

villa

**saison iconographie
2014/15**

**En regard de l'exposition
*L'appropriationisme (Contre et avec)***

Un texte de Marie-José Muller-Llorca

du

parc

**centre d'art contemporain
parc montessuit,
12 rue de genève 74100 annemasse, france**

Le refus de l'amalgame entre image et œuvre

Note d'intention

Toute œuvre plastique s'ancre dans le visible, quel que soit le genre et le courant auxquels elle appartient. Elle est un donné à voir sur lequel s'exerce la saisie rétinienne, stade inaugural de l'expérience esthétique. Dès les premiers instants de la rencontre, au travers des effets de perception produits par la singularité plastique de l'œuvre, la pensée en images du regardeur se met en œuvre. L'expérience devient ensuite l'expression du rapport entre l'enregistrement intuitif et sensible de ce qui se manifeste et les efforts d'observation, de lecture et de nomination tendant à trier les informations optiques.

Les œuvres appropriationnistes placent le regardeur dans une situation sans précédent. Avec la série *After Walker Evans* de Sherrie Levine, par exemple, en raison du titre il sait que ce qui est donné à voir est une copie d'une œuvre de Walker Evans et, en même temps, que cette copie donne à voir l'œuvre de Sherrie Levine. De fait, le principe de création s'apparente, ici, à une absence d'événement plastique, mais paradoxalement, le mode d'existence de ces œuvres demeure extraordinairement visuel.

Comment, à partir de cette remarque, n'être pas tenté d'entreprendre une première approche, bel et bien, descriptive ? Pourquoi ne pas privilégier le face à face et aller à l'encontre des a priori théoriques qui conçoivent cette œuvre, avant tout, comme un objet spéculatif ? Pourquoi ne pas profiter de l'occasion de reconduire et développer un regard de distinction respectant ces œuvres dans leur dimension tangible puisque, justement, elles ont pour particularité d'être des dispositifs réflexifs portés par des images dont le caractère original est expressément contestable ?

Le refus de l'amalgame entre image et œuvre

Propos tenus à l'éclairage de certaines démarches appropriationnistes*

La reproduction d'une œuvre n'est pas l'œuvre.



au mur :
Sturtevant (1924-2014, USA), *Sturtevant Wanted*, 1969, sérigraphie, 32,8 x 25,6 cm, collection du Mamco, Genève
en vitrine :
Brian Krenn (1972, USA), *The Cindy Shermans I'd Like to Fuck*, 2005, livre
Sherrie Levine (1947, USA), *Untitled (After Edward Weston)*, 1981, photographie noir et blanc, 59 x 36 cm, collection particulière, dépôt du Mamco, Genève

Ainsi énoncé, le constat semble relever du bon sens. Pourtant, bien qu'acquiesçant volontiers à cette remarque préliminaire, nous constatons que dans de très nombreuses situations nous substituons, avec une grâce déconcertante, l'œuvre à sa reproduction. Sur le mode redoutable de l'évidence, nous avons recours à ce qui en tient lieu : sa représentation. A l'origine, comme le terme le définit, ce dédoublement est mené par commodité et pour les raisons liées à l'éloignement physique de l'œuvre, à son absence. Mais ce processus mental et culturel, nie le déficit de présence physique de l'œuvre et a pour conséquence, de nous faire oublier que toute reproduction est une opération avec reste.

Le principe de la reproduction consiste à prélever les images qui supportent la dimension physique de l'œuvre, celles qui lui donnent son identité d'apparence. L'œuvre transite alors du lieu de sa présence vers des images en tenant lieu. Ce qui pourrait s'apparenter à une translation, à un rabattement de la dimension visuelle, est en fait une transaction qui se solde par une modification qui perturbe le corpus des images qui sont à l'œuvre dans l'œuvre.

Le refus de l'amalgame entre image et œuvre

La photographie d'une œuvre – bidimensionnelle, tridimensionnelle, mobile – restitue de facto des données visuelles, partielles mais suffisantes à l'identification, cependant elle ne peut en aucun cas conserver intact le potentiel et la complexité des images invisibles attachées à la présence physique de l'œuvre et qui, en elle, se condensent et l'animent.

Lors de cette opération de transfert de l'œuvre tangible vers le format de la reproduction, les paramètres qui organisent les images qui la supportent se transforment. L'œuvre est alors indexée aux diverses procédures techniques de la reproduction et elle devient une occurrence contractuelle d'elle-même.

