

Traduction de l'essai 'Sculpure Not To Be Seen' d'Elena Filipovic,
paru dans *Franz Erhard Walther: the Body Decides*, 2014.

Sculpture à ne pas voir

Elena Filipovic

WIELS

Sculpture à ne pas voir

Elena Filipovic

Il me semble qu'il n'y a pas pour l'instant de langage adéquat pour décrire ce que je veux. Bien que je me sente capable de l'exprimer, jusqu'à présent d'autres personnes ont eu des difficultés à le saisir et n'ont pas vu sa relation à l'art... Je ne suis pas un peintre, je ne suis pas un sculpteur, je ne crée pas des happenings... Un nouveau terme est requis pour ce que je fais.

- Franz Erhard Walther dans une lettre à Jörg Immendorff
(New York, septembre 1967)

Des morceaux de tissus cousus, rembourrés, pliés, empochés, chacun dans une couleur signature de son travail et évoquant souvent les géométries précises et formes élémentaires de la sculpture minimaliste : ce sont les matériaux ostensibles de Franz Erhard Walther. Je dis « ostensible », car limiter notre description à ce à quoi *ressemblent* les œuvres de l'artiste allemand, ou ce dont elles sont *composées*, est oublier le fait qu'elles ne peuvent être conçues séparément des actions qui les activent et des activités participatives qu'elles incitent. En d'autres termes, le spectateur est aussi, dans ce cas de figure, le « contenu » de l'œuvre d'art. Il ou elle est presque autant, si ce n'est même plus que le reste, le « medium » premier de l'artiste, et ce depuis le début des années 1960.

L'année 1963 fut une année décisive pour l'artiste. Avant cela, à seulement 18 ans en 1957, il commença à réaliser ce qu'il appelait ses *Wortbilder* (Mot-Images) : des mots centrés sur une page avec une typo colorée créée par ses soins. Il insistait sur le fait qu'il s'agissait bien d'œuvres d'art, et non d'études typographiques, et qu'elles étaient censées inciter les spectateurs à étendre les possibilités significatives des mots. Son choix de mots plutôt simples et esthétiques sans être spectaculaires dans leur traitement, a ouvert la voie à l'élégance austère et à l'adresse directe de ses œuvres plus tardives. Cette tendance se retrouve dans sa fascination au début des années 60 pour la fabrication d'éléments bouffants en papier collé et air, tels que *Grosse Papierarbeit*, *16 Lufteinschlüsse* (Grande œuvre en papier, 16 poches d'air, 1962), dans la performance cherchant à déterminer les proportions d'un espace avec ses mains (*Proportionsbestimmungen* (Détermination de proportion, 1962), ou avec des coins en carton plié adaptés aux dimensions de l'espace donné, qu'il a appelée *Vier Stellecken* (Quatre coins, 1963). Mais rien n'affecta autant son travail que la découverte en mars 1963 d'une forme cousue et rembourrée servant au pressage de manches de vestes chez un tailleur. À partir de cela, il entrevit la possibilité d'œuvres d'art qui pourraient être l'incarnation matérielle des notions de participation et de processus, qui étaient devenues ses enjeux principaux.

Cette année-là, l'expérimentation de Walther, alors étudiant à l'école d'art de Düsseldorf aux côtés de Gerhard Richter, Sigmar Polke et Blinky Palermo - et où Joseph Beuys enseigna aux côtés de Karl Otto Götz - allait le mener à ses premières œuvres d'« action » et au début d'une réflexion de plus d'un demi-siècle sur le potentiel qu'elles contenaient. On peut citer les œuvres de 1963 *Zwei rotbraune Samtkissen (gefüllt und leer)* (Deux coussins de velours brun-rouge [vide et plein]), des objets en forme de coussin, sur lesquels on peut appuyer ses mains ; *Zwei kleine*

