

« *Demandez à Elaine* »
Sturtevant
“*Ask Elaine*”

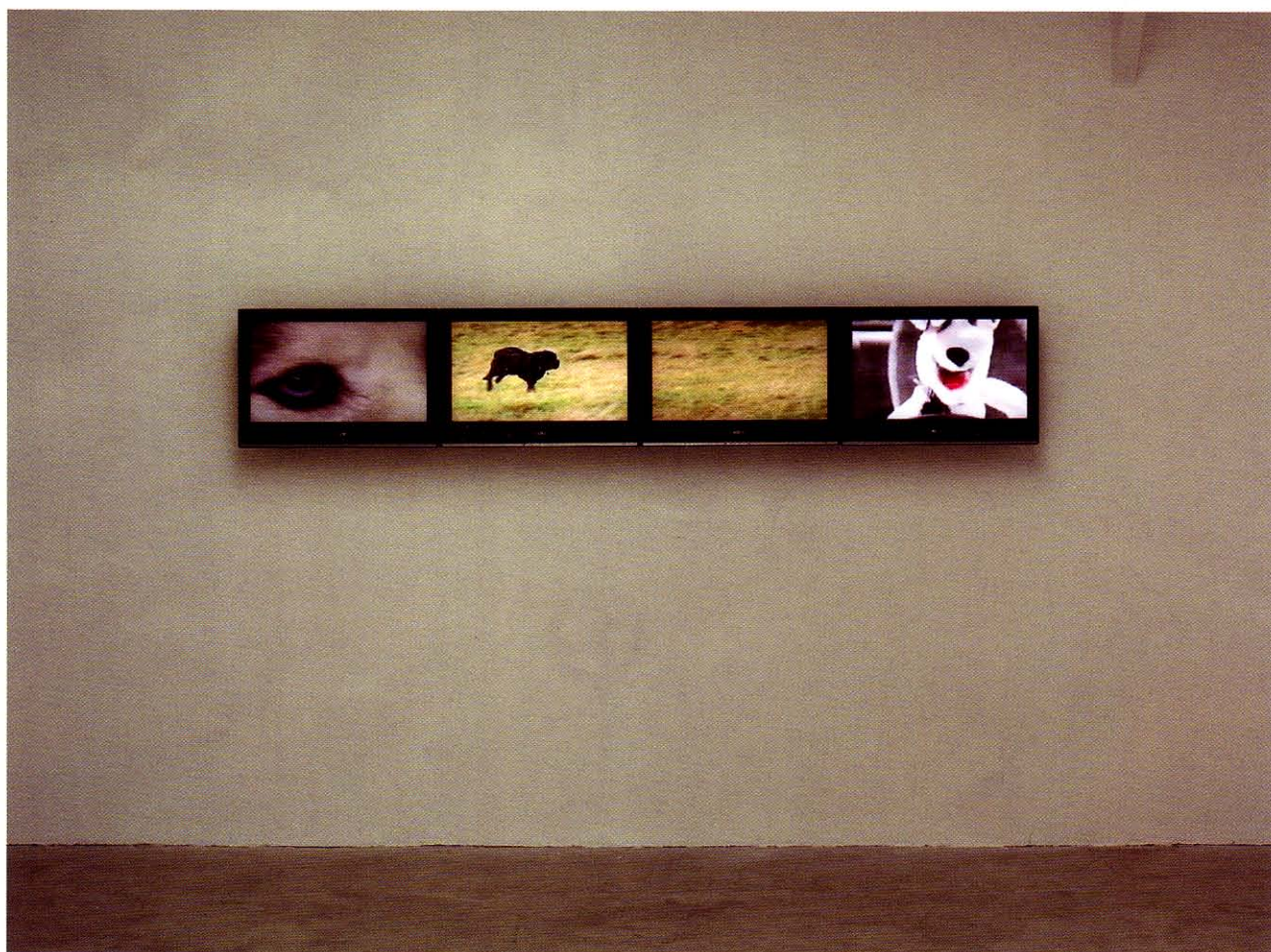
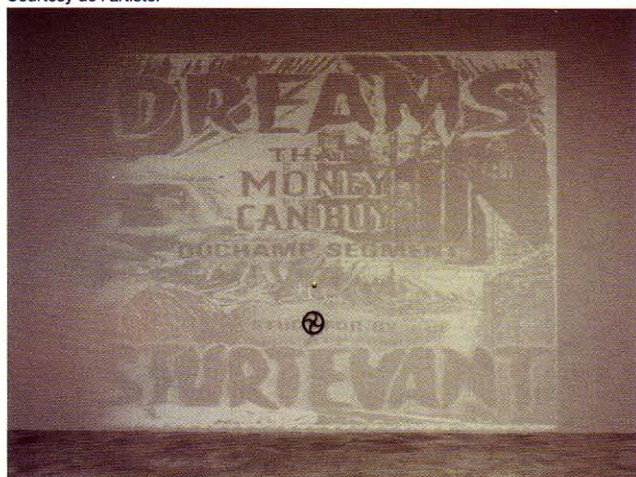
Jill Gasparina

