

TEHCHING HSIEH

DEC 31 1986 - 1999 DEC 31



1986 1987 1988 1989

1990 1991 1992 1993

1994 1995 1996 1997

1998 1999

EARTH

Renoncer à l'art

Au revers et à rebours : quelques mots d'ouverture

Julie Ramos

« Il est impossible, quand on a un corps, de refuser entièrement d'agir. Mais celui qui a abandonné tout bénéfice des actes, on dit qu'il est détaché. »

La Bhagavadgîtâ¹

« J'aime mieux vivre, respirer que travailler. Je ne considère pas que le travail que j'ai fait puisse avoir une importance quelconque au point de vue social dans l'avenir. Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante. »

Marcel Duchamp²

« Moi, Tehching Hsieh, je suis resté vivant » : tel est le message divulgué au début de l'année 2000 par l'artiste taïwanais à l'issue de sa sixième et dernière « performance », réalisée entre le 31 décembre 1986 et le 31 décembre 1999. L'épreuve de la

1. « Chant XVIII. De la libération par le renoncement », dans *La Bhagavadgîtâ*, trad. fr. et présentation Marc Ballanfat, Paris, Flammarion, 2007, p. 128.

2. Marcel Duchamp, « *Ingénieur du temps perdu* », entretien avec Pierre Cabanne, Paris, Belfond, 1976, p. 126.

vie fut donc la dernière proposition de Hsieh et elle impliquait de se retirer, ne serait-ce que pour un temps³, du monde de l'art. Un monde de l'art auquel était adressé le *statement* de la performance précédente, l'avant-dernière, qui achevait une série de cinq performances ayant duré une année chacune : « Je ne ferai pas d'art, ne parlerai pas d'art, ne verrai pas d'art, ne lirai pas sur l'art, n'irai pas dans les galeries et les musées. Je serai juste dans la vie. » Comme le remarque Simone Menegoi, les cinq *One Year Performances* de Hsieh pourraient avoir préparé son radical retour dans le *continuum* vital. S'enfermer durant un an dans une cage pour redécouvrir le monde d'un œil neuf (1978-1979), se faire réveiller toutes les heures durant un an pour pousser ses rythmes biologiques à leurs limites (1980-1981), vivre durant un an dans les rues de New York sans jamais entrer dans un bâtiment (1981-1982), s'attacher durant un an par une corde de deux mètres cinquante à l'artiste Linda Montano sans autorisation de se toucher pour exacerber la nature des rapports sociaux (1984-1985), refuser tout contact avec le monde de l'art (1985-1986) avant de s'en retirer (1986-1999)⁴. Le présent ouvrage, qui rassemble les textes de spécialistes du romantisme et des années 1970, propose une réflexion inédite sur la face obscure de la création : son abandon. Artistes voués à la disparition, recherches d'un écart solitaire ou communautaire, indistinction entre l'art et la vie, autant de postures qui témoignent d'un renoncement à l'œuvre ou à la pratique artistique. Peu considéré par l'histoire

3. Tehching Hsieh ne produit aujourd'hui plus d'œuvres ni de performances. Son activité artistique semble achevée, mais il accepte encore de participer à des expositions et des symposiums et il a coécrit avec Adrian Heathfield, *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*, Cambridge, The MIT Press, 2008.

4. Voir Simone Menegoi, « A Question of Time », *Mousse Magazine*, n° 11. <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=62>. Consulté en août 2012.

de l'art, car remettant en cause son système de valeurs, voire ses méthodes, le renonçant constitue pourtant une figure récurrente de cette histoire et participe pleinement des débats sur le statut de l'artiste, comme de l'imaginaire qui lui est attaché. Les essais réunis dans ce volume en explorent différentes facettes, proposant de surcroît un dialogue neuf entre deux périodes durant lesquelles cette figure se manifeste avec force.

