

---

SEMAINE 33.13

---

*Unfolded  
regards croisés sur  
des installations  
fortuites*

Musée Réattu  
Arles



FR

XX

EN

XX

Exposition – Exhibition  
16.05 – 31.10.2013  
*Nuage*  
Musée Réattu, 10, rue du Grand Prieuré,  
13200 Arles. Ouvert du mardi au diman-  
che de 11h à 19h – Open from Tuesday to  
Sunday, 11am-7pm.

[www.museereattu.arles.fr](http://www.museereattu.arles.fr)

Partenaires – Partners :  
liste non traduite en anglais.

Autre petit texte.

Semaine n° 340  
Revue hebdomadaire  
pour l'art contemporain.  
Vendredi – Friday 16.08.2013  
Publié et diffusé par –  
published and diffused by  
Analogues, maison d'édition  
pour l'art contemporain.  
67, rue du Quatre-Septembre,  
13200 Arles, France.  
Tél. +33 (0)9 54 88 85 67  
[www.analogues.fr](http://www.analogues.fr)

*Directrice de la publication – Publishing Director*  
Gwénola Ménou  
*Conception graphique – Graphic design*  
Alt studio, Bruxelles  
*Réalisation – Production*  
Laurent Bourderon  
*Corrections*  
Virginie Guiramand  
*Traductions – Translations*  
Simon Pleasance & Fronza Woods  
*Photogravure – Photoengraving*  
Terre Neuve, Arles  
*Impression*  
XL Print, Saint-Étienne  
*Papier – Paper*  
Imagine Silk 130 g/m<sup>2</sup>  
*Crédits photos – Photographic credits*  
Morgane Adawi et Émilie Saubestre

© les artistes pour les œuvres,  
l'auteur pour les textes,  
Analogues pour la présente édition.  
© the artists for the works,  
the author for the texts,  
Analogues for this edition.

*Abonnement annuel – Annual subscription*  
3 volumes, 62 €.  
*Prix unitaire – price per issue* 4 €  
Dépôt légal xxxx 2013  
Issn 1766-6465



COUVERTURE / COVER

*Titre, XXXX,*  
technique et dimensions.

QUATRIÈME DE COUVERTURE / BACK COVER

*Titre, XXXX,*  
technique et dimensions.

CI-DESSUS / ABOVE

*Titre, XXXX,*  
technique et dimensions.

Livrés aux œuvres d'art peuplant les musées, nous nous émancipons des contraintes du regard utilitaire. Pourtant, nous ne tardons jamais à nous poser la question de la nature de ce contexte d'accueil, qui nous offre un accès à l'expérience de la beauté. En réalité, les œuvres et les musées font système dans nos consciences. Il se pourrait même, si le musée peut être considéré comme un médium, qu'il agisse sur la substance de ce qu'il abrite, comme Mc Luhan disait en son temps que le médium est le message. À vrai dire, il fait plus qu'abriter les œuvres, il les « informe » en grande partie. Après des décennies de déconstruction de l'art et de ses institutions, rien ne semble plus aller de soi, contrairement à ce qui se passait autrefois, lorsque l'un et les autres se vivaient pour ainsi dire comme des entités naturelles, certes de manière illusoire. Lorsque cette vitre limpide se brouilla, s'ouvrit une ère nouvelle, où l'art se remit plus ou moins violemment en question, se retourna sur sa propre essence, se moqua parfois de lui-même, allant jusqu'à faire de son auto-destruction une thématique soutenue, ou bien s'engagea résolument dans la sphère du mental. Le musée lui-même se confronta intensément à l'image que lui renvoyait un miroir lui aussi devenu incertain. Aujourd'hui, par exemple, Boris Groys réfléchit brillamment aux questions qui lui posent la mondialisation, l'extension irrépensible de l'idée de patrimoine culturel, les missions dont la morale bien-pensante voudrait le charger (comme celle de ravauder en urgence des liens collectifs déchirés ailleurs par la violence sociale) ou tout simplement la puissance obscène de l'argent sur le marché. Bien avant tout cela, Paul Valéry, pourtant passionné d'arts visuels, nota le peu de goût qu'il avait pour les musées. Il lui était infernal de déambuler au long de chefs-d'œuvre égalisés dans une morne indifférenciation, et il décrivit, après sa pénible visite du Musée des Offices, le

