

# FOREWORD

THIS BOOK which accompanies the eponymous exhibition marks the completion of a two-stage project devoted to the Eighties.

The inaugural part<sup>1</sup> focused on drawing attention to private space and public space. Reacting to the acknowledgement of “the end of the great stories” and the supposed end of modernism, artists endeavored either to show the need to reactivate modernism, or to recognize the reduction of the public sphere to the private one, or even the sphere of domesticity.

In actual fact everyone more or less endorsed an intermediate societal positioning, that of the tribe or clan, so revealing the symptom of a breakdown of the model constructed at the end of World War II. Whether banding together on the basis of their geography, their neighborhood (the places and groups of districts in New York) or their various shared interests (*À Pierre et Marie* and *Pour vivre heureux, vivons cachés* in France, *Brown Boveri* in Milan), a fair number of artists recognized one another and acted in a community, which was reflected by the emergence of dedicated media and specific programs. In this sense, both the nature of the space designed by Michael Smith for the first leg of our exhibition, a large single room with a lot of beds and work surfaces, and its purpose, the evocation and transmission of these programs, was a reminder of how self-evident this was.<sup>2</sup>

The other obvious aspect, suggested in this second leg, relates very much to an alteration in, indeed even an exhaustion of, the dialectical figure of opposition between public and private. The decade was distinguished by the emergence of an omnipresent media-related space which would end with the general appearance of the web. Society, before defining itself in respect of that perhaps

obsolete duality, would have first been the space for a continuous flow of images and representations devoted to a generalized spectacularization.

Our second leg is concerned with this third space, or at least its materials, images et representations, which it borrows and reproduces to construct a criticism of representation or a theatricalization of that same field and its psyche.

Already in 1977, Douglas Crimp’s exhibition “Pictures”<sup>3</sup> marked—in the words of its author—“the abandonment of traditional techniques of expression” and consequently of modernism itself. This abandonment is the consequence of displacement in artistic production, which broke free of its formal and perceptual limits to affiliate with other fields and other practices. Among them, the cultural industry, the media and artistic production itself were particularly called upon by artists who confiscated images from them and subjected them to a wide range of modes and tools of production. These iconographic repertoires and these image graphics, whose appropriation is their mode of constitution, are repeated as such, or are transformed, simulated, copied. Their corruption is generated by various forms of implementation borrowed from the art of the century, collage, assemblage, photomontage, or by the displacement of the material conventions of the medium used in its representation: Performance producing painting for example. A good many of these displacements adopted the allegorical procedure of Duchamp’s readymades; in being displaced the appropriated image changed its meaning.

Both this book and the exhibition it goes with set out to describe these displacements based on a few examples either of groups of works or of the grouping together of some texts. We must again underline our concern to offer a wider general view than that provided solely by the New York school centered on the Metro Pictures Gallery.<sup>4</sup> That scene which was engaged in a criticism of representation and the media brought in the displacement of the function of the artist. As a manipulator of signs, the artist avails himself of the tools and materials of the representation he criticizes. As against this, while the European art scene as well as the New York one,

# AVANT-PROPOS

*Yves Aupetitallot*

LE PRÉSENT LIVRE qui accompagne l’exposition éponyme clôt un projet en deux volets dédié aux années 1980.

Sa partie inaugurale<sup>1</sup> était construite autour de la mise en exergue de l’espace privé et de l’espace public. Face au constat « de la fin des grands récits » et de l’achèvement supposé du moderne, les artistes se sont en effet évertués soit à montrer la nécessité de la réactivation de ce dernier soit à prendre acte de la réduction de la sphère publique à celle du privé et de la domesticité.

Dans les faits, chacun a plus ou moins endossé un positionnement sociétal intermédiaire, celui de la tribu ou du clan, révélant ainsi le symptôme d’une désagrégation du modèle édifié au sortir de la seconde guerre mondiale. Qu’ils se solidarisent au prétexte de leur géographie, de leur voisinage (les lieux et groupes des quartiers new-yorkais) ou de leur partage d’intérêts divers (*À Pierre et Marie* et *Pour vivre heureux, vivons cachés* en France, *Brown Boveri* à Milan), bon nombre d’artistes ont agi dans une communauté que l’émergence de médias et de programmes spécifiques reflète. En ce sens, la nature de l’espace dessiné pour le premier volet de notre exposition par Michael Smith, une chambre collective dans laquelle étaient évoqués et diffusés ces programmes, en rappelait l’évidence<sup>2</sup>.