Quader – Gewichtung (Deux petits blocs – pondération), une paire de blocs à prendre dans ses mains ; *100 m Schnur* (Corde de 100 m), une corde de 100 mètres à tendre pêle-mêle à travers l'espace ; et même *Zwei Ovale mit Taschen* (Deux ovales avec poches), des coussins ovoïdes avec des ouvertures dans lesquelles on peut glisser les mains. En d'autres termes, des formes simples invitant à des actions simples. La première réception des œuvres, par Beuys et d'autres étudiants, fut un mélange de ridicule et d'adhésion perplexe. Néanmoins, avec l'aide de la future Johanna Walther, fille de tailleur et collaboratrice à vie pour la couture des œuvres de l'artiste, est née une œuvre sculpturale pionnière qui a évité la matérialité obstinée et l'adresse conventionnelle du bronze, marbre ou plâtre traditionnel.

C'est à peu près au même moment qu'Ad Reinhardt proposa sa célèbre définition de la sculpture comme étant « quelque chose contre quoi on se cogne en regardant une peinture ». ¹ L'idée de sculpture émise par le peintre américain, gênant l'art « vrai », mais aussi fondamentalement moins intéressante et stimulante intellectuellement que la peinture, perdure dans le monde de l'art. Après tout, Charles Baudelaire avait déjà notoirement condamné la forme artistique dans son résumé de 1846 du Salon parisien, dont une section était intitulée « Pourquoi la Sculpture est Ennuyeuse » ². Plus d'un siècle sépare la pensée de Baudelaire de celle de Reinhardt. Et pourtant, la sculpture n'a pas réussi à prendre de la distance avec son complexe d'infériorité par rapport à la peinture. Le traité esthétique classique du dix-huitième siècle de Gotthold Lessing, *Laocoön*, avait, depuis longtemps, tenté d'identifier l'expérience et la condition particulière de la sculpture, en notant par exemple qu'au sein des arts, la sculpture (comme la peinture) était distincte de la poésie, « dont le médium est le temps », parce qu'en contradiction avec un « événement temporel », la sculpture est indéniablement un « objet statique » ³. Mais, contrairement à la peinture, qui se donnait entièrement et immédiatement au spectateur, étant perceptible instantanément d'une seule position, la sculpture pouvait être regardée de points de vue différents, sans point de vue dominant manifestement « correct ». ⁴ Pour beaucoup, et pendant une bonne partie des années 1960, c'était précisément la spécificité inexorable de la sculpture. C'était aussi sa faiblesse fatale. L'artiste ne devrait-il pas être le donneur de forme ultime, capable de contrôler la perception du travail qu'il crée ? Et n'y avait-il pas une « grâce » transcendante dans la perception instantanée et totale de l'œuvre, sans avoir recours aux implications perceptuelles du corps (imprévisible) du spectateur ? ⁵

Le destin critique de la sculpture a commencé à changer au début des années 60, quand une nouvelle génération d'artistes se mit à défendre précisément les éléments qui avaient été au

¹ Cité dans Lucy Lippard, 'As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio', *American Sculpture in the Sixties*, ed. Maurice Tuchman (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967), 31.

² Charles Baudelaire, 'Salon de 1846', *Selected Writings on Art and Literature*, trans. P.E. Charvet (Cambridge, uk: Cambridge University Press, 1972), 47-107.

³ Les citations ici sont issues de la discussion séminale de Rosalind Krauss sur le *Laocoön* de Lessing, en lien avec les développements de la sculpture moderniste. Voir Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Viking Press, 1977), 3.

⁴ L'héritage de la réflexion baudelairienne sur la sculpture a eu une influence notable. « Brutale et positive comme la nature, [la sculpture] est à la fois vague et évasive, car elle présente trop de visages à la fois ». Ou : « le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir des centaines de points de vue différents, à part le bon ». Voir Baudelaire, 'Salon de 1846', 47-107.

