

arTitudes

rédacteur en chef : françois pluchart

mensuel . n° 3 . décembre 1971/janvier 1972 . 2 F.

L'artiste, un privilégié ?

Le débat sur le rôle et la situation de l'artiste dans la société, qu'on lira dans ce numéro ne manquera pas d'étonner, d'irriter, voire de scandaliser, car il va à l'encontre des idées généralement admises.

Ce dialogue a trouvé son origine dans l'actualité créée par la divulgation d'un « Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée » conçu par Bob Projanski et Seth Siegelau. Trois peintres, Caderé, Gérard Fromanger et Peter Klasen, et un critique d'art, Michel Claura, qui est aussi le traducteur du contrat, répondent aux questions d'arTitudes avec une franchise parfois déconcertante, qui a donné à ce débat une tournure et une

conclusion qu'il était difficile d'imaginer par avance.

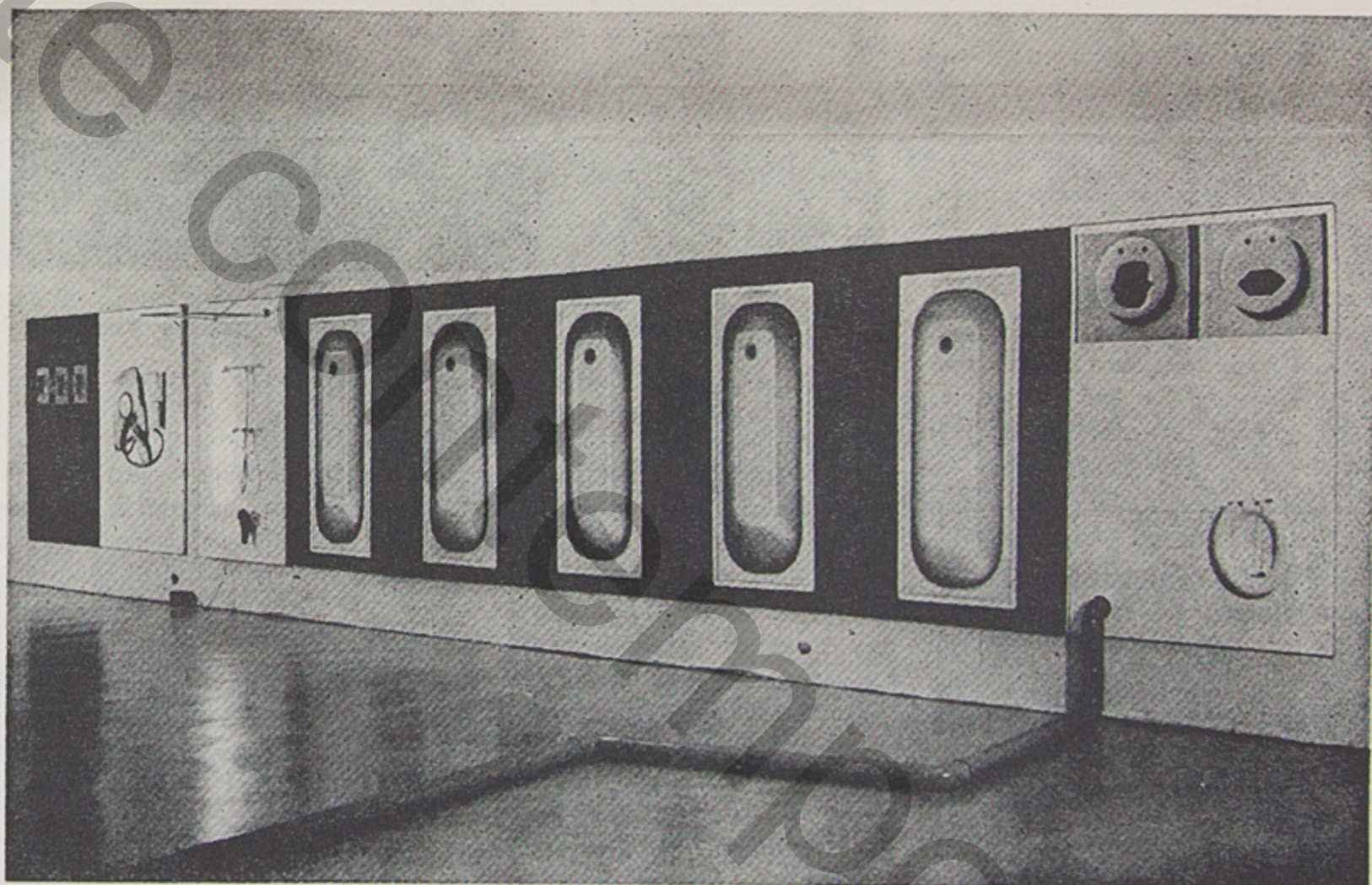
C'est la différence de leur position sociale et leurs divergences théoriques, esthétiques et idéologiques, qui éclatent dès les premières répliques, qui ont motivé le choix de ces trois artistes, représentatifs de couches dissemblables de l'art actuel. L'objectivité devait naître de cette confrontation.

Ce débat confirme l'impossibilité de définir socialement l'artiste. La catégorie à laquelle il appartient recouvre en fait des situations matérielles très diverses, les inégalités dans les conditions de travail (la plupart du temps la nuit pour les jeunes artistes) et de divulgation étant géné-

ralement assumées comme inhérentes à la fonction. Si certains artistes se montrent favorables à un système de rémunération d'Etat, aucun ne peut accepter que ce soit au détri-

du. L'art, s'il est déjà considéré comme réactionnaire par certains, deviendrait inutile. Sa pratique relèverait alors du dilettantisme, du passe-temps et le l'ornement. La responsabilité

fit, système auquel tous les artistes voudraient échapper même si, par la force des choses, ils en sont parfois complices. Aujourd'hui, l'artiste est parfois obligé à des compromis pour sur-



Peter Klasen : « Grand Mur », 1970-1971 ; exposition à l'A.r.c. en mars 1971 (photo Philippe Guérin).

SOMMAIRE	
Editorial	
November in Paris	2
Novembre à Paris	3
Les faits d'actualité	
Rôle et condition sociale de l'artiste	5
New York Miscellaneous	16
Bloc-notes new-yorkais	17
Actions et manifestations	18
L'histoire au présent	
Agressions biologiques de Gina Pane	9
Gina Pane's biological aggressions	10
Entretien avec Dan Graham	22
Ventes et collections	
La cote des artistes	15
Brutale percée de l'art actuel	15
Calendrier des arts	21
Livres	
Un livre en hiver	20
Logique de Lichtenstein	20
Les humeurs de Dubuffet	20
Les aigreurs de Bacon	20
Rencontre agressive entre Quevedo et Saura	20
La maternelle de Raynaud	20
Poster détachable	
Premier concours des progressions organisé par Jean-Paul Thenot	

ment de la liberté d'expression et la plupart d'entre eux estiment qu'un tel système serait pratiquement inapplicable. Dans la situation politique actuelle, il serait en fait la condamnation de la fonction de l'artiste, qui est un révélateur et un perturbateur. La création étant le résultat d'une inquiétude, d'une relative insécurité et d'une volonté d'action sur la société, l'acte de créer perdrait tout son sens dans un système social qui serait capable (s'il peut exister) de résoudre toutes les contradictions de l'indivi-

du. L'art, s'il est déjà considéré comme réactionnaire par certains, deviendrait inutile. Sa pratique relèverait alors du dilettantisme, du passe-temps et le l'ornement. La responsabilité

fit, système auquel tous les artistes voudraient échapper même si, par la force des choses, ils en sont parfois complices. Aujourd'hui, l'artiste est parfois obligé à des compromis pour sur-

ment de la liberté d'expression et la plupart d'entre eux estiment qu'un tel système serait pratiquement inapplicable. Dans la situation politique actuelle, il serait en fait la condamnation de la fonction de l'artiste, qui est un révélateur et un perturbateur. La création étant le résultat d'une inquiétude, d'une relative insécurité et d'une volonté d'action sur la société, l'acte de créer perdrait tout son sens dans un système social qui serait capable (s'il peut exister) de résoudre toutes les contradictions de l'indivi-

La notion de privilège à laquelle aboutit tout dialogue sur la situation de l'artiste est évidente si l'on s'en tient au privilège moral, à la liberté d'être soi-même et de refuser les règles habituelles de la société. Le privilège matériel, lui, reste beaucoup plus aléatoire. L'hypocrisie serait peut-être de confondre les deux termes.

November in Paris

Not so long ago, activity in the art world was inversely proportional to the number of car accidents on the roads. Art left when Summer came, returning timidly in the fall and quickly picking up force, along with social unrest, as the year ended. But the bitter cold of winter was not favorable to art and one had to wait for Easter and the first blossoms to see art come back to life along with most of the big international exhibitions. This classical pattern of art as a seasonal activity, dating as a practice from before 1936 and which only literature and show business still seem to follow, is disappearing and art can now fortunately be seen throughout the year. Artists and galleries show art whenever a question is raised and the public wants an answer. And, during what used to be the sacro-sacroski-season, galleries are now showing their most important artists.