C'est à partir du romantisme que peut se penser le renoncement artistique dès lors que s'y renforce l'idée d'une autonomie et d'une spécialisation de son champ, avec ses corollaires d'œuvre, d'institutions et de marché, sans lesquelles ne peut se manifester leur abandon. Durant cette période, le renoncement est aussi associé au sentiment du sublime, comme le fait Kant dans le chapitre 29 de la *Critique de la faculté de juger* : « *L'isolement de toute société* est considérée comme quelque chose de sublime, lorsqu'il repose sur des Idées qui dépassent tout intérêt sensible. Se suffire à soi-même, n'avoir pas besoin de la société, sans cependant être insociable, c'est-à-dire fuir, est quelque chose qui s'approche du sublime, comme toute élévation au-dessus des besoins⁵. » Kant distingue toutefois la véritable misanthropie, ou encore ce qu'il nomme l'anthropophobie, d'une disposition qui « touche la bienveillance » tout en conduisant « par une longue et triste expérience » à la « retraite », au « vœu chimérique de passer sa vie dans une maison de campagne écartée, ou (chez les personnes jeunes) de vivre toute sa vie avec une petite famille sur une île inconnue du reste du monde, rêve que les romanciers et les poètes faiseurs de "robinsonades" savent si bien utiliser⁶ ». C'est dire tout le

5. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. et introduction par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 2000, p. 162 (souligné par lui).

6. *Ibid.*

potentiel romanesque de cette figure, dont la littérature va s'emparer, façonnant un objet de fascination et un mythe. L'héroïsme sublime du retraits décrit par Kant peut aussi, le siècle avançant, rejoindre la « fragilité, l'instabilité, et révèle[r] l'héroïsme de la petitesse⁷ » du dandy urbain, rassemblant tout ce qu'il reste d'art dans les détails infimes d'une vie sans œuvre. Il demeure que, sublime ou indifférent, les historiens d'art ont souvent ignoré le renonçant, rechignant à lui accorder le statut d'artiste ou lui accolant au mieux les attributs de *maudit*, *raté* ou *suicidaire*. Cet ouvrage, par sa construction et son parti pris, inverse ces lieux communs pour saisir véritablement les enjeux du renoncement, comme pratique artistique effective. Il n'entend toutefois pas défendre l'idée, dénoncée par Clément Rosset au sujet de la littérature, « qu'un mystérieux pouvoir d'écrire, lorsqu'il est retenu, soit l'indice d'une pensée supérieure à celles qui possèdent ce même pouvoir, mais qui le font fructifier dans des œuvres ». Ni que « l'homme non créatif peut s'attribuer et se faire attribuer une force supérieure à celle de l'homme créatif, qui ne possède que la puissance de créer, alors que l'autre disposerait de la même puissance, mais disposerait en outre de la puissance de renoncer à créer⁸ ». Loin du désœuvrement exalté par Maurice Blanchot, celui d'un renoncement face à l'impossibilité de créer une Œuvre jugée inatteignable, le renoncement peut se faire moins désenchanté que jubilatoire, plus actif que neurasthénique.

Les années 1970 s'affirment comme le moment où les « attitudes » d'artistes, selon le terme choisi par Harald Szeemann

7. Françoise Coblence, *Le Dandysme. Obligation d'incertitude*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 13.

8. Clément Rosset « Pourquoi j'ai écrit certains de mes livres », interview par Jean-Yves Jouannais, *Art Press*, n° 210, février 1996, p. 57.