La technique de reproduction employée imprime au cœur de l'image les stigmates du procédé : la trame de la photographie de presse, la texture de la sérigraphie, le tracé mécanique du dessin reporté, la pixellisation du numérique, ou, à l'inverse, son hyper-définition... En enregistrant leurs apports, l'image ne revêt plus le même aspect mais elle perdure comme motif, terme pris ici au sens propre et au sens figuré.

La reproduction conjugue soustraction et addition.

Si les paramètres fluctuent, qu'advient-il alors de la relation entre image(s) et œuvre ?

Lorsque nous regardons deux reproductions publiées d'une même œuvre, par-delà la similitude formelle aperçue d'emblée, force est de constater que les reproductions livrent des images différentes de l'œuvre. Or, l'effort de différenciation des regardeurs dépasse rarement le stade du constat : « plus jaune, celle-ci », « plus claire, celle-là », « moins contrasté, ici » etc. Nous restons dans l'anecdote et dans l'incapacité de comprendre les mécanismes et les enjeux.

A priori, la réception d'une reproduction semble donc bâtie sur une évaluation intuitive des pertes en regard des profits. En effet, malgré les modifications apportées par la reproduction, le lien qui unit image(s) et œuvre n'est pas rompu. Il continue d'assurer les conditions d'authentification de l'œuvre. La fidélité de la transcription admet des écarts, plus ou moins minimes, sans que la dimension représentative de l'œuvre soit

altérée. Ainsi, demeurent actives les connexions de diverses natures qui fédèrent les images à l'œuvre dans l'œuvre et l'image délivrée par la reproduction.

S'approprier la reproduction d'une œuvre n'est pas s'approprier l'œuvre.

Elaine Sturtevant et des artistes appropriationnistes* comme Sherrie Levine, Richard Pettibone* ont choisi de refaire des œuvres ou de reproduire des reproductions d'œuvres.

Une filiation formelle est instaurée. Ils convertissent l'œuvre existante ou sa reproduction en une reproduction d'elle-même donnant lieu à une nouvelle œuvre. Ils appliquent les protocoles conçus à cet effet, également, aux œuvres obtenues par duplication mécanique dont le statut est hybride – telles les photographies et les sérigraphies numérotées, par exemple – empruntant alors leur mode de reproduction technique : photographie de photographie, sérigraphie de sérigraphie, etc. L'acte d'appropriation affecte ainsi les deux dimensions de l'image : le sujet et la matérialité.



au mur : Sherrie Levine (1947, USA), *After Rodchenko n°11*, 1987-1998, photographie noir et blanc, 57 x 47 cm, collection du Fonds Cantonal d'Art Contemporain, Genève
After Rodchenko n°9, 1987-1998, photographie noir et blanc, 57 x 47 cm, collection du Fonds Cantonal d'Art Contemporain, Genève

Le refus de l'amalgame entre image et œuvre

La manipulation de l'image s'avère centrale. De prime abord, la similitude et la simulation président et, en toute logique, invitent à des lectures croisées.

L'image manipulée est-elle, pour autant, l'objet d'un détournement ?

Par elle, perdurent et transitent des informations de l'œuvre d'origine.

En elle, au travers des métamorphoses qu'elle subit, la nouvelle œuvre advient. Elle est à la fois le lien et le différentiel entre les deux œuvres.

Elle se tient dans l'écart entre elles et elle fait corps avec elles.

Tout en étant arrimée à l'œuvre initiale, elle s'en éloigne. Des transformations s'opèrent qui pour être parfois assez infimes n'en sont pas moins décisives. Sherrie Levine, dans une œuvre de la série *After Rodchenko*, par exemple, se contente d'inverser le sens de l'image, les qualités de la reproduction photographique faisant le reste.

Le statut de la reproduction : image(s) et représentation

Il peut être aisément vérifié que le statut de la reproduction influe sur la nature de la représentation de l'œuvre.

Le poster de type décoratif de reproduction d'œuvres, le format réduit dans un ouvrage situant l'œuvre historiquement, le catalogue d'exposition monographique, etc... importent des données qualitatives et figuratives. Ces données sont liées aux intentions narratives ou explicatives qui président à leur diffusion ainsi qu'aux finalités dont sont investis leurs supports de communication. Que ce soit un contexte éditorial éducatif, usant de la reproduction comme raccourci illustratif, ou un contexte commercial avec une édition de luxe valorisant la reproduction comme objet d'exposition, tous deux instrumentalisent la reproduction et a fortiori risquent d'instrumentaliser l'œuvre.