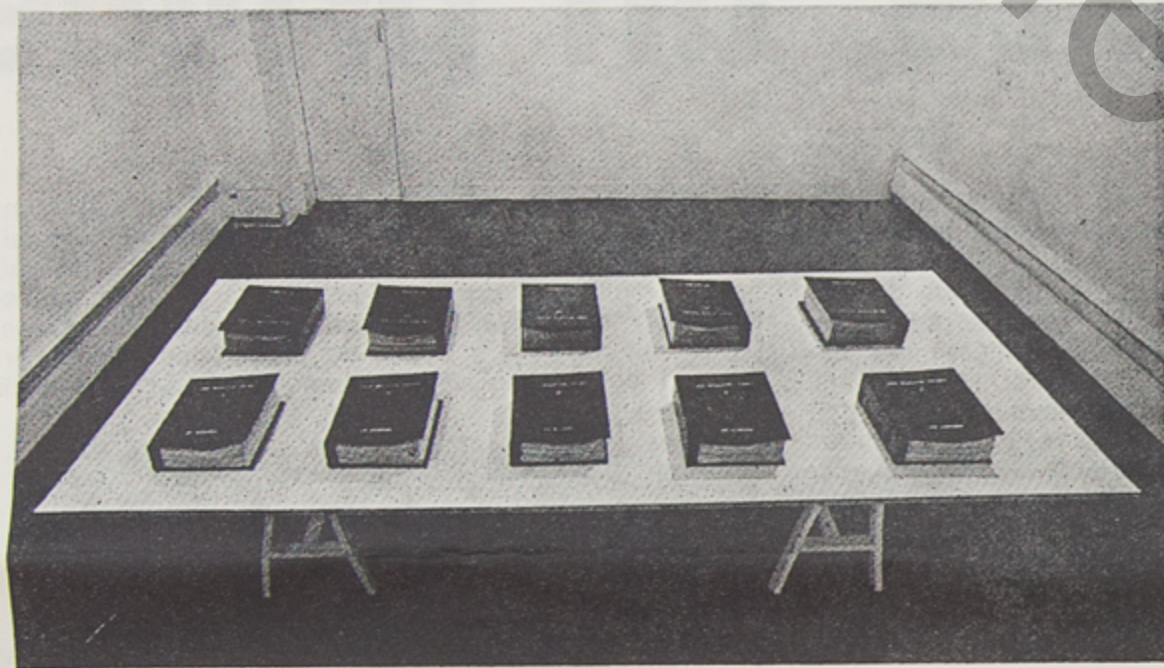
November however has always been a month for openings — with everything from the most mediocre shows to the most interesting new work. This month, official museums have chosen the middle way: On the one hand, two striking retrospectives —

Francis Bacon and Fernand Léger, who would be the most important french artist of the first half of this century if the place were not already occupied by Marcel Duchamp. On the other

alternating the sounds of a typewriter with all the names of the gruesome actors in that most tragic chapter of history, in the order of their appearance in Shirer's book. The effectiveness of

cal painting: On the one hand, On Kawara (Galerie Yvon Lambert) and Burgin (Galerie Daniel Templon) and, on the other, Ristori (Galerie Yvon Lambert) and Mosset (Galerie Mathias Fels),

whose systemic work is not that different from the B.M.P.T. theory, believes that a specific painterly practice based on a radical theory can free one from art. On Kawara's work is a mental trap, a reflexive framework of repetitive and only seemingly identical elements: the same apparent information is charged with different contents. Confronted with « One Million Years » (piece where one million years preceding 1969 are listed and bound in ten volumes) the beholder/reader is brought to reconstruct human history from a series of real or arbitrary points of reference. The piece works in that it reduces to numerical symbols information whose objective value can only be estimated subjectively. Conversely, Burgin shows simultaneously, through text and photography, contradictory information which annuls itself and from which it is possible to construct a true theory of communication.



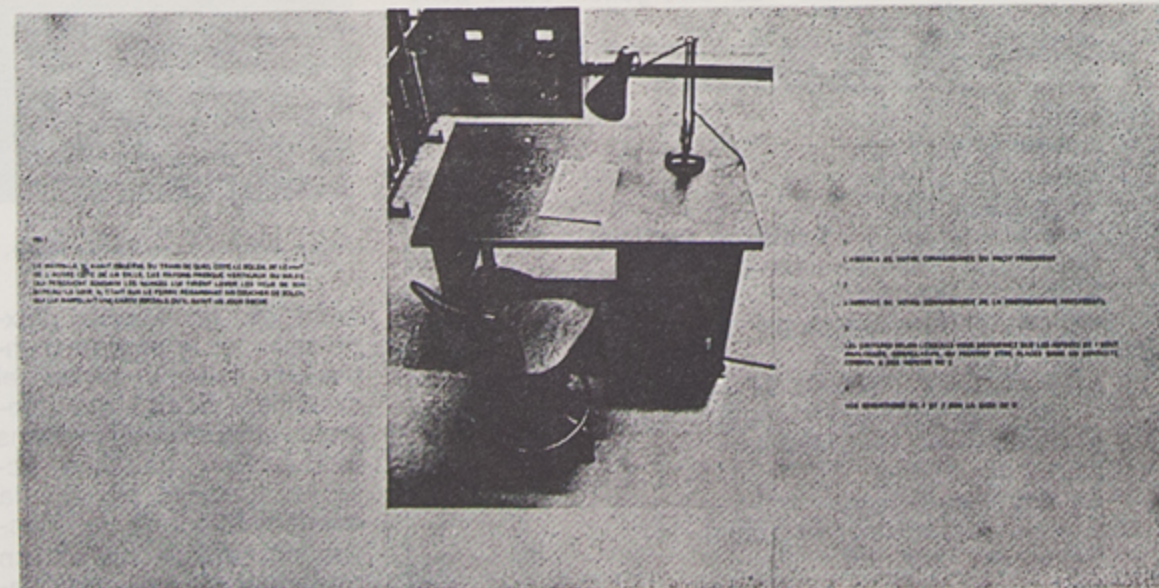
On Kawara: « Un million d'années » (galerie Yvon Lambert; photo André Morain).

Lastly, November brought the reopening of the A.R.C. (experimental section of the City Museum of Modern Art) whose existence had been threatened after the censorship of two paintings by Mathelin (see *artitudes* n° 2). This month five simultaneous shows were presented (Berni, Chavignier, Fromanger, Millares and

And then there was a change of address with Iris Clert moving out of her gallery and into her apartment, 3 rue Duphot. And, for the record, there was Picasso all over and out of place, celebrating his 90th birthday to a chorus of official and private praise. César's vigorous iron sculpture (Galerie Creuzevault) and Saura's biting humor with his corrosive illustrations of Quevedo (Galerie Stadler) came to remind us that art exists only when it perturbs. Along these lines the most striking blows were given by Sarkis (Galerie Sonnabend) and Gina Pane (Mr. et Mrs. Fregnac). Sarkis' piece, called « The Rise And Fall Of The Third Reich », was a sound piece, a 20-hour litany on tape,

the piece rises out of its cold lyrical objectivity, which goes beyond its immediate content and the derision of his enclosing

Ristori and Mosset's work, which might seem to be based on the same system are in fact antagonistic. Mosset, whose work was



Victor Burgin: « Performatif narratif piece », 1971 (galerie Daniel Templon).

an edition of the tapes with documents in armored and fire-proof safes, parodying the sinister nazi bunkers. November has also offered four shows of paravisual art or criti-

first shown in 1967, within the B.M.P.T. group (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) acts as if painting was useless or in any case a by-product of political consciousness. While Ristori,

Sara Holt) underlining a deliberately eclectic policy which makes it difficult for the A.R.C. to attain an international stature.

François Pluchart

Novembre à Paris

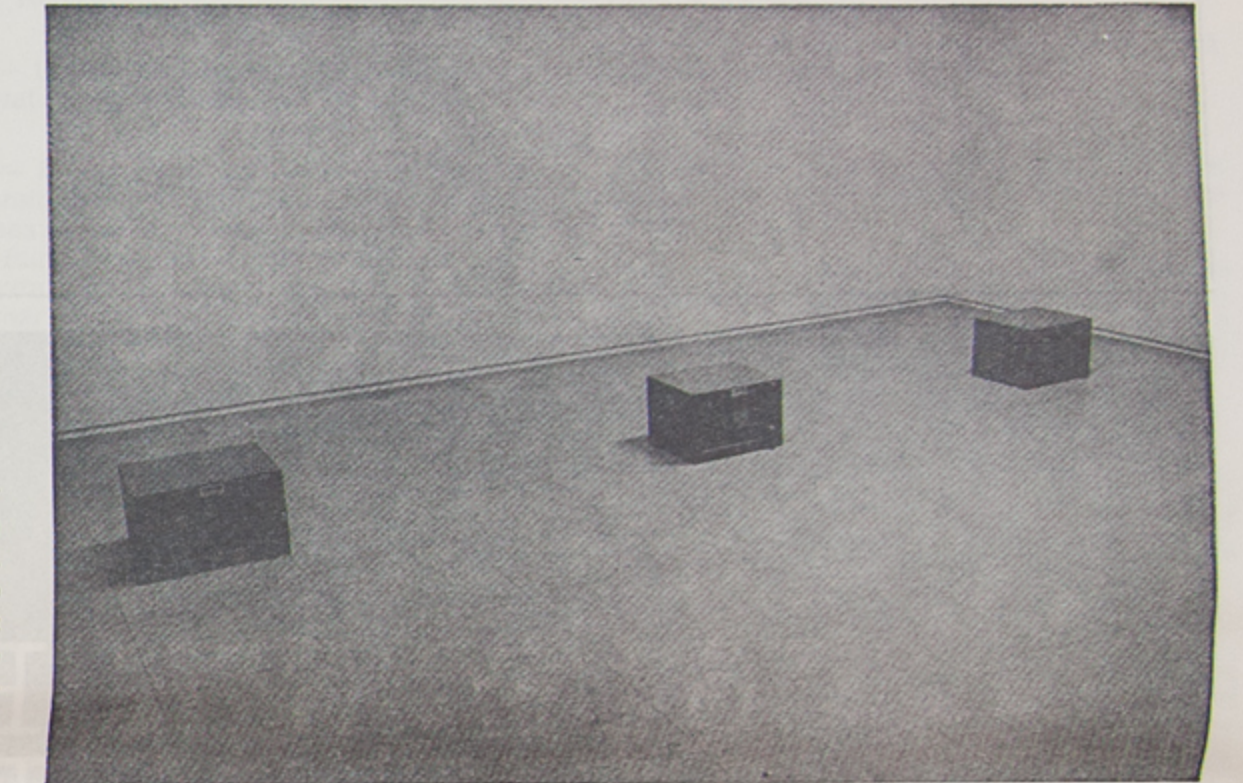
Il y a peu de temps encore, la divulgation des idées neuves était inversement proportionnelle à la courbe des accidents d'automobile. L'art s'en allait l'été, revenait à l'automne, d'abord timidement, puis en force, parallèlement à la montée des revendications sociales. Les grands froids, toutefois, ne lui valaient rien et il fallait attendre Pâques et les premières pâquerettes pour qu'il retrouve sa vigueur à l'approche des principales manifestations internationales.