02

N°46 /
été 2008 /

02 N°46/ été 2008

Sturtevant, *Nu descendant l'escalier*, 1967. Projection murale film N&B.
Courtesy de l'artiste.



Sturtevant, *Infinite Exhaustion*, 2007. Installation avec
4 écrans plats, 4 lecteurs DVD et 4 DVD. Courtesy
de l'artiste.

Page ci-contre : Sturtevant, *The Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced*, 2002. Installation vidéo, 10 min. 13 sec. en boucle. Collection du Fonds national d'art contemporain, Paris.

Page suivante : Sturtevant, *Infinite Exhaustion*, 2007. Installation avec 4 écrans plats, 4 lecteurs DVD et 4 DVD. Courtesy de l'artiste.

« Contrairement à l'habitude, aucune image n'a été imprimée au recto de ce carton » annonce le carton de l'exposition Sturtevant au Consortium. Pourquoi « aucune image » n'a-t-elle été imprimée sur le carton ? Peut-être parce que la capture vidéo d'un chien qui court (*Infinite Exhaustion*, 2007) n'aurait pas été très attractive pour le public. Peut-être parce que les spectateurs, persuadés d'être conviés à une exposition de Marcel Duchamp auraient hurlé à l'arnaque dans les salles du Consortium. Ou peut-être encore, et c'est le plus probable, parce les auteurs de l'exposition ont postulé que le travail de Sturtevant ne fonctionne surtout pas comme image, ou pour le dire plus simplement, qu'il est purement conceptuel : produire des répliques d'œuvres qui ne soient pas pour autant des copies de ces œuvres est le mode d'opération choisi par l'artiste. Si Sturtevant a refait dès les années 1960 des Stella noirs, c'est



précisément pour montrer que ce que vous voyez n'est pas ce que vous voyez, et mettre en crise une histoire de l'art fondée sur l'image et l'« appel visuel de la peinture et de la photographie »⁽¹⁾.

Autant s'engager dans une description est facile (une réplique de Warhol, une de Beuys, une autre de Gober, de Duchamp...), autant expliquer cette démarche iconoclaste reste décourageant. On peut être séduit par l'audace de la proposition de Bruce Hainley (l'un de ceux qui a le plus écrit sur l'artiste) : Sturtevant serait une formaliste. Mais elle a explicitement posé son veto sur de nombreuses interprétations, outre cette dernière⁽²⁾ : bien qu'elle n'ait repris que des œuvres d'artistes masculins, elle n'est pas intéressée par une approche féministe (exit John Miller⁽³⁾ et Johanna Burton⁽⁴⁾). Ni d'ailleurs par le fétichisme, ni par la désacralisation de l'œuvre et sa mise à disposition du plus grand nombre (exit le postmodernisme, Mike Bidlo et Sherrie Levine). Il ne s'agit pas non plus de copies, ni de contrefaçons, ni d'hommages, ni de répliques. Exit la mort de l'auteur.