L’autre évidence, suggérée cette fois-ci, est bien celle d’une modification, voire même d’un épuisement de la figure dialectique d’opposition entre public et privé. La décennie est marquée par l’émergence d’un espace médiatique omniprésent qui se conclura par l’apparition générale du web. La société, entre ces notions de privé et de public, aurait été d’abord l’espace d’un flux continu d’images et de représentations dévolues à une spectacularisation généralisée.

Notre second volet est celui de ce troisième espace, ou tout au moins de celui des matériaux, des images et des représentations, qu’il emprunte et qu’il reproduit pour construire une critique de la représentation ou une théâtralisation de ce même champ et de sa psyché.

Dès 1977, l’exposition de Douglas Crimp, *Pictures*<sup>3</sup>, marque selon les mots de son auteur « l’abandon des techniques traditionnelles d’expression » et conséquemment du modernisme lui-même. Cet abandon est la résultante du déplacement de la production artistique qui s’affranchit de ses limites formelles et perceptuelles pour s’affilier avec d’autres champs et d’autres pratiques. Parmi eux, l’industrie culturelle, les médias et la production artistique elle-même sont tout particulièrement sollicités par les artistes. Ils y confisquent des images et les soumettent à des modes et à des outils de production diversifiés. Ces répertoires iconographiques et ces imageries, dont l’appropriation est le mode de constitution, sont repris comme tels ou sont transformés, simulés, copiés. Leur corruption est produite par diverses formes de mise en œuvre empruntées à l’art du siècle, le collage, l’assemblage, le photomontage ou par l’appropriation d’un médium pour en restituer un autre, la performance par exemple qui produit de la peinture. Ces déplacements empruntent pour une bonne part la procédure allégorique du ready-made duchampien; dans son déplacement l’image appropriée change de sens.

Ce livre comme l’exposition prétendent rendre compte de ces déplacements à partir de quelques exemples soit de groupes d’œuvres soit du regroupement de quelques textes. Encore faut-il souligner notre souci d’une vue générale plus large que celle de la seule école new-yorkaise dont la galerie Metro Pictures est le cœur<sup>4</sup>. Cette scène, qui est engagée dans une critique de la représentation et des médias, institue le déplacement de la fonction de l’artiste. Manipulateur de signes, il fait l’usage des outils et des matériaux de la représentation qu’il critique. En revanche, la scène artistique européenne et pour une autre part la scène new-yorkaise, notamment de l’East Village autour de Gracie Mansion, Patti Astor et de Tony Shafrazi, si elles se livrent à ces mêmes déplacements, n’en partagent pas les objectifs. À la différence d’une déconstruction des signes constitutifs de ces images et un retour en pleine lumière de leur fonction idéologique, ces autres scènes se joueraient plus d’une théâtralisation de leurs effets et de leur mise en scène. La présentation new-yorkaise des artistes allemands en 1981 et en 1989 sera l’occasion de tensions sur cette ligne de fracture. Hal Foster, Donald B. Kuspit, Benjamin H. D. Buchloh et Peter Schjeldahl en seront les armes plumitives<sup>5</sup>.

in particular the East Village scene revolving round Gracie Mansion, Patti Astor and Tony Shafrazi, engaged in the selfsame displacements, they did not share the same objectives. Rather than being involved in a deconstruction of the signs constituting these images and a reversal for all to see of their ideological function, these other scenes would make light of a theatricalization of their effects and their staging. The presentation of German artists in New York in 1981 and 1989 gave rise to tensions along this fracture line. Hal Foster, Donald B. Kuspit, Benjamin H. D. Buchloh and Peter Schjeldahl would be their penpushing weapons.<sup>5</sup>

This exhibition, as is right, has been constructed in an agreed equilibrium between constraints of every kind and choices in the grouping of artists and works.