Ce schéma classique, hérité d'avant 1936, a heureusement tendance à faire place à une conception plus dynamique et conforme aux ambitions de l'œuvre d'art. Excepté en littérature et dans le domaine des spectacles où la notion de saison conserve tout son sens, l'art cherche maintenant à agir au moment qu'il faut, lorsqu'une question est posée et que le public attend une réponse. C'est ce que prouvent les artistes conscients de leur temps et les galeries promotionnelles qui n'hésitent plus à présenter des travaux parmi les plus importants de l'époque en une période où tout le monde (dans le schéma précédent) était supposé partir pour les sports d'hiver.

Il reste que novembre est traditionnellement un mois à vernisages, mêlant comme à plaisir les expositions les plus navrantes et les travaux les plus novateurs. Les organismes officiels ont opté pour la voie moyenne: d'un côté, au Grand Palais, de belles rétrospectives de Bacon et de Fernand Léger, qui serait le plus important peintre français du premier demi-siècle si cette place n'appartenait à Marcel Duchamp, de l'autre, au Musée national d'Art moderne, un assassinat de Gabo dont l'œuvre en dehors de deux ou trois pièces anciennes a été réduite à ses travaux récents et une présentation au C.n.a.c. de Bellmer, qui a comblé le vide laissé par la défection de Beuys. Dans le genre classique, on a encore assisté à des expositions de Le Corbusier (galerie Denise René), Miro (galerie Maeght), Larionov (galerie

Chauvelin), Hartung (galerie de France) et Poliakoff pour l'ouverture de la galerie Calatchi. On a par ailleurs assisté à un déménagement: celui d'Iris Clert qui, abandonnant sa galerie, est allée s'installer chez elle, 3, rue Duphot. Enfin, on rappellera pour mémoire que Picasso, qui occupe une place qui n'est pas la sienne, a fêté joyeusement son quatre-vingt-dixième anniversaire sous les consécutions officielles et privées.

La verve des sculptures en fer de César (galerie Creuzevault) et l'humour grinçant de Saura, devenu le corrosif illustrateur de Quevedo (galerie Stadler) sont venus rappeler que l'art n'existe qu'au niveau de l'idée qui perturbe. Les coups les plus rudes ont toutefois été portés par Sarkis (galerie Sonnabend) et Gina Pane (chez M. et Mme Fregnac). Intitulée le Troisième Reich, des origines à la chute, la pièce à entendre de Sarkis est une litanie qui fait alterner pendant vingt heures le crépitements d'une machine à écrire et l'énoncé des noms, tels qu'ils apparaissent



Sarkis: vue partielle de la manifestation à la galerie Sonnabend.

dans le livre, de tous ceux qui, lâches, salauds ou déments, ont écrit quelques-unes des pages les plus dramatiques de l'histoire

page de huit coffres-forts blindés et réfractaires de 60 kilos, parodie acerbe des sinistres bunkers nazis.

Le travail d'On Kawara est un piège mental, un cadre réflexif basé sur la répétition d'éléments apparemment identiques mais différents en fait parce que la même information est à chaque fois chargée d'un autre contenu. Dans *Un million d'années* (pièce constituée de l'énumération en

dix volumes des dates depuis un million d'années avant notre ère jusqu'à 1969), le spectateur/lecteur est conduit à reconstituer l'histoire de l'humanité à partir de repères réels ou aléatoires. L'efficacité de la pièce réside dans la réduction à une valeur numérique d'informations dont on ne peut mesurer que subjectivement la valeur objective. Au contraire, Burgin présente simultanément par le texte et la photographie des éléments qui se contraignent ou s'oblitérent réciproquement et à partir desquels il est possible d'établir une véritable théorie de la communication.

Novembre a enfin été marqué par la réouverture de l'A.R.C. dont l'existence avait été mise en cause à la suite du décrochage de deux peintures de Mathelin (voir *artitudes* n° 2). Cinq expositions simultanées (Berni, Chavignier, Fromanger, Millares et Sara Holt) soulignent la politique délibérément éclectique de cet organisme qui, ainsi, parvient difficilement à atteindre une position internationale.

François Pluchart

arTitudes
Publication mensuelle de la S.p.b.
3, rue bridaine, paris 17*
522-27-18
C.c.p. : La Source 32 554 59

ADMINISTRATION
Gérant : Joël Delouche
Direction financière : Edmond Delacou
Relations extérieures : Henri Massias (tél. 236-16-13)
Abonnements et publicité : Joël Delouche

RÉDACTION
Rédacteur en chef : François Pluchart
Chef de la rubrique design : Dominique Pillard
Assistant : Georges Berthier
Lettres : Jean Moulier
Spectacles : Michel Burckel
Correspondant à New York : Connie de Jong
Commission paritaire : n° 52 138
Dépôt légal : 4^e trimestre 1971
Imprimerie Lévesque,
29, rue André-Joinseau, Pré St-Gervais

galerie stadler

GALERIE SONNABEND
12, rue Mazarine, Paris-6^e
633.14.57 - 633.47.84

16 DECEMBRE 1971
CHRISTIAN BOLTANSKI
JANVIER 1972
MEL BOCHNER

Yvon Lambert
15 rue de l'échaudé
Paris 6^e
633.42.30

Françoise Lambert
Bastioni di Porta Nova II
Milan
65.00.87

Rôle et situation sociale de l'artiste

Un débat entre Caderé, Michel Claura, Gérard Fromanger et Peter Klasen à propos d'un contrat dont chacun des participants a relevé l'ambiguïté, parce qu'il considère la création artistique sous le seul aspect du produit et qu'il entérine finalement la position particulière et d'une certaine manière privilégiée de l'artiste.

arTitudes. — Une conférence de Seth Siegelau, le 4 novembre à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, et la présentation le même jour par Yvon Lambert du « Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée », établi par Bob Projanski, ont créé une actualité autour de ce document. Vous avez lu le contrat. Nous allons l'analyser ensemble et essayer de définir s'il répond à un besoin et s'il est applicable dans la situation actuelle. Par le questionnaire qui vous a été communiqué, vous savez que nous allons parallèlement tenter de faire porter le débat sur le rôle et la situation de l'artiste dans la société.

Gérard Fromanger. — Je pense que j'ai été invité à ce débat à cause de l'actualité d'une exposition de moi qui a lieu en ce moment. Prendre l'actualité d'un individu comme base pour une discussion d'un aspect aussi général, grave et important que celui-ci me paraît critiquable en cela qu'on donne la parole à des artistes en tant qu'individu et pas en tant que représentant d'un groupe d'artistes qui auraient réfléchi aux problèmes posés. De ce fait, je ne me sens pas capable de répondre d'une façon responsable, importante et intelligente pour l'ensemble de mes camarades artistes ou pour un certain nombre d'entre eux à des questions aussi générales qui les concernent autant que moi. Pour cette raison, je vais rester jusqu'à la fin de ce débat et écouter ce qui se dira mais je ne prendrai pas la parole après cette déclaration. En revanche, je demande la possibilité de disposer dans le prochain numéro d'une certaine place dans laquelle cet ensemble d'artistes, après avoir longuement réfléchi, se prononcera au moins au nom d'une certaine masse d'artistes. Si le débat avait été basé sur des questions personnelles, je n'aurais demandé qu'à expliquer mon travail et à en parler longuement avec grand plaisir.

« Les critiques qu'on peut faire au niveau du contrat seront peut-être politiques, mais elles seront politiques au niveau du produit. »

arTitudes. — Il est écrit dans le premier numéro d'*arTitudes* que la revue publiera en fonction de leur seul intérêt les textes qu'elle recevra. Il ne vous reste donc qu'à vous mettre au travail en tenant compte toutefois des impératifs matériels de cette revue. D'autre part, chacun de vous a, bien sûr, été invité en tant qu'individu mais d'abord parce qu'il représente une attitude de pensée différente de celle des autres participants à ce débat.

