

PRÉAMBULE

Les textes de ce volume proviennent d'essais écrits et publiés au cours des quinze dernières années. Tous ont été révisés, certains entièrement réécrits.

Ce processus de réécriture n'a pas pour but de masquer l'origine de ces textes – écrits « sur le terrain », dans des occasions spécifiques, liés à des événements, à des rencontres et à des échanges avec des artistes ou d'autres chercheurs –, mais plutôt de reparcourir les épisodes d'une histoire. Une histoire, évoquée explicitement ou en filigrane, à la fois personnelle et collective, liée à l'aventure d'anomos, association fondée à Bolzano, en Italie, et à Paris, en 1995, et active jusqu'à 2011.

Conçue comme un observatoire de l'impact des média numériques sur la culture et la création contemporaines, anomos a rassemblé un réseau international d'artistes, chercheurs, compositeurs, chorégraphes, architectes et informaticiens, et a été à l'origine de colloques, workshops, conférences (comme le cycle « Face au présent », qui s'est tenu de 1999 à 2007, dans des lieux comme la Maison européenne de la photographie et le Centre Pompidou) et des publications (comme la revue-collection d'ouvrages *Anomalie*, 2000-2007).

Les différents chapitres de ce volume peuvent être lus comme des textes autonomes. Ils peuvent aussi être considérés comme divers chemins menant à une même destination, autant d'étapes d'un parcours traversant un territoire commun ou empruntant parfois des directions inattendues.

D'une part, leur forme, souvent fragmentaire ou synthétique plus qu'analytique, est liée à leur premier contexte de parution. D'autre part, le recours fréquent aux annotations et aux citations est la marque d'une réflexion en gestation depuis les années 2000 : la définition d'une esthétique de l'interactivité dans le contexte d'un art en transformation. Quinze ans plus tard, en prenant progressivement du recul, j'en suis venu à interroger davantage les liens entre les expérimentations, à la fois théoriques et pratiques, des années 1990 – au moment où le milieu de l'art faisait face à ce que, à l'époque, Pierre Lévy avait appelé « le déluge numérique » – et d'autres pulsions plus anciennes – comme les tendances

anti-objectuelles qui poussaient vers les paradigmes de l'environnement, de la participation et de la relation. Il me semblait impératif de réinscrire les expérimentations technologiques dans un contexte artistique et culturel élargi. C'est seulement en dévoilant les parentés profondes qui les lient aux autres tensions expérimentales des avant-gardes, des années 1910-1920 et ensuite 1960-1970, qu'il est possible d'en relever les spécificités. En définitive, ce chantier de réflexion, de révision historique et de ré-écriture, m'a conduit souvent sinon à un renversement, au moins à un ajustement de la perspective et des conclusions de départ. Afin de rendre visible ce parcours accidenté, le volume est clos par un texte inédit, qui a (presque) la forme d'un journal.

I. DE L'INVISIBLE

Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.
Paul Klee¹

Je veux n'emprunter au monde (visible)
que des forces – non des formes...
Paul Valéry²

1.1.

L'art fait face à l'invisible. Au-delà de l'objet, au-delà des articulations matérielles, au-delà des jeux des formes. *Terra incognita*. L'exploration procède par des voies multiples. D'un côté, on creuse dans le langage, à travers une série de processus de purification, de neutralisation, d'ascèse – de l'accidentel à l'universel : stratégies de l'abstraction. De l'autre, à travers un progressif déplacement de l'axe – de la forme à la fonction : stratégies du concept. D'un côté, la transcendance comme « identité dans la différence³ », de l'autre, l'immanence comme circuit d'auto-référence, comme écart de la différence dans l'identité.

Mais il existe aussi une autre voie, qui ne s'avance pas au-delà de l'objet, qui ne délaisse pas la matière ni la forme, mais se concentre sur le moment qui les précède. Qui cherche à se soutirer des quadrillages, des systèmes de signes, qui fouille dans les failles du visible.

Inversion de route : la focale s'oriente sur le *sujet*, en interroge les mécanismes perceptifs, ausculte les dynamiques de la sensation, explore les réseaux relationnels qui le contraignent et le définissent : avec l'environnement qui les entoure, avec les autres qui lui font face. Art comme

¹ « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » : Paul Klee, *Crédo du créateur* [1920], in *Théorie de l'art moderne*, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 34.

