et nous continuons à construire notre présent. Seulement c'est un présent

étrangement marqué par les références et la hiérarchie, un présent commun et anonyme à la fois, un présent de singularités quelconque.

La manière dont il nous faut élaborer le deuil de l'« authentique », immergés que nous sommes dans une sémiologie marchande qui encore ironiquement le glorifie, ne semble plus relever du domaine philosophique mais plutôt du bricolage individuel et sauvage de chacun.

Un artiste peut réagir à ce constat en vivant dans le déni (de la « réalité » ?) et le repli (sur « soi » ?) ou assumer un changement radical d'attitude par rapport à la mythologie qui le constitue en tant que figure professionnelle. Laisser la place à la machine est une obligation à laquelle personne ne peut plus se soustraire, ce n'est même pas la peine, à notre sens, de s'attarder sur comment Guyton et Walker se soumettent à cette contrainte commune, dans leurs travaux séparés autant que dans leur coopération. Ce qui compte davantage est de comprendre jusqu'à quel point par exemple leurs sculptures composées de structures modulaires (les colonnes de seaux de peinture, les lustres de noix de coco) et leurs peintures faites de reproductions et sérigraphies donnent voix à un autre artiste qui n'est, bien entendu, pas la somme des deux mais qui de fait coexiste avec les œuvres de Guyton et de Walker seuls. La force gravitationnelle de l'habitude pousse nos désirs et nos attentions à s'attacher aux couples stables, dont l'histoire de l'art désormais regorge. Et même lorsqu'il s'agit des collectifs des avant-gardes ce qui nous attire n'est ni le bourdonnement des passages ni l'air frais qui accompagne les ruptures ou les arrivées des nouveaux éléments. C'est aux meneurs que l'on s'intéresse, éventuellement à leurs meilleurs amis, à ce qui reste en place et ne change pas trop. Guyton et Walker dérangent cette passion de l'institué, ils s'associent et se dissocient, travaillent avec d'autres, font partie de diverses constellations.

Wade Guyton participe par exemple à Continuous Project, ainsi que Seth Price. Les préoccupations de ce groupe tournent, depuis des années, autour du problème de l'usage des références, de la nécessité du recyclage des idées et des formes, de la position que l'auteur occupe dans le paysage peu rassurant qui est le nôtre. Et cela va de soi que les travaux de chacun des membres du collectif cernent et abordent ces questions de manière différente.

Par exemple Seth Price dans *Décor Holes* affirme résolument qu'en recouvrant les vers d'Un coup de dés de rectangles noirs, Broodthaers vida le poème en le réduisant à « *seductive packaging* ». « *Cela est un geste typique de l'“appropriation”, – écrit-il – qui pourrait être considérée simplement comme une forme avancée de packaging.* » Captivante hypothèse que celle-ci, si ce n'était que ce

diagnostique fait l'économie de la profanation qui se joue dans toute appropriation et la profanation est toujours une restitution à l'usage.

Et si l'usage possible qui se cachait derrière les mots mis en page du poème de Mallarmé était, comme le soutient Rancière, d'abord celui de l'espace, que la plastification de Broodthaers nous rend à nouveau perceptible comme tel ?

L'appropriation n'est pas le détournement, et cela au sens où l'ostension de la référence ou son oblitération ne sont plus déterminantes quant au résultat final. L'appropriation est la revendication du fait qu'un produit culturel n'est pas clos, car la clôture, et cela on le sait au moins depuis la révolution industrielle, est le code qui communique la propriété privée. Cette ouverture n'est point un pur geste de partage et de socialisation, même si elle l'est de fait, mais elle est la transformation de la référence, et de l'œuvre elle-même, en lieu d'une opération. Et même si l'opération ne se fait lisible qu'à la surface, ce n'est pas simplement un acte qui rajoute une couche à l'histoire de la culture ou qui enveloppe l'original dans le voile de la contrefaçon ou du plagiat, mais c'est une affirmation de liberté qui a à faire davantage au contenu qu'au packaging. Et plus précisément qui instaure la liberté de faire usage dudit contenu, même un usage inapproprié.