Peter Klasen. — Quoique tu viennes de dire, je pense que tu peux participer à ce débat non en tant qu'individu mais en tant qu'artiste. Là, tu as quand même des opinions que tu

peux nous expliquer aujourd'hui, même si tu reviens sur certains points après avoir discuté avec tes amis. Il serait intéressant que tu participes en tant que représentant d'une certaine tendance de la peinture. Tu aurais tort de t'y refuser.

G.F. — Le but de ce débat, c'est d'améliorer la situation de l'artiste, non d'en parler.

P.K. — Il faut d'abord en parler. L'améliorer, ce serait déjà une autre étape. Tu vois, je ne suis pas tout à fait d'accord avec ta demande, car il faut quand même avancer dans le débat. Il y aura toujours des exclus (les artistes de Montmartre, par exemple, ou ceux de la province qui, eux aussi, ont le droit d'être représentés). Il y a ici quatre individualités qui sont plus ou moins dans le monde de l'art et qui finalement en sont les victimes, y participent ou en profitent. Il faut situer le débat à ce niveau, sinon il faudrait faire une assemblée générale. Il faut revenir à un débat d'individus qui parlent librement sans être engagés totalement et définitivement.

Michel Claura. — Fromanger a dit que s'il s'agissait de le faire parler sur son produit il était d'accord. Il me semble que les quelques questions couchées sur le papier par Pluchart et sur lesquelles nous serions censés parler ce soir ne sont qu'une manière dérobée (je ne dis pas cela d'une façon critique) de parler du produit, car il n'y a pas d'artiste en dehors de son produit. Alors peut-être pourrions-nous tout simplement faire un débat qui apparaîtrait d'un type tout à fait classique et que chacun des artistes présents ici défende son produit. Ainsi, il montrera pour les gens qui savent lire, de façon assez claire, quelle est la position de l'artiste dans la société.

P.K. — Finalement, cela se recoupera avec les questions qui sont posées ici.

Caderé. — Je crois qu'il y a une confusion de base en ce qui concerne ce contrat. Quand Seth Siegelau le présente chez Yvon Lambert, il fait ce que font aussi certains artistes conceptuels qui effectuent, par exemple, un travail sociologique sur l'art et le présentent en tant qu'œuvre. On peut discuter de ce contrat comme de l'œuvre de M. Seth Siegelau. C'est un parti à prendre. Il y a un autre parti à prendre, qui est d'ordre purement sociologique, et alors je trouve que c'est complètement inutile que les peintres en discutent car il faudrait qu'il y ait des représentants de la société, définir ce qu'est la société, etc. Si on commence à discuter en ce sens, la question de l'art n'est plus posée.

P.K. — A ce moment-là, on laisse tout comme c'est, on ne réfléchit pas, on ne fait aucun pas en avant, on reste sur la situation actuelle qui, tout le monde le sait, est plutôt difficile. Non, il faut en débattre. Ce contrat-là existe, c'est une base de discussion.

M.C. — Dans les questions posées, il y a vraiment deux problèmes différents. Ils se rejoignent parce que les critiques qu'on peut faire sur le contrat seront peut-être politiques, mais elles seront politiques au niveau du produit et non au niveau de l'individu artiste. On peut peut-être relier les deux et poser les questions à chacun en tant qu'individu par

rapport à sa production et sa production elle-même par rapport aux questions. A partir du produit que chacun fait, il doit pouvoir dire pourquoi il est artiste et cela se relie forcément à la question de la fonction de l'artiste dans la société.

Ca. — Je crois qu'on ne peut parler qu'à partir de notre travail.

M.C. — Oui, mais autant l'avouer !

arTitudes. — Claura a très bien défini la chose : il faut que chacun parte de son produit.

M.C. — Il y a peut-être une question encore plus simple : puisqu'il est prévu de parler du contrat de Siegelau, est-ce que les trois artistes présents ici pourraient dire s'ils ont l'intention de l'utiliser ?

G.F. — Moi, oui.

« Tous les collectionneurs m'ont dit qu'ils ne voulaient pas être pénalisés s'ils revendaient une œuvre. »

P.K. — J'ai fait hier soir une enquête auprès de quelques collectionneurs. Tous m'ont dit qu'ils refuseraient de signer ce contrat et ils m'ont donné leurs arguments. Le premier est pour des raisons de tranquillité personnelle. Ensuite, ils disent : « Lorsque nous achetons à un jeune artiste, nous prenons certains risques et, par nos achats fréquents, nous l'aiderons à obtenir une certaine cote. Alors, pourquoi serions-nous pénalisés si nous revendons une œuvre, puisque la cote s'est établie à partir de nos premiers achats ? » En revanche, si tous les artistes se mettent d'accord pour imposer le contrat, alors, oui, il sera possible de l'utiliser.

G.F. — Tout fonctionne dans la combine parce que les artistes le veulent bien.

Ca. — L'erreur de base, c'est de considérer les artistes comme les plombiers. Les artistes ne sont pas une classe sociale, une catégorie sociale. Chacun doit voir les possibilités de son propre travail. On ne peut pas créer un syndicat de tous les artistes.

M.C. — Pour que le contrat ait à un moment quelconque une efficacité quelconque, il faudrait déjà que les artistes se considèrent comme constituant une classe sociale.

Ca. — Oui, il faudrait qu'ils se considèrent comme les plombiers.

M.C. — Lorsqu'on veut qu'une telle classe sociale, syndicat ou quoi que ce soit, se constitue, on (je ne veux pas dire : moi) en revient au problème du produit, car il ne faut pas oublier que chaque artiste a avant tout son produit en tête, en dehors de tout problème de classe.

C'est la raison pour laquelle il n'y a aucune solidarité de classe ou alors elle existe à l'occasion, par exemple, d'un décrochage de toiles à l'A.r.c. ou lorsqu'il s'agit de se liquer contre un seul artiste. Si je peux donner mon opinion personnelle, je crois que la classe sociale artiste, je n'en ai rien à foutre. Ce qui m'intéresse, par contre, c'est de savoir ce que certaines personnes sont consciemment capables de produire. En dehors de ça, le contrat garde son intérêt — puisqu'on parle du contrat — dans la mesure où il ennuie tout le

ÉCRITURE

CONTRAT POUR LA PRESERVATION DES DROITS DE L'ARTISTE SUR TOUTE ŒUVRE CEDEE

Le contrat qui suit a été établi par Bob Projansky*, juriste new-yorkais, après de longues discussions et une correspondance abondante diligentée par Seth Siegelau, avec plus de 500 artistes, marchands, juristes, collectionneurs, responsables de musées, critiques et autres personnes concernées s'intéressant de près ou de loin à l'évolution du monde de l'art.

Ce contrat a pour objet de remédier aux inégalités généralement reconnues qui existent dans le monde de l'art, plus particulièrement en ce qui concerne l'absence de contrôle de l'artiste sur l'utilisation qui est faite de son travail et la participation de l'artiste au profit éventuel que l'acquéreur peut tirer de l'œuvre acquise.

Ce contrat a été rédigé en tenant compte des pratiques courantes et des réalités économiques régissant le monde de l'art (sachant que tout s'y traite en privé, en espèces et sans formalités), considérant les intérêts et motifs des parties concernées.

Il est souhaité que ce contrat devienne le cadre standard utilisé pour toute cession d'œuvre d'art contemporain; c'est pourquoi il a été conçu aussi clair, simple et pratique que possible. Il peut être utilisé tel que ci-après ou modifié selon les circonstances particulières.

Si les explications qui suivent ne répondent pas à toutes les questions, il est évidemment loisible à chacun de consulter son conseil.

* Le contrat a, bien entendu, été refondu et adapté afin de correspondre aux normes juridiques françaises.

OBJET DU CONTRAT

Le contrat a pour objet d'accorder à l'artiste :

- 15 % sur la plus-value enregistrée à l'occasion de chaque nouvelle cession de l'œuvre.
- un rapport lui permettant de connaître le propriétaire de l'œuvre à tout moment.
- le droit d'être averti de tout projet d'exposition de l'œuvre afin que l'artiste puisse donner ou refuser son accord au projet (voir Article 7(b)).
- le droit d'emprunter l'œuvre pour des expositions pour une durée de deux mois tous les cinq ans (sans causer de frais au propriétaire).
- le droit d'être consulté au cas où des réparations seraient nécessaires.

Première page du contrat établi par Bob Projansky et Seth Siegelau.

monde. Là, c'est un point très positif. Bien sûr, il ne résout pas la question du produit, puisqu'il est fait pour être utilisé par n'importe quel artiste. Le jour où n'importe quel artiste l'utilisera, peut-être y aura-t-il un changement dans le marché de l'art, mais il n'y aura en tout cas pas immédiatement un changement au niveau du produit artistique.

P.K. — Quelle utilité, quel pouvoir représentent le produit fabriqué par l'artiste ? Finalement, ce produit est absolument superflu, quelque chose qui s'ajoute à toute l'activité d'une société. Il ne représente pas une force économique. Tout cela est très fragile et si on s'attaque aux institutions des marchands et des musées, si on donne des coups de pied aux collectionneurs, évidemment, qu'est-ce qu'il en reste ? Quel pouvoir a réellement

l'artiste ? Il n'a aucun moyen de pression. Si les marchands et les collectionneurs refusent ce contrat-là, on le déchire et puis c'est tout. A ce moment-là, je me demande si ne se pose pas la question de l'utilité de la création artistique.