² Paul Valéry, *Quelques pensées de monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1946, p. 125.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 279.

expérience. (Et donc, invisible non comme vide ou absence, mais comme condition de toute présence, comme *force*: comme, pour Deleuze, « l'actuel est toujours entouré d'un brouillard d'images virtuelles⁴ », ainsi le visible est totalement imprégné d'invisible, pris par la convergence de lignes de tension, de liens souterrains : l'invisible est le réseau de forces qui rendent au visible un *horizon*).

1.2.

Dématérialisation, vaporisation, effacement, diffusion, explosion, implosion : symptômes divers. Pour un même diagnostic : la crise de l'objet marque la naissance de l'*art contemporain*.

En réalité, la crise de l'objet est aussi crise du sujet. Les deux entités cessent d'être considérées comme deux points fixes, mais se révèlent comme deux polarités mobiles, précaires. Non plus des positions immuables, mais des vecteurs en état de suspension, d'oscillation. Dans la dérive de tout appui ontologique, en absence de toute métaphysique, l'opposition sujet-objet devient une combinatoire de fonctions, instables et totalement réversibles.

S'il ne disparaît pas dans l'art, l'objet change de statut : non plus point terminal mais canal, surface de médiation, élément intermédiaire (médium), véhicule transitionnel : en un mot, *interface*.

L'axe se déplace. Ce sont désormais les mécanismes de la contingence, les équilibres relationnels qui orientent le jeu des polarités. D'un côté l'environnement, comme système complexe de conditions physiques et matérielles, de l'autre le contexte social comme champ d'interaction entre une pluralité de sujets.

1.3.

Comme l'explique Merleau-Ponty, le processus de la vision est étroitement lié à la pensée objectivante. Préhension nominative du monde visible, le

⁴ Cf. Gilles Deleuze, « L'actuel et le virtuel », in Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 179.

sens de la vue se présente comme l'allié principal d'une approche scientifique, comme le canal privilégié de la lecture des signes et des objets (objets en tant que signes). Stratégie de la différence, ou mieux de la distance : seulement à travers la distance est-il possible d'envisager l'autre comme objet, de voir émerger les bords, les « frontières objectuelles », et les définitions. La vision se révèle comme un instrument opérationnel de contrôle, conditionné par la pensée – ou plutôt, comme « une pensée conditionnée⁵ » par les contingences matérielles, une pensée incarnée.

Au-delà de la science qui « manipule les choses et renonce à les habiter⁶ » et de la pensée scientifique (soit-elle physique, physiologique ou psychologique) qui déploie toute une série de techniques de capture, de modélisation et d'abstraction afin de compresser la densité chaotique du réel en un horizon de mesures, d'opérations et d'algorithmes, il existe une autre voie qui « ne fait pas semblant d'ignorer ce que nous savons par position et par contact », qui enracine l'individu dans son implication profonde à la matière vivante, à la « chair » du monde.

Dans cette perspective, l'espace change de nature :

(ce n'est plus) un réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi⁷.

Après tout, le corps est au centre du monde, au centre d'un cercle qui semble s'étendre à l'infini. Le sujet en a une perception « de l'intérieur », il le considère comme un objet du monde et, en même temps, non seulement il lui appartient, mais il *est* lui – par son corps, le sujet est en même temps un élément physique du monde et une entité extérieure, objet de la vue et sujet du voir, touché et touchant... Ce paradoxe, décrit par Merleau-Ponty, a une force, parce qu'il est extrême. Il se situe au-delà du binôme sujet-objet, ou mieux, le recompose dans une perspective plus large, en maintenant cependant une figuration binaire, composée de deux polarités sans cesse sous tension.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 51.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

C'est à partir de ce paradoxe, de cette énigme que s'ouvre la voie de l'invisible, la voie de l'art comme expérience, dont la spécificité, en suivant Merleau-Ponty, serait exactement de faire filtrer, au-delà des différences objectives et de la distance objectivante, cette conscience des racines, de l'implication, de l'immanence. Stratégie de l'unité, de l'union. Art comme passage : faire affleurer l'invisible dans les trames du visible.

1.4.

Go in instead of look at!
Allan Kaprow, 1959⁸

Si l'œuvre n'est plus l'objet, elle n'est plus contenue dans l'espace, elle *devient* l'espace.

Espace en tant qu'*environnement* : paradigme esthétique qui s'impose tout au long du XX^e siècle dans les différents domaines de la création artistique⁹.

