

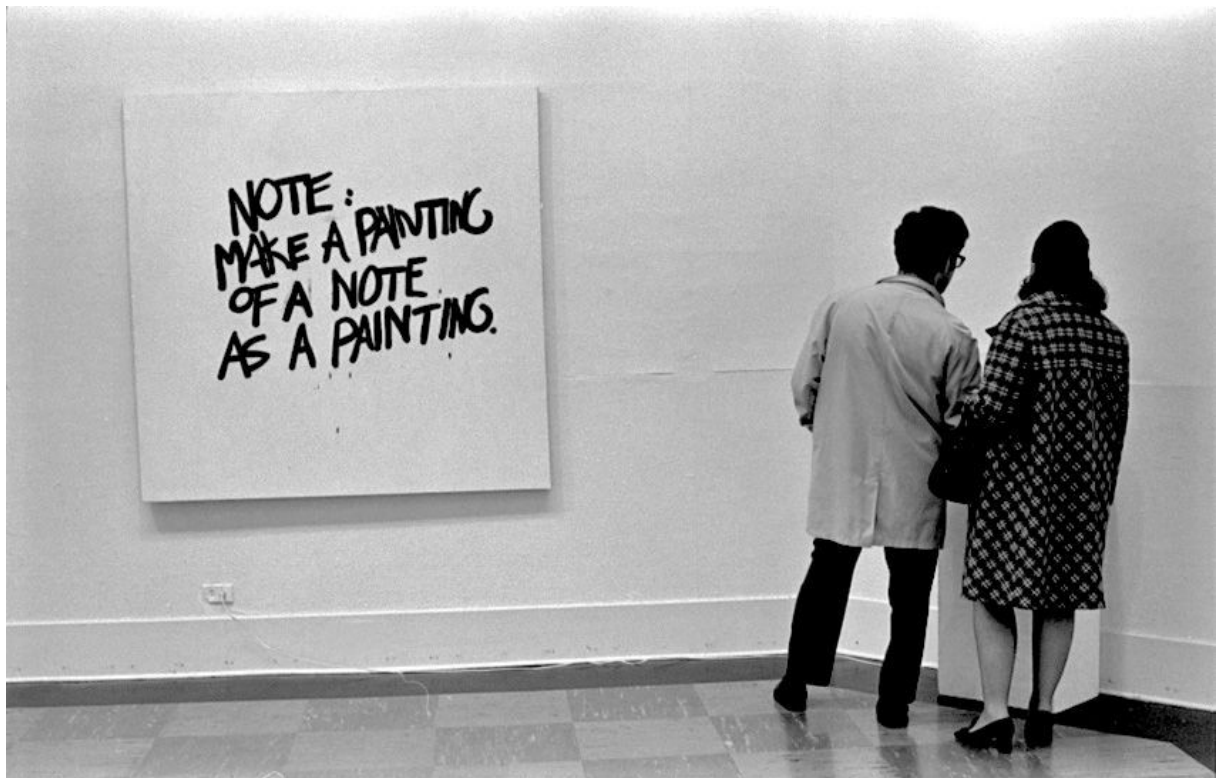
*"I do not like the word . . . I do not like the body of work defined by the word . . .
What I do like is the notion production. I produce in order to pass the time."
Frederick Barthelme [1968]*

*"An art against itself is a good possibility,
an art that always returns to essential contradiction."
Robert Smithson [1969]*

*16. If words are used, and they proceed from ideas about art,
then they are art and not literature; numbers are not mathematics.
35. These sentences comment on art, but are not art.
Sol LeWitt [1969]*

*« Hegel est l'artiste philosophique le plus parfait,
ses expositions sont, en partie du moins,
des modèles insurpassés du sens artistique scientifique. »*

*« Il faut que le philosophe introduise dans le texte de la philosophie
la part de l'homme qui ne philosophe pas, bien plus,
qui est contre la philosophie, qui combat la pensée abstraite,
donc tout ce que Hegel ravale à l'état de note. »
Ludwig Feuerbach [1839 & 1842]*



TEXT: MAKE A NOTE OF A TEXT AS A NOTE

0.0 En commandant expressément au critique d'art [jca] le présent texte à propos d'une œuvre de [Fabrice Michel] qui n'est autre que la note qui débute ici même, l'artiste peut-il s'en autoriser *ex opere operato* comme d'une œuvre d'art ?

1.1 Certes & oui.

1.2 Autrement dit, "It's too and both?" [James Lee Byars, 1970]

0.3 Pour ce faire, l'artiste [Fabrice Michel¹] renverrait ainsi le critique [jca] à ce que nous faisons et non pas à ce qu'on nous fait [Carl Andre], c'est-à-dire à une position de production et non pas de diffusion, en rétrocedant donc la critique d'art – de l'*ordo exponendi* à l'*ordo inveniendi* – de la *secondary* à la *primary* information [Seth Siegelaub] – du *making* au *doing* (art) [Mel Bochner] – de la téléonomie à l'autonomie – de l'exotérisme à l'autarcie – de la démagogie à l'autocratie – du destinataire au destinataire – de l'exogène à l'endogène – de la transitivité à la réflexivité – de l'allopoïèse à l'autopoïèse – du signifié au signifiant, ou encore – du visible à l'im(pré)visible... Autrement dit – de la culture à l'art [Jean-Luc Godard]².

0.4 Pour autant peut-être qu'en outre – "If art is what we do and culture is what is done to us [Andre] – what could culture do to us if art is what we didn't do?" [Keith Arnatt, 1971]

1.0 Oui & certes. Pourquoi ? Parce que la commande de l'artiste ici adressée au critique, implique une certaine homologie avec la série de questions prototypiques que le collectif dit Art & Language et la critique d'art Lucy Lippard notamment, se sont posées à l'acmé de l'art dit conceptuel. La lixiviation ou la réitération sur nouveaux frais desdites questions, s'autorise précisément de cette homologie.

1.0.1 Commençons par la *critique* qui, en réponse à deux *artistes* en septembre 1970, écrit :

"David Lamelas has asked me (presumably as part of his own art work) to 'comment', along with other critics and artists, on three statements: '1) Use of oral and written language as an Art form; 2) Language can be considered as an Art form; 3) Language cannot be considered as an Art form'³.

Douglas Huebler has sent me a piece of his (art) and asked me to send him something (implied art) in exchange.

I don't make art. But now and then I write about artists or use their work in such a way that I'm accused of making art. Accused because it's not necessarily a compliment since I'm a writer and not dissatisfied with being called a writer since I use words as a conventional Art form called literature or criticism. Art in this case being used as a broad term meaning any sort of not necessarily visual framework imposed on or around real or imagined experience [...]

1 - Désormais [FM]

2 - « Il faut à notre sens séparer la notion d'art et celle de culture. Quand Beethoven compose la Septième, ce sera de l'art. Et si Bruno Walter la dirige, aussi. Quand Karajan la dirigera, cela deviendra vite de la culture. Et ce sera définitivement de la culture lorsque CBS/Sony en organisera la diffusion par compact-disque. Cela peut redevenir de l'art si un auditeur sincère l'écoute. » *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (dir. Daniel Bergala), p. 413.

3 - Lamelas tient à préciser néanmoins qu'il observe une stricte neutralité à l'égard de ses *statements* ou de ses propositions :

- "These statements were given to the previous list of artists and critics for consideration.
 - "Their responses are published in this book, which constitute the form of the work, presented first in Nigel Greenwood Inc Ltd London, between the 23rd of November and the 6th of December 1970.
 - "I do not take part in the responses to the statements since, as a receiver of all the contributions, my reference is prejudiced.
 - "My choice of the three statements does not imply agreement or disagreement with any of the three statements.
- "September 1970, London" [ACFC, 272]

Later I talked to Doug and he (mistakenly) told me he was going to publish the pieces he received in exchange as part of his exchange piece. I have thought of doing an Artificial Word Series from a book I'm writing or just randomly chosen page of the (unreadable) first draft of the manuscript of the book I'm writing. But now I guess I'll give him a statement of some kind to this effect:

[...] It's almost an oil-water problem. Can you trade art for literature? Or for cauliflowers? Are languages as a (visual) Art Form and language as a (written) Art Form, i.e. literature, interchangeable? If written (visual) art is viable (visual) Art Form how do you distinguish it from literature? Is the only difference that one is made by an Artist and one by an Author? [...]

If that's confusing, consider this one. Is a curator is an artist because he uses a group of paintings and sculptures in a theme show to prove a point of his own? Is Seth Siegelaub an artist when he formulates a new framework within which artists can show their works without reference to theme, gallery, institutions, even place and time? Is he an author because his framework is books [...] Is Bob Barry an artist when he 'presents' the work of Ian Wilson, within a work of his own, the process of presentation being his work and Ian work remaining Ian's? If the critic is a vehicle for the art, does an artist who makes himself a vehicle for the art of another artist become a critic?