Et surtout, ne mentionnez pas l'appropriation, dont elle tient particulièrement à se distinguer. Bien malin celui qui parviendrait à proposer une approche nouvelle (sans compter l'idiotie toute spéciale qu'il y aurait à chercher à dire quelque chose d'original sur cette œuvre en particulier). Éric Troncy a d'ailleurs décrit son travail comme « toujours irrésolu »⁽⁵⁾. Et l'artiste n'a livré que peu de clefs : « *My work is the immediacy of an apparent content being denied* » (mon travail repose sur l'imédiateté d'un contenu qui apparaît et qui est nié en même temps). Le dernier mot irait-il à Bernard Blistène qui voit – non sans lyrisme – dans ce travail perpétuel de réfection un « acte d'amour »⁽⁶⁾, comparable à celui des plagiaires ?

La réponse est forcément faible et décevante : le travail de Sturtevant condense tous ces questionnements, avec une densité rarement atteinte dans le champ artistique. Et à en croire les diverses réactions, et le délai long avec lequel l'histoire de l'art a finalement enregistré officiellement son existence (à partir des débuts de l'appropriation aux États-Unis, puis de manière accélérée à partir de sa première grande exposition personnelle au MMK de Francfort en 2004), il s'agit bel et bien de « *l'un des gestes les plus déstabilisants et provocateurs de l'histoire de l'art du XX^e siècle* »⁽⁷⁾. Le communiqué de presse de l'exposition ressort d'ailleurs lui aussi en guise d'introduction cet argument vaguement autoritaire : « *Une exposition de Sturtevant est toujours un événement.* »

L'histoire de la réception de son œuvre est édifiante, elle met en évidence un déplacement des bienséances au sein du monde de l'art. L'accueil réservé à Sturtevant est d'abord bienveillant. Warhol s'en amuse, et il confie à sa demande les *screens* des *Flowers* pour lui simplifier la tâche. Mais l'artiste se trouve rapidement cantonnée à une position d'*outsider*, après avoir refait en 1967 *The Store* de Claes Oldenburg, à quelques blocs de l'installation originale. C'est un scandale : l'authenticité est aussi une question économique. Elle continue d'exposer, puis reste près de dix ans hors du monde de l'art, jusqu'en 1985, un moment où l'appropriation est largement reconnue et acceptée. Bob Nickas organise alors *Production Re : Production* à la galerie 345 et il expose un des râteliers à bonbons de *The Store*.

L'époque où Arthur Danto voyait sa philosophie de l'art soudainement bouleversée par la découverte des boîtes Brillo est aujourd'hui lointaine. La copie, l'hommage, la *cover*, la référence, la citation, le *sampling* nous sont devenus très familiers, de même que le *branding* (« Sturtevant » au lieu d'Elaine Sturtevant est une marque, comme la signature qu'elle pose sur les

œuvres re-faites de Duchamp, Warhol, ou Gober). Il s'agit même d'un poncif : le deuil de l'originalité est fait et bien fait, et l'auteur est totalement mort. À en croire l'adoption récente de l'artiste par le monde de la mode (une *Black Marilyn* a été exposé chez Colette en 2007), il semble même que les dernières résistances mentales aient sauté. Le public du Consortium reste d'ailleurs relativement calme, voire paisible, lorsqu'on lui explique cette démarche étonnement instinctive. L'importance historique de Sturtevant n'est plus à prouver, donc, mais une question se pose : quel est le sens d'une exposition Sturtevant au Consortium en 2008 ? L'artiste bénéficie en effet d'un nouvel appareil critique, depuis la grande rétrospective *The Brutal Truth* à Francfort en 2004 et la sortie d'un très beau catalogue pour l'occasion. Les pièces de l'exposition ont presque toutes été vues déjà dans sa galerie française (jusqu'à l'an dernier, avec *Raw Power* chez Thaddaeus Ropac). Et l'espace du Consortium interdit par ailleurs toute possibilité de rétrospective.