pour décrire l'esprit du temps, ne peuvent plus être ignorées⁹. Car elles constituent, prenant ou ne prenant pas « forme », un véritable phénomène. Jusqu'à ce jour pourtant, la dématérialisation annoncée comme symptomatique de la période¹⁰ n'a souvent provoqué l'intérêt des historiens que lorsqu'elle laissait des traces matérielles. Cette contradiction n'a été dépassée que par quelques études et expositions récentes consacrées aux artistes ayant choisi, pour un temps limité ou de manière définitive, de ne plus produire d'œuvre. Les symposiums *Archiving Disappearance* et *Forms of refusal* organisés par Krist Gruijthuijsen, qui se sont respectivement tenus au Platform Garanti Contemporary Art Center d'Istanbul et au Van Abbemuseum d'Eindhoven en 2006, en sont des exemples ainsi que les expositions collectives *Kunst Verlassen 1 – Gestures of Disappearance*, organisée par Alexander Koch à la galerie de l'École supérieure des Arts graphiques de Leipzig en 2002¹¹, et *Kurze Karrieren*, par Susanne Neuburger et Hedwig Saxenhuber à la MuMok Factory de Vienne en 2004¹². Outre d'allonger la liste à l'évidence non exhaustive des figures présentées dans les pages qui vont suivre, ces manifestations posent la question de l'identification des « renoncements » artistiques. Elles abordent la difficulté d'exposer les traces de la disparition, tout en interrogeant la possibilité de l'archive et du récit de l'abandon. Krist Gruijthuijsen et Alexander Koch

9. Voir l'exposition *Live in your Head : when attitudes become form : works, concepts, processes, situations, information*, Bern, Kunsthalle, 1969.

10. Voir Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973 [réédité avec une nouvelle introduction : Berkeley, California University Press, 1997].

11. La documentation de l'exposition est disponible à l'adresse suivante : http://www.kunst-verlassen.de/kv1/kv1_01.html (consulté en août 2012).

12. Susanne Neuburger, Hedwig Saxenhuber (dir.), *Kurze Karrieren*, cat. exp., Vienne, MUMOK/Cologne, Walter König, 2004.

poursuivent en ce sens leurs projets respectifs de documentation¹³, et la perspective narrative a notamment été développée par Jean-Yves Jouannais dans son livre *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*¹⁴, qui rassemblent déjà des figures des XIX^e et XX^e siècles dans le domaine de la littérature et des arts plastiques. En faisant dialoguer deux périodes artistiques fondatrices, le romantisme et les années 1970, cet ouvrage reprend et prolonge ces réflexions.

En citant l'écrivain américain Henri David Thoreau comme l'une de ses sources d'inspiration, John Cage tisse un lien entre les deux périodes, que la structure de l'ouvrage entend assumer jusque dans ses effets d'anachronisme. Ainsi s'ouvre-t-il par des textes consacrés à ces deux figures, l'un par Gilles A. Tiberghien, l'autre par Antonia Rigaud. Alors que Thoreau affirme à propos du poète idéal de son temps : « La question n'est pas comment son idée s'est exprimée dans la pierre, sur une toile ou sur du papier, mais jusqu'à quel point il lui a été donné forme et expression dans la vie même de l'artiste », Cage reprend, plus de cent ans après, son éthique et sa pédagogie d'une « préparation à l'écoute, une ouverture à une situation artistique » qui l'emporte sur la réalisation pérenne de l'œuvre. La tension entre « l'inscription et l'effacement de la voix artistique » portée par son *Not Wanting to Say Anything About Marcel* rappelle en outre le geste supposé pionnier de Duchamp, que l'on retrouve en filigrane dans la posture d'Andy Warhol, « entre présence et absence », examinée par Giovanna

13. Voir Johan Lundh, « The Art of Disappearing », entretien avec Krist Gruijthuisen, *C magazine*, n° 101, 2009, ainsi que le site ouvert par Alexander Koch en vue de la publication d'un ouvrage *KUNST VERLASSEN – Eine Topologie. Grundlagen zu Theorie und Geschichte des Kunstausstiegs*, <http://www.kunst-verlassen.de/> (consulté en août 2012).

14. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* [1997], nouvelle édition augmentée d'une préface d'Enrique Vila-Matas, Paris, Gallimard, 2009.