It's all just a matter of what to call it? Does that matter? [...] Artists want to be called artists. Writers want to be called writers. Even if it doesn't matter [...]

When I wrote a critical text (not wholly recognizable as such) for the Museum of Modern Art's *Information* catalogue, it was put into the body of the book with the artist's contributions and I was listed with the artists. This confuses matters and I didn't know about it until too late. I'd rather like its confusing matters but I don't like to be listed as an artist. Public self-identity becomes important. Privately one tends not to bother. One of the few things I'm sure of is that I deal with words as a writer. I like them in long relatively sequential passage and I like words that refer to other words. I can't think of any (visual) artist who does this without calling it art (which makes it art). Or does it without referring to its structural framework [...]

If I'm all in favor of a future in which the distinctions are confused and effaced, why, in the meantime, am I so concerned to retain my public identity as a writer? I'd like to do that mainly because confusing criticism with art dilutes the art still further than its third to twenty-ninth string does. At the same time I'll do as much as I can to confuse the distinction between writing and art writing, maybe eventually between art and art writings, and to generate circumstances in which these distinctions are obliterated. It probably is a synthetic dilemma, but what is there about art that isn't synthetic, when you come down to it, or writing either?⁴

1.1 La réticence et l'hésitation voire la dénégation de la critique concernant l'équipollence de la critique d'art et de l'œuvre d'art, ou du dicible et du *visual*, sont d'autant plus déconcertants et exemplaires qu'elles émanent d'une pionnière notoire de l'art dit conceptuel. Cette résistance n'est pas sans évoquer celle d'un Kandinsky lorsque, lui-même pionnier de la peinture abstraite, il écrit en 1909 que « des formes purement abstraites seules ne peuvent aujourd'hui suffire à l'artiste » car c'est « exclure ce qui est purement humain et appauvrir par-là même ses moyens d'expression. » Ce n'est qu'en 1914, à l'occasion d'une réédition *Du spirituel dans l'art...* (restée lettre morte à cause de la guerre), qu'il nuance son propos en renonçant à un certain humanisme : « Des formes purement abstraites ne peuvent aujourd'hui suffire qu'à un petit nombre d'artistes⁵ » N'était-ce pas là s'apercevoir et proclamer, fût-ce à demi-mot, que l'abstraction radicale impliquait la renonciation à "l'humain" ou à l'*anthropocentromorphisme* que comporte tout humanisme ? Et n'était-ce pas là aussi résoudre a posteriori un *dilemme synthétique* ? Car même en admettant que l'avant-garde dont elle participe aspire effectivement à faire table rase ou à *oblitérer* la (di)vision *écrit littéraire/écrit d'art*, Lippard persiste à la maintenir, en la reconduisant dans une série d'antithèses qu'à l'évidence, nombre d'artistes et/ou d'agents d'art, ont effectivement remis en question au cours des années 1960-1970 : artiste/auteur, commissaire d'exposition/producteur symbolique, exposition/présentation, galerie/livre, privé/public, œuvre(s) personnelle/coopérative (ou cooptative), etc. Pourquoi donc s'obstiner à proclamer que *les artistes veulent être appelés des artistes*, et que *les écrivains veulent être dits écrivains* ? Pourquoi diable se pousser de soi-même dans les derniers retranchements en invoquant notamment l'inconciliabilité de l'*eau* et de l'*huile*, dont elle déclare qu'*entre-temps* ('meantime') mais *en même temps* ('at the same time'), cela importe *même si* cela n'importe pas ('doesn't matter') ? Contrairement aux apparences, la critique (en) répond : si elle *n'est pas une artiste* ou du moins, si elle ne l'est que *volontairement* parce qu'on

4 - SY, 187

5 - Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, 2003, p. 103-104

l'accuse abusivement d'en être une⁶, et si elle *n'aime pas figurer dans une liste d'artistes*, c'est parce qu'il ne faut surtout pas *confondre* ('confusing') l'existence *privée* avec l'activité *publique* du critique (et/ou de l'artiste), le champ artistique et le hors-champ critique (ou littéraire) – et inversement ; elle tergiverse alors : aussi *n'utilise-t-elle les mots* que conformément à la *convention* ('conventional Art form') qui prescrit, exige et ordonne que la littérature et la critique ne soient en aucun cas assimilées à des pratiques artistiques – et réciproquement ! En privé, passe encore mais *publiquement*, elle tient de toute force à sauvegarder son identité 'conventionnelle' ou institutionnelle, voire son *ego* d'écrivain ('public self-identity') ! Mais d'où, quand, qui et au nom de quoi, cette profession de foi conformiste voire académique, tellement incongrue de la part d'une critique réputée d'avant-garde qui désavoue ainsi ('mistakenly') ses compagnons de route ? Réponse : c'est une question de contexte, de démarcation ou de délimitation, autrement dit de... *cadre* ('structural framework'). Cadre au nom de quoi elle se résigne provisoirement – tout en l'appelant de ses vœux – à différer l'oblitération des limites entre *l'art* et les *écrits* (à propos d'art).

1.1.1 *Dilemme synthétique*, conclut-t-elle. Décidément, disait Valéry, « ce qui étonne le plus dans les excès des novateurs de la veille, c'est toujours la timidité.⁷ »

1.2 ...car ce n'est pourtant à l'insu, ni des critiques d'art ni des écrivains, que depuis un certain temps déjà, maints producteurs symboliques avaient tenté et tentent toujours de passer outre la discrimination art/littérature dont nous présentons en note de bas de page trois œuvres réflexives ou pour ainsi dire réfléchissantes, respectivement produites par l'écrivain Michel Leiris [en 1939], le poète Julien Blaine [en 1986] et l'artiste Luis Canmitzer [en 1966]⁸.

1.2.1 ... et ne lit-on & ne voit-on pas l'œuvre ci-après dans le catalogue de l'exposition *Information* (auquel contribua Lippard comme elle le mentionne ci-dessus) :

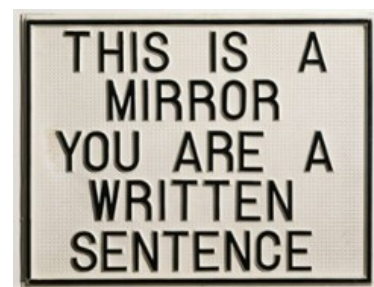
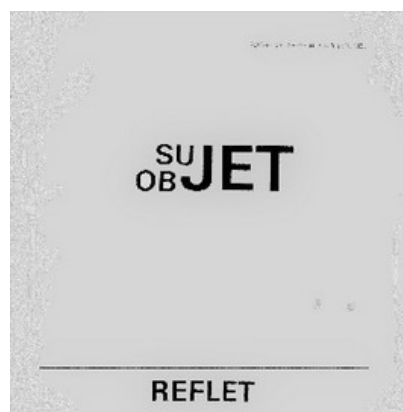
EXPOSE YOUR SELF. 1970. MoMA, Black paint stenciled on wall [Stephen Kaltenbach, cat. p. 67]



6 - À propos de l'exposition 557.087 organisée par Lucy Lippard en novembre 1969, le critique d'art, écrivain & peintre Peter Plagens écrivait en effet : "There is a total style to the show, a style so pervasive as to suggest that Lucy Lippard is in fact the artist and that her medium is other artists, a foreseeable extension of the current practice of a museum hiring a critic to 'do' a show and the critic then asking the artist to 'do' pieces for the show." [SY, 111]

7 - Cité par Jean-François Bory, *Calligrammes & compagnie, &cetera* (Isabelle Maunet éd.), Marseille, Al Dante, 2010, p. 8 [et d'où sont extraits les 2 poèmes ci-dessous (s. p.), suivis de l'œuvre de l'œuvre en polystyrène de Camnitzer]

8 -



1.3 *Framework* : revenons donc au cadre, au cadre de travail ou au travail du cadre qui travaille donc notre critique d'art (autant que la présente œuvre de [FM]). Car nous savons grâce à *La vérité en peinture* notamment, que le « cadre est problématique. Je ne sais pas », poursuit Jacques Derrida, « ce qui est essentiel ou accessoire dans une œuvre. Et surtout je ne sais pas ce qu'est cette chose, ni essentielle ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle *parergon*, par exemple le cadre. Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites.⁹ »

1.3.1 "What about limits in art?" À cette question qu'on lui pose en 1969, Robert Smithson répond : "All legitimate art deals with limits. Fraudulent art feels that it has no limits. The trick is to locate those elusive limits. You are always running against those limits, but somehow they never show themselves. That's why measure and dimension seem to break down at a certain point... Like there are the people of the middle, lawyers and engineers, the rational numbers, and there are the people of the fringe, tramps and madmen, irrational numbers. The fringe and the middle meet when somebody like Emmet Kelly sweeps light into a dustpan.¹⁰" Ne croirait-on pas voir & entendre Stéphane Mallarmé : « Tel opère le mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction.¹¹ » Ou bien, mutatis mutandis, Ôshima Ryôta :