As in the first part, we have tried to construct both the geographical reality of the period and the diversity of its manifestations based on the most significant personalities who have allowed their work to be assembled here.

Thus visitors to the exhibition will be led from one group of pieces devoted to the psyche as a subject (the neo-Surrealist temptation of the decade), on to the displacement of the medium (the displacement of photographic reproduction towards the technique of drawing), the depicted theatricalization of power and art (*Louis XIV Tanz* by Rüdiger Schöttle), the pattern/motif as a subject, and iconographic repertoires.

The displacements in question are those of images, either to make their signifiers visible or to use them to nurture theatricalized stories; they are also those of the formal constituents of the image, those of the pattern for example, or of the medium assigned to produce it, the displacement of photography into drawing.

This question of the image and its (re)presentations is also that of the showing of the work, its hanging in an overall display, and even in certain cases in the visual experiment represented by the catalogue or the book.<sup>6</sup>

The decade devoted little time to rational thinking about this question as it constantly experimented with it. The disqualification of modernist esthetics at work is also that of the white box that arose from it. Hangings became denser, occupying entire walls and spaces, frustrating

the hierarchization of the pieces that composed them, and their autonomy.

We have chosen to consider that question in this catalogue. To do so we are republishing three texts in the final part: Putting it into perspective vis-à-vis the avant-gardes with Germano Celant, the script for the hanging of Rudi Fuchs's inaugural exhibition at the Castello di Rivoli, and the text by Judith Barry published in the catalogue of the *Damaged Goods* exhibition, which she designed.<sup>7</sup> Complementing these texts, we have included views of collective exhibitions organized by artists and views of some of their solo exhibitions or of special installation pieces. Finally we show views of the first part of our exhibition.

It is our hope that all these materials taken together can contribute to improving knowledge of this decade.

We would like to thank everyone who has contributed towards making the whole thing a reality.

Translation: Judith Hayward

<sup>1</sup> *Espèces d'espace*, 12.10.2008-4.01.2009.

<sup>2</sup> The Mica TV, Paper Tiger TV, Deep Dish, TV Party, Patato Wolf and All Color News programs were the main ones evoked.

<sup>3</sup> *Pictures*, Artists Space, New York, 24.09-29.10.1977.

<sup>4</sup> A very first assessment of just this one aspect was made at the end of the decade by the MOCA in Los Angeles, with the exhibition *Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation* (7.05-13.08.1989).

The very recent New York exhibition *The Pictures Generation 1974-1984* (The Metropolitan Museum of Art, New York, 21.04-2.08.2009) followed the same line, which seems to be in the process

of becoming dominant in North American museum institutions.

<sup>5</sup> In 1981, a series of solo exhibitions were held in New York galleries, and in 1989 the Guggenheim staged the exhibition *Refigured Painting: The German Images 1960-88*. On the latter occasion the reaction of the critic of *The Village Voice*, Peter Schjeldahl, marked the most heightened moment of tension.

<sup>6</sup> Cf. the catalogues of the exhibitions by the Fondation Deste, in particular the one designed by Dan Friedmann in 1988 for the *Cultural Geometry* exhibition organized by Jeffrey Deitch.

<sup>7</sup> Close to Dan Graham, in 1988 Judith Barry and Ken Saylor also produced the design for the exhibition at the New Museum, *Impresario: Malcom McLaren and the British New Wave*. In Dan Graham's circle one of the recurrent examples of exhibition design cited is Emilio Ambasz, who was curator of the design department of the Museum of Modern Art in New York between 1970 and 1976. In particular he was responsible for *Italy: The New Domestic Landscape* in 1972: Both the catalogue and the exhibition are constant references for Dan Graham.

L'exposition s'est construite dans un équilibre réfléchi entre des contraintes de tout ordre et des choix de regroupement d'artistes et d'œuvres.

Nous avons tenté, comme dans son premier volet, de construire tout aussi bien une réalité géographique de la période, que la diversité de ses représentations à partir des caractères les plus significatifs qui autorisent le rassemblement de leur production.