Dans les arts visuels, le passage de l'objet à l'environnement (et aux pratiques aujourd'hui dominantes de l'installation) marque le passage d'une notion de l'espace comme dimension plastique, de la *représentation*, à une notion expérientielle, de la présentation, ou mieux, de la *présence*. Dans la généalogie du genre, le terme d'*environment* est utilisé bien avant celui, aujourd'hui dominant, d'installation.

S'il est déjà utilisé à partir des années 1950, Allan Kaprow le consacre en 1961 avec son exposition « Environments, Situations, Spaces », à la galerie Martha Jackson de New York, et avec le volume *Assemblages, Environments and Happenings* (1966)¹⁰, il en consigne la première théorisation

⁸ Allan Kaprow, manifeste du happening à la Judson Memorial Church, New York, 2 novembre 1959.

⁹ Entre autres, Rosalind Krauss (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Ma.), MIT Press, 1985, p. 262-267) souligne l'influence que la traduction américaine de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, parue en 1962, a eue sur l'émergence de la poétique de l'*environment* et du paradigme relationnel de l'art minimal.

¹⁰ Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966. La notion d'*environment* apparaît déjà dans « The Legacy of Jackson Pollock », in *Art*

programmatisque, en le considérant, en lien avec la notion complémentaire du *happening*, comme une extension des pratiques de montage de l'hétérogène expérimentées par les avant-gardes historiques. Kaprow ne rattache pas l'émergence de la notion d'environnement à la fusion entre l'œuvre et son lieu d'exposition, mais à un déplacement plus radical de l'axe de tension de l'art – au-delà de toute spécificité disciplinaire : le spectateur n'est plus *face* à l'objet mais *dans* l'environnement¹¹. En effet, avec l'œuvre-environnement, l'artiste tend à impliquer plus profondément le spectateur, en lui proposant de pénétrer dans l'espace de l'œuvre, parfois d'intervenir directement dans l'organisation des éléments qui y sont contenus – en lui imposant, en tout cas, « d'abandonner sa distance et son état d'objectivité passive¹² ».

L'émergence du paradigme environnemental dans le contexte artistique new-yorkais des années 1960 est racontée avec force détails par Julie H. Reiss dans *From Margin to Center, The Spaces of Installation Art* (1999)¹³. Cependant, en se focalisant sur les expériences plastiques, le parcours de Reiss néglige l'apport fondamental de John Cage (dont, entre autres, Kaprow a suivi les séminaires à la New School for Social Research de New York en 1959).

Engagé dans une révision profonde des théories et des pratiques de la composition musicale, Cage, dès 1952, avec ses complices Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor et Charles Olson, produit au Black Mountain College un événement qui anticipe le *happening*, avec « l'idée de traiter les objets qui constituaient l'environnement, y compris les différentes activités des artistes, comme des sons¹⁴ ».

Progressivement, Cage déplace l'axe de la composition d'un principe d'*organisation* vers un protocole de *désorganisation*, de la gestion d'une forme à la conception d'un processus ouvert dont l'objectif n'est pas

News, 57, n° 6, 1958, republié in A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 1-9.

¹¹ Cf. Kaprow cit. in Michael Kirby, *Happenings*, New York, E. P. Dutton & Co., 1965, p. 46.

¹² Communiqué de presse de l'exposition « Environments, Situations, Spaces », New York, Martha Jackson Gallery, 1961.

¹³ Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge (Ma.), MIT Press, 1999.

¹⁴ John Cage, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles* [1976], Paris, Éditions de l'Herne, 2002, p. 199.

l'attribution d'un sens à un ensemble de matériaux – un processus qui n'est ni constructif, ni sélectif, mais simplement *inclusif*.

Cage étend la définition de la musique au-delà des frontières établies, en essayant de la libérer de sa nature de code pour l'émanciper de toute contrainte formelle ou structurelle, de toute implication psychologique ou expressive. Comme l'explique le compositeur, les notions de structure et de forme restent liées à une définition de l'œuvre comme objet¹⁵. Alors le son devient synonyme d'*événement* qui a lieu dans le temps mais aussi dans l'espace. Contre une approche qualitative, inévitablement hiérarchique, Cage privilégie le quantitatif, le simple jaillissement des sons en tant qu'événements : « Let sounds be what they are. »

