

Les « Numbers » de Lucy R. Lippard et les dilemmes de la pratique curatoriale contemporaine

Jesús Carrillo

Traducteur : Cancio Communication



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8416>

DOI : 10.4000/critiquedart.8416

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 24 juin 2013

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Jesús Carrillo, « Les « Numbers » de Lucy R. Lippard et les dilemmes de la pratique curatoriale contemporaine », *Critique d'art* [En ligne], 41 | Printemps/Été 2013, mis en ligne le 26 juin 2014, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8416> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.8416>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

EN

Les « Numbers » de Lucy R. Lippard et les dilemmes de la pratique curatoriale contemporaine

Jesús Carrillo

Traduction : Cancio Communication

RÉFÉRENCE

From Conceptualism to Feminism: Lucy R. Lippard's Numbers Shows 1969-74, Londres: Afterall, 2012, (Exhibition Histories)

Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, Brooklyn : Brooklyn Museum ; Cambridge : MIT Press, 2012

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'espagnol par Cancio Communication

- 1 La collection *Exhibition Histories*, dans laquelle paraît le livre sur les *Numbers Shows* organisés par Lucy R. Lippard entre 1969 et 1974, entend répondre aux dilemmes auxquels sont confrontées les pratiques curatoriales actuelles, grâce à une sélection de références clé issues de l'histoire des expositions des cinquante dernières années. La sélection réalisée par les éditions Afterall - *Magiciens de la Terre* ; la troisième Biennale de la Havane ; *Op losse Shroeven* ; *Quand les attitudes deviennent forme* - dessine une généalogie plurielle et contradictoire en accord avec la complexité du présent, mais aussi une tradition de commissariat spécifique : critique, décentralisée et cherchant à intervenir dans l'espace symbolique du moment.
- 2 Le choix de l'objet de son dernier titre *From Conceptualism to Feminism: Lucy R. Lippard's Numbers Shows 1969-74* coïncide avec un regain d'intérêt récent pour le travail de la

commissaire activiste nord-américaine dans le contexte du Conceptualisme du début des années 1970. Un bon exemple en est la rigoureuse exposition *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* qui s'est tenue au Brooklyn Museum en 2012, conçue par Catherine Morris et Vincent Bonin. Cet intérêt a certainement un lien avec la « muséification », les archives et la révision historiographique de l'art non objectuel des années 1960 et 1970, accompli par les grands musées des deux côtés de l'Atlantique pendant la dernière décennie. Néanmoins, Afterall a voulu signaler d'autres raisons justifiant le retour sur ces épisodes ; raisons qui sont énoncées depuis la situation actuelle de démantèlement de l'institution artistique en Europe et de toute forme de médiation publique qui ne soit pas liée au marché dans n'importe quelle autre partie du monde. Le propos central-européen de Sabeth Buchmann, critique et historienne autrichienne, dans son introduction au volume (p. 8-15), souligne la signification des expériences de dématérialisation et de dissolution des hiérarchies de l'art, incarnées dans *Numbers* pour une génération d'agents artistiques situés localement et en intercommunication globale. Ceux-ci sont plongés dans un processus urgent de réinvention et d'auto-organisation dû à une précarisation croissante et à la commercialisation de l'activité créative.