rafraîchissant refuge d'un café florentin silencieux comme une promesse de rédemption. Il soutint même que les musées sont à l'art ce que le bordel est à l'amour. Commentant ce texte, Adorno prit la défense de l'institution muséale, même s'il présentait à quel point elle risquait de relayer l'idéologie mondialisée de la marchandise, présentant l'engloutissement de beaucoup d'entre eux par les labels, les franchises, les produits dérivés. Un domaine reste relativement peu exploré : celui du statut matériel, technique et logistique des objets concernés. Sherrie Levine en a défait l'unicité concrète et symbolique en interrogeant les notions d'auteur et d'original. Louise Lawler a photographié quantité d'œuvres sur leurs lieux de vie, par exemple les murs des collectionneurs privés.

Mais les œuvres d'art sont aussi soumises à des modes de présence variables, à des démontages et remontages, à des techniques d'emballage, d'enlèvement, de transport (spécialisé si tout va bien) et de livraison, d'entretien, de protection, de maintenance technologique. Et naturellement à des migrations, voire à des exils. L'existential peut ici recouvrir le matériel : on connaît la difficulté de beaucoup de peintres à voir sans anxiété telle ou telle de leurs toiles quitter l'atelier natal – arrachement symbolique lié, peut-être, à un médium marqué par l'incarnation. Ce que nous rappellent les photographies de Morgane Adawi et Émilie Saubestre, c'est la dimension opératoire et, oserait-on dire, ouvrière, nécessitée par toute présentation publique exigeante. Elles nous disent également la subtilité de certaines situations perceptives dans lesquelles une œuvre d'art peut donner naissance à un moment artistique autre qu'elle-même, mais qui la contiendrait. Il n'y a pas que la délocalisation d'un objet qui en modifie la charge symbolique. Celui ou celle qui a parfois le privilège de se trouver seul dans les salles d'un musée, éprouve le plaisir aristocratique, un peu coupable, d'échapper à la foule. Il fait aussi l'expérience d'un phénomène



singulier. Un objet donné, contemplé dans les mêmes conditions de présentation, mais contemplé seul, ou en la compagnie restreinte d'une équipe d'accrochage, est à la fois le même que dans la situation publique, et un autre. De même qu'il a changé de substance au moment où il quittait l'atelier du plasticien, ou le laboratoire sec ou mouillé du photographe, on peut dire qu'une fois au musée, il change de substance selon qu'il s'offre à un ou à beaucoup. Cette inflexion n'est d'ailleurs pas moins forte dans le cas où celui qui la vit est l'artiste lui-même, mettant ses pièces à l'épreuve d'un espace. Et si l'objet est observé alors qu'il est encore au sol, avant d'être soché ou accroché au mur, ou en pièces à réassembler, ou même simplement deviné derrière une feuille de protection, il exhibe pour ainsi dire les coutures des fonctionnalités du système œuvre-musée. Emballé, déballé, provisoirement vertical avant d'être horizontal

ou l'inverse, en cours de dépoussiérage ou de connexion, il nous rappelle à nouveaux frais qu'un objet n'est peut-être pas le même selon son état du moment – un peu comme dans cette antique énigme de la philosophie sur la différence entre la substance et l'accident : ma main fermée est-elle « la même » que ma main ouverte ? Mais l'intérêt de ces photographies est encore d'insister discrètement sur le fait que des objets seconds, engendrés par les opérations techniques de l'installation, peuvent être candidats à l'appréciation esthétique. Une bâche qui vient de terminer sa mission de protection repose mollement sur le sol non loin de l'œuvre, comme si le hasard avait fait naître une citation générique du « retombé » sculptural ; un escabeau se tient en « V » renversé auprès d'une pièce murale comme la réminiscence facétieuse de l'art du ready-made ; une traînée blanche au sol fait un clin d'œil à telle intervention éphémère d'un conceptualiste « pur



jus » des années 1960 ; un tirage photographique devient acteur d'une photographie dérivée ; du papier Kraft scotché à la paroi fait signe vers une invention plastique faussement négligée de Beuys (ce même Beuys qui, on s'en souvient au passage, se livre, dans *Is It about a Bicycle ?*, à un commentaire admiratif sur une certaine caisse en bois, un objet parfaitement utilitaire qu'il a sous les yeux, dans la perfection duquel il voit l'occasion d'une véritable expérience spirituelle, tant la disposition de ses clous et de ses croisillons répond à leur rôle) ; sans compter le moment épiphanique où un losange de lumière tombe, depuis la fenêtre, sur le mur fraîchement reblanchi : le support mural est à la fois le lieu d'une sensibilisation neutralisante, de l'accueil physique des objets, mais aussi, en l'occurrence, d'un événement unique de l'histoire du monde, sous la forme d'un frapement solaire qui n'était pas exactement le même hier,