M.C. — Le contrat, c'est un travail de longue haleine. Ce n'est pas dans les six mois qu'il va être utilisé. Aux Etats-Unis, il y a à peu près dix artistes qui l'utilisent. Peut-être que dans trois ans, il y en aura trois mille.

P.K. — Ça ne va pas comme ça ! A mon avis, il faut une action coordonnée, immédiate et totale de tous les artistes, parce que si un artiste commence, c'est tout à fait inefficace : on cessera de lui acheter des choses, parce que c'est un artiste intransigeant. On ira chez le voisin.

M.C. — A l'origine, Siegelau avait l'intention de créer une espèce de syndicat mondial des artistes. Autant que je puisse le savoir, il a abandonné cette idée parce qu'il était à priori contre toute espèce d'organisation rigide. Finalement, il en est resté à ce contrat. Il existe à l'heure actuelle un autre projet, de fondation d'une « International Artist's Guild », organisation qui centraliserait mondialement

les transferts d'œuvres d'art, et qui aurait également pour but de défendre les droits des artistes à travers le monde. Mais on s'éloigne de plus en plus du problème de l'art dans la société, dans la mesure où il s'agit de l'artiste se défendant vis-à-vis de son public, de ses acheteurs. Pour le moment, ce débat est déjà important, puisqu'il permet à chacun de dire ce qu'il pense du contrat et qu'en disant ce qu'il pense du contrat il finit par dire ce qu'il considère comme étant sa position à l'égard de son produit et celle de ce dernier par rapport à la société.

P.K. — Il faut changer l'esprit de l'artiste et l'intégrer davantage dans une action sociale concertée avec la société dans laquelle il vit et qui devrait le rémunérer à un prix honnête pour son travail. Là, ce serait un peu le contraire de ce qui se passe dans le contrat qui est basé sur la spéculation. Le contrat entérine en quelque sorte la situation de l'artiste. Son produit devient un produit spéculatif.

arTitudes. — L'artiste devient son propre spéculateur !

P.K. — Il est même pourri. On essaie de l'acheter avec ce contrat-là.

G.F. — C'est une manière détournée de le mettre mieux en rapport avec le système marchand, mais je suis d'accord avec Claura qui ajoute : « Oui, mais ce contrat gêne. » Il gêne les peintres, les collectionneurs et les marchands. Dans la mesure où il gêne, il est progressiste.

M.C. — Il est réformiste. La seule valeur du contrat est au niveau du droit de présenter le travail et de le reproduire.

Ca. — Dans tout cela, la question de l'art n'est pas posée, et c'est la question essentielle.

P.K. — En effet, il faut se demander si ce que nous faisons n'est pas un art pour une certaine classe, celle que concerne ce contrat, c'est-à-dire les acheteurs, les gens aisés. On a l'impression d'être dans un champ clos où il y a un mot de passe. C'est un cercle complètement fermé dont on connaît le code. Les masses sociales ont des préoccupations complètement différentes de celles que nous pouvons avoir.

Ca. — Les ouvriers ont parfaitement raison de ne pas s'intéresser à l'art. Ils n'en ont rien à faire.

M.C. — Cela me semble être une évidence et dépend de l'art dont on parle. Disons qu'en ce moment nous sommes en train de parler de l'avant-garde. Cette avant-garde, elle est faite pour un public déterminé. Le produit s'en ressent, c'est-à-dire qu'il est fait en fonction du public qu'il a. La question est de savoir si ce public mérite qu'on s'y intéresse, étant entendu que les cinq cents ou trois mille personnes qui le composent deviendront d'ici cinq ou dix ans une majorité, parce que l'avant-garde a pour destinée de devenir l'art de demain. C'est en cela que l'avant-garde est dangereuse et qu'elle est un problème important. En attendant, la complicité de l'artiste avec le système tel qu'il existe continue elle aussi d'exister.

G.F. — C'est clair et ce n'est pas moi qui l'ai dit : l'art d'une époque ou d'une société donnée n'est que (ou la plupart du temps) l'art de la classe dominante : parfois c'est le peuple, parfois c'est la bourgeoisie, parfois c'est la féodalité.

P.K. — Quand même, l'artiste d'avant-garde se distingue des artistes de Montmartre par sa façon de mettre en question la situation de son propre sort, mais je ne pense pas que l'artiste de Montmartre puisse mettre en question la société dans laquelle il vit. Il défend farouchement ses droits d'artiste, mais c'est justement ça que nous avons dépassé.

G.F. — Ils se prennent pour des créateurs ; ils se battent comme des chiens quand le voisin les copie.

M.C. — Ce n'est pas la même chose dans ton milieu ?

P.K. — C'est la même chose, mais ça se passe d'une façon beaucoup plus vicieuse.

G.F. — Quand on pose au départ que personne ici ne se considère comme les artistes de Montmartre, ce n'est pas vrai ; je ne suis pas d'accord.

M.C. — Néanmoins, vous avez un public qui est différent. Or le public conditionne le produit.

Ca. — S'il est fait en fonction du public.

P.K. — Le public ne conditionne pas le produit, car alors ce serait vraiment réduire l'artiste à un pur spéculateur sur une opinion régnaute. Je n'y crois pas du tout. Il y a quand même eu des artistes qui se fichaient pas mal de l'opinion publique.

M.C. — C'est même les « grands artistes ».

P.K. — C'est même les plus grands.

G.F. — Mais le travail de création, et quelque part de subversion, est occulté par la classe au pouvoir. Très vite, ça devient l'auréole, l'académie.

P.K. — C'est le propre même du culte du génie de la société bourgeoise dans laquelle nous nous trouvons. C'est contre ça qu'on peut lutter. Il faut réduire la créativité à un produit qui se fait quotidiennement et qui, prosaïquement, est pris pour tel. Les choses doivent s'intégrer complètement à la vie. Il faut que l'ouvrier de chez Renault approche ces produits-là d'une façon entièrement différente. Il a des complexes terrifiants devant cette production qu'il ne comprend pas, qu'on ne lui a pas fait comprendre, qu'on l'a empêché de saisir. C'est ça qu'il faut combattre et je crois que le rôle de l'artiste conscient est de faire qu'il existe une diffusion plus totale, plus globale, de son travail au niveau de la télévision, de la presse, de la politique d'exposition dans les musées, etc. Je crois qu'il y a là un travail à faire. C'est ça qui est important.

Ca. — L'artiste d'avant-garde et celui de la place du Tertre ne font qu'une marchandise, un objet qui doit se vendre. Le circuit commercial de Montmartre est différent du circuit commercial de l'avant-garde, mais c'est la même chose, c'est-à-dire que l'artiste qui se trouve dans l'avant-garde doit faire tout un cirque, passer par certains endroits, exposer dans certains lieux pour arriver à vendre. Cette notion d'avant-garde, il faudrait, au fond, la supprimer. L'artiste soi-disant d'avant-garde et celui de la place du Tertre s'inscrivent dans une notion très traditionnelle. Ni l'un ni l'autre ne pose la question de l'art dans son travail.

G.F. — Pose-là !

Ca. — Il faudrait en débattre peut-être. Ce n'est pas à moi de la poser, je la pose dans mon travail. Mais c'est là où le contrat de Siegelau prête à confusion. Il n'envisage l'art que sous son aspect de marchandise. Or l'unique justification de l'œuvre d'art est dans la mesure où elle pose la question de l'art.

M.C. — Ici, on parle du produit.

Ca. — Justement, le fait de parler simplement du produit en tant que marchandise, c'est jouer sur une certaine confusion.

arTitudes. — Alors, ici, la question qui se pose est la suivante : est-ce que l'art est utile ou n'est-ce qu'une manière de vivre comme une autre ?

M.C. — Je ne crois pas que ce soit la question. L'utilité de l'art est évidente, puisqu'il y a un public pour l'acheter. La nécessité de l'art est plus ambiguë. Maintenant, la néces-



Gérard Fromanger : « Fleury-Villandry ou la nouvelle société dans la France éternelle », huile sur toile 200 x 150 cm, novembre 1971 (photo N. Perron).

sité de la question de l'art devrait être évincenté.

Ca. — Ni la nécessité ni l'utilité de l'art ne sont des questions exactes, parce que ce que l'art est. C'est ça la question.

M.C. — Le choix de l'artiste est de répondre à la question de savoir ce qu'est l'art. C'est justement là le début de l'erreur. La question se vend sous forme de réponse. Le collectionneur a son problème à lui. C'est pour cela qu'il préfère x ou y en dehors des autres circonstances qui font que celui-là est plus à la mode que celui-ci, mais nous sommes toujours dans les fantasmes de l'un par rapport aux fantasmes de l'autre.

P.K. — Il y a une identification entre l'artiste et le collectionneur. Bon, mais cela me semble très vaseux et je n'y crois pas beaucoup. Il y a très peu de gens purs à ce niveau-là. L'art d'avant-garde s'adresse à un public extrêmement averti sur les données du marché, sur les données de l'histoire même. Je ne crois pas à un spectateur nouveau-né.