Dans cette perspective, la stratégie de la musique – et par extension de l'art – est de déployer des méthodes intentionnelles pour étayer la non-intention, des dispositifs déterminés pour faire surgir l'indéterminé. Cage s'intéresse donc aux procédures employant le hasard, expérimente la multiplication chaotique des sources sonores (« une méthode pour éliminer l'intention est de la multiplier¹⁶ »). Pour inclure les sons de l'environnement, les compositions de Cage se vident progressivement non seulement des structures formelles mais de toute pression structurante et interprétative : dans *4'33"* (1952), l'intervention de l'artiste se limite à une indication de durée, qui délimite le silence de la musique (et accessoirement focalise l'attention sur les sons de l'environnement). De même que les *White Paintings* (1951) de Rauschenberg ne sont pas simplement des toiles vides, mais vivent à travers le dégradé des lumières et le frémissement de la poussière en suspension dans la salle où elles sont présentées, le silence de Cage n'est pas pure absence de sons, mais au contraire *transparence* – et l'œuvre devient, dans un processus de « réductionnisme radical¹⁷ », un *dispositif de transparence* au travers duquel on perçoit la pulsation continue et vitale de l'environnement.

En synthèse, la musique pour Cage ne se définit plus comme un langage codifié mais plutôt comme une attitude d'écoute, qui n'est plus adressée

¹⁵ Cf. John Cage, in Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage* [*Conversing with Cage*, 1988], traduit de l'anglais et présenté par Marc Cachy, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 292.

¹⁶ *Ibid.*, p. 314.

¹⁷ Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Bloomington (In.), Indiana University Press, 1993, p. 31.

aux jeux des formes mais aux événements, aux présences du monde qui nous entoure, dans leur singularité et leur multiplicité. Par extension, « l'art devient la manière dont nous vivons notre environnement¹⁸ ».

La poétique de l'indétermination, de la non-obstruction de Cage, qui tend à abolir les différences entre art et vie, est évidemment une des impulsions de base qui sous-entendent la définition de l'*environnement* et du *happening* de Kaprow – lequel étend la stratégie inclusive du sonore au visuel, à l'environnemental et même au social (dans un mouvement repris en parallèle par le premier noyau de Fluxus qui, des concerts et des *events* de Neuester Musik¹⁹, se déplace vers des actions performatives, où le son n'est plus qu'une composante parmi les autres).

À la différence de Cage, Kaprow réintroduit des éléments d'ordre :

Bien que les environnements soient libres en ce qui concerne les média employés et le recours au sens, l'accent principal a été mis jusqu'à ce jour sur la visualité, la tactilité et les manipulations. Le temps (confronté à l'espace), le son (confronté à des objets que l'on peut toucher) et la présence physique des gens (confrontée à l'entourage physique des choses) tendent à être des éléments qui interagissent. Supposons cependant que l'on veuille amplifier les potentialités de ces éléments subordonnés. L'objectif serait un champ uni de composants dans lequel tout serait théoriquement équivalent, et quelquefois parfaitement égal. Cela demanderait d'établir plus consciemment des partitions pour les différentes composantes à l'intérieur de l'œuvre, de donner plus de responsabilité aux gens et aux parties inanimées des rôles plus en accord avec l'ensemble. Le temps serait, avec des variations, condensé, compressé ou étiré, les sons émergeraient avec plus de franchise et les choses devraient être installées avec davantage de déplacements. L'événement qui viendrait d'avoir lieu serait alors progressivement appelé un « happening ». Environnement et happening sont

¹⁸ Daniel Charles, in Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁹ En français : « musique encore plus nouvelle » – en opposition à la Neue Musik (musique nouvelle), terme qui rassemblait les productions des compositeurs réunis dans les Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, école de composition fondée à Darmstadt en 1946. Dans les années 1950, grâce à des compositeurs comme Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Luigi Nono, György Ligeti, Milton Babbitt, Mauricio Kagel, mais aussi John Cage, qui ont pu se confronter avec Theodor W. Adorno, René Leibowitz, Olivier Messiaen ou Edgard Varèse, Darmstadt devient l'épicentre de la réflexion sur les nouvelles perspectives expérimentales de la musique contemporaine, notamment du passage de la technique de la dodécaphonie de l'École de Vienne à l'application du principe du sérialisme à tous les paramètres de la composition.

similaires, ce sont les aspects pile et face d'une seule pièce de monnaie dont le principe est l'extensivité²⁰.