⁵ L'état de « grâce » esthétique que le critique Michael Fried met à l'honneur dans son important essai de 1967 *Art et Objectivité* (et dans lequel il condamne l'absence de « grâce » dans le minimalisme) est décrit comme suit : « un seul instant infiniment bref serait assez long pour tout voir, afin d'expérimenter l'œuvre dans toute sa profondeur et sa totalité, d'en être convaincu à jamais ». Voir Fried, *Art et Objectivité*, *Artforum* 5, no. 10 (juin 1967), 22.

centre de la critique du médium. C'est également à cette époque que Walther développa une pratique pour laquelle il n'avait quasiment pas de nom, comme le révèle la lettre à son ami artiste Jörg Immendorff.⁶ « Sculpture » est le terme que Walther employait le plus souvent, même si sa vision de la sculpture était une vision radicale, dans laquelle les objets sont des « instruments » qui ont « peu de signification perceptuelle » en soi et ne sont pertinents, comme il aimait à le dire, « qu'à travers les possibilités qui naissent avec leur usage ».⁷

Cette notion d'art à « utiliser » ne voulait pas nécessairement dire un art qui était « utile », du moins pas dans le sens habituel. Au contraire, les titres simples et directs de Walther nous disent souvent ce que sont les objets et ce qu'ils font (ou ce que l'on peut faire avec eux) : *Stirnstück* (1963), littéralement, « Repose-front », est une chose sur laquelle appuyer son front ; *Vier Körperformen* (Quatre formes corporelles, 1963) sont des formes organiques à blottir contre son corps ; et *Weste* (Veste, 1965) est une veste ample et rembourrée qui, une fois portée, donne une sensation d'extension au corps. Aucun de ces exemples n'incite à une tâche particulièrement « utile ». « La sculpture n'est pas à voir », dit l'un de ses dessins de 1967, laissant sous-entendre qu'il y a d'autres moyens de l'appréhender en tant que sculpture et qu'elle doit être touchée, déployée, portée, baladée. *Der Körper entscheidet* (Le corps décide...) déclare une autre œuvre de 1969, suggérant que le corps du spectateur, et non pas l'esprit de l'artiste, joue un rôle important dans la détermination de la forme, du but et de la perception d'une œuvre. Aussi simples que puissent paraître ces déclarations, elles appellent à un effondrement du contrôle artistique qui équivalait au sabotage de l'intégrité d'une sculpture, en misant sur un art d'« instruments » qui n'était ni stable, ni autonome, ni même spécifique au médium à proprement parler. Non seulement Walther renversait la définition même qui était supposée distinguer la sculpture de la poésie ou du théâtre en créant une expérience dans la durée pour son art, mais il insistait également sur l'idée qu'il n'y avait pas de perception instantanée « désintéressée » ou d'appréhension totale de sa sculpture par cette revendication, utilisant les œuvres qui fonctionnaient comme des incitations à l'action pour mettre le corps du spectateur et ses sens tactiles au centre.

Si les œuvres qui en résultent ont été jugées par les critiques comme étant « tout sauf de l'art » au moment de leur première exposition à Fulda, sa ville natale catholique et provinciale, c'était sans doute dû au fait que les formes élémentaires cousues de Walther ne ressemblaient en rien aux formes d'art les plus connues de l'époque⁸. L'insistance de l'artiste sur le fait que ses objets étaient faits pour agir avec et à travers le public (parfois aussi dans l'espace public, loin des confins sacrés de l'art), refusait à la fois la définition de la sculpture comme une matière inerte présentée devant un spectateur passif, mais aussi le positionnement de l'artiste génial à l'épicentre de son œuvre, illustré par la notion contemporaine de l'artiste tel un shaman messianique que Beuys avait promue avec tant de succès. Et si Beuys avait proposé le fameux slogan « tout le monde est artiste », tandis qu'il construisait une vaste mythologie qui fortifiait sa propre singularité artistique, l'affirmation de Walther était totalement différente et plus proche de l'idée que l'artiste avait plutôt besoin des autres afin de faire fonctionner son œuvre car, comme il

⁶ Lettre citée dans Susanne Richardt, *Stirn statt Auge. Das Sprachwerk* (Ostfildern: Hantje Cantz, 1997), 123.