Zapperi. Au-delà de ces filiations avérées, le saut temporel proposé entre le romantisme et les années 1970 ménage d'autres surprises. Alors que Warhol se démarque de toute dramatisation du désœuvrement pour mieux mettre en scène l'« instabilité fondamentale de l'artiste » à l'ère de la marchandise et des médias, le texte que Bertrand Tillier consacre aux *Figures du renoncement dans Manette Salomon des Goncourt* révisé lui aussi les interprétations univoques du romantisme en termes de défaite ou de naufrage de la peinture, qui s'appuyaient principalement sur le personnage de Coriolis. En s'intéressant à une autre figure du roman, Anatole « le rapin blagueur », qui « transforme l'artiste raté en bouffon génial et renverse sa stérilité en créativité », l'auteur propose une vision plus ambiguë du renoncement, proche de la posture warholienne. De même, des échos sont manifestes entre la quasi-absence d'œuvres et le retrait communautaire de certains élèves de l'atelier de David examinés par Gilles Soubigou et les stratégies d'Allan Kaprow. Le titre de la traduction française du recueil d'essais du second, *L'Art et la vie confondus*, pourrait s'appliquer aux premiers, dont certains, tels les « Barbus », cultivent apparence et style de vie au détriment de la création, alors que d'autres s'illustrent dans des réunions nocturnes alcoolisées et incendiaires qui les conduisent au poste de police. Dandysme, ironie, tension entre quêtes individuelle et communautaire, forment ainsi une constellation qui rapproche, comme le remarque Gilles Soubigou, la période postrévolutionnaire de celle de la guerre du Vietnam en des attitudes oscillant entre *Flower Power* et *New Age*.

Il n'est pas anodin que les Barbus du début du XIX^e siècle aient été redécouverts par des historiens d'art américains, parmi lesquels George Levitine qui leur consacre une étude détaillée à

la fin des années 1970. Car le rapprochement des deux périodes suggère aussi un glissement spatial, de l'Europe aux États-Unis. Sans que cette filiation ne soit analysée en tant que telle par les textes qui suivent, elle apparaît en filigrane. Outre la conscience d'une césure historique, tant politique qu'économique, le relais passe par la critique d'art américaine de l'après-guerre, qui réaffirme l'autonomisation du champ artistique amorcée en Europe autour de 1800. Les manifestations en furent alors l'ouverture des premiers musées européens, l'écriture des premières histoires de l'art, toutes deux rendues possibles par l'invention d'un nouveau discours, qualifié d'esthétique, qui isolait les formes de l'art de leur ancienne fonction religieuse, politique ou sociale. Au *Laocoon* de Lessing (1766) prônant la séparation des arts visuels de ce qui leur serait étranger (et notamment à cette époque la poésie), répond le « Vers un plus nouveau Laocoon » de Clement Greenberg, qui redéfinit la frontière entre l'art et la vie quotidienne : « Les arts d'avant-garde, écrit-il dès 1940, ont, dans les dernières cinquante années, atteint une pureté et réussi une délimitation radicale de leur champ d'activité sans exemple dans l'histoire de la culture. Les arts sont à présent en sécurité, chacun à l'intérieur de ses frontières légitimes, et le libre échange a été remplacé par l'autarcie¹⁵. » Un véritable paradoxe s'exprime pourtant dans les deux périodes. Comme le montre Jacques Rancière, c'est en effet le régime esthétique d'une autonomie des formes de l'art qui convie dès la période révolutionnaire à leur transfert dans les formes de vie démocratiques, au sein desquelles plus aucune hiérarchie ni aucune domination n'opposent l'homme de goût et l'homme du commun.

15. Clement Greenberg, « Towards A Newer Laocoon », *Partisan Review*, 1940, réédité dans *The Collected essays and criticism*, John O'Brian (éd.), Chicago, University of Chicago Press, 1986, vol. 1, p. 23-37.

« Ce que la libre apparence et le libre jeu esthétiques récusent, c'est ce partage du sensible qui identifie l'ordre de la domination à la différence de deux humanités. Ils manifestent une liberté et une égalité du sentir [...]. Car l'autonomie esthétique n'est pas une autonomie du "faire" artistique que le modernisme a célébrée. C'est l'autonomie d'une forme d'expérience sensible [...]. Il y a une contradiction originelle et sans cesse à l'œuvre. La solitude de l'œuvre porte une promesse d'émancipation. Mais l'accomplissement de la promesse, c'est la suppression de l'art comme forme séparée, sa transformation en forme de vie¹⁶. »