À la pure *inclusivité* de Cage, Kaprow oppose l'*extensivité*, à la simple émergence d'événements, la scénarisation (*script*) des *happenings* – comme dans *18 Happenings in 6 Parts* (1959), où les actions sont scandées à partir d'une partition parfaitement scénarisée et la participation des spectateurs guidée par des instructions détaillées sur des programmes imprimés.

À Cage qui critique cette notion de *happening* (ou celle de Dick Higgins), invalidée par une intention structurante et sélective, Kaprow répond que, en effet, la liberté doit être attentivement limitée à certains paramètres. Si l'attitude de Cage demeure d'une certaine manière liée à un état de passivité, envisagé comme ouverture, réceptivité, et non-obstruction, Kaprow revendique, lui, l'objectif d'un *engagement* du spectateur. Pour Kaprow, *environnement* et *participation* convergent : le nouveau statut de l'œuvre n'implique pas seulement une inclusion spatiale (*environnement*) ou temporelle (*happening*) du spectateur, mais aussi une implication sociale : l'expérience se définit non seulement comme un acte perceptif, mais aussi comme une activité performative et relationnelle.

1.5.

Les polyèdres lisses et impénétrables et les *Corner Pieces* (1964) de Robert Morris, les cubes noirs de Tony Smith (*Die*, 1962), les briques et les plaques de Carl Andre imposent, dans les années 1960, une nouvelle manière de considérer l'objet : des formes claires, élémentaires, non emphatiques, impersonnelles – apodictiques ; des œuvres qui n'expriment rien, qui affirment leur simple existence, leur flagrante factualité. La stratégie « réductive » de l'art minimal²¹ tend à effacer les dimensions

²⁰ Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, *op. cit.*, extrait traduit de l'américain par Jacques Donguy, in Charles Harrison, Paul Wood (éd.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 776-777.

²¹ Cf. Nancy Spector, « Introduction », in *Singular Forms (Sometimes Repeated): Art from*

figurales de l'objet, non seulement les résonances connotatives et figuratives mais aussi les relations optiques internes entre les éléments qui composent l'œuvre, pour en exhiber la pure littéralité volumétrique. Par leur simplicité formelle extrême, de tels objets pourraient sembler des éléments clos sur eux-mêmes, dans un isolement total.

En réalité, la perspective minimale se veut explicitement phénoménologique : les formes simplifiées et unitaires habitent l'espace comme des *présences*, sont perçues en relation à l'unité structurelle de l'espace qui les entoure, « espace que l'artiste non seulement accepte, mais utilise activement. Les objets acquièrent un signifié ou se complètent en relation avec l'activité humaine, avec le comportement du spectateur en tant qu'il participe physiquement à l'œuvre en marchant autour²²... » Comme le précise Morris : « La simplicité de la forme ne se traduit pas nécessairement en une simplicité de l'expérience²³. » L'objet n'est plus qu'« un des termes d'une situation », dont le spectateur fait aussi partie. En lui faisant face avec l'intensité de sa présence, l'objet tend à devenir un « quasi-sujet »²⁴.

Tout en s'ancrant dans une perspective phénoménologique – et par conséquent relationnelle – et en procédant par une réduction des formes, la stratégie minimaliste réaffirme l'autorité obstinée de l'objet, son évidence matérielle à l'intérieur de l'espace sacralisé du *white cube*, de la galerie, c'est-à-dire à l'intérieur de l'espace institutionnel de l'art.

En réaction à cette persistance de l'objet, dans les mêmes années, émergent des pratiques qui visent, selon le terme des critiques John Chandler et Lucy Lippard, une progressive « dématérialisation » de l'art²⁵. D'un

1951 to the Present, catalogue de l'exposition, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2004, p. 15-22. Comme le rappelle Strickland (*Minimalism: Origins, op. cit.*, p. 22-23, sqq.), dans les années 1965-1966, le terme *reductive*, proposé par la critique Barbara Rose, apparaît aussi fréquemment que *minimal*.

²² Carter Ratcliff, *Out of the Box, The Reinvention of Art, 1965-1975*, New York, Allworth Press, 2000, p. 10.

²³ Robert Morris, *Notes on Sculpture* [1966], in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton & Co., 1968, p. 222-235.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 41.