*Poursuivie
la luciole
s'abrite dans un rayon de lune.¹²*

1.4 *Le truc* donc, c'est de localiser ces limites évanescentes ou allusives qui ne se montrent jamais d'elles-mêmes. C'est pourquoi les marges ou les bord(ure)s et le milieu, venant à coïncider, ne sont guère plus discernables : en sorte qu'ici, survient une glace fictive ou inexistante en tant que telle et que là, entre telle œuvre et son cadre, s'ébauche une limite ni externe ni interne, et non-visible et non-cachée comme telle. Ou qu'ailleurs, on parvient même à se cacher en pleine lumière (lunaire). Derrida confirme : « Un hors-d'œuvre ou un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon* [ou de l'œuvre], du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord. »

1.4.1 Il poursuit : « L'à-bord, si nous voulions jouer un peu – pour la poétique – à l'étymologie, nous renverrait au haut allemand *bort* (table, planche, bord d'un vaisseau). "Le *bord* est donc proprement une planche ; et l'étymologie permet de saisir l'enchaînement des significations. La première est celle de bord d'un vaisseau, c'est-à-dire, ouvrage fait en planches ; puis par métonymie, ce qui borde, ce qui renferme, ce qui limite, ce qui est à l'extrémité." Dit Littré. / Mais l'*etymon* [le vrai] aura toujours eu, pour qui sait lire, ses

9 - VP, 73

10 - SY, 89-90. "In Kelly most famous act, he would sweep up a spotlight, indique Richard Lederer à propos de l'un des plus grands clowns et mimes de langue anglaise. "Trying to clean up the arena, Kelly would methodically set about sweeping the floor. Working his way to the middle of the stage, he would find a pool of light. Though it was obvious to the audience that the source was a distant spotlight, he tried to sweep the splash of brightness away. / As he swept from outside inward, the ring of light grew smaller and smaller. Finally, it became but a dot that Kelly carefully whisked into a dustpan or under a canvas ground cloth." [*The Word Circus*, Merriam-Webster Incorporated, Springfield, Massachusetts, 1998, p. 109]. Nous retrouvons chez Ledere

11 - LD, 201

12 - Haïku, Anthologie du poème court japonais (C. Atlan, Z. Bianu éd. & trad.), Paris, Gallimard, 2002, p. 97

effets de bord. / Le bateau n'est jamais loin quand on manie des figures de rhétorique. Bordel a la même étymologie, c'est facile, d'abord une petite cabane en bois.¹³ »

2.0 Serait-ce que Lippard se serait *interdit* de *mimer* les artistes ? Était-elle encline à décliner l'invitation de Lamelas et de Huebler à s'*attabler* avec eux ? Avait-elle le sentiment d'être ainsi menée en *bateau* ou encore, d'être conviée à monter sur les *planches* ou à être mise en scène dans un cirque ou dans un bordel ? Pour autant, elle aura tout de même accepté avec un peu plus d'allant, l'invitation de Barry qui, sous son nom, exposa à Paris en avril 1971, des productions exclusivement péritextuelles de Lippard : il s'agit d'une boîte contenant les index qui, sous forme de fiches, firent office de "catalogues" correspondant aux trois expositions qu'elle avait organisées de 1969 à 1971, ainsi que d'une recension ('review') écrite à l'occasion de la même exposition, mais relative à l'œuvre de l'artiste en général. Cependant, dans une note proprement parergonale elle aussi, autrement dit, dans une sorte de post-scriptum ou de postface qui vient en effet *contre*, à *côté* et *en plus* de la recension, elle regimbe d'abord, en répétant les questions qui rappellent son fameux... *dilemme synthétique* de septembre 1970 :

"And I have some questions of my own. Is a review which is not published in a journal but constitute part of an exhibition in itself a fake review? Can it view itself objectively? Or is it valid anyhow because people read it, because it does comment directly upon the show as it is part of? Is the writer of such a 'review' an artist even if he/she has not made art? If a writer calls what he/she does 'critic', can anyone else call it 'art'? Is the artist who 'present' a writer's work as a minor part of his piece (the major part being the presentation per se) a critic himself? Is an artist ever not an artist if he/she says he or she is an artist? Does an artist have to make art? And, finally, it doesn't matter what this review says. Its potential is confirmed by its existence rather than by its contents."¹⁴

2.1 La critique semble donc récidiver : « Et j'ai quelques questions en propre » prévient-elle. Mais *après* coup. D'emblée, l'opposition "*vraie* publication (dans un journal)/*fausse* publication (dans une exposition)" préside à la série des (di)visions subséquentes : lire/écrire, scripteur/artiste, commentaire/art, exposer/présenter, majeur/mineur, fabriquer/ne pas fabriquer (de l'art)... Mais en réalité, ne se demande-t-elle pas *entre* les lignes si l'*œuvre* de Barry – exclusivement composée d'écrits de Lippard – est un *hors-d'œuvre* (artistique) et si, inversement, sa propre contribution n'est qu'un ouvrage *hors-champ* (critique) ? Et réciproquement. Réponse et rescrit – jusqu'à la fin ou jusqu'au bord du susdit post-scriptum –, lorsqu'elle convient subitement : *qu'importe ce que dit ma recension* : 'it doesn't matter', écrit-elle ; avant de conclure ex abrupto : « son potentiel est corroboré par son existence plutôt que par son contenu. »

2.2 Comment la critique *aborde-t-elle* tout à coup mais *après* coup, l'*œuvre* de Barry aussi bien que le(s) *texte(s)* de Lippard ? N'est-elle pas alors sommée de faire d'une même pierre deux coups ? *D'abord*, en substituant au doublet conventionnel contenu/forme, la disjonction – asymétrique, non binaire et disproportionnelle – *contenu/existence* ? De sorte que le contenu et/ou la forme voire le support (revue) de sa recension – *n'important* plus dès lors. *Secundo*, la critique ce faisant renonce a fortiori à distinguer le commentateur de l'artiste, la présentation de l'exposition, etc., car elle assume enfin la *potentialité* qui excède, outrepassé ou subvertit les antinomies contenu/forme, cadre/hors cadre..., mais aussi bien tous les binômes qui s'y apparentent, appartiennent ou appareillent. (Notons néanmoins que son post-scriptum ne nous dit rien des raisons qui l'ont *finalement* conduite à accepter que l'artiste expose et "signe" ses textes). La signification de la dénégation de Lippard – extrinsèque à la recension de la critique mais intrinsèque à l'œuvre de Barry – ne résulte-t-elle pas précisément du travail voire de la dislocation de son cher... *framework* ? Le cadre aurait-il cédé ? Ne faut-il pas précisément imputer à cette dislocation son renoncement à certaine spécificité de l'énoncé critique, lorsqu'elle concède qu'après tout, de but en blanc et somme toute : « *finalement, qu'importe ce que dit ma recension* » ? Où l'on surprend donc la critique échanger l'*éclipse* de sa production textuelle contre l'*existence* d'une œuvre d'art cooptative, soit d'une production qui n'est plus, ni tout simplement celle d'un *auteur*, ni seulement celle d'un *artiste*. Et n'est-ce pas là feindre (tel un mime ?) d'admettre, en vertu précisément de la *potentialité* qu'elle invoque, que l'œuvre en

13 - VP, 63

14 - SY, 233

question est une production d'emblée réfractaire à tout... encadrement ? À tel point qu'elle va jusqu'à souscrire, fût-ce à titre d'hypothèse, à l'idée que *l'artiste n'a peut-être pas à faire de l'art*, laissant *sous-entendre* du même coup qu'à son tour, elle n'a sans doute plus à faire de la critique (?) Peut-être réalise-t-elle alors mais sans oser l'écrire formellement, que non seulement le binôme artiste/auteur se résorbe mais encore, que la limite entre art & non-art paraît maintenant s'estomper. Or, n'est-ce pas là conclure – avec ou sans Derrida – qu'en effet : « il y a du cadre mais le cadre *n'existe pas*¹⁵ » ?