⁷ Walther, déclaration de 1968, qui parut en allemand dans *OBJEKTE, benutzen (OBJETS, à utiliser)*, et qui a été traduite et utilisée par Lucy Lippard dans *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966–1972* (London: Studio Vista, 1973), 36.

⁸ Extraits de revue de presse, dans *Franz Erhard Walther: Arbeiten 1954–1963 aus der Sammlung Seng* (Fulda: Stadtschloss Fulda, 1978), cités dans Luisa Pauline Fink, 'Franz Erhard Walther dans la Collection de la Hamburger Kunsthalle', *Franz Erhard Walther* (Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2013), 119.

le disait : « l'œuvre n'est pas produite par l'artiste », elle émerge plutôt « dans le cours du processus de l'action, en lien avec les éléments qui l'ont rendue disponibles... L'émergence de l'œuvre ne dépend pas de l'artiste ».⁹ Sans être illusionnistes, ni illustratives, et sans lien avec une sorte de mystification dans laquelle le feutre et le gras tenaient lieu d'allégories personnelles particulières, les œuvres de Walther revêtaient une sobriété anti-autoritaire, à l'opposé de la pratique de Beuys.¹⁰

À travers les gestes simples d'un groupe de personnes enveloppées à partir de la taille dans une seule pièce de tissu, *Kurz vor der Dämmerung* (Peu avant le crépuscule, 1967), avec leur tête dépassant à travers deux ou quatre trous circulaires dans un petit morceau de tissu qui les unit, *Für Zwei* (Pour Deux) et *Kreuz Verbindungsform* (Liaison en croix, tous les deux de 1967), ou encore partageant une longue bande de tissu aux extrémités à capuchons, *Sehkanal* (Canal visuel, 1968), les décisions sur un mouvement ou une action deviennent partagées, collectives, communes. Walther propose ainsi une possible transformation sociale et relationnelle qui orchestre l'idée d'ensemble (mais aussi, souvent, une intimité extrême), avec potentiellement des implications profondément sociales. Il ne faut pas sous-estimer leur urgence toute spécifique dans le contexte de la reconstruction allemande d'après-guerre et des discussions sur la sphère publique (*Öffentlichkeit*) initiées par le philosophe Jürgen Habermas dans son livre de 1962 *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*.¹¹ A la suite de la publication de cette étude révolutionnaire et de débat qui a été initié à l'époque, la reformulation de Walther de l'entreprise sculpturale en termes d'« esthétique participative » (pour employer le terme utilisé par Hilton Kramer pour décrire l'œuvre de Walther en 1970)¹² était une tentative affirmée de redéfinir l'aspect public d'une œuvre d'art (le fait que l'artiste insista pour mettre en scène, à la fin des années 60, la documentation photographique de son processus de déploiement des œuvres dans des espaces publics, extérieurs – voire y organisa certaines des premières grandes démonstrations de son travail – est aussi très parlant). C'était aussi, inévitablement, une réflexion sur la manière dont nous sommes formés en tant que sujets, et quel rôle la sculpture peut jouer dans ce processus¹³.

La notion de Walther d'un art qui n'est pas tant matériel que conceptuel, participatif, voire « relationnel » (pour utiliser un terme qui ne serait employé que quelques décennies plus tard,

⁹ Franz Erhard Walther, cité dans Michael Lingner, ed., *Romanticism Revisited. Runge heute. Konstruierte Empfindung— Beobachtbare Zeit* (Hamburg: Kunsthaus Hamburg, 2011), 150.