La salle de *Duchamp Cine*, baignée dans la lumière, montre que les œuvres originales dont se saisit l'artiste ont un statut fantomatique et flou : peut-être s'agit-il juste de raconter une histoire déjà mille fois racontée, et c'est une belle idée, une histoire qui ferait le lien entre 2006, cette élégante photo, Sturtevant *cover-girl* de Frog, un visage qui se cache dans un blouson matelassé argenté Chloe vintage, une main aux ongles parfaits, laqués orange, une peau qu'on devine un peu vieillie, une très belle couverture, donc, et 1965, sa première exposition à la Bianchini Gallery (des Re-Warhol). Bruce Hainley l'a déjà fait⁽⁸⁾.

NB : « Ask Elaine » est la réponse faite par Warhol à quelqu'un qui le questionnait sur le mode de réalisation des *Flowers* : « Je ne sais pas. Demandez à Elaine. »

- (1) « Unwritten Histories of Conceptual Art », in Alberro et Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge MA, 1999, p. 555-6.
- (2) Voir « Sturtevant talks to Bruce Hainley - '80s Then », interview *Artforum*, mars 2003
- (3) « John Miller a été le seul à identifier une dimension féministe inhérente au projet de Sturtevant. C'est quelque chose que l'artiste nie », Bruce Hainley, in « Erase and Rewind », *Frieze*, juin-août 2000.
- (4) Johanna Burton « Subject to revision », sélectionné par Kelley Walker, in *Grey Flags*, JRP Ringier, 2006, p. 289 et ssq.
- (5) Éric Troncy, in *Numéro* #75, 2006.
- (6) Bernard Blistène, « Label Elaine », in *The Brutal Truth*, MMK Hatje Cantz, 2004, p. 36.
- (7) Éric Troncy, op. cit.
- (8) Bruce Hainley, « Sturtevant, 2005-1965 », *Frog* n° 4, 2006, p. 28.

"Contrary to habit, no image has been printed on this flyer," reads the flyer announcing the Sturtevant exposition at the Consortium. Why a flyer with "no image"? Maybe because the video capture of a dog running (*Infinite Exhaustion*) would not have been very attractive to the public. Maybe because the spectators, convinced that they have been invited to a Marcel Duchamp show, would have screamed scam the moment they arrived at the exhibition space. Or maybe, and perhaps most likely, because the authors of the exhibition are inclined to believe that Sturtevant's work does not function in any way like the image does—or, more simply put, that it is purely conceptual: the artist's chosen *modus operandi* is to produce replicas of works that somehow avoid being copies. If Sturtevant has been redoing Stella blacks since the 1960s, it is precisely to drum home the idea that what you see is not what you see and to cast an art history founded on the image and "the visual appeal of painting and photography"¹ into crisis.



A general description of her works (a Warhol replica, a Beuys replica, a Gober, a Duchamp) is as easy to undertake as the task explaining of Sturtevant's iconoclastic practice is daunting. We can be seduced by the audaciousness of Bruce Hainley's proposition (one of the critics who has written the most on the artist): Sturtevant would be a formalist. But she has explicitly vetoed numerous interpretations, including this last one²: even though she has only taken up the works of male artists, she is not interested in a feminist approach (exit John Miller³ and Johanna Burton⁴). Nor, moreover, is she interested in fetishism or in desanctifying the artwork and rendering it more accessible to the people (exit postmodernism, Mike Bidlo and Sherrie Levine). Nor is it about copies, shams, homages, replicas. Exit the death of the author. And don't even mention appropriation, which she makes a point of setting her work apart from. Kudos to anyone who succeeds in proposing a new approach (without counting the very special idiocy reserved for those who attempt to say something original about a given work). Eric Troncy has, moreover, described her

work as "perpetually unresolved."⁵ And the artist herself has provided only a few hints: "My work is the immediacy of an apparent content being denied." Would this last word suit Bernard Blistène, who detects—and not without great lyricism—an "act of love"⁶ in this perpetual process of re-confection, comparable to that of plagiarists?