²⁵ John Chandler, Lucy Lippard, « The Dematerialization of Art », in *Art International*, 12, n° 2, 1968, republié in Lucy Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, New York, E. P. Dutton & Co., 1974, p. 225-276. Extraits traduits in *Compilation. Une expérience de l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 502-510. Cf. aussi Lucy Lippard, *Six Years: The*

côté, en opposition à une notion épurée mais absolue de contingence où l'œuvre devient pure *Gestalt* (Morris), construite sur les valeurs objectives de symétrie, progression sérielle, répétition modulaire, constante et variation, l'impératif est de retrouver une définition subjective de la contingence, de la repositionner sur le versant de l'expérience individuelle.

De l'autre côté, on œuvre pour *compliquer* la perception : en passant de l'immédiateté statique de l'objet minimal à une temporalité stratifiée, comme dans les *Delay Rooms* de Dan Graham (*Present, Continuous, Past(s)* ; *Time Delay Room*, 1974), ou à une spatialité ambiguë, comme dans les labyrinthes d'Alice Aycock, Patrick Ireland, de Morris, ou dans les *Corridors* étouffants de Bruce Nauman. En exploitant techniquement la transitionnalité singulière du parcours et la duplication des espaces et des temps au travers de la vidéo en circuit fermé, ces œuvres transforment l'environnement en *dispositif* – dont l'effet serait d'engendrer une altération de l'expérience, subtile, parfois subliminaire, mais toujours substantielle : stratégie de l'écart.

Encore plus radicalement, le refus de l'objet s'exhibe comme *vide* ou comme *négatif* – comme dans les calques « négatifs » de *Cast of the Space under my Chair* (1966-1968) de Bruce Nauman (qui inaugurent une ligne de dérive définie comme *spectrale* par Hal Foster, et qui s'étend jusqu'à Rachel Whiteread²⁶) ou comme dans les trous de Dennis Oppenheim, Michael Heizer, de Nauman et surtout de Gordon Matta-Clark, où l'action de l'art se condense dans des actes d'effacement et de soustraction. De plus en plus, les œuvres creusent dans les failles du visible, pour atteindre l'invisible. Dans toutes ces pratiques, l'espace de la galerie se vide progressivement : les artistes commencent à désertter les institutions à la recherche d'autres lieux pour l'art ou refusent d'ajouter de nouveaux objets à ceux qui remplissent déjà le monde (et non uniquement celui de l'art)²⁷.

Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Berkeley, University of California Press, 1973, 2^e édition 1997.

²⁶ Hal Foster, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Londres, Verso, 2002, p. 134.

²⁷ Cf. le célèbre *statement* de Douglas Huebler : « The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more » [1969], (« le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter d'autres »).

Comme le résume en 1967 Robert Smithson, dans un dialogue avec Allan Kaprow :

S'il faut vraiment qu'il y ait des galeries, elles devraient être vides. Il faudrait penser un musée dédié aux différents types de vide. Les installations devraient vider les salles, au lieu de les remplir²⁸...

1.6.

En 1969, à la galerie Paula Cooper de New York, la commissaire et critique d'art Lucy Lippard organise une exposition dont le titre est « Number 7 ». À première vue, la galerie est vide. En fait, les œuvres présentées investissent la notion d'invisible : si certaines explorent les frontières entre matériel et immatériel, identifiant, plus que des *formes*, des *forces* présentes dans l'environnement (Robert Barry présente un champ magnétique et des gaz inertes, Hans Haacke des courants d'air, Laurence Weiner et Rosemarie Castoro des fissures sur les murs), d'autres s'orientent plus résolument du côté conceptuel, se limitant à des interventions de type informationnel ou textuel – depuis *Investigation (from Art as Idea as Idea)* de Joseph Kosuth jusqu'aux protocoles textuels de Walter De Maria.

À la fin des années 1960, d'autres expositions, comme « Anti-Illusion: Procedures/Materials » (Whitney Museum, New York, 1969) présentent des œuvres dématérialisées de différentes natures, à la limite de la disparition, évanescences et éphémères : des *Air Works* et des expositions vides de Michael Asher aux subtiles interceptions du réel tels les *Duration* et *Location Pieces* de Douglas Huebler, jusqu'aux *Measurements* de Mel Bochner et aux expérimentations musicales de Philip Glass et Steve Reich. Les recherches sur les « matériaux invisibles » de Robert Barry le conduisent de l'exploration des énergies non directement perceptibles (ondes électromagnétiques, fréquences radio, radiations, gaz, ultrasons) à l'assimilation totale de l'œuvre avec la simple expression de son intention (*Telepathic Piece*, 1969).

²⁸ Robert Smithson [1967], cit. in Ratcliff, *op. cit.*, p. 161.