¹⁰ Benjamin Buchloh décrit peut-être le mieux cette pratique quand il déclare que Beuys a réintégré l'objet « dans le contexte le plus traditionnel de la représentation littéraire et référentielle : cet objet représente cette idée, et cette idée est représentée dans cet objet ». Benjamin Buchloh, 'Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique', publié à l'origine dans *Artforum* 18, no. 5 (1980) : 35–43 ; cité ici dans Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 52.

¹¹ Cette étude eut tellement d'influence qu'elle a été prolongée par le sociologue Oskar Negt et l'écrivain-réalisateur Alexander Kluge dans leur livre de 1972 *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (La Sphère publique et l'expérience : vers une analyse du public bourgeois et prolétaire) (Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1972).

¹² Hilton Kramer, 'Participatory Esthetics', *New York Times* (11 janvier, 1971).

¹³ L'artiste Peter Halley, qui a beaucoup écrit avec éloquence sur le travail de Walther, suggère un lien entre le travail de Walther et les écrits de Michel Foucault sur le corps discipliné à travers la régulation moderne des institutions et des espaces (écoles, usines, hôpitaux, prisons) dans un but de contrôle social et commercial. Halley voit l'œuvre de Walther comme une « représentation d'un grand pouvoir évocateur » d'une sorte de mouvement autonome, voire comme un chaos, que Foucault voyait comme étant absent de la vie moderne. Voir Halley, *Franz Erhard Walther/Work Needs the Body—A Strong Misreading* (Fulda: Vonderau Museum Fulda, 2003), 8–9.

mais qui est néanmoins pertinent ici) anticipe et touche à énormément de tendances artistiques de l'époque, dont certaines auxquelles il fut confronté directement une fois qu'il déménagea à New York en 1967. Walther s'implanta là-bas quelques années après une période de production prolifique, et y resta jusqu'en 1973. Il était entouré d'une scène artistique bohème qui était plongée dans sa propre expérimentation radicale ; la célébration de l'idée primant sur l'objet avait déjà commencé à définir un nouvel art intitulé « conceptuel » au début des années 60 ; Donald Judd avait écrit son influent essai, « Specific Objects », sur un art qui n'était ni peinture, ni sculpture, en 1964 ; Yvonne Rainer montra sa pièce de danse devenue historique, *Trio A*, en 1966 ; les formes dépouillées, les progrès systématiques et les nouveaux enjeux phénoménologiques de cet art appelé « minimaliste » étaient en germe et ont eu droit à leur première présentation institutionnelle en 1966 dans l'exposition *Primary Structures* ; Mel Bochner venait juste d'organiser une exposition intitulée *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, proposant quatre classeurs contenant des photocopies d'études préparatoires pour des projets d'artistes proches de l'art conceptuel et minimal ; « Art et Objectivité » de Michael Fried, une des lectures les plus formatrices, même si antagoniste, des implications de l'art minimal, fut publiée dans *Artforum* en juin 1967 ; et Roland Barthes publia la toute première version anglaise de son essai révolutionnaire « Mort de l'Auteur » dans le numéro 5+6 du magazine d'avant-garde *Aspen* en 1967. Pour ne citer que quelques épisodes marquants de l'époque. Walther atterrit dans cette ville en plein déroulement de ces événements, et certainement aussi grâce à eux – car ils promettaient bien plus à un jeune artiste allemand dans un contexte certainement plus diversifié et réceptif que celui de son académie d'art, de son petit village natal ou même des capitales artistiques voisines comme Düsseldorf ou Cologne. Tout cela contribua à créer un milieu enrichissant dans lequel il put développer son art, mais aussi dans lequel sa pratique absolument unique put aussi trouver confirmation.

