

Accidents Never Happen

# Sturtevant, MUSEUM FÜR moderne KUNST, Frankfurt

25 septembre 2003 - 30 janvier 2005.



“

À l'œuvre, on connaît l'ouvrier », dit le proverbe. Mais à l'heure de l'appropriation, de la reprise, de l'échantillonnage et du recyclage, ce dicton trop daté ne convient plus pour décrire la production artistique. La question de l'originalité n'a plus cours, l'idée benjaminienne d'aura comme celle de reproduction analogue, sont dépassées.

5115 signes  
par

Vanessa Joan  
Mueller.

Traduit  
de l'anglais  
par

Aurélien Talbot.

À première vue, le travail de Sturtevant peut être interprété comme une recherche infinie sur la nature du faux, mais il suffit de s'attarder un peu sur ses « copies » d'œuvres très connues pour s'apercevoir que celles-ci se distinguent des modèles qui les inspirent de manière évidente.

Cette artiste américaine vivant à Paris, qui a initié son cycle des « copies » conceptuelles dans les années 60, insiste sur le fait que son travail (contrairement à celui de Sherrie Levine) n'appartient pas au courant appropriationniste. Sturtevant ne cherche pas à critiquer l'art comme marchandise dont la valeur commerciale ne cesse d'augmenter. Elle travaille plutôt à partir d'une idée très classique d'originalité, qu'elle dédouble, rejoue et ré-interprète. Sa stratégie est unique, car tout en acceptant la notion de paternité reconnue d'une œuvre, elle souligne sa propre créativité conceptuelle, qui ne réside pas seulement dans le fait de copier d'autres travaux mais aussi de les répéter. Elle réalise ses œuvres de mémoire et y introduit ce faisant le moment d'une légère différence qui transforme la répétition en un acte original. Le résultat peut et doit, en effet, évoquer Duchamp, Beuys ou Gonzalez-Torres, mais il s'agit en fin de compte d'un vrai Sturtevant et, par là même, de quelque chose d'unique en soi.

Or si un musée décide de consacrer une grande exposition à cet art conceptuel agaçant et de n'exposer que des œuvres de Sturtevant, l'idée même du musée comme lieu où sont conservées les archives de l'histoire de l'art (sanctuaire dédié à la production d'œuvres anciennes et authentiques) se voit remise en question de manière déroutante, mais inspirée. L'exposition *The Brutal Truth* au Museum für Moderne Kunst (MMK) de Francfort pose rien moins que la question de savoir s'il y a une différence entre une œuvre d'art et l'idée qui l'a vue naître. Toutes les œuvres « originales » ont en effet été temporairement décrochées pour laisser place à plus de 140 œuvres de Sturtevant. Tout se passe comme si le MMK possédait désormais dans sa collection les 1200 sacs à charbon de Duchamp et plusieurs de ses ready-made, mais aussi l'installation *Fat Corner* de Joseph Beuys. L'avion de plomb d'Anselm Kiefer est, par ailleurs, exposé dans une des salles du rez-de-chaussée, tandis que dans une pièce du dernier étage les ballons argentés d'Andy Warhol flottent dans l'air aux côtés de la peinture mythique du drapeau américain de Jasper Johns. On peut aussi voir une installation de Paul McCarthy et une œuvre de Robert Gober.

Les plus récentes installations de Sturtevant, en particulier, lui permettent de franchir une étape supplémentaire dans sa stratégie consistant à « répéter » l'idée d'une œuvre. Avec Beuys et Johns, il est clair qu'il existe des originaux et que les pièces de Sturtevant leur ressemblent de manière frappante, tout en étant légèrement différentes. Elles fonctionnent comme des figures de rhétorique qui reporteraient l'œuvre en la répétant sur un autre registre.

Néanmoins, dès leur conception, les pièces de Gonzalez-Torres sont prévues pour être répétées – par exemple les bonbons qui doivent être placés dans le coin d'une pièce, ou la série d'ampoules électriques qui doivent être suspendues au plafond : ces installations ne posent pas la question de l'authenticité de l'œuvre mais celle de sa paternité. Sturtevant peut-elle se permettre « d'actualiser » l'installation de Gonzalez-Torres ? Le concept de l'installation ne prévoit-il pas ce geste dans les indications mêmes données par l'artiste ?