- 3 La tension qui découle de cette double perspective, la première historiciste et la seconde qui interroge du point de vue d'un présent en conflit, accompagne le lecteur dans les différents chapitres du livre. La contribution intitulée « Women – Concept – Art: Lucy R. Lippard's Numbers Shows » (p. 16-69) de la nord-américaine Cornelia Butler, représentante du récit féministe au sein d'une institution telle que le MoMA, est un composant exemplaire d'histoire d'expositions, manifestant une inclination scrupuleuse à traduire les intentions et les motivations de Lucy R. Lippard dans *Numbers Shows*, ainsi que toutes les contingences qui ont accompagné son développement. Il s'agit d'un travail effectif et empathique de narration des archives, qui couvre la trajectoire de Lucy R. Lippard depuis *Changing*, première incursion dans le commissariat en 1966 jusqu'au tour de *c.7, 500 – exposition féministe dont Numbers est l'aboutissement* -. Le profil de Cornelia Butler, en tant qu'historienne de l'art féministe, se reflète dans l'importance que prend dans son texte l'analyse de la conversion et de la clarification féministe qui ont suivi le travail d'exposition de Lucy R. Lippard à partir de 1970. Cependant, l'auteure ne fait à aucun moment allusion à la résonance que pourrait avoir pour l'époque actuelle la série de décisions et de positions prises par Lucy R. Lippard dans ces années-là, ni d'un point de vue féministe ni par rapport à une perspective activiste générale. A la différence du texte d'introduction de Sabeth Buchmann, Cornelia Butler se contente d'exécuter soigneusement un chapitre non parcouru du récit hégémonique de l'art contemporain.
- 4 En contrepoint, on trouve le texte de Pip Day (« Locating '2,972,453', Lucy R. Lippard in Argentina », p. 78-97), commissaire indépendante à la carrière nomade, qui, d'une certaine façon, incarne dans son profil les dilemmes posés par Sabeth Buchmann en introduction. Son objet est l'avant-dernier des *Numbers*, celui qui a eu lieu en 1970 dans le CAYC de Buenos Aires, alors qu'il venait d'être inauguré. La singularisation de cet épisode, qui serait resté une anecdote exotique dans des récits plus classiques, répond à la sensibilité du cercle de Afterall vis-à-vis des pratiques conceptuelles latino-américaines. L'objet réel d'analyse n'est pas tant l'exposition elle-même que la quasi totale absence de traces restantes de l'impact qu'elle aurait pu avoir dans le contexte du Buenos Aires d'alors, ainsi que l'absence d'inscription qui en découle dans

l'historiographie locale et plus encore, nord-américaine. Ici l'analyste du présent est confrontée à l'opacité des événements quand ceux-ci ont lieu en dehors des centres hégémoniques de production du discours ; un défi auquel ont fait face, et continuent à faire face, ceux qui s'efforcent de générer des récits décentrés d'épisodes produits en « marge » du système artistique.

- 5 La précarité intrinsèque des autres *Numbers*, même celui destiné à véhiculer le discours féministe, acquiert un sens particulier quand on se situe à Buenos Aires et il nous conduit à réviser les lieux communs du récit canonique conceptuel. Par exemple, la notion d'« exposition en valise » que Lucy R. Lippard implante dans le projet du CAYC n'a rien à voir avec la *Boîte en Valise* de Marcel Duchamp, ni avec l'influence de l'artiste français auprès des néo avant-gardes nord-américaines, si souvent réitérée par l'historiographie. Comme Lucy R. Lippard l'explique elle-même, l'idée de la valise a un rapport immédiat avec son expérience personnelle du voyage et la difficulté d'assumer le coût du transport jusqu'en Argentine, et pas avec une réflexion « néo avant-gardiste ».
- 6 La « dématérialisation de l'art » elle-même prend un sens particulier dans l'exposition argentine du fait de la traduction du protocole, typique de ces œuvres, d'« instructions de réalisation et installation » transmises à distance, aux dynamiques « centre-périphérie » du système de l'art. Les artistes et la commissaire elle-même manquaient d'information fondamentale sur le contexte dans lequel la réception des œuvres allait avoir lieu. Dans la gestion de ce vide, la participation de Jorge Glusberg, directeur du CAYC, allait être fondamentale comme catalyseur et point de contact entre l'avant-garde argentine et les courants internationaux.
- 7 Dans ce cas, la nature éphémère des traces des pratiques conceptuelles s'intensifie et le récit historique se voit obligé de négocier avec l'absence. Ni les artistes représentés, ni Lucy R. Lippard elle-même ne peuvent en témoigner, étant donné qu'aucun d'entre eux ne s'est déplacé jusque là-bas pour voir l'installation de l'exposition. La réception locale n'a pas non plus été documentée. En contrepartie, l'analyse de l'exposition se voit remplacée par une étude approximative intéressante de l'échange qu'aurait pu avoir Lucy R. Lippard avec l'ardente scène argentine durant son précédent séjour dans le pays, du mythique *Tucumán arde* aux protestations pour la session des prix à laquelle Lucy R. Lippard avait participé en 1968.
- 8 Si le texte de Cornelia Butler expose des faits et des témoignages précis provenant en majorité du contexte artistique, celui de Pip Day est théorique et basé sur des hypothèses accordant à la conjoncture historique un rôle central. Plus que la nature spécifique de l'exposition, Pip Day veut démontrer l'influence qu'a eu le précédent séjour de Lucy R. Lippard en Argentine en 1968 dans la politisation croissante de son activité une fois rentrée aux Etats-Unis lorsqu'elle intègre la *Art Workers Coalition* et le *Guerrilla Art Action Group*, en 1969, puis le groupe activiste féministe *Ad Hoc Women Artists* en 1970. Même si le texte de Pip Day inverse le sens du vecteur des influences centre-périphérie, le « cas argentin » demeure toutefois un épisode exceptionnel qui s'inscrit de manière unique dans le récit dominant à travers son impact sur la scène hégémonique.
- 9 Sans doute les textes les plus révélateurs de *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74* sont-ils les entretiens qu'Anthony Hudek et Jo Melvin réalisent respectivement avec Lucy R. Lippard et Seth Siegelau, autre protagoniste et complice de *Numbers*. C'est ici qu'est mise en évidence, plus nettement, la tension entre