et ne sera pas exactement le même demain. Ce sont là des circonstances, des dispositions matérielles, des moments que seule l'acuité d'un regard vrai peut enregistrer, nous rappelant que la photographie est l'art suprême de l'une-fois-et-une-seule, capturée en une présence tremblante. Qu'elle est un art livré aux situations que seule une qualité d'alerte équilibrée peut rendre remarquables, même et surtout lorsqu'elles semblent être tout sauf remarquables. Capacité, en somme, à faire de l'instant non privilégié en apparence celui d'une réouverture du monde, et, ici, d'une autre illumination sur les objets de l'art. De rappeler que leur désir d'éternité ne saurait se justifier que de l'éphémère de toute circonstance.

ARNAUD CLASS







Livrés aux œuvres d'art peuplant les musées, nous nous émancipons des contraintes du regard utilitaire. Pourtant, nous ne tardons jamais à nous poser la question de la nature de ce contexte d'accueil, qui nous offre un accès à l'expérience de la beauté. En réalité, les œuvres et les musées font système dans nos consciences. Il se pourrait même, si le musée peut être considéré comme un médium, qu'il agisse sur la substance de ce qu'il abrite, comme Mc Luhan disait en son temps que le médium est le message. À vrai dire, il fait plus qu'abriter les œuvres, il les « informe » en grande partie. Après des décennies de déconstruction de l'art et de ses institutions, rien ne semble plus aller de soi, contrairement à ce qui se passait autrefois, lorsque l'un et les autres se vivaient pour ainsi dire comme des entités naturelles, certes de manière illusoire. Lorsque cette vitre limpide se brouilla, s'ouvrit une ère nouvelle, où l'art se remit plus ou moins violemment en question, se retourna sur sa propre essence, se moqua parfois de lui-même, allant jusqu'à faire de son auto-destruction une thématique soutenue, ou bien s'engagea résolument dans la sphère du mental. Le musée lui-même se confronta intensément à l'image que lui renvoyait un miroir lui aussi devenu incertain. Aujourd'hui, par exemple, Boris Groys réfléchit brillamment aux questions qui lui posent la mondialisation, l'extension irrépressible de l'idée de patrimoine culturel, les missions dont la morale bien-pensante voudrait le charger (comme celle de ravauder en urgence des liens collectifs déchirés ailleurs par la violence sociale) ou tout simplement la puissance obscène de l'argent sur le marché. Bien avant tout cela, Paul Valéry, pourtant passionné d'arts visuels, nota le peu de goût qu'il avait pour les musées. Il lui était infernal de déambuler au long de chefs-d'œuvre égalisés dans une morne indifférenciation, et il décrivit, après sa pénible visite du Musée des Offices, le

rafraîchissant refuge d'un café florentin silencieux comme une promesse de rédemption. Il soutint même que les musées sont à l'art ce que le bordel est à l'amour. Commentant ce texte, Adorno prit la défense de l'institution muséale, même s'il présentait à quel point elle risquait de relayer l'idéologie mondialisée de la marchandise, pressentant l'engloutissement de beaucoup d'entre eux par les labels, les franchises, les produits dérivés. Un domaine reste relativement peu exploré : celui du statut matériel, technique et logistique des objets concernés. Sherrie Levine en a défait l'unicité concrète et symbolique en interrogeant les notions d'auteur et d'original. Louise Lawler a photographié quantité d'œuvres sur leurs lieux de vie, par exemple les murs des collectionneurs privés.

Mais les œuvres d'art sont aussi soumises à des modes de présence variables, à des démontages et remontages, à des techniques d'emballage, d'enlèvement, de transport (spécialisé si tout va bien) et de livraison, d'entretien, de protection, de maintenance technologique. Et naturellement à des migrations, voire à des exils. L'existential peut ici recouvrir le matériel : on connaît la difficulté de beaucoup de peintres à voir sans anxiété telle ou telle de leurs toiles quitter l'atelier natal – arrachement symbolique lié, peut-être, à un médium marqué par l'incarnation.