L'art moderniste que Greenberg entend distinguer des règles du marché peut ainsi de manière paradoxale conduire à une parenté entre l'art et le marché. « Lentement, affirme Seth Siegelaub, le monde de l'art s'est déplacé de la périphérie ou des marges de la "vraie" vie vers une relation beaucoup plus étroite avec les valeurs dominantes (du capitalisme) de la société, en particulier aux États-Unis et en Europe. C'est en ce sens que je parle de l'intégration "professionnelle" de l'art dans la société. Avant les années 1960, il est difficile de penser qu'un artiste ait une "carrière" comme un homme d'affaires ou même une profession libérale¹⁷. » C'est donc au sein du régime esthétique de l'art et de sa professionnalisation accrue qu'a pu être pensée la relation de l'art au non-art, l'affinité de ses formes avec les formes de vie.

Il est par ailleurs significatif que le travail de Tehching Hsieh ait été récemment présenté lors de l'exposition *The Third*

16. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 47, 48 et 53.

17. « The Transgression Toward Art Professionalism. Interview with Seth Siegelaub », dans Neuburger/Saxenhuber, *op. cit.*, p. 27 (p. 19 pour la version allemande originale).

Mind: American Artists Contemplate Asia. 1860-1989 du Guggenheim de New York en 2009, qui explorait les relations de l'art américain aux pensées asiatiques¹⁸. On sait l'importance de la découverte de l'hindouisme et du bouddhisme pour John Cage et Allan Kaprow et le rôle que Daisetz Teitaro Suzuki joua dans la vulgarisation du bouddhisme zen dans l'Amérique des années 1970. Or, dès le début du XIX^e siècle, Henri David Thoreau et plus largement le transcendentalisme américain se font le relais de leur découverte dans l'Angleterre et l'Allemagne romantique. Si le substantif de « renonçant » n'y est pas encore fixé, sa posture se laisse envisager dans le *sannyasin* des textes brahmaniques qui renonce aux biens matériels et aux fruits de l'action, ou encore dans celui du bouddhisme qui se sert de ce moyen pour atteindre l'Éveil marquant l'affranchissement de toute servitude et assurant l'extinction du cycle des renaissances. Autour de 1800, la traduction de la *Bhagavadgītā*, des Lois de Manou, des poèmes de Sacountala et des textes védiques frappent alors les esprits, offrant notamment la possibilité d'un dépassement des antinomies de valeurs, que le dandy opère de son côté dans sa mise en question du sujet et son doute perpétuel. Quant au bouddhisme, il fascine comme il effraie, en interpellant une Europe qui se perçoit comme crépusculaire. Étrangement muette sur la question de l'au-delà et de la transcendance, la pensée bouddhiste encore mal comprise apparaît à beaucoup au mieux comme pessimiste, au pire comme nihiliste. Comme l'artiste

18. Voir Alexandra Munroe (dir.), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, cat. exp., Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009, notamment Harry Harootunian, « Postwar and the Aura of Asia », p. 45-55 et Kristin Stiles, « Performance Art and the Experiential Present. Irregular Ways of Being », p. 333-345.

renonçant qui vient inquiéter l'histoire de l'art traditionnelle, le « non-agir » asiatique fut par exemple condamné par Hegel comme une religion ou « l'homme doit se faire néant¹⁹ ».