2.2.1 La critique se serait-elle alors souvenue que le même Barry avait expressément observé en 1968 : “For years people have been concerned with what goes on *inside* the frame. Maybe there's something going on *outside* the frame that could be considered an artistic idea.¹⁶”

2.2.2 La critique se rappelle-t-elle ainsi Huebler, lui qui avait définitivement arrêté de peindre et de sculpter en 1966, parce qu'il ne pouvait justement, ni *fabriquer* ni *encadrer* l'image suivante qu'il remplaça donc par une proclamation *écrite* qu'il exposa comme telle : “I wish to make an image that has no privileged position in space and neither an ‘outside’ nor an ‘outside’¹⁷”. Or, cette « image » n'est-elle pas à l'instar (mallarméen) de celle qui *se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace* ? Quand le même artiste demandait à la Lippard de lui envoyer en échange d'une œuvre d'art, *quelque chose* qu'elle (més)interprète comme une injonction à mimer l'artiste ('implied art' ; 'presumably as part of his own work'), oublie-t-elle que c'est au même Huebler qu'on doit cette proclamation sans appel : “What I say is part of the art work. I don't look to critics to say things about my work. I tell them what it's about.¹⁸”

2.2.3 La critique aura-t-elle entre temps relu le § 15 des *Sentences on Conceptual art* de Sol LeWitt (dont elle atteste qu'il fut un ami proche et sa « plus grande influence intellectuelle¹⁹ »), lorsqu'à la fin des années 50, ils travaillaient ensemble au Museum of Modern Art de New York ? Voici : “Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken), to physical reality, equally.²⁰”

2.2.4 La critique aura-t-elle enfin réécouté les bandes magnétiques d'une interview de Stephen Kaltenbach qu'elle co-publie avec l'artiste en 1969 ? Ce dernier n'y remarquait-il pas qu'à propos de l'art conceptuel, « People are accepting the possibility that you can't criticize this kind of work, and as a result the really imaginative art critics are into passing out information rather than making their own value judgments. In a sense, they are really becoming artists.²¹” Serait-il présomptueux de penser que Kaltenbach n'exclut pas de ces critiques transfuges, la Lippard qui, par excellence, aura transmis l'information plutôt que des jugements de valeur²² ?

15 - VP, 63

16 - SY, 40

17 - Cité par Carter Ratcliff, *Out of the Box: The Reinvention of Art: 1965-1975*, New York, Allworth Press, 2000, p. 167. Cette « image » s'apparente à une œuvre de David Medalla qui, dans un manifeste, disait rêver de « Sculptures with a mirror's translucency minus the memory of a mirror! » (1965) ; Cf. catalogue d'exposition de *When Attitudes Become Forms* (Harald Szeemann ed.), Bern, Kunsthalle Bern, 22 mars-27 avril 1969 (s. p.)

18 - CA, 202

19 - *From Conceptualism to Feminism*, Lucy Lippard Numbers Shows 1969-1974 (Cornelia Butler & alii ed.), London, Afterall Books, 2012, p. 21

20 - CA, 107

21 - SY, 87

22 - On le vérifiera notamment dans l'ouvrage consacré aux expositions typiques de la critique d'art dans : *From Conceptualism to Feminism*, op. cit.

2.3 Mais l'attitude de Lippard aura été d'autant plus ambivalente ou paradoxale qu'en mars 1970, soit six mois avant l'énoncé de son *dilemme synthétique*, elle avait pourtant assuré s'*intéresser* aux artistes dits conceptuels, parce que leurs œuvres avaient précisément tendance à éclipser... les critiques :

"Anyway, one thing I like about a lot of so-called conceptual art is that while it communicates itself, or else it doesn't, just as objects do or don't, it gets *transmitted* much more rapidly. Print, photos, documents get out faster and more people see them. Then critics become unnecessary because the primary experience is their audience's own. The responsibility lies with the audience instead of an intermediary. Maybe that's what people don't like about it. [...] Art transferrable by word is forcing people to do some work on their own."²³

Notons que c'est à l'occasion du symposium qui réunit Douglas Huebler, Dan Graham, Carl Andre et Jan Dibbets, que la Lippard, modératrice de cette rencontre, tombe en quelque sorte d'accord avec ces artistes – *inter esse* – dont elle admet – entre les lignes du moins – qu'ils sont des interlocuteurs cooptatifs, c'est-à-dire des homologues (à tous les sens du terme en général et au sens étymologique en particulier²⁴). L'*homologie* ou la complicité est telle que Carl Andre par exemple, après avoir proclamé n'avoir aucune *conception* ni aucune *idée* (de l'art ou de la poésie) mais seulement des désirs, s'en amuse explicitement : "I can make a distinction between Lucy Lippard as an idea and Lucy Lippard as a desire, believe me..."²⁵

3.0 Si le critique en tant qu'*intermédiaire* est devenu inutile comme le prétend plus haut la critique, quelle est donc le rôle et la place de cette dernière dans l'histoire de l'art (conceptuel) ?

3.1 Or, l'abrogation du rôle et de la place du critique à laquelle conclut Lippard, ne tient-elle pas précisément à ce, que selon Christian Schlatter, au « propre concept de l'art est mêlé le ferment de sa suppression.²⁶ » Quoi qu'il en soit, notons que la citation de Lippard fait la *synthèse* – comme malgré elle ? – des extraits de deux textes complémentaires ou *homologiques* suivants, l'un par l'artiste Joseph Kosuth (1970), l'autre par l'impresario Seth Siegelaub (1969) :

"Because of the implied duality of perception and conception in earlier art, a middleman (critic) appeared useful. This [*conceptual*] art both annexes the functions of the critic, and makes a middleman unnecessary [...] The audience of conceptual art is composed primarily of artists – which is to say that an audience separate from the

23 - SY, 157-158 ; ce n'est respectivement ci-après, ni l'agent d'art Seth Siegelaub ni l'historien de l'art Charles Harrison ou l'artiste Victor Burgin, qui en disconviennent :

"The need for an intermediary begins to become lessened. The new work is more accessible as art to the community: it needs fewer interpretive explanations [...] I don't know anything about history, but the art we're talking about seems to be much more self-explanatory than any other. It just goes from mind to mind as directly as possible. The need for a community of critics to explain it seems obviously superfluous right now." (1969) [CA, 202]

"The critic's policy is characteristically to divide and rule: divide the presentation from the idea and rule the presentation (or the presentation of the presentation), confident that few will notice that the idea has been sacrificed. It is a sad irony that the critic, knowing that literacy will tend to be mistaken for intelligence by those who are less literate, can always rely on literary presentation to characterize his status as one involved with art [...] The only alternative to criticism is art." (1970) [CA, 208]

"Some confusion has also arisen in regard to what has been seen as a blurring of the distinction between 'art' and 'criticism'. On one hand this, rather simple-mindedly, recognizes the fact that both work and comment use the same system of signs, and in the other hand acknowledges the symbiotic nature of the two activities." (1971) [CA, 251]

24- Homologue (du grec homologos « qui parle d'accord avec ») se dit en effet d'éléments ou d'individus « qui présentent une correspondance de place, de forme, de fonction », ou qui ont « une même origine embryologique », etc. Homologuer, c'est « approuver, rendre exécutable un acte, une décision », mais aussi « autoriser, agréer la mise en place, l'utilisation, la fabrication de quelque chose », « valider une action ayant le caractère d'une performance », ou encore « accepter (quelqu'un ou quelque chose) au sein d'une structure morale, intellectuelle » (www.cnrtl.fr).

255 - SY, 157

26 ACFC, 75

participants doesn't exist. In a sense, then, art becomes as 'serious' as science or philosophy, which don't have 'audiences' either. It is interesting or isn't, just as one is informed or not [...] This conceptual art, then, in an inquiry by artists that understand that artistic activity is not solely limited to the *framing* of art proposition, but further, the investigation of the function, meaning, and use of any and all (art) propositions, and their consideration within the concept of the general term 'art'. And as well, that an artist's dependence on the critic or writer on art to cultivate the conceptual implications of his art propositions, and argue their explication, is either intellectual irresponsibility or the naivest kind of mysticism.^{27,}

Là aussi, *exit* le critique. Mais pas seulement. Y sont également abrogées les antinomies concept/percept, artiste (destinateur)/public (destinataire)²⁸ et, plus radicalement, le binôme art/non-art, comme l'atteste notamment la double connotation du mot *art* que Kosuth met successivement *entre* parenthèses puis *entre* guillemets. Comme le sous-entend Seth Siegelaub également, l'art dit conceptuel aura procédé par rétrogression (fût-ce en boustrophédon), de la reproduction (des objets d'art uniques et *manuels*) de *seconde* main, vers la production de *première* main (de livres, catalogues et autres multiples *industriels* ²⁹) et, par extension, du public vers une communauté artistique (autopoiétique ou autarcique), comme du critique d'art (ou de l'agent d'art) vers (l'artiste) et/ou « l'artiste »³⁰ ; bref, de la diffusion (ou de la culture) vers la production (ou l'art) :