Il se lia très rapidement d'amitié avec des artistes comme Carl Andre, Richard Artschwager, Walter De Maria, Claes Oldenburg, Richard Serra et Donald Judd. Artschwager, charpentier de métier, fabriqua les éléments en bois dont Walther avait besoin pour une pièce ; avec Oldenburg, il discuta des origines de leur découverte respective et quasi simultanée de formes molles et cousues ; Judd, Paul Thek, Robert Ryman et James Lee Byars activèrent tous ses objets en 1968 pour les photos figurant dans le premier livre-manifeste de Walther, *OBJEKTE, benutzen* (OBJETS, à utiliser).¹⁴ Leur monde était en passe de changer radicalement et précisément durant ces années-là : révoltes étudiantes de grande ampleur, instabilité politique, et menace de la poursuite d'une guerre sanglante au Vietnam, laissant des traces profondes dans le développement d'un nouvel art anti-autoritaire. C'est dans ce contexte que Walther poursuivit sa réalisation d'objets induisant un processus et qu'il commença, pour la première fois, à comprendre leur cohérence en tant qu'ensemble et idée. En 1969, il décida que cinquante-huit de ses pièces individuelles fabriquées jusque-là composeraient en fait une seule et même œuvre plus grande qu'il intitula, simplement et de manière évocatrice, *1. Werksatz* (1ère série d'œuvres, 1963-69).

La production de prototypes des éléments du *1. Werksatz* avait débuté plusieurs années avant la confrontation de l'artiste avec l'enivrante scène artistique newyorkaise, mais leur consolidation finale en 1969 témoigne de sa réflexion continue sur la forme et les implications de ses objets, à la lumière de leur nouveau contexte. C'est ici également qu'il développa l'idée qu'ils pouvaient être montrés de multiples manières, présentés à portée de main et prêts pour l'action, ou empaquetés

¹⁴ *OBJEKTE, benutzen* (OBJETS, à utiliser) a été fabriqué en collaboration avec Kasper König (Cologne/New York: Verlag Gebr. König, 1968) et était la première publication du commissaire.

dans leur pochette en tissu individuelle et rangés sur des étagères, soit ce que l'artiste appelle en « forme de stockage » (*Lagerform*). Cette dernière option, alors que les éléments auraient pu sembler éloignés de leur déploiement potentiel, n'en était pas moins « valide » pour Walther ; ils constituaient toujours des « instruments » avec lesquels on *pouvait* agir, mais ce n'était pas une condition *sine qua non* de leur expressivité. Et, presque immédiatement, l'artiste s'attaqua à la réalisation d'une édition de huit. C'était une opération plus conceptuelle que financière : rejetant la culture muséale d'objets autonomes et l'aura de la pièce unique, les éléments de la *1ère série d'œuvres* étaient faits pour être activés par un public nombreux (même si la production des éléments méticuleusement cousus était tellement chronophage que créer plus qu'une édition de huit à cette époque était inimaginable). Néanmoins, Walther devait savoir qu'un jour ces objets deviendraient peut-être des objets de musée, glissant des mains des utilisateurs et se retrouvant placés derrière des barrières ou sous Plexiglas. Mais, l'artiste vous dirait, ce destin n'est pas une totale contradiction. Ses objets sont faits pour, et sous-entendent, leur propre usage : ils le signalent dans leur forme, titillent l'imagination du spectateur dans un appel à l'activation, et leurs titres évoquent souvent ce concept d'usage, sans pour autant que le spectateur doive *vraiment* y avoir recours.

L'œuvre la plus marquante du corpus de Walther, la *1ère série d'œuvres*, contient la trame de sa pratique toute entière et résume bien les implications radicales de sa réflexion. En la voyant, Harald Szeemann a invité Walther à participer à l'exposition légendaire *When Attitudes Become Form* en 1969 (où Walther présenta dix éléments et des dessins associés) et à documenta 5 en 1972 (où l'artiste exposa l'ensemble de la *1ère série d'œuvres* et organisa des démonstrations des éléments pendant les week-ends). La commissaire Jennifer Licht proposa elle aussi de la montrer dans son importante exposition *Spaces* au Museum of Modern Art de New