En fonction du statut de la reproduction sont véhiculées des valeurs, des notions, des idées insufflées à divers titres qui circulent et parasitent le sujet de la reproduction.

A première vue, la reproduction appropriationniste pourrait ne pas se distinguer de la simple reproduction. Cependant, elle en diffère, car en extrayant l'image de l'œuvre, conjointement, elle disjoint l'œuvre de sa

démarche artistique d'origine.

Générations et génération

Le processus appropriationniste s'inspire des possibilités de la duplication des images, mais au lieu de démultiplier les images d'une œuvre, il sélectionne une image qui, au final, est partagée entre deux œuvres.

Deux œuvres, correspondant à deux versions, ou plutôt, à deux états et à deux temps d'une image commune.

Une même image, indexée aux démarches artistiques sur deux modes distincts. D'une part, une image dont le statut est celui du document et, d'autre part, une image au travers de laquelle se donne à voir une œuvre, jusque-là inédite.

Deux temporalités de représentation dont l'une fait figure d'archive et l'autre est princeps et exclut toute identification à une reproduction.

Car toute démarche appropriationniste identifie l'œuvre avec la plus grande clarté. Elle fait appel aux représentations mentales du regardeur. Qu'elles soient issues de la rencontre physique avec elle, ou, assujetties aux formats de diffusion au travers desquelles il les a connues. La mémoire visuelle est convoquée.

Au travers des formes et des figures évoquées apparaissent, en filigrane, des connaissances plus ou moins précises du contexte artistique et des savoirs plus livresques du contexte historique : les intentions, les enjeux théoriques et les influences. Le titre d'une œuvre de Richard Pettibone, à ce propos, est symptomatique : « *After Jaspers Johns (Black Light Bulb, 1962)* » 1965.



Richard Pettibone (1938, USA), *After Jasper Johns (Black Light Bulb, 1962)*, 1965, peinture sur toile, 15,2 x 20,7 cm, collection du Mamco, Genève

Le refus de l'amalgame entre image et œuvre

Dès lors, en regard de la mention explicite d'une référence qui mobilise le savoir et la culture du regardeur, l'acte de réception de l'œuvre appropriationniste ne peut se réduire à une lecture formaliste. Bien que construite sur un protocole de répétition justifiant la mise à plat et la déconstruction des divers paramètres techniques manipulés par l'artiste, l'approche de l'œuvre par le pôle de l'image ne s'empare guère plus que de la part du copiste.

L'œuvre appropriationniste oscille entre un régime de visibilité par trop évident (celui de la mimesis) et un régime de visibilité moins immédiat (celui de l'appropriation) puisqu'affilié au régime de lisibilité délivré par l'acte de reconnaissance (celui du voir non sans savoir).

Les artistes appropriationnistes reconduisent les apparences pour mieux faire levier à la jointure du visible et du lisible. Ce qu'ils donnent à voir est resserré sur quelques données paramétrées, rendant compte de leur volonté de minimiser les effets, comme si dans l'économie de moyens et le rendu obtenu par équivalence plastique tout se jouait.

Les images à l'œuvre et les œuvres à l'image de la démarche artistique

En butte à l'ambiguïté des œuvres étudiées, le regardeur prend conscience du dispositif à double détente nécessitant une lecture circonstanciée et comparative entre les différentes images et une lecture distinctive focalisée sur l'écart structurel entre les deux démarches.

Au travers des efforts de discernement et de compréhension que leur complexité discursive nécessite, ces œuvres appropriationnistes amplifient et exemplifient la posture du regardeur d'art.

Leurs vertus se mesurent à l'aune de leur dimension didactique qui se déploie en deux temporalités et sous deux angles différents, mettant à nu leur configuration même.

En procédant à des mises en abîme des données visuelles (photographie de photographie), en perturbant le rapport entre image et œuvre (la conservation du format, non pas de l'œuvre mais de sa reproduction prise, alors, comme motif à

retravailler), ces artistes interrogent le processus de création dans sa version contemporaine, celle de la médiatisation des œuvres, de la marchandisation des images et de la volatilité des représentations.

Au final, leur champ d'investigation est moins l'image qu'ils manipulent que l'œuvre et sa réception, et moins les nouvelles pratiques des usagers à l'heure du commerce généralisé des images reproductibles, que celles, internes, du système de l'art.

Marie-José MULLER LLORCA

Vues d'exposition Aurélien Mole, pour la villa du parc centre d'art contemporain