The response is necessarily feeble and deceptive: Sturtevant's work unites all of these queries in a density rarely achieved in the artistic arena. Judging from the various reactions to her work and the amount of time it took for art history to officially register its existence (beginning with her first few stabs at appropriation in the United States and proceeding, at an increasingly accelerated pace, after her first big solo exhibition at the MMK in Frankfurt), we can conclude that what we are witnessing is well and good "one of the most destabilizing and provocative gestures in the history of 20th century art."

The history of her work's reception is illuminative, manifesting an upheaval of notions of propriety proper to the artworld. The welcome reserved for Sturtevant is warm enough at first. Warhol has fun with the artist, obliging her request for *Flowers* screen-prints so as to simply her task. But, after redoing Claes Oldenburg's *Store* just a few blocks away from the original installation (1967), the artist quickly finds herself relegated to an outsider role. Red hot scandal: authenticity is also an economic question. She continues to show her work, then disappears from the art world for almost ten years—until 1985, that is, when appropriation becomes widely recognized and accepted as an artistic practice. At this time, Bob Nickas organizes *Production Re: Production* at the 345 gallery, where he exhibits a rack of candy from *The Store*.

The era when Arthur Danto saw his philosophy of art suddenly capsized by the discovery of Brillo boxes is long past. The copy, the homage, the cover, the reference, the quotation and sampling are very familiar to us today—even branding ("Sturtevant," as opposed to "Elaine Sturtevant," is a brand name which appears in signature form on her remakes of works by Duchamp, Warhol and Gober). Her work is even a kind of truism: the mourning of originality is done and over with, and the author is totally dead. To judge by the artists' recent adoption by the fashion world (a *Black Marilyn* was exhibited by Colette in 2007), it would seem that the last psychological resistances to her work have fallen away. The public of the Consortium remains relatively calm—peaceful, even—when it en-

counters this surprisingly intuitive practice.

Sturtevant's historical importance no longer needs to be proved, but there is one question which begs asking: what does a Sturtevant exhibition at the Consortium mean in 2008? Ever since her large retrospective show, *The Brutal Truth* (Frankfurt, 2004), along with a beautiful catalogue designed specially for the occasion, the artist benefits from a new degree of critical attention. Almost all of the works in the exhibition have already been seen in France (all of them up until last year, that is, with *Raw Power* at Thaddaeus Ropac). Moreover, the size of the Consortium space would seem to preempt all possibility of a retrospective show.

The light-flooded room housing *Duchamp Cine* reveals the blurred, ghost-like status of the original works that the artist has commandeered. Maybe all this is just an attempt to tell a story that has been told a thousand times before—and it's a beautiful idea, a story that would bridge the gap between 2006, this elegant photo (Sturtevant posing as a *Frog* cover-girl, a face hiding in a silver quilted vintage Chloe jacket, a hand with perfect, orange-painted fingernails, skin that looks a tad aged, in short: a very lovely magazine cover) and 1965, the date of the artist's first exhibition at the Bianchini Gallery (Warhol reduces). Bruce Hainley has already done it.⁶

NB: "Ask Elaine" was Andy Warhol's response to someone who questioned him on the fabrication of *Flowers*: "I don't know. Ask Elaine."

- 1 "Unwritten Histories of Conceptual Art" in Alberro et Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge MA, 1999, p. 555-6.
- 2 See "Sturtevant talks to Bruce Hainley - '80s Then" - Interview Artforum, March 2003.
- 3 "John Miller was the only person to identify a feminist dimension in Sturtevant's project. It's something that the artist denies." Bruce Hainley, in "Erase and Rewind", Frieze, June-August, 2000.
- 4 Johanna Burton "Subject to revision", edited by Kelley Walker, in *Grey Flags*, JRP Ringier, 2006, p. 289 and ssq.
- 5 Eric Troncy, in *Numéro* #75, 2006.
- 6 Bernard Blistène, "Label Elaine" in *The Brutal Truth*, MMK Hatje Cantz, 2004, p. 36.
- 7 Eric Troncy, op. cit.
- 8 Bruce Hainley, "Sturtevant, 2005-1965", *Frog* #4, 2006, p.28.

Translation Émilie Friedlander