M.C. — Néanmoins, il est prouvé que ce public de l'avant-garde se permet des phénomènes de rejet. En d'autres termes, il existe en tout état de cause des produits qui sont

rejetés quand bien même ils seraient achetés. Cela tendrait à prouver que même à l'intérieur de cette petite mafia qui est celle de l'avant-garde comprenant les artistes, les marchands, les critiques et les collectionneurs, ces gens-là ne sont pas prêts à accepter n'importe quoi. Ils sont même prêts à révéler d'une façon assez violente leur tempérament répressif et sectaire, et dans l'année 1971, il y en a eu pas mal d'exemples : Biennale de Paris, Guggenheim, etc.

G.F. — Pour suivre ce que tu dis, la notion que l'art et la politique sont mêlés prend jour depuis quelques années.

M.C. — Oui, dans ce milieu de l'avant-garde, les choses se révèlent et, pour en revenir au contrat, les choses se révèlent aussi, mais d'une façon beaucoup plus mineure. Par certains côtés, l'artiste, quel que soit mon peu d'intérêt à son sort, a à y gagner aussi : malgré tout, il fait quelque chose et il n'y a pas de raison qu'il se fasse avoir plus qu'un autre. Avec ce contrat, il se fait moins posséder au niveau de l'exposition et de la reproduction, car au niveau des 15 %, c'est autre chose. Ceci dit, bien sûr, cela ne change rien à l'inconscience et à la complicité de l'artiste par rapport au produit qu'il montre.

ÉCRITURE

écriture



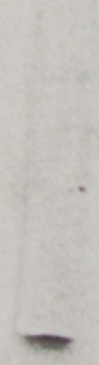
instituto

de arte

contemporânea

CONCOURS DES PROGRESSIONS
CONSTAT-REPONSE

PROGRESSEUR DE CONSTRUCTION DE LA VILLE COURSE



Le candidat a... points et a été classé...
et se le prendra comme une manifestation de progression normal dont l'auteur la responsabilité
Jean-Paul THIENOT
PARIS
Signature

1. Adresse des parents, adresse, adresse

Boulevard Voltaire
Paris 11e, 29 rue du Port-Natif Paris 11e

2. Remarque de l'Institut sur le candidat durant l'année scolaire 1971-72 (à compléter de la date de l'année scolaire 1971-72)

Jean-Paul THIENOT
Boulevard de Paris
11e Paris de l'Est
Rue de la Providence
11e Paris 11e

LISTE DES GAGNANTS

AU CONCOURS DES PROGRESSIONS

organisé par Jean-Paul THENOT

(Premier concours des progressions : septième Biennale de Paris)

- | | | |
|--|---|---|
| 1 ^{er} prix : CHARBONNEL Joël | 38 ^o prix : MASSON Hervé | 75 ^o prix : THIELE Heimo |
| 2 ^o prix : MAHAUT Jacques | 39 ^o prix : COUP Marjorie | 76 ^o prix : MAVARRO Carmen |
| 3 ^o prix : MARTIN | 40 ^o prix : CYNGISER Patrick | 77 ^o prix : FAVRIL Jean |
| 4 ^o prix : SAUTIER Jean-Luc | 41 ^o prix : WERBER Edwige | 78 ^o prix : BENUET Pierre |
| 5 ^o prix : CHAUSE Ida | 42 ^o prix : BIENVENUE Michèle | 79 ^o prix : MARTINEZ Henriette |
| 6 ^o prix : CHAUVEAU Raymond | ex æquo : DEJARDINS Alain | ex æquo : CHARMAY Janine |
| 7 ^o prix : GOBENCEAUX Alain | 44 ^o prix : MANDIN Françoise | 81 ^o prix : DOV-OR-NER |
| 8 ^o prix : VAYE Marc | 45 ^o prix : HAMM Joël | 82 ^o prix : LE CAM Gérard |
| ex æquo : MANDIN Dany | 46 ^o prix : GREAU Yvonne | 83 ^o prix : LEMONNIER Josette |
| 10 ^o prix : LEBEGUE Alain | 47 ^o prix : MARCONNET Antoinette | 84 ^o prix : LUCAS Marc |
| 11 ^o prix : BOLTANSKI Christian | ex æquo : BOEUF Jacques | 85 ^o prix : COURADETTE Jean-Rémy |
| 12 ^o prix : PERAL Maxime | 49 ^o prix : DELAUNAY G. | 86 ^o prix : FOREST Fred |
| ex æquo : MONFROY Danielle | ex æquo : GRALL Gérard | 87 ^o prix : HARDIES Gisèle |
| 14 ^o prix : CHENEAU Jacqueline | 51 ^o prix : LEVY Thierry | 88 ^o prix : BENOIST Francine |
| 15 ^o prix : THEVAL André | 52 ^o prix : VAUTIER Ben | 89 ^o prix : FRANCIS David |
| 16 ^o prix : RACHINE Georges | 53 ^o prix : TRINI Tommaso | ex æquo : MARTINEZ Paul |
| 17 ^o prix : GUIBERT Claude | 54 ^o prix : FALTIER Patrick | 91 ^o prix : SAMYN Jules |
| 18 ^o prix : LECOMTE Emile | ex æquo : BAUDET Michel | 92 ^o prix : LADEVEZE Gilbert |
| 19 ^o prix : GIUNTINI Rose-Marie | 56 ^o prix : MARCONNET Catherine | 93 ^o prix : MARCONNET Robert |
| 20 ^o prix : MOREL René | 57 ^o prix : FONTAINE Marcel | 94 ^o prix : SUCHAUD Michel |
| 21 ^o prix : PAUL | 58 ^o prix : COHEN Dominique | 95 ^o prix : RENOUX Paulette |
| 22 ^o prix : LAMY Robert T. | 59 ^o prix : HERVE Jocelyne | 96 ^o prix : VIVIER Annette |
| 23 ^o prix : JODELET Francine | 60 ^o prix : GILLES Georges | 97 ^o prix : WALCH Marie-Christine |
| ex æquo : SVENSON Hair | 61 ^o prix : VOISIN Marie-Louise | 98 ^o prix : AMIARD Bernard |
| 25 ^o prix : FRANSORET M.-A. | 62 ^o prix : MINKOFF Gérald | 99 ^o prix : EVERBECK Jacques |
| 26 ^o prix : F.B.I. Washington | 63 ^o prix : MARTINEZ Michèle | 100 ^o prix : CHAMBRIER Yvonne |
| 27 ^o prix : DESCHAMPS et Cie | 64 ^o prix : QUITOT Pierre | 101 ^o prix : THEVAL Elisabeth |
| 28 ^o prix : BAUDON Marie-Odile | ex æquo : ROBERT Paul | 102 ^o prix : LETONDU Albert |
| 29 ^o prix : VENUS COUTURE | 66 ^o prix : ROQUET Maurice | 103 ^o prix : BUTIN Françoise |
| 30 ^o prix : BARRAT Cécile | 67 ^o prix : LEPUY Léon | 104 ^o prix : VERA Michel |
| ex æquo : LEMAIRE René | 68 ^o prix : CHAUVEAU Max | 105 ^o prix : SABATISSE Andrée |
| 32 ^o prix : LAHAIE José | 69 ^o prix : QUITOT Dominique | 106 ^o prix : GAUDRY Jean |
| 33 ^o prix : CHAUVEAU Françoise | 70 ^o prix : LAMY Pauline | 107 ^o prix : VORIOU Christian |
| 34 ^o prix : GAUDRY Alice | ex æquo : SUCHAUD Marie-Hélène | 108 ^o prix : AUGROX Alex |
| 35 ^o prix : MEUNIER Anne | 72 ^o prix : MARTINEZ Jacques | 109 ^o prix : PIFFER Claude |
| 36 ^o prix : PAQUOT Paul | ex æquo : CHAUVEAU Madeleine | 110 ^o prix : VERA Christine |
| 37 ^o prix : DISTEL Herbert | 74 ^o prix : GRAZIANO | 111 ^o prix : SMYKLA Anne |
| | | 112 ^o prix : PARMENTIER Pierre-Olivier |

AIR FRANCE & l'art d'aujourd'hui

15 DECEMBRE 1971 20 JANVIER 1972

MUSEE GALLIERA
10 Av Pierre-I^{er} de-Serbie . Paris 16^{ème}
ouvert tous les jours sauf mardi et jours fériés de 10 h à 17 h 50 sans interruption

galerie jean chauvelin

CONSTRUCTIVISTES EUROPEENS

4, rue furstenberg - paris 6^e 326.17.89

CHAGALL MATTA KLEE PICASSO

tapisseries

15 décembre - 15 janvier

GALERIE VERRIÈRE

15, avenue Matignon - Paris 8^e - 225-29-53
Œuvres de maîtres : peintures - tapisseries



PANCINO peinture - parcours

30 m x 2,50 m
décembre - janvier

Galerie du Luxembourg

98, rue Saint-Denis . Paris 1^{er} . Tél. : 236-85-05

Actions et manifestations

■ Daniel Biga se met en vente pour un capital de base de 10.000 F sous la forme de cent actions de 100 F, renouvelables annuellement. Tout actionnaire sera informé de ses activités jugées artistiques (envois divers, catalogues, livres, comptes rendus d'activité, etc.) et recevra un travail original tiré en autant d'exemplaires qu'il y aura d'actions vendues. On souscrit auprès de Daniel Biga, « La Nemaïda », chemin de l'Abadie, 06-St-André.

■ Le 22 janvier, Fred Forest fera publier dans le Monde un espace blanc intitulé « 15 cm² de papier journal », que le lecteur pourra utiliser pour sa propre créativité. L'information sera répercutée au cours de l'émission « Carré bleu ». Les travaux seront présentés dans le cadre du salon Grands et Jeunes d'aujourd'hui, à partir du 17 février.