Il s'agit bien de cela, dans la mesure où il est question non seulement de répétition, mais aussi d'une relecture du concept d'originalité en tant que tel. Il faut connaître les œuvres originales pour comprendre l'intérêt des doubles de Sturtevant. « *Ces œuvres ne sont pas des copies, a-t-elle déclaré, telle est la brutale vérité.* » Toujours est-il qu'il existe un lien particulier qui unit l'original à l'original au second degré. L'artiste re-joue Joseph Beuys dans *La rivoluzione siamo noi*, c'est-à-dire qu'elle se met dans la peau de Beuys sans renoncer à sa propre personnalité. Il s'agit d'une sorte d'art conceptuel brechtien conduisant à une exposition réfléchie qui interroge la nature de ce qu'un musée doit conserver, à savoir les œuvres originales ou bien les idées des œuvres. À cet égard, le MMK a franchi une étape importante en vue de déplacer l'attention du spectateur de l'aura vers le concept. Sturtevant n'a vendu presque aucune œuvre à des musées, et son travail fait très rarement l'objet d'expositions. Le monde de l'art semble, en effet, un peu effrayé par les conséquences de son insistance consciente sur la notion d'original. Il a des raisons de l'être.



**D**isco Art ? *You haven't done Disco Art yet ? Very good art – You should see it.*  
Andy Warhol, discussion avec Benjamin H. D. Bochloh.

8828 signes  
par  
Daniel Birnbaum.

Traduit  
de l'anglais  
par

Éric Troncy.

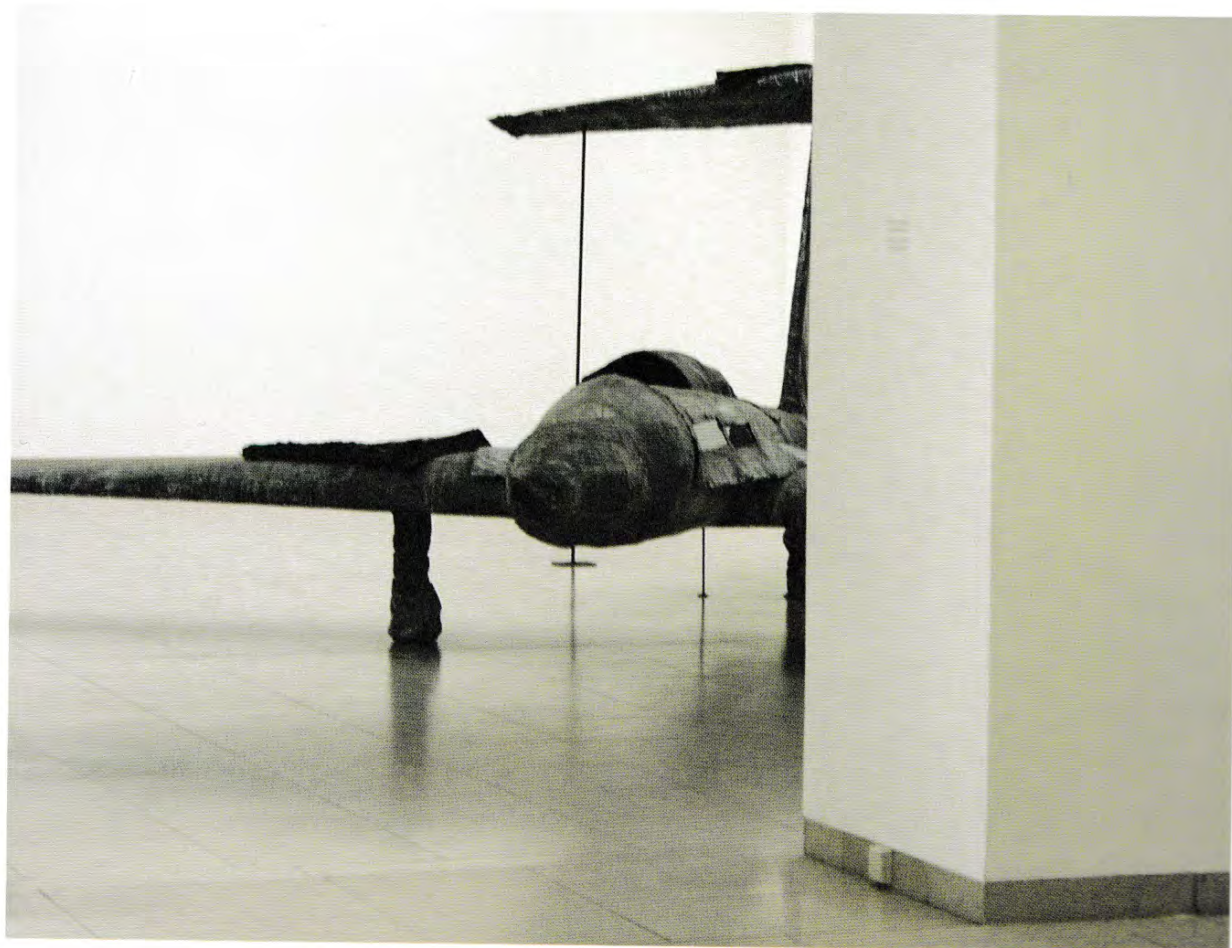
Dans les quatre décennies passées, nous avons été témoins d'une véritable orgie de répétitions, d'appropriations et de *revivals*, et le rythme de ces retours artistiques est devenu extraordinairement rapide. La géographie du monde de l'art s'est étendue au même rythme. Les *samplings* et répétitions actuels, qui impliquent souvent des déplacements géographiques et culturels, peuvent-ils être interprétés comme des réévaluations de modèles esthétiques précédents au nom de la tradition avant-gardiste, ou bien l'art contemporain a-t-il finalement succombé à la machine omnivore qui préside au recyclage inexorable des modes et des styles ? Ou bien encore, sommes-nous désormais au-delà du point où cette question reste pertinente ? « *Mon œuvre*, explique Sturtevant, artiste américaine vivant à Paris, *c'est l'évidence de la dénégation d'un contenu apparent.* »