Les deux essais qui achèvent le volume, celui d'Olivier Schefer sur Novalis et celui d'Alexander Koch sur le phénomène du *Kunstausstieg* (sortie de l'art), reviennent donc sur deux dimensions du renoncement déjà rencontrées dans les pages précédentes : l'une philosophique et poétique, l'autre institutionnelle et politique. Selon Olivier Schefer, Novalis tente de « faire de la passivité même une action » en marge de la « mise en scène artistique de la mélancolie ou de la dépression ». On pourrait ajouter à l'influence des textes mystiques relevée par l'auteur, celle de sa lecture de Sacountala et du védisme transmis par les études de Herder²⁰. Alexander Koch examine quant à lui les conséquences du retrait de l'artiste sur les constituants de l'espace social, institutionnel, économique et discursif de la pratique et de la conception de l'art. Que dire, par exemple, de la disparition de Lee Lozano, l'une des artistes les plus en vue de la scène new-yorkaise des années 1960, qui cesse, à partir de 1972, sa production artistique et tout contact avec le monde de l'art ? En 1968, elle avait abandonné la peinture au profit de la rédaction de *Language Pieces*, qui s'apparentent à des instructions qu'elle se donnait à réaliser. Parmi elles se démarquent des exhortations telles que : « Évite de participer à des manifestations publiques qui concernent le monde de l'art²¹ », ou « Retire-toi d'une exposition chez

19. Roger-Pol Droit, *Le Culte du néant. Les philosophes et le Bouddha*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 94.

20. Voir René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, Marcel Didier, 1963, p. 77-83.

21. *General Strike Piece*, février 1969.

D[ick] B[ellamy] pour éviter d'être accrochée à côté d'œuvres qui te rabaissent²² ». Initialement exposées comme des œuvres conceptuelles, les *Language Pieces* ne furent bientôt plus considérées que dans son journal intime. Lozano ferma ensuite son atelier, rompit avec les artistes et les galeristes et quitta New York. Alexander Koch analyse la portée d'une telle rupture ainsi que le choix de Charlotte Posenenske d'abandonner son statut d'artiste pour le métier de sociologue²³. À ces exemples, on pourrait ajouter le retrait de l'artiste conceptuelle Christine Kozlov, qui abandonna aussi sa carrière au milieu des années 1970, ou l'affirmation de Verena Pfisterer, quittant la scène artistique en 1973 parce qu'elle « ne pouvait plus supporter de trouver complètement à l'extérieur ce qu'elle avait toujours lié à l'art : une possibilité d'aider les gens à obtenir un moyen de connaissance au moyen d'actions artistiques²⁴ ». Ces décisions – on notera qu'elles sont majoritairement le fait de femmes, ce qui laisse augurer des questions de radicalité et/ou de légitimation qu'elles soulèvent – doivent-elles ne donner lieu qu'à des récits biographiques ? Ou n'invitent-elles pas plus profon-

dément, comme le propose Alexander Koch, à l'examen d'une nouvelle « zone performative » située sur le « seuil entre participation et retrait, entre prise de parole et silence » ? Dans son évocation des « renonçants » des années 1970, comme dans l'analyse qu'Olivier Schefer fait du romantisme novalisien, la suspension de l'agir dessine moins les contours d'une simple absence, ou d'un néant, que ceux d'une *praxis* propre à venir ébranler nos conceptions et nos croyances.

22. *Withdrawal Piece*, février 1969.

23. Elle achève un *Statement* publié dans *Art International*, mai 1968, par ces mots : « Il m'est pénible de reconnaître le fait que l'art ne peut pas contribuer à la solution des urgents problèmes sociaux. » Reproduit dans Susanne Neuburger, Hedwig Saxenhuber (dir.), *Kurze Karrieren*, cat. exp., Vienne, MUMOK, Cologne, Walter König, 2004, p. 137. La question se complique du fait que Charlotte Posenenske ait autorisé quelque temps avant sa mort que soit organisée une rétrospective, qui aura lieu à la galerie Paul Maenz de Cologne en 1985-1986, puis à la galerie Bärbel Gässlin de Francfort en 1986. À l'occasion de l'inventaire qu'elle entreprit à cette occasion avec Burkhard Brunn, elle le nomma administrateur de son œuvre et l'autorisa à en reconstituer certaines, tout en en détruisant d'autres. Voir Burkhard Brunn, « Ceasing to Produce Art and Continuig », dans Renate Wiehager (dir.), *Charlotte Posenenske 1930-1985*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 122.

24. Verena Pfisterer dans un entretien avec Sabeth Buchmann et Suzanne Leeb, « Zufall mit System », *Texte zur Kunst*, n° 44, décembre 2001, p. 181-182.