la position de quelqu'un qui prétend raconter l'histoire des expositions selon une perspective historico-artistique plus ou moins actualisée et la résistance des acteurs de ces événements « héroïques » à se laisser enfermer dans ledit récit. Malgré l'insistance de l'intervieweur, l'idée de l'exposition comme modèle paradigmatique d'action artistique est continuellement contestée par Lucy R. Lippard qui justifie son immersion au commissariat d'art comme un prolongement de son travail d'écriture critique, depuis son engagement vital et politique dans l'œuvre des artistes et les urgences de l'époque. De fait, l'exposition cesse d'être pour elle un domaine prioritaire d'action. A partir de *Numbers*, l'intervention à caractère d'épigone de la série acquière aussi la forme du livre, comme son célèbre *Six years* ; et non celle d'une exposition.

- 10 L'entretien de Seth Siegelaub, est particulièrement important dans ce sens, étant donné que le précurseur révolutionnaire du commissariat indépendant rejette expressément la tentative d'analyse de la dématérialisation des pratiques et des propositions conceptuelles en termes exclusivement linguistiques, en faisant une allusion directe à Benjamin H.D. Buchloh, et en revendiquant qu'elles soient interprétées dans le contexte d'une rébellion vitale et politique que représentait la lutte pour les droits civils et contre la guerre du Vietnam incontournable toile de fond de ces projets. La sociabilité, les rencontres personnelles, la constitution d'une communauté intellectuelle et affective à partir de modes de vie partagés apparaissent dans le témoignage de Seth Siegelaub comme un tout continu de l'expérimentation artistique. Il revendique surtout qu'elle soit lue à partir des ruptures générées dans l'espace de l'art par des sujets dotés d'autres savoirs et avec d'autres agendas, comme l'étaient Lucy R. Lippard et lui-même, intéressés par les processus de communication, de décentralisation et de démythification de l'art et de ses agents. Il n'en reste pas là, et dans sa croisade pour extraire l'analyse de l'Art conceptuel de l'ambiance stricte de l'histoire de l'art, il n'hésite pas à sortir sa veine marxiste et à connecter son développement avec les logiques générales du capitalisme et la croissance du secteur des services, la publicité et la communication, dans ce que d'autres nommeront plus tard « capitalisme cognitif ».
- 11 Si Lucy R. Lippard et, surtout, Seth Siegelaub revendiquent leur rôle dans la définition des formules et des formats qui donnèrent lieu à ce qu'on appelle aujourd'hui « Art conceptuel », ce n'est pas tant pour inscrire leur paternité dans un récit déjà tracé, mais pour déstabiliser une histoire qui a eu tendance à donner la priorité à l'autonomie des opérations conceptuelles et à marginaliser ces processus dans lesquels ladite autonomie se trouve engagée. L'histoire des expositions est un bon antidote pour résister à cette tendance et elle a donné lieu à quelques-unes des approches récentes les plus justes de l'art de cette époque. L'insistance avec laquelle Lucy R. Lippard refuse que son travail soit enfermé dans une histoire des pratiques de commissariat devrait nous rappeler, cependant, que son héritage offre quelque chose de plus qu'un modèle durable pour la nouvelle génération de créateurs précaires. *Numbers* a été conçu comme une intervention stratégique dans le monde de l'art, dans un contexte plus large de gestes et d'actions contestataires du *status quo*. Le passage de l'écriture critique à l'exposition, de l'exposition à l'écriture avec la publication de *Six years*, puis le retour à un format conventionnel dans le cas des *Numbers* et enfin le travail postérieur de Lucy R. Lippard loin du monde des expositions supposent une réflexion sur la praxis elle-même, beaucoup plus radicale que celle impliquant le nouveau rôle élargi du commissariat d'art contemporain.