Le visiteur de l'exposition sera ainsi conduit d'un groupe de pièces dévolues à la psyché comme sujet (la tentation néo-surréaliste de la décennie) au déplacement du médium (le déplacement de la reproduction photographique vers la technique du dessin) ou encore à la théâtralisation représentée du pouvoir et de l'art (*Louis XIV Tanz* de Rüdiger Schöttle).

Les déplacements dont il est question sont ceux des images, soit pour en rendre visibles les signifiants soit pour en nourrir des récits théâtralisés; ils sont également ceux des constituants formels de l'image et des répertoires iconographiques qu'ils déclinent.

Cette question de l'image et des (re)présentations est aussi celle de la monstration de l'œuvre, de son accrochage dans un display d'ensemble voire dans certains cas dans l'essai visuel qu'est le catalogue ou le livre<sup>6</sup>.

La décennie a peu raisonné cette question tout en l'expérimentant constamment. La disqualification de l'esthétique moderniste à l'œuvre est aussi celle de la boîte blanche qui en est issue. Les accrochages se densifient, occupent l'entier des parois et des espaces, se déjouent de la hiérarchisation des pièces qui les composent et de leur autonomie.

Nous avons choisi d'évoquer cette question dans ce catalogue. Pour ce faire nous republions trois textes dans sa dernière partie. Une mise en perspective à l'échelle des avant-gardes avec Germano Celant, le script de l'accrochage

de l'exposition inaugurale de Rudi Fuchs au Castello di Rivoli et le texte de Judith Barry publié dans le catalogue de l'exposition *Damaged Goods* dont elle a fait le design<sup>7</sup>. En complément de ces textes nous avons rassemblé des vues d'expositions collectives organisées par des artistes, des vues de certaines de leurs expositions individuelles ou de pièces-installations particulières. En conclusion, nous donnons à voir des vues de notre première exposition.

Souhaitons que l'ensemble de ces matériaux puissent contribuer à une meilleure connaissance de cette décennie.

Que soient remerciés ici celles et ceux qui ont contribué à sa réalisation.

<sup>1</sup> *Espèces d'espace*, 12.10.2008-4.01.2009.

<sup>2</sup> Ont été principalement évoqués les programmes de Mica TV, Paper Tiger TV, Deep Dish, TV Party, Patato Wolf et All Color News.

<sup>3</sup> *Pictures*, Artists Space, New York, 24.09-29.10.1977.

<sup>4</sup> Un tout premier bilan de ce seul aspect est réalisé dès la fin de la décennie par le MOCA de Los Angeles avec l'exposition *Forest of Signs: Art in the Crisis of the Representation* (7.05-13.08.1989). La toute récente exposition new-yorkaise *The Pictures Generation 1974-1984* (The Metropolitan Museum of Art, New York, 21.04-2.08.2009), en reproduit le schéma qui semble en passe de devenir dominant dans les institutions muséales nord américaines.

<sup>5</sup> En 1981, une série d'expositions solo se déroule dans les galeries new-yorkaises et en 1989 le Guggenheim présente l'exposition *Refigured Painting: The German Images 1960-1988*. À cette occasion, la réaction du critique du *Village Voice*, Peter Schjeldahl, en marque le point de crispation le plus prononcé.

<sup>6</sup> Cf. les catalogues des expositions de la Fondation Deste, notamment en 1988 celui que dessine Dan Friedmann pour l'exposition *Cultural Geometry* organisée par Jeffrey Deitch.

<sup>7</sup> Proches de Dan Graham, Judith Barry et Ken Saylor ont également réalisé en 1988 le design de l'exposition du New Museum *Impresario: Malcom McLaren and the British New Wave*. Dans le cercle de Dan Graham, l'un des exemples récurrents du design d'exposition est Emilio Ambasz qui a été curateur du département design du Museum of Modern Art de New York entre 1970 et 1976. On lui doit notamment en 1972 *Italy: The New Domestic Landscape*, dont le catalogue et l'exposition sont des références constantes de Dan Graham.