"Communication relates to art three ways [*sic*]: (1) Artists knowing what other artists are doing. (2) The art community knowing what artists are doing. (3) The world knowing what artists are doing. Perhaps it is cynical, but I tend to think that art is for artists. No one gets turned on by art as artists do [...] Obviously most people become acquainted with art via illustrations, slides, films. Rather than having direct confrontation with the art itself, there is a secondhand experience, which does not do justice to the work [...] But when art does not any longer depend upon its physical presence, when it has become an abstraction, it is not distorted and altered by its representation in books and catalogues. It becomes *primary* information, while the reproduction of conventional art in books or catalogues is necessarily *secondary* information. For example, a photograph of a painting is different from a painting, but a photograph of a photograph is just a photograph, or the setting of a line of type is just a line of type. When information is *primary*, the catalogue can become the exhibition."^{31,}

3.2 Sans le proclamer explicitement, les trois citations qui précèdent supposent donc en filigrane, ou que tout un chacun est artiste et/ou critique ou que personne ne l'est. Ou inversement, que nul n'est ni l'un ni l'autre. Car, si l'art ne s'adresse désormais plus qu'à une *communauté* d'artistes, si sa diffusion ou sa transmission se passe de facto d'intermédiaires ou de médiation (critique), c'est que cet art est dorénavant inséparable de son auto-suppression ou de sa scissiparité ; c'est ainsi que Jacques Rancière a naguère repéré « deux grandes formes de dépassement de l'art : l'art qui dépasse la singularité des arts et des supports pour construire des formes de l'espace commun, et celui qui dénonce sa propre prétention

27 SY, 148 (je souligne)

28 Sol LeWitt confirme : "It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing art. Once out of his hand the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in different way." [CA, 14]

29 (BOOKS) ARE PERHAPS THE LEAST IMPOSITIONAL MEANS OF TRANFERRING INFORMATION FROM ONE TO ANOTHER (SOURCE)

(HBS, W-14, 82)

30 Dans un essai rétrospectif en date de 1975, Kosuth use significativement et une fois de plus, de parenthèses à propos de la (di)vision du travail artiste/critique :
"(What separates the critic and art historian from the artist is his/her demand to have an external relationship to art-practice; the myth of scientific "objectivity" has demanded this—in some ways one can define the artist as one who tries to affect change from the inside, and the historian/critic as one who tries to affect it from the outside. There can be little doubt as to why the historian/critic is increasingly viewed as a "cultural policeman.")
Theory as praxis to be more fully understood must withstand transformation in being reversed: praxis as theory—meaning what contextually (semantically) functioned as art was a theory of art".(CA, 342)

31 - SY, 124-125

utopique en faisant voir le rapport de ses formes à celle de la vie aliénée.³² » Et c'est aussi pourquoi, comme le constate Lippard à bon escient, le public lambda ne peut être que réfractaire à cet art qui implique par destination, sa participation, sa coopération ou son implication – fût-ce au risque de sa superfétation voire de son abolition³³ –, et non plus les explications, les interprétations ou les commentaires auxquels était préposé jusqu'ici le critique d'art.

3.3 C'est donc dans l'horizon de l'autosuppression comme scissiparité, et de l'artiste et du critique, que Lippard se meut *volens nolens*. Au moment même où elle accepte que son travail soit exposé par Barry, elle se voit contrainte, non seulement de raturer le *contenu* de son travail en le laissant simplement *exister*, mais aussi de ne plus référer l'artiste et le critique à ce qu'ils *font* mais à leur simple... *existence*. Renoncer à son rôle *conventionnel* ou public de critique d'art suppose ainsi la récusation d'une conception *convenue* ou classique de l'art, fût-ce à propos d'un artiste paradoxalement réputé conceptuel. Tel serait le véritable enjeu de sa réticence ou de sa perplexité vis-à-vis des propositions de ses homologues qui passaient alors outre la (di)vision du travail artiste/critique, en professant expressément une certaine indifférence à l'égard de l'appellation d'artiste et, corrélativement, eu égard à la distinction art/non-art... « C'est précisément ce malaise de classification qui permet de diagnostiquer une certaine mutation », constatait en effet Roland Barthes, dans un article intitulé *De l'œuvre au texte* paru en 1971, cette même année où Barry devait "exposer" la Lippard à Paris. Ainsi,

« de même que la science einsteinienne oblige à inclure dans l'objet étudié la *relativité des repères*, de même l'action conjuguée du marxisme, du freudisme et du structuralisme oblige, en littérature, à relativiser les rapports du scripteur, du lecteur et de l'observateur (du critique). En face de l'*œuvre* – notion traditionnelle [...] il se produit l'exigence d'un objet nouveau, obtenu par glissement ou renversement des catégories antérieures. Cet objet est le *Texte* [...] l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans un discours (ou plutôt il est texte par cela même qu'il le sait) ; le *Texte n'est pas la décomposition de l'œuvre*, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du Texte. Ou encore : *le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production*. Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la *traversée* (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres) [...] le Texte est toujours *paradoxal*. »

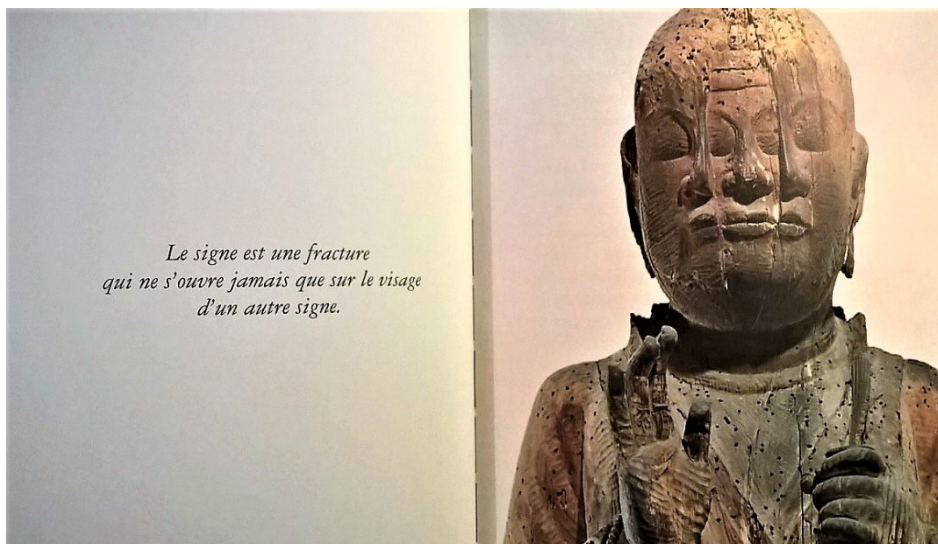
Conclusion, « le discours sur le Texte ne devrait être lui-même que texte, recherche, travail de texte, puisque le Texte est cet espace *social* qui ne laisse aucun langage à l'abri, extérieur, ni aucun sujet de l'énonciation en situation de juge, de maître, d'analyste, de confesseur, de déchiffreur : la théorie du Texte ne peut coïncider qu'avec une pratique de l'écriture.³⁴ » Dont acte, ici même, mes homologues [FM] et Lucy Lippard ou tous autres, dussent-ils en convenir ou non...

3.4 Et c'est en cela même que, dans le livre intitulé *L'empire du signe* (1970) du même Barthes, on y lit & voit ceci, qui n'est ni simplement voir ni seulement lire, pas plus que non-voir ou non-lire, de sorte qu'on se demande si la photo de la sculpture reste de l'art et si la reproduction de la citation demeure de la littérature (&/ou de la critique)...

32 - L'espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers, Nantes, Musée des beaux-arts, 2005 (p. 38) Cette conférence se clos en effet sur cette phrase : « En opposant Mallarmé à lui-même, Broodthaers oppose aussi deux formes de cette auto-suppression de l'art qui, depuis le romantisme, n'a cessé d'être le destin paradoxal de l'art. »

33 - Selon LeWitt en effet, "13- A work of art may be understood as a conductor from the artist mind to the viewer. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist mind." (1969) [CA, 107] Cette proclamation nous paraît proroger cette déclaration que Rothko et Adolph Gottlieb assistés de Newman, publient en 1943 dans le New York Times à propos de leur art : « This world of imagination is fancy-free and violently opposed to common sense. » Façon on ne peut plus claire de prendre leur distance vis-à-vis du prosélytisme démagogique congénital aux institutions culturelles de leur époque.

34 - Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris, éditions de Seuil, 1984, p. 71, 73-74, 80



De ce qui précède nous pouvons donc extrapoler ceci : l'œuvre d'art (conceptuel) serait une entité fractionnaire telle que :

35

4.0 En s'arrogeant des textes de la Lippard dans son exposition de Paris, Barry *produit* paradoxalement un texte (au sens barthésien du terme), en raturant son art autant que les œuvres de la critique. Ce faisant, il fait indifféremment refluer les productions artistiques et/ou critiques vers l'art et/ou la critique, autrement dit, de l'artiste vers l'artiste, comme bon nombre de ses homologues d'alors. À commencer par Richard Serra dont Kosuth se souvient dans une série d'articles intitulée *Art after Philosophy* : "I do not make art. I'm engaged in an activity; if someone wants to call it art, that's his business, but it's not up to me to decide that. That's all figured out later."³⁶ Autrement dit, l'appellation (« d'artiste ») (ou) de « critique ») et partant, leur distinction en raison de leur allégeance et de leur fonction sociales ou culturelles respectives, est désormais une détermination nulle et non avenue. C'est ainsi que Ian Wilson peut établir cet abrégé d'histoire de l'art d'une inénarrable concision, en conclusion d'un texte de 1994 intitulé *Conceptual Art* :

"We have already passed idea-oriented performance and social and political *writing*. We have passed abstract color *painting*. We pass black and white abstract painting. Approaching the *limit* of visual abstraction we pass from three into two dimensions and into language descriptions of abstract *physical* objects and *events*. Passing beyond metaphor, *beyond criticism*, *beyond art*, beyond space and time, we come upon the formless abstractions of language. Infinite and formless what is presented is *neither known nor unknown*. This is the center. This is the heart of conceptual art."³⁷

4.1 La substitution de l'art à une *activité* ou à une occupation quelconque, est en outre attestée par l'une des expositions les plus précoces (1966) et les plus emblématiques de l'art dit conceptuel. À la fois générique et programmatique, son titre est à lui seul significatif : *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*³⁸. Autrement dit, si a : des dessins préparatoires et autres

35 - Ces deux derniers verbes dériveraient en effet de mâcher, de l'ancien français *mascherer*, d'un verbe *mascarare* barbouiller de suie, dérivant de *d.rivant* de **mascaro-* . noir, barbouill. de suie ; suie . lui-m.me d.rivant du pr.-roman **maska*, masque. (www.cnrtl.fr)

36 ACFC, 437

37 - CA, 417 (je souligne)

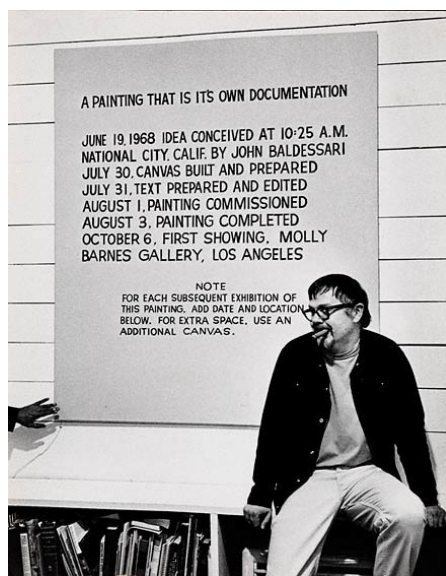
38- Les participants . cette exposition sont les suivants : Mel Bochner, Christophe Cherix, Laurent Jenny, James

visibilia ne sont pas *nécessairement* de l'art, alors *b* : l'art n'est pas *a priori* de l'art, de sorte que *c* : il en résulte l'équation susmentionnée : art = art . Corrélativement, en tant que commissaire de cette exposition collective rassemblant des plasticiens mais aussi des architectes, des ingénieurs, un musicien et des collectifs, l'artiste Mel Bochner souscrit nécessairement à l'équation suivante : artiste = artiste. Enfin, en exposant des photocopies de dessins préparatoires et autres *visibilia* indifféremment auto- & allographiques dans de simples classeurs, Bochner assume enfin *volens nolens* l'équivalence : reproduction = production ; ou encore : document (ébauche, embryon) = œuvre d'art³⁹. Lawrence Weiner peut en conséquence stipuler en 1969 : "Anyone making a reproduction of my art is making art just as valid as art as if I had made it."⁴⁰

4.2 Insistons-y. C'est en fonction de l'équation susmentionnée (apparemment résistible selon la Lippard) que ses homologues ont pourtant pris leur distance vis-à-vis des termes d'*art* et d'*artiste* eux-mêmes. Ainsi Jan Dibbets : "I start by thinking I'm going to make use of all possibilities without troubling any longer about problem when something starts to be art."⁴¹ En 1970 également, Dan Graham confiait à la Lippard elle-même que "the artist is defined by the *product* he makes, but not necessarily by himself. I was interested in a system that is tied into a medium rather than in saying I am an artist."⁴² Quant à John Baldessari, goguenard, il s'interrogeait en 1972, comme à demi : "Is it silly to say 'I am making art' as I make it."⁴³ Mais Keith Arnatt avait déjà porté le coup de grâce en 1969, lorsqu'à propos de sa performance intitulée *Self-Burial (Television Interference Project)*, il déclarait sans ambages : "The continual reference to the 'disappearance

Meyer, Carl Andre, Anonymous, A. Babakhanian, Jo Baer, John Cage, M. Carsiodes, Tom Clancy, Dan Flavin, Jim Freed, Milton Glaser, Dan Graham, Eva Hesse, Alfred Jensen, Donald Judd, Michael Kirby, William Kolakoski, Robert Lepper, Sol LeWitt, Robert Mangold, Robert Moskowitz, Tom Russell, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Karlheinz Stockhausen, Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton.

39 - John Baldessari at the opening of his exhibition at the Molly Barnes Gallery in Los Angeles, 1968. ~ Photo by Phillip T. Jones (<http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i186/>) :



40 - CA, xxxiv

41- ACFC, 198

42 - SY, 156 (je souligne)

43 - ACFC, 140

of the art object' suggested to me the eventual disappearance of the artist himself⁴⁴. Last but not least, notons enfin que dès 1963, dans son fameux texte intitulé *Concept Art*, Henry Flynt exprimait sa perplexité ou son inquiétude vis à vis du terme d'*art*, sans y renoncer cependant tout à fait, comme l'indique le terme (lui aussi timide ?) de... *peut-être* : "Since concept art includes almost everything ever said to be *music*, at least, which is not music for the emotions, *perhaps* it would be better to restrict *art* to apply to art for the emotions, and recognize my activity as an independent, new activity, irrelevant to art (and knowledge).⁴⁵"



5.0 Venons-en maintenant à une autre question. Question cette fois-ci unique. Question qui, comme chez la Lippard, procède nous semble-t-il des mêmes timidité, perplexité ou stratégie d'évitement, au sujet des fonctions respectives de l'artiste et de l'auteur. Un an avant celles que la Lippard avait soulevées, l'hypothèse qu'un texte (théorique) pût être considéré comme une œuvre (d'art) à part entière, s'était également imposée au collectif d'artistes britanniques d'Art & Language en mai 1969. Elle est alors publiée dans rien moins que l'éditorial du tout premier numéro de leur revue éponyme :

"Suppose the following hypothesis is advanced: that this editorial, in itself an attempt to evince some outlines as to what 'conceptual art' is, is held out as a 'conceptual art work'".

Mais comme l'atteste l'extrait du même éditorial suivant, cette hypothèse est d'emblée biaisée, non seulement par la logomachie dont ce collectif est coutumier, mais encore par la notion d'intention au regard de l'appellation (« d'artiste ») (ou de « critique ») que nous avons examinée à partir du § 4.0. Voici :

"the question is not simply: 'Are works of art theory part of the kit of the conceptual artist come up for the count as a work of the conceptual art? But also: 'Are past works of art-theory now to be counted as work of conceptual art?' What has to be considered here is the *intention* of the conceptual artist. It is very doubtful whether an art theoretician could have advanced one of his works as a work of 'conceptual art' (say) in 1964, as the first rudiment of at least an embryonic awareness of the notion of 'conceptual art' were not evident until 1966."

44 - <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747>

45 - ACFC, 8 (je souligne)

5.0.1 Mais que vient donc faire ici l'*intention* de l'artiste spécifiquement *conceptuel*, au vu notamment de sa disparition telle qu'elle aura été envisagée par les homologues transatlantiques d'Art & Language, autant que par leur compatriote Keith Arnatt ? Ils y insistent pourtant :

"The development of some work by certain artists both in Britain and the U.S.A. does not, if their *intentions* are to be taken into account, simply mean a matter of a transfer of function from that of artist to that of art theoretician, it has necessarily involve the *intention* of the artist to count various theoretical constructs as art works.^{46,}

5.1 Non seulement donc, Art & Language maintient la disjonction art(*iste*)/non-art(*iste*), mais invoque-t-il encore une intention en fonction exclusive de laquelle un texte dit théorique peut être considéré comme une production artistique⁴⁷. Cette disjonction se (dé)double en outre dans l'antithèse *past works of art-theory* et (present) *conceptual art*, lequel art ne serait advenu qu'en 1966 (mais sans doute le collectif britannique ignorait-il que Flynt avait publié son manifeste intitulé *Concept Art* en... 1963 ?⁴⁸) Quoi qu'il en soit, et bien qu'il s'y réfère dans son éditorial à d'autres égards, Art & Language semble ignorer que Marcel Duchamp avait problématisé en 1957 la notion même d'intention, en observant notamment ceci : "In the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work."⁴⁹ L'observation de Duchamp est d'autant plus pertinente qu'au terme dudit éditorial, Art & Language ne parvient à répondre à la question qu'il répète d'ailleurs plusieurs fois dans le corps du texte – *Can this editorial, in itself an attempt to evince some outlines as to what as to what 'conceptual art' is, come up for the count as a work of conceptual art?* – qu'en procédant – éminemment, expressément et formellement – à son... *encadrement* : « Hence [*the conceptual artists*] do not see appropriateness of the label 'art theoretician' necessarily eliminating the appropriateness of the label 'artist'.

46 - *ACFC*, 388 (je souligne)

47...alors m.me qu'en 1891, Oscar Wilde avait .crit, un dialogue significativement intitul. *The Critic as Artist, With Some Remarks Upon the Importance in Doing Nothing*, o. on lit : "The antithesis between them [*the critic and the artist*] is entirely arbitrary. Without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name. You spoke a little while ago of that fine spirit of choice and delicate instinct of selection by which the artist realises life for us, and gives to it a momentary perfection. Well, that spirit of choice, that subtle tact of omission, is really the critical faculty in one of its most characteristic moods, and no one who does not possess this critical faculty can create anything at all in art." [<http://www.wilde-online.info/the-critic-as-artist.html>] Quant . l'antith.se artiste/th.oricien, on peut remonter jusqu'. Baudelaire au moins, qui dans *L'art romantique* paru en 1869, tombe d'accord par anticipation avec le po.te irlandais : . il est impossible qu'un po.te ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas .tonn. que je consid.re le po.te comme le meilleur de tous les critiques. Les gens qui reprochent au musicien Wagner d'avoir .crit des livres sur la philosophie de son art et qui en tirent le soup.on que sa musique n'est pas un produit naturel, spontan., devraient nier .galement que Vinci, Hogarth, Reynolds, aient pu faire de bonnes peintures, simplement parce qu'ils ont d.duit et analys. les principes de leur art. Qui parle mieux de la peinture que notre grand Delacroix ? Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de producteurs, autant d'admirables critiques. . [p. 229-230] (je souligne)

48...sans compter qu'on peut lire dans le plaidoyer *Pour une théorie de la peinture* de Nikola. Taraboukine de 1916, ...je r.gle d'avance la question de la pr.sence de l'id.e dans l'oeuvre d'art. Toute activit. consciente est conceptuelle : c'est pourquoi l'art est lui aussi conceptuel. . *Le dernier tableau* (A. Nakov ed.), Paris, .ditions Champ libre, 1972, p. 139

49 - <http://www.fiammascura.com/Duchamp.pdf>

Inside the framework of 'conceptual art' the making of art and the making of a certain kind of theory are often the same procedure.⁵⁰ Contrairement à leurs homologues américains qui invoquent une *activité* indifférente au titre d'art et/ou de critique, Art & Language ne remet en question, ni le titre conventionnel d'artiste ni celui – non moins académique – de théoricien.

5.2 Pourquoi ? Parce qu'il y va une fois de plus d'un cadre : *framework*. Ce n'est que dans le cadre *approprié* de l'art dit conceptuel qu'on peut s'autoriser à intervertir les *étiquettes* ('label') de théoricien (de l'art) et d'artiste (théorique). N'allons pas à cet égard répéter les § 1.3 et 1.4 de la présente note relatifs au cadre et/ou au parergon. Notons cependant que là où la Lippard cesse de différer la dislocation ou la déconstruction du cadre en acceptant *ex abrupto* la proposition de Barry, Art & Language se contente de la différer indéfiniment, grâce notamment à une *intention* qui est en effet « l'action de tendre, d'appliquer sa pensée ou de faire indéfiniment un effort vers tel ou tel but.⁵¹ » Et c'est non sans timidité encore une fois, que le collectif concède – sans plus de développements autres que les digressions, les diversions et les divagations qui font sa réputation⁵² – que, même si les dites *étiquettes* ne s'excluent pas l'une l'autre a priori, *fabriquer* de l'art (lequel ?) et *faire* une *certaine sorte* de théorie (laquelle ?) procèdent *souvent* (quand ?) d'une même démarche ('procédure'). À ces questions, il n'y aurait donc ici que réponses de Normand. Aussi l'éditorial lui-même ne se développe-t-il de façon d'autant plus procédurière qu'il n'assume sa qualité de production artistique que dans le seul énoncé *réflexif* qu'il comporte : l'hypothèse selon laquelle ledit *éditorial, serait en soi, une œuvre d'art conceptuel*. Hormis ce postulat conjectural, ajoutons que l'éditorial en question reste en effet un texte de critique d'art classique (plutôt qu'un texte théorique), émaillé de commentaires fort traditionnels relatifs à l'histoire de l'art du XX^e siècle et à un certain nombre d'œuvres... produites par Art & Language. Bref, éminemment *transitif* ou téléonomique, ce texte demeure tout-à-fait conforme à la vocation de diffusion (plutôt que de production) d'une revue d'art, laquelle sacrifie par définition à l'*ordo exponendi* plutôt qu'à l'*ars inveniendi*...

5.3 Abrégeons. Selon Art & Language, l'équipollence de l'artiste & du théoricien est le fait d'une *intention* qui n'est *appropriée* que dans le *cadre* exclusif et chronologique de l'art *conceptuel*. *Ergo*, 1/ Lorsque le peintre Robert Motherwell par exemple déclare que "the activity of the artist [is] an activity which does not cease even in sleep", l'*étiquette* d'artiste lui est retirée parce que sa pratique s'autorise d'une part *volontaire*, onirique ou inconsciente. 2/ Lorsque tel artiste déclare de façon *réflexive* qu'il est en train de faire de l'art tel que Baldessari le performe en 1971 dans une vidéo intitulée *I Am Making Art*, ce n'est en aucun cas de l'art-théorie, car son énonciation est contaminée d'oralité et de gestualité. Autrement dit, tout artiste ou tout auteur admettant le coefficient d'art ou l'intervalle entre l'intention et l'exécution dans sa production artistique et/ou théorique, est au final excommunié par le collectif britannique. En raison inverse de quoi, Art & Language coupe la branche sur laquelle il se croit assis. Ainsi ne se sera-t-il inscrit dans l'horizon de la

50 - ACFC, 389 (je souligne)

51- www.cnrtl.fr

52- . titre indicatif, citons notamment tel historien de l'art qui, . propos des livres et de la revue d'Art & Language, note que . les notes, les symboles techniques des plus r.centés formulations de la logique, m.me le personnel de la communaut. philosophique, en particulier ceux qui constituaient l'avant-garde de la s.mantique, tout cela fut invoqu., apparemment dans l'impunit.. Et il y eut aussi une tentative pour mimer les proc.d.s stylistiques et litt.raires de l'.criture philosophique [...] Tandis que le philosophe sympathisant .tait incapable de tirer grandchose des arguments d'Art & Language, ceux qui n'.taient pas sympathisants furent incapables de tirer d'eux quoi que ce soit. . Brandon Taylor, cit. par Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Marseille/Paris, le mot et le reste/Bibliothèque nationale, 2012, p. 181

scissiparité de l'art⁵³ (dit conceptuel) qu'en n'œuvrant dans le seul *cadre* de sa volonté de s'*approprier* exclusivement l'art (dit... conceptuel)⁵⁴.

6.0 En instiguant la présente note à propos d'une œuvre qui n'est autre que ce texte-ci relatif à une œuvre de [FM] en tant qu'elle s'élabore à même ledit texte, l'artiste procède à ce que nous avons désigné du terme de lixiviation, c'est-à-dire à l'*anamnèse*, l'*assomption* autant qu'à la *prorogation* d'une époque – et non pas seulement d'une période – de l'histoire de l'art. Époque où l'art n'est devenu conceptuel (ou soi-disant un concept) que pour n'avoir jamais été que *suspendu* ou *exposé* à son autosuppression, autrement dit hanté par son spectre.

6.1 *Anamnèse*. Mais la prorogation de cette époque désormais battue en brèche par le marché de l'art et les institutions artistiques tant ubiquitaires que concentrationnaires actuels (foires...), nécessitait qu'on s'autorisât, fût-ce *contre* eux-mêmes, des protagonistes de l'histoire de l'art dit conceptuel. C'est que certains d'*entre* eux-mêmes, paradoxalement intimidés ou transis par l'avènement de l'art en tant qu'*art* – ou de l'art *entre* parenthèses⁵⁵ et *entre* guillemets –, auront été plus ou moins tentés, bon gré mal gré, à leur insu comme à leur escient, de l'esquiver, de l'escamoter ou de le gloser, voire de le dénier, Aussi, fallait-il procéder à une forme de lixiviation, soit au *lessivage* des œuvres et des discours des homologues susmentionnés, afin d'en débusquer, *extraire* ou *exfiltrer*, le *cadre* spectral qui s'y éclipse en (dis)simulant l'équation lixivielle par excellence selon laquelle : art(iste) = ~~art~~(iste). Or, c'est en vertu même de ce binôme demeuré jusqu'alors masqué ou à l'état embryonnaire (ou embryo-logique) que, malgré le raz de marée de toutes les adultérations et autres réifications prétendument post-conceptuelles diverses et variées

53- Notons que le suicide de l'artiste (par ex. Mark Rothko), la renonciation . l'art (Lee Lozano), la destruction de l'oeuvre ant.rieure (Barnett Newman, Baldessari...), la biographie (de & par Charlotte Salomon), l'Art auto-destructif ou l'Art de la grève (de Gustav Metzger), l'involution des Détails de Roman Opałka, &c., sont autant de formes inh.rentes . l'autosuppression plus ou moins nolontaires de l'art.

54Au terme de l'histoire schismatique d'Art & Language, collectif qui aura compt. par approximations successives jusqu'. 25 membres autour de 1976, Charles Harrison r.sume ainsi – en artiste ? en th.oricien ? – sa d.sagr.gation : "At this point there was an outbreak of strife, followed by a number of withdrawals, both of Art & Language from certain individuals and of certain individuals from Art & Language. Not to name names at this point would seem like an evasion. Since 1977, Art & Language has designated the joint practice of the artists Michael Baldwin and Mel Ramsden, with whom I collaborate on literary and theoretical projects. Baldwin is the only survivor of the original four members." ["Partial Accounting: Art & Language", *The Life and the Work: Art and Biography* (Charles G. Salas ed.), Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, p. 99-100] L'ironie du sort d'Art & Language, c'est que cette d.sagr.gation et le come-back pictural qu'il op.re dans les ann.es 1990, avaient .t. pour ainsi dire proph.tis.s par Taraboukine : . .chaque fois qu'un peintre a voulu se d.barrasser de la repr.sentativit., il ne l'a pu qu'au prix de la destruction de la peinture et de son propre suicide en tant que peintre. Je pense . une toile r.cemment propos.e par Rodchenko . l'attention des spectateurs. C'.tait une petite toile presque carr.e enti.rement couverte d'une unique couleur rouge [...] Ce n'est plus une .tape qui pourrait .tre suivie de nouvelles autres, mais le dernier pas, le pas final effectu. au terme d'un long chemin, le dernier mot apr.s lequel la peinture devra se taire, le dernier "tableau" ex.cut. par un peintre. . [Du chevalet . la machine ., op. cit., p. 41]

55 -. propos de timidit., Kosuth note ceci qu'il met une fois de plus entre parenthèses : "(One can certainly see a tendency toward this self-identification of art beginning with Manet and Cézanne through to Cubism, but their works are timid and ambiguous by comparison with Duchamp's.)" CA, 164

intervenues entre temps dans l'art dit contemporain, cet art était et reste aujourd'hui en perpétuelle instance d'advenir. En vertu de quoi, ledit art fait inéluctablement époque.

6.2 *Assomption*. Ainsi, par-delà les dits et les non-dits, comme en-deçà des insinuations, tergiversations, aliénations et autres discriminations des uns et des autres, nous pouvons dorénavant arguer que : si l'artiste est autorisé à utiliser indifféremment des *mots* et/ou des *paroles* (LeWitt), alors oui, il nous faut *assumer* que ce qui est *dit* d'une œuvre d'art peut *en faire partie* (Huebler). En tant que producteurs (symboliques), Seth Siegelaub comme la Lippard entre autres, sont certes d'autant plus *artistes* (Kaltenbach) que la critique et l'art étant devenus des activités *symbiotiques* (Burgin), tout critique ne peut être qu'animé d'un même *désir* que ses homologues (Andre), tous *impliqués* qu'ils sont par conséquent, dans cette *activité* d'un nouveau style dont il n'appartient plus, ni aux artistes ni aux critiques, de *décider* si elle relève ou non de l'art (Dibbets, Flynt, Serra...) ; ni même de se préoccuper de l'existence d'un *destinataire* (LeWitt), le destinataire étant lui-même destiné à s'éclipser (Arnatt)... Et puisque ladite activité enfin, ne s'exerce plus dorénavant que *par-delà* ou qu'*en-deçà*, et de l'art et de la critique, et du connu et de l'inconnu (Wilson)...

6.2.1 Du § précédent ne s'ensuit-il pas qu'il faille tenir pour (in)différent &/ou (in)verse, que la présente note ne se tienne que dans *la main* [de FM] &/ou ne se tienne que dans *le langage* [de jca] ?

6.2.2 Iconotextuelle (à dessein), la présente note s'autorise de fait, & de l'image sans dedans ni dehors d'après Huebler, & du Texte qui selon Barthes, ne s'éprouve que dans une production *textuelle* &/ou *visuelle*.

6.2.3 "Is it Possible for Me to Do Nothing as My Contribution to This Exhibition?" Telle est la contribution que Keith Arnatt à l'exposition dite *Idea Structures* qui se tient à Londres en 1970 ; en mars 1971, il adresse à la Lippard une carte postale intitulée "Art as an Act of Omission"⁵⁶. *Ergo* : en inoculant l'omission de &/ou l'abstention d'art dans la présente œuvre, il va certes sans nul doute dire que [FM] produit effectivement une œuvre – d'art⁵⁷.

6.3 *Prorogation*. De même que selon Feuerbach, « il faut que le philosophe introduise dans le texte de la philosophie la part de l'homme qui ne philosophe pas », de même maints artistes des avant-gardes aux tournants des deux guerres mondiales – de Dada aux Conceptuels en passant par les avant-gardes russes, Gutaï et autres Fluxus... –, ne pouvaient qu'inoculer dans l'art la part de l'homme qui *volens nolens* est exclu de – ou *contre* l'art. Il n'en va pas autrement lorsque [FM] greffe ici au corpus de ses œuvres, la fraction de lui-même qui s'abstient de faire de l'art mais aussi, l'embryon que ses prédécesseurs auront naguère disséminé plus ou moins à l'insu de leur plein gré. Et de la même manière en somme qu'après avoir décrété que « l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose de passé », Hegel devient – si du moins nous extrapolons Feuerbach – cet artiste qui renonce par là-même, à introduire dans la philosophie la part non-philosophique de l'homme – sauf à la ravalier a fortiori à l'état de... notes. De sorte

56 - *SY*, 172, 225

57- Le court texte d'Alan Kaprow, symptomatiquement intitulé *Art Which Can't be Art* (1986) est une autre expression de l'art : "Art shifted away from the specialized object in the gallery to the real urban environment; to the real body and mind; to communications technology; and to remote natural regions of the ocean, sky, and desert. Thus the relationship of the act of toothbrushing to recent art is clear and cannot be bypassed. This is where the paradox lies; an artist concerned with lifelike art is an artist who does and does not make art . »

[<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>]

que du point de vue de sa plus haute destination, l'avenir de la philosophie ne reposerait plus que sur de simples... notes⁵⁸.

6.4 En foi de quoi, nous autres [FM] & [caj] & entre autres, persistons & signons.

Bibliographie abrégée (précédant le numéro de page) :

- ACFC** Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles* (Galerie 1900-2000/Galerie de poche, 8 octobre-3 novembre 1990), Paris, Galerie 1900-2000, 1990
- CA** *Conceptual Art : A Critical Anthology* (Alexander Alberro, Blake Stimson ed.), Cambridge (Massachusetts), London, The MIT press, 1999
- HBS** Lawrence Weiner, *Having Been Said, Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003* (Gerti Fietzek, Gregor Stemmrich ed.), Berlin, Hatje Cantz, 2004
- LD** Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Flammarion, 1972
- SY** Lucy R. Lippard, *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press [1973], 2001
- VP** Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978

Iconographie (images non-léguendées) :

- Exergue: Gene Beery, *NOTE : MAKE A PAINTING OF A NOTE AS A PAINTING*, 1969
- § 4.2 : Keith Arnatt, *Self-Burial*, 1969

58- ...pour autant toutefois que ces notes en v.rit., ne nous renvoient qu'. un pass. d'antique mémoire, conform.ment . la c.l.bre formule d'Alfred Whitehead : "The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato." (1979)