*La vérité brutale* de Sturtevant au musée d'Art moderne de Francfort, est la plus ambitieuse des expérimentations curatoriales de l'artiste à ce jour, et l'une des plus osées de ces dernières années. Tous les espaces du musée sont dévolus à l'artiste, et cependant la première impression est qu'il n'y a ici que des œuvres

d'autres artistes : Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Jasper Johns, Anselm Kiefer, et puis Warhol, Warhol, Warhol... Sont-elles des répliques, des reproductions, des copies ? Ou bien pouvons-nous croire Olivier Zahm, qui insiste sur le fait que « *ceux qui voient des copies dans son œuvre sont en réalité des tricheurs, et ceux qui y voient des imitations sont en fait les véritables faussaires* » ?

Peu importe la perfection d'une réplique, l'acte de re-crée une œuvre d'art aura toujours une signification différente de l'acte « originel », comme Jorge Luis Borges fut l'un des premiers à le démontrer dans sa brève histoire *Pierre Ménard : auteur du Quichotte*. Il décrit deux fragments d'œuvre littéraire, le premier étant constitué de quelques lignes du Don Quichotte de Cervantès : « *...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir...* » Le second fragment, non pas écrit par Cervantès, mais par le Pierre Ménard de Borges plusieurs années plus tard : « *...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir...* »

Dans cette histoire, Ménard, un symboliste de Nîmes et contemporain de Valéry, a produit un fragment de phrase en tous points semblable à la citation de Cervantès, à la virgule près, et cependant il voit ce passage comme le sien en propre. Cet acte d'appropriation – Ménard est, bien entendu, parfaitement au fait de la ressemblance – ouvre la porte aux questions familières d'authenticité et d'unicité. Comment ces deux fragments



coexistent-ils ? Borges commente les décalages : « *La différence de style est saisissante.* » Comment peut-il affirmer cela au sujet de deux fragments absolument identiques ? Il disserte sur les différences : « *Le style de Ménard – un peu étranger, après tout – souffre d'une certaine affectation. Ce qui n'est pas le cas de son prédécesseur, qui manie avec aisance l'Espagnol de son temps.* » En vertu de cette affectation, Borges juge le Quichotte de Ménard « *infiniment plus subtil* » que celui de Cervantes. La tentative de Ménard, en fait, est héroïque : « *Composer Don Quichotte au début du dix-septième siècle était une entreprise sensée, nécessaire et peut-être inévitable ; au début du vingtième, c'était presque impossible.* »

« *La vérité brutale, dit Sturtevant, est que ce n'est pas une copie.* »

Question : Où est la place de Sturtevant dans l'histoire du platonisme ? Selon Gilles Deleuze, l'artificiel et le simulacre ne sont pas la même chose. Ils sont même opposés d'un à l'autre. L'artificiel est toujours la copie d'une copie, qui devrait être poussée au point où elle change de nature et se trouve transformée en simulacre (le moment du Pop Art). Ceci nous aide-t-il ? « *Toute la grandeur de Warhol, dit Sturtevant, est rejetée par le fait de le montrer dans la rhétorique de la copie. Il ne faisait pas des copies, et certainement pas des répétitions, mais il répétait – une différence cruciale.* »