*« Il ne vit pas la nature comme nature mais comme processus de production. Il n'y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l'un dans l'autre et couple les machines. Partout des machines productrices ou désirantes, les machines schizo-phrènes, toute la vie générique : moi et non moi ne veulent plus rien dire. »*  
G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, 1973

Dans l'exposition que Guyton/Walker ont présenté au Mambo de Bologne, on déambulait dans un espace où les mêmes formes revenaient sur plusieurs supports. La noix de coco apparaissait sur les toiles et sur les sculptures, et en « vrai » elle constituait la structure des lustres, parfois peinte en blanc parfois couleur nature. L'installation arrivait à dégager quelque chose de rare dans une exposition d'art contemporain qui est de l'ordre d'une ambiance festive : les travaux habitaient l'espace sans se le disputer. Les seaux de peinture vides, neufs et empilés présentaient une surface transformée. Au lieu de la marque de la peinture et des informations sur son type et sa couleur nous voyions des photographies – des scans – de fruits flottant dans des aplats de couleur. Est-ce la même dialectique du comestible/non comestible qui est à l'œuvre dans les lustres en noix de coco au plafond et dans ces colonnes polychromes ? Pas exactement, et de toute manière si Guyton/Walker jouent avec la nourriture c'est parce qu'elle est aussi synthétique que n'importe quel autre produit de notre société. Les seaux de peinture sont ici une évocation ironique et grossière du médium mais ils sont aussi des produits purifiés de leur identité commerciale, des produits vides, choses sans contenu, plutôt que des emballages cousins des Brillo Box. C'est le problème de l'ingestion et du cannibalisme capitaliste, visuel et non, qui émerge ici, le pop n'y est pas étranger mais ranger ces actions sous ce label serait abusif, car il s'y joue un autre rapport à l'icône, beaucoup plus désacralisant. Cela aussi à cause du simple fait que le Pop lui-même a été phagocyté par la banque de données dévoratrice et nourricière de la culture visuelle diffuse à laquelle Guyton/Walker puisent. La peinture, la matière pour recouvrir les surfaces, qu'on l'utilise pour décorer ou pour faire de l'art, dans quelle mesure nous donne-t-elle encore de la liberté ou est-ce qu'elle ne nous offre pas juste la possibilité d'un usage quelque part toujours déjà sériel dans l'art aussi bien que dans la déco ? Dripping, happening, et

bien d'autres pratiques avaient abordé plastiquement la question, au fur et à mesure que l'union entre peinture et industrie s'officialisait.

En 1959 Michèle Bernstein écrivait dans *Elogio a Pinot-Gallizio* : « Sa production est illimitée, plus de spéculateurs sur toiles. Si vous avez quelqu'argent à placer contentez-vous de Suez. » Et nous savons aujourd'hui combien elle se trompait.

La prolifération convoque précisément la forme contemporaine de nos désirs, qu'aucune inflation ne saurait entamer, comme si les aventures du post-fordisme n'avaient pas touché notre économie libidinale.

Ce lien inquiétant entre la peinture et fabrication industrielle est magistralement décrit dans *Désert rouge* d'Antonioni en 1964, où la couleur est un personnage à part entière et les usines qui la produisent sont à leur tour colorées, sur leurs murs et dans leurs miasmes. La fumée jaune tue, les petits oiseaux le savent et ne la croisent plus, aux dires de Monica Vitti, sa couleur même le leur signale. Mais, hélas, six ans auparavant dans la même Italie rêvée, le *Marcovaldo* de Calvino, ouvrier besogneux, obligé de vivre toutes les saisons en ville et d'en mesurer l'inimaginable toxicité, n'est pas aussi avisé que les oisillons. Terrorisé par les informations sur la contamination des aliments, cet amateur de bio avant la lettre se met à remonter le cours de la rivière à mobylette jusqu'au point magnifique où « le fleuve est le plus bleu », les poissons gigotent et mordent à l'appât par dizaines. C'est lorsqu'il s'éloigne avec son butin qu'il est mis en garde par un homme sur la route : l'eau est empoisonnée, le fleuve est si bleu justement à cause de l'usine de couleurs située quelques kilomètres en amont.

*« C'était un temps où les aliments les plus simples recelaient des menaces insidieuses et relevaient de la fraude. Il n'était pas de jour où le journal ne révélait des choses épouvantables à propos du panier de la ménagère : le fromage était fait de matière plastique ; le beurre, avec des bougies ; dans les fruits et légumes, le taux d'arsenic des insecticides était plus élevé que celui des vitamines ; les poulets étaient engraisés avec certaines pilules synthétiques qui pouvaient transformer en poulet ceux qui en mangeaient une cuisse. Le poisson frais avait été pêché l'année précédente en Islande, et on lui maquillait les yeux pour qu'il parut de la veille. Une souris, dont on ne savait pas si elle était vivante ou morte, avait été découverte dans un bidon de lait. Des bouteilles d'huile ne coulaient point le suc doré des olives, mais de la graisse de vieux mulet opportunément filtrée. »*  
I. Calvino, *Marcovaldo*, 1958