■ Le 3 février à 15 heures, Popol gravera un poème de René Char dans les gorges d'Oppedette. Après cette action, Popol criera sa faim dans les gorges, de concert avec tous ceux qui voudront participer à la manifestation.

■ Les 25, 27 et 29 janvier, respectivement à 20 heures, 15 heures et 16 heures, à l'A.R.C., Jean Le Gac et Bernard Borgeaud se livreront à des interventions extrêmement brèves au cours desquelles Jean Le Gac fera une lecture pendant dix minutes et, pendant les dix minutes suivantes, Bernard Borgeaud montrera des diapositives.

■ La galerie Daniel Templon expose jusqu'à la mi-janvier cinq œuvres majeures. Dues respectivement à Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt et Robert Morris, elles constituent un panorama bref mais important de l'art minimaliste.

■ La galerie Michel Couturier présente jusqu'au 31 décembre une petite rétrospective de l'œuvre d'Arman, limitée à des Cahets, Colères et Coupes.

■ En décembre, la galerie Sonabend a présenté deux expositions importantes dues respectivement à William Wegman et Christian Boltanski. Composée d'une ou plusieurs photographies selon que l'aberration est directe ou, au contraire, fait appel à une modification des éléments qui constituent l'image, chacune des œuvres de Wegman introduit un facteur de doute dans l'esprit du spectateur, qui est piégé à son insu. La manifestation de Boltanski confirme une nouvelle fois la clarté de ses démonstrations. Ici, l'œuvre est composée des pages d'un album de famille dont les photographies ont été agrandies, encadrées et exposées par groupe de six telles qu'elles apparaissent dans l'album dont elles ont été extraites. L'efficacité de ce travail est qu'aux nuances près chacun peut s'y reconnaître.

■ La galerie Stadler présente jusqu'au 15 janvier dix tableaux de Mathieu, Saura et Tapiès, choisis par Rodolphe Stadler. Ensuite, la galerie présentera successivement Korbanka (20 janvier), Damián (17 février), Patrick Caulfield, Howard Hodgkin et Michael Moon (21 mars), Gilli (20 avril) et Just Jaeckin (18 mai).

■ La revue Facettes, lien des curieux, chercheurs, collectionneurs, numismates, philatélistes, etc. publie chaque mois les questions et les réponses de ses lecteurs sur des sujets tels que : histoire, religions, langage, sciences, toponymie, techniques, etc. (numéro 2 F ; abonnement : 20 F ; B.P. 15 à 95-Herblay).

■ Le Stedelijk Museum, Amsterdam, présente jusqu'au 9 janvier une rétrospective de l'œuvre de Rietveld, qui avait rejoint le groupe De Stijl dès sa fondation en 1919 par Mondrian et Van Doesburg avant d'être un des cofondateurs du Congrès international d'architecture moderne. Parmi les œuvres présentées au Stedelijk Museum figure une reconstitution d'un intérieur de 1926 avec son mobilier d'origine. Un environnement d'Evert Strobos (jusqu'au 19 décembre), des peintures 1965-1971 de Gerrit Benner (jusqu'au 26 décembre) et des dessins de Schoonhoven (jusqu'au 9 janvier) constituent les autres expositions du Stedelijk Museum pour cette période. Par ailleurs, signalons incidemment que la galerie Jean Chauvelin, Paris, expose actuellement une des premières chaises de Rietveld.

■ En novembre, Bordeaux a accueilli Sigma 7 dont le thème était « Art et technologie, Nature et technologie ». Une cinquantaine d'artistes, de cinéastes, de photographes, d'ingénieurs et d'amateurs participaient à la manifestation, organisée avec des moyens limités et faisant appel à une technologie souvent rudimentaire et simple obligeant le public à une participation physique. Par exemple, neuf films étaient projetés simultanément sur neuf écrans à vitesse très lente. La manifestation dont Jean Dupuy assume une large part des responsabilités est une des plus importantes en ce domaine.

■ Plus de cent cinquante graphistes appartenant au groupe de Lure se réuniront le 8 janvier au Centre éducatif et culturel de Yerres. Cette journée fera le point sur la place que tient le livre au temps des mass médias

■ La Galleria LP 220, Turin, a édité « Moments de silence : I, recueillis en huit documents, novembre 1969-octobre 1970. » Ce petit ouvrage d'une vingtaine de pages est composé de huit contacts photographiques accompagnés d'une courte légende imprimée créant la situation émotionnelle recherchée. Cent exemplaires sont numérotés et signés par l'artiste.

■ La Galleria LP 220, Turin, présente à partir du 15 décembre une manifestation d'Ugo La Pietra intitulée « Il sistema destabilizzante ».

MUSÉE D'ART MODERNE Département des Aigles

Bruxelles 9 mai 1969.

Mon cher Kasper,
Ce qui me reste comme souvenir principal de notre tour d'horizon dans la salle I du musée, c'est notre admiration commune pour le portrait de Mademoiselle Rivière par Ingres. Et vous avez déclaré à Marie-Puck qu'elle était aussi belle que cette peinture. Mais n'étions-nous pas alors dans le jardin ? Il y a des lilas maintenant qui passent au-dessus du mur et l'herbe devient moins rare.
Nous verrons-nous bientôt ? Amitiés.

M. Broodthaers.

■ Une exposition de Villeglé se tient jusqu'à la mi-janvier à la galerie Der Spiegel, Cologne. Cette exposition s'articule autour d'une trentaine d'œuvres de petit format. C'est la première exposition de décollages de petit format de Villeglé, qui se révèle comme l'explorateur systématique et le plus fort représentant du langage plastique engendré par ce qu'il se plaît à nommer le « Lacéré anonyme ». Signalons par ailleurs que la rétrospective de Villeglé qui se termine actuellement au Moderna Museet, Stockholm, sera reprise en octobre prochain par le Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.

■ La galerie Denise René - Hans Mayer, Düsseldorf, a réuni jusqu'au 15 janvier une rétrospective de l'œuvre de Georges Vantongerloo, qui a été l'un des plus originaux parmi les représentants du néo-plasticisme.

■ La galerie Helner Friedrich, Munich, a édité une série de

haus-Archiv, Berlin, et du 30 mars au 30 avril à la Pfalzgalerie Kaiserslautern.

■ Ainsi que nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro, la galerie René Block, Berlin, a présenté un constat du happening « Salade verte », de Vostell, action qui a duré un an, puisqu'elle avait débuté en novembre 1970 à l'occasion de la manifestation Happening et Fluxus à Cologne. Les éditions René Block ont publié différents travaux relatifs à cette action. Par ailleurs, les éditions Hossmann, Hambourg, ont édité un multiple relatif à cette action. Il est en plexiglas, de format 63 x 42 x 6 cm et a été tiré à vingt-trois exemplaires.

■ La galerie Müller, Stuttgart, a présenté une exposition de R. Wittenborn.

■ Dans les galeries de la Galeriehaus, de Cologne, sont présentées les expositions suivantes : galerie Friedrich : peintres de la galerie ; galerie Müller : peintres

d'une transformation de la société européenne. A cette occasion, la galerie a présenté cent trente dessins et projets 1946-1971 de Beuys. Etaient notamment présentés deux films 16 mm, une bande vidéo et un disque.

■ Le Museum Haus Lange, Krefeld, présente jusqu'au 9 janvier une exposition de Diter Rot.

■ La Kunsthalle de Düsseldorf a rassemblé en novembre une rétrospective de Hannah Höch.

■ La Galleria Schwarz, Milan, a présenté du 9 novembre au 7 décembre une exposition de vingt et une peintures d'Arakawa, datées de 1964 à 1971. Cette rétrospective, assez réduite par le nombre des pièces rassemblées mais importante par leur qualité, a clairement souligné l'originalité de la place tenue par Arakawa parmi les artistes contemporains. La galerie présente ensuite et jusqu'au 31 janvier une exposition de Bentivoglio, dont le travail actuel est essentiellement basé



Villeglé : « Rue du départ », mai 1968 (photo André Morain)

treize multiples au format 77,5 x 56 cm de Donald Judd, un multiple de Dan Flavin et un multiple de Gerhard Richter. D'autre part, la galerie présente jusqu'au 15 janvier une exposition de Franz Erhard Walther.

■ La galerie Rudolph Zwirner, Cologne, a réuni un important ensemble de photographies de Moholy-Nagy. Cet ensemble qui ne comporte pas moins de vingt-quatre titres est exposé jusqu'au 10 janvier à la galerie Kihm, Munich, avant d'être présenté du 20 janvier au 20 février au Bau-

informels allemands dont Brüning et Schumacher ; galerie Neuen-dorf : peintres de la galerie ; galerie Onnasch : Arakawa (jusqu'au 31 décembre) ; galerie Ricke : Querschnitt ; galerie Thelon : Philip Pearlstein et Reinhard Voigt ; galerie Wilbrand : Eric Rausch.

■ Joseph Beuys a donné une conférence le 15 décembre au Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld. Il avait précédemment organisé un débat, le 13 novembre, à la Modern Art Agency, Naples, sur ses théories politiques en vue

sur des expériences typographiques.

■ La galerie Françoise Lambert, Milan, présente jusqu'à la fin décembre une exposition de Bruce Nauman.

■ La Galleria Blu, Milan, présente jusqu'au 10 janvier une exposition de Guido Biasi.