Dans *Homemade Esthetics*, Clement Greenberg déclare que l'humour n'est pas pertinent (et peut-être même impossible) dans la plupart des arts visuels, mais une fois encore, il n'a pas été le

témoin de la confusion produite par deux *Go-Go Dancers* se produisant dans le musée de Francfort – l'un d'eux étant noir, l'autre blanc. L'un dansant selon les instructions « originales » de Felix Gonzalez-Torres, le second selon celles de Sturtevant (qui ne devaient pas être bien différentes). Selon l'artiste, « *Ce qui nous attire aujourd'hui est l'omniprésence du mode cybernétique, qui transforme le copyright en mythe, fait des origines une notion romantique et pousse la créativité hors du Soi. Refaire, réutiliser, réassembler, recombinaison : voilà ce qu'il faut faire.* »

Selon Louise Lawler, dans le catalogue accompagnant sa récente exposition Bâloise, « *Et l'art est toujours une collaboration avec ce qui s'est produit avant et ce qui vient ensuite.* » Quelque part entre l'avant et l'après, quelque chose semble se produire que nous voulons appeler le présent. Les points de friction dans l'œuvre de Louise Lawler – parfois subtils, parfois violents (et souvent droles) – créent sans aucun doute les étincelles irradiantes d'un « maintenant » toujours nouveau. Quand Lawler s'appropriera-t-elle une œuvre de Sturtevant ? Et quand Sturtevant répètera-t-elle une œuvre de Lawler ?

Répétition, réplique, déplacement. L'artiste allemand Michael S. Riedel donne vie à un monde d'images qui sont autant de reflets distordus renvoyés par des miroirs : films filmés, clubs clubbés, structures architecturales déplacées apparaissant une seconde fois. L'artiste lui-même existe en plusieurs versions différentes.

Il y a quatre ans, au numéro 16 de la rue Oskar von Miller, à Francfort, – tout près de là où j'habite – les artistes Michael S.



Riedel et Dennis Loesch, avec un groupe de leurs amis, se sont saisi d'un bâtiment voué à la démolition et l'ont transformé en une énorme photocopieuse, crachant de précises imitations de cartons d'invitations à des vernissages, de posters, d'encarts publicitaires annonçant des expositions, des concerts et des pièces de théâtre, mais aussi des contrefaçons d'œuvres d'autres artistes, et même d'expositions entières. En vérité, aucun artiste exposant ou se produisant à Francfort n'était immunisé contre le risque de se trouver dupliqué, un peu altéré et peut-être aussi élégamment ridiculisé à quelques encâblures de là, en présence de centaines de jeunes gens festifs. Ainsi fût le sort d'artistes tels que Rirkrit Tiravanija, Jason Rhoades, et Gilbert & George. L'un d'eux ne se contenta pas de prendre acte de cette duplication, mais y participa activement. Les autres restèrent dans l'ignorance de ce monde parallèle. Gilbert & George, par exemple, ne remarquèrent quasiment pas « Gert & Georg », les deux jeunes gens qui suivaient discrètement chacun de leurs mouvements.

« *Tout ceci n'a rien à voir avec l'appropriation, avec la propriété, avec Sony, Saab et la simulation, rien à voir avec les années 80* » – disait en substance un *statement* dans un communiqué de presse relatif à ce qui se passait rue Oskar : un roman, un gros livre documentant trois années d'activités et, en soi, un glissement du *A : Novel* de Andy Warhol. Mais le groupe de la rue Oskar von Miller écrit sa propre histoire comme une stratégie artistique et garde prudemment ses distances non seulement avec le style appropriationniste des années 80 mais aussi avec les stratégies typiques des décennies suivantes. Il ne s'agit pas de revival.

« *Pas de remix, pas de remake, rien de 90's.* » Alors comment, si l'on doit les prendre au mot, comprendre cette nouvelle forme de répétition ? C'est une activité sans nostalgie, déclarent-ils. Cela avait à voir, dit leur livre, avec une absence totale d'émotion, avec la distance et l'arrogance. Et, j'ajouterais, avec le style. S'il ne s'agit pas d'un *revival*, c'est parce que le Pop n'a jamais disparu. Dans ce monde de reflets, le Pop est toujours présent comme un effet-miroir – comme le situationnisme et le *dress-code* des Mods. C'est ce qu'est le 16, rue Oskar von Miller : un miroir qui produit son propre cosmos hautement stylisé, en dehors du monde normal des cycles de la mode.