Le court-circuit qui dans ces sculptures nous fait halluciner des pots de crème alimentaire ou de glace, truffés eux aussi de colorants chimiques, est sciemment orchestré. De quoi se nourrit-on et de quels moyens disposons-nous pour le savoir ? L'appropriation est aussi une forme d'ingestion et l'art est aussi un produit parmi les autres, mais un produit qui parfois utilise les autres comme modèles et parfois les combat comme des rivaux. L'analogie apparente de l'œuvre avec la marchandise est un des problèmes soulevés par le ready-made, mais davantage que celle-ci Guyton/Walker mettent en avant la sérialité : tous les objets présentés ont été multipliés et soumis à des processus de marquage et de re-inscription dans le but précis de libérer leurs formes et leur possible. C'est de fait une autre ressemblance, qui ne mène pas à la confusion, qui est au cœur de leur problématique, celle troublante des fruits et légumes avec toutes leurs autres représentations, des natures mortes aux affiches publicitaires. Plus complexe est le sort des chaises et des couteaux de Fischli & Weiss et de Warhol, dont on démasque l'analogie avec d'autres images de

chaises et de couteaux vulgaires, en usage. L'art conceptuel des années 60 exposait parfois pédagogiquement les termes d'un questionnement proche de celui-ci, comme dans *One and Three Chairs* de Kosuth, avec la différence que ce qui fait problème là n'est aucunement la chaise, ni sa valeur d'usage, ravagées par leur devenir à la fois œuvre d'art et outil de démonstration, faire-valoir intellectuel et illustration littérale d'une aporie de la représentation. Les chaises, les couteaux et les noix de coco sont chez Guyton/Walker des répétitions dont les protagonistes ne sont ni les reproducteurs ni les exécutants des originaux. Dans l'opération ce qui compte n'est pas la soumission de l'objet au génie créateur de l'artiste (le versant expressif) ni son usage comme support d'exposition de ce même génie auprès du public (le versant communicatif). Leur action garantit simplement à l'art d'émerger et d'exister jusqu'au cœur de notre présent hanté par le cauchemar des *ersatz*. Et dans ce sens c'est un geste esthétique qui correspond à une prise de position éthique, ils travaillent pour nous autres, les hommes sans contenu.

Car la reproductibilité a gagné désormais les sujets et non seulement les œuvres. Pendant que l'accent dans l'art contemporain se déplaçait sur le conceptuel et que l'académisme achevait de se faire enterrer vivant, la politique du vingtième siècle rongeaient les possibles et laissait des orphelins de lendemains, séparés par leurs seules différences de revenus, unis par le même désir de banalité, prisonniers dans la reproduction lénitive du même compromis quotidien, seul vaccin contre les horreurs passées, la litanie du plus jamais ça. L'histoire a fini par devenir la meilleure ennemie dont l'oubli du souvenir, et non plus le souvenir de l'oubli, aurait dû conjurer le retour du pire, car c'est toujours de retours qu'il sera question depuis le second après-guerre. En 1974 Pasolini remarquait déjà dans ses notes sur la révolution anthropologique en Italie, que « *les héros de la propagande télévisuelle – jeunes hommes à motos, jeunes filles à côté de dentifrices – prolifèrent en millions de héros analogues dans la réalité* », gardiens de l'ordre constitué, colonisateurs du visible, législateurs du viable. Ce qui compte maintenant que le monde est ainsi peuplé, on le sait, est moins l'irruption du nouveau, partout monopolisée par la marchandise, que le travail sur le potentiel de la répétition. A ce sujet Deleuze avait bâti un arsenal conceptuel pour garantir au présent une existence. Il l'énonça très simplement dans le programme de la philosophie de la répétition publié en 68 : « *faire de la répétition la catégorie de l'avenir – se servir de la répétition de l'habitude et de celle de la mémoire, mais s'en servir comme de stades, et les laisser sur son chemin – lutter d'une main contre Habitus, de l'autre contre Mnémosyne – refuser le contenu d'une répétition qui se laisse tant bien que mal "soutirer" la différence (Habitus) – refuser la forme d'une répétition qui comprend la différence, mais pour la subordonner encore au Même et au Semblable (Mnémosyne) – refuser les cycles trop simples, aussi bien celui que subit un habituel présent (cycle coutumier) que celui qu'organise un passé pur (cycle mémorial ou immémorial) – changer le fondement de la mémoire en simple condition par défaut, mais aussi bien la fondation de l'habitude en faillite de "l'habitus", en métamorphose de l'argent – expulser l'argent et la condition au nom de l'œuvre ou du produit – faire de la répétition non pas ce à quoi on "soutire" une différence, ni ce qui comprend la différence comme variante, mais en faire la pensée et la production de "l'absolument différent" – faire que, pour elle-même, la répétition soit la différence en elle-même.* »

« *Quand je parcours les rues, les gens ont exactement la même allure qu'à Berlin, les visages sont à peu près semblables, l'aspect est le même mais ils forment une masse plus nombreuse.* »

Lettre de Hegel de Paris à sa femme, 3 septembre 1827.

L'enquête génétique, où commence Guyton et où finit Walker, conduit ceux qui la mènent sur la pente glissante du style et les amène à s'avouer tôt ou tard des grappes de ressemblances qui s'ignorent dans l'art contemporain et qui ne sont ni parentés, ni convergences, ni citations. La migration des formes dont parlait Aby Warburg est mue par des magnétismes qui attirent les époques et non pas par un usage conscient des signes et des motifs. Attractions et répulsions électromagnétiques traversent l'air de notre temps à la vitesse de la lumière et empêchent aux cristallisations plastiques des influences de s'ériger en chefs d'œuvre inimitables.

Le paradigme de la culture comme accumulation bute alors contre le problème de l'identité de l'artiste et de celle de son travail qui ne sont pas toujours gagnés d'avance à cette logique. Avons-nous besoin de l'identification comme coefficient de reconnaissabilité dans la jungle changeante de signes du présent ? Si oui, alors nous sommes prêts à établir des analogies toujours fausses et à tisser sans arrêt des taxinomies superficielles et truffées d'erreurs mais ô combien rassurantes. Ou bien est-ce avec l'œil du policier culturel décomplexé qu'on approche ce désir d'identique et ce besoin de hiérarchiser et réguler les ressemblances, en agissant au nom d'une prétendue exactitude ? Les deux positions nous précipitent dans deux spirales concentriques : celle de la référence et de la filiation et celle de la distribution des compétences et des influences des deux auteurs sur les formes. L'une est celle du « ça vient d'où ? » et l'autre est celle du « qui a fait quoi ? »

Ces deux chemins nous égarent de deux façons diverses, ils nous amènent tous deux loin des enjeux de la pratique, tout en nous insérant profondément dans le champ de la critique. Aussi profondément qu'ils rendront malaisée l'expérience du plaisir esthétique chez le visiteur d'une exposition qui est tout d'abord une traversée de formes et de couleurs dérivés. La mémoire agit dans le travail de Guyton/Walker comme une force vive qui ne se met pas au service de la thésaurisation. Ce qui est essentiel sont les associations des éléments, des idées, des gens et non pas leur hiérarchie. Car le statut de l'image reproduite compte ici somme toute assez peu, dans la mesure où ce qui est important est que l'image soit enfin rendue à sa possibilité d'être le lieu d'une opération intellectuelle et plastique répétée, et non pas condamnée à être signe à déchiffrer en vue d'une attribution unique.

La citabilité telle qu'elle est formulée dans la pratique de Guyton/Walker avoisine la décoration, pas dans le résultat mais dans sa capacité à concevoir le contexte comme une donnée à modifier et non pas comme ce avec quoi il nous faut composer. C'est sans mélancolie que les artistes américains saluent l'homogénéisation du monde, et ce depuis longtemps. Le futur est une banque de données archaïques dont ils attendent qu'elle s'affiche sur un quelque écran.

Le micro-échiquier de Photoshop qui apparaît là où les images ne sont pas encore en place, la grille neutre, le fond de tout possible visuel est le motif sérigraphié sur les toiles, les murs et le plafond du musée à moitié démonté, mais aussi sur les affiches publicitaires dans la rue face au Mambo. Et c'est dans la rue qu'a dû être allumée, le jour du vernissage, la bougie géante à plusieurs mèches car les règlements des musées interdisent les feux vifs dans leurs salles d'exposition. La surface de la bougie est aussi couverte de grilles de photoshop, sans doute une plaisanterie sur ce qui nous attend, sur le *coming soon*, dans l'art aussi bien que dans la société.