■ La Galleria d'arte Vinciana a exposé une série de peintures récentes de Concetto Pozzati.

■ La Galleria Borgonuovo a organisé une rétrospective de Maurice Henry, dont les travaux d'abord rattachés au surréalisme ont précisé leur caractère politique au cours des dernières années.

■ La Galleria dell'Arte a exposé des travaux récents de Melotti dont les objets constituent une sorte de dialogue avec Marcel Duchamp.

■ La galerie Christian Stein, Turin, a exposé des peintures récentes de Peter Stämpfli. Durant le vernissage de l'exposition



Vostell : happening « Salade verte » (galerie René Block)

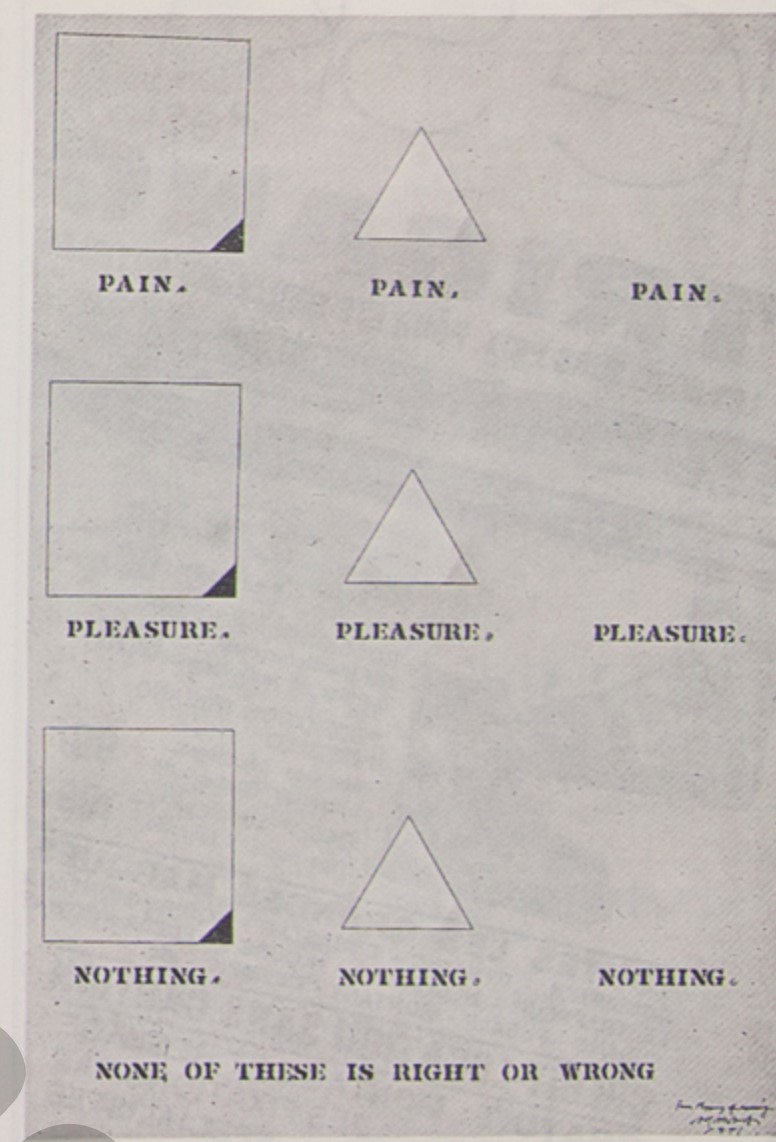
a été projeté le film « Fire Bird » réalisé par l'artiste.

■ La Galleria Nazionale d'arte moderna, Rome, présente à partir du 22 décembre une rétrospective de Giacomo Balla, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du peintre futuriste.

■ La Galleria Henze, Campione

d'Italia, a publié son troisième catalogue d'œuvres graphiques contemporaines.

■ Après une exposition de lithographies de Stella, la galerie Françoise Meyer, Bruxelles, présente une sélection de gravures dues notamment à Albers, Sam Francis, Hartung, Miro, Nevelson, Soto et Vasarély.



Arakawa : « From Mapping of Meaning », 1971 (Galleria Schwarz)

Entretien avec Dan Graham

Mes travaux sont une expérimentation possible. Ça n'a rien à voir avec l'art. Je n'ai pensé à aucune catégorie, pas plus qu'à la poésie. Je voudrais que mes travaux restassent une possibilité ouverte, sans possibilité de classification. Je ne crois pas aux catégories. Des gens comme Bruce Nauman, que j'admire beaucoup, je n'arrive pas à les voir en tant qu'artiste. Je ne cherche pas à provoquer des relations entre les différents moyens, mais à les présenter. Je suis très intéressé à ne pas m'enfermer dans mon œuvre mais à rester à la périphérie. Je veux être à la fois objet et sujet. Je m'intéresse aussi à la relation entre public et privé. Si une chose est appelée art, elle entre dans le domaine public.

Ne considérant pas votre travail comme le résultat d'une activité artistique, n'avez-vous pas, au début, rencontré des difficultés pour l'introduire dans le circuit artistique ?

Oui, j'ai rencontré beaucoup de difficultés au début, parce que les éditeurs ne voulaient pas publier mes travaux destinés à la publication parce que je ne me disais pas artiste. C'était une sorte de cercle vicieux. J'ai alors décidé d'acheter des espaces publicitaires dans les revues pour publier mes travaux, par exemple « A Computer - Astrological Dating - Placement Service », travail de 1969 dans lequel il fallait envoyer deux dollars et demi en réponse à un question-

naire. Je publiais ensuite le document avec la réponse et le fac-similé du chèque de celui qui avait répondu. Le spectateur/acteur devenait la partie centrale de la pièce, la pièce elle-même.

Comment en êtes-vous venu à utiliser une caméra ?

J'ai été très intéressé par la caméra et par l'opérateur au cours d'une présentation de « A Computer - Astrological Dating - Placement Service » à la télévision. Cela m'a donné l'idée de m'en servir.

Cette pièce, par exemple, a été publiée dans des journaux très différents. Était-elle reçue de la même manière ?

Selon le journal où le travail a été publié, on me rangeait dans des catégories très différentes. Le public lit une publicité selon son journal. La même publicité publiée dans des journaux différents est vue dans un esprit très différent. Par exemple, si le texte était publié dans un journal de Wall Street, on me prenait pour un boursier ; si c'était une revue d'art, on disait que c'était un travail d'artiste ; si c'était une revue de psychologie, on pensait que c'était un test psychologique. On disait aussi que j'étais un exhibitionniste. Bien entendu, je publiais toujours les réponses.

Quelle est la signification d'une pièce comme « Lax/Relax », qui est aussi de 1969 et qui est basée sur un jeu de mot dont la traduction serait à peu près « Lâchez - relâchez » ?

Dans cette pièce, une jeune fille répète continuellement « Lax ». Peu à peu, l'expression de sa voix change mais aussi l'expres-

bientôt un rythme commun entre eux et en même temps avec le public. C'est une sorte d'auto-hypnotisme. D'un point de vue

action, la respiration est une chose physiologique. Je suis très intéressé par la relation entre la psychologie et la physiologie (en relation avec une action). Dans mes films, le sujet devient sa tension psychologique.

C'est un peu l'idée développée dans une pièce comme « Two Correlated Rotations » ?

Là, les points de vue ne sont jamais indépendants l'un de l'autre, de sorte que chaque personne est en même temps l'objet et le sujet. L'idée d'utiliser deux images simultanément rapporte à l'idée même de la structure du cerveau. Cela provoque chez le spectateur la constatation qu'on ne peut pas être objet et sujet en même temps. C'est une tentative de prouver l'impossibilité de cette tentative. Cette notion est assez proche dans « Camera Monitor Performance », de 1970, où l'on peut me voir du dehors et du dedans. Il y a toujours décalage entre l'objet et le sujet et impossibilité d'être les deux en même temps.

Dans « Binocular Zoom », s'agit-il encore de cerner la structure du cerveau ?

En mettant les deux caméras en position maximum du zoom, on commence par voir le soleil, puis le paysage grandit à mesure qu'on réduit la focale. C'est toujours l'idée de la dissection du cerveau, la volonté d'avoir le point de vue de droite et celui de gauche.

F.P.



Dan Graham : « Binocular Zoom », 1969-1970.

sion corporelle ainsi que le rythme de sa voix. Un partenaire masculin répète « Relax ». Il y a théâtral, ça revient à l'idée de l'aliénation chez Brecht. Mais la différence est que, dans cette

BULLETIN D'ABONNEMENT (Subscription Order Form)

Veuillez m'abonner pour une période d'un an

(Please enter a subscription for one year)

France : 20 F

Soutien : 100 F

(aid subscription) : 25 dollars

Europe : 25 F

(Surface Mail) 5 dollars - 2 livres

(Airspeeded to Europe) 8.55 dollars - 4 livres

Airspeeded to the rest of the world : 15 dollars

Je joins mon règlement de : F

par :

(I enclose cheque for)

Nom

(Name)

Adresse

(address)

Ville

(country)

N° département

(Zip code)

Bon à découper ou recopier et à envoyer à

(Please send this order to)

arTitudes

3, rue Bridaine, Paris 17*

Ne soyez pas le dernier

à vous abonner à

arTitudes

(cette fois, le bulletin d'abonnement est à côté).