Ce que nous rappellent les photographies de Morgane Adawi et Émilie Saubestre, c'est la dimension opératoire et, oserait-on dire, ouvrière, nécessitée par toute présentation publique exigeante. Elles nous disent également la subtilité de certaines situations perceptives dans lesquelles une œuvre d'art peut donner naissance à un moment artistique autre qu'elle-même, mais qui la contiendrait.

Il n'y a pas que la délocalisation d'un objet qui en modifie la charge symbolique. Celui ou celle qui a parfois le privilège de se trouver seul dans les salles d'un musée, éprouve le plaisir aristocratique, un peu coupable, d'échapper à la foule. Il fait aussi l'expérience d'un phénomène

singulier. Un objet donné, contemplé dans les mêmes conditions de présentation, mais contemplé seul, ou en la compagnie restreinte d'une équipe d'accrochage, est à la fois le même que dans la situation publique, et un autre. De même qu'il a changé de substance au moment où il quittait l'atelier du plasticien, ou le laboratoire sec ou mouillé du photographe, on peut dire qu'une fois au musée, il change de substance selon qu'il s'offre à un ou à beaucoup. Cette inflexion n'est d'ailleurs pas moins forte dans le cas où celui qui la vit est l'artiste lui-même, mettant ses pièces à l'épreuve d'un espace. Et si l'objet est observé alors qu'il est encore au sol, avant d'être soclé ou accroché au mur, ou en pièces à réassembler, ou même simplement deviné derrière une feuille de protection, il exhibe pour ainsi dire les coutures de fonctionnalités du système œuvre-musée. Emballé, déballé, provisoirement vertical avant d'être horizontal ou l'inverse, en cours de dépoussiérage ou de connexion, il nous rappelle à nouveaux frais qu'un objet n'est peut-être pas le même selon son état du moment – un peu comme dans cette antique énigme de la philosophie sur la différence entre la substance et l'accident : ma main fermée est-elle « la même » que ma main ouverte ? Mais l'intérêt de ces photographies est encore d'insister discrètement sur le fait que des objets seconds, engendrés par les opérations techniques de l'installation, peuvent être candidats à l'appréciation esthétique. Une bâche qui vient de terminer sa mission de protection repose mollement sur le sol non loin de l'œuvre, comme si le hasard avait fait naître une citation générique du « retombé » sculptural ; un escabeau se tient en « V » renversé auprès d'une pièce murale comme la réminiscence facétieuse de l'art du ready-made ; une traînée blanche au sol fait un clin d'œil à telle intervention éphémère d'un conceptualiste « pur jus » des années 1960 ; un tirage photographique devient acteur d'une photographie dérivée ; du papier Kraft scotché à la paroi fait signe vers une invention plastique faussement négligée de Beuys

(ce même Beuys qui, on s'en souvient au passage, se livre, dans *Is It about a Bicycle ?*, à un commentaire admiratif sur une certaine caisse en bois, un objet parfaitement utilitaire qu'il a sous les yeux, dans la perfection duquel il voit l'occasion d'une véritable expérience spirituelle, tant la disposition de ses clous et de ses croisillons répond à leur rôle) ; sans compter le moment épiphanique où un losange de lumière tombe, depuis la fenêtre, sur le mur fraîchement reblanchi : le support mural est à la fois le lieu d'une sensibilisation neutralisante, de l'accueil physique des objets, mais aussi, en l'occurrence, d'un événement unique de l'histoire du monde, sous la forme d'un frapement solaire qui n'était pas exactement le même hier, et ne sera pas exactement le même demain. Ce sont là des circonstances, des dispositions matérielles, des moments que seule l'acuité d'un regard vrai peut enregistrer, nous rappelant que la photographie est l'art suprême de l'une-fois-et-une-seule, capturée en une présence tremblante. Qu'elle est un art livré aux situations que seule une qualité d'alerte équanime peut rendre remarquables, même et surtout lorsqu'elles semblent être tout sauf remarquables. Capacité, en somme, à faire de l'instant non privilégié en apparence celui d'une réouverture du monde, et, ici, d'une autre illumination sur les objets de l'art. De rappeler que leur désir d'éternité ne saurait se justifier que de l'éphémère de toute circonstance.

ARNAUD CLASS









*Titre, xxxx,*  
technique et dimensions.

*Titre, xxxx,*  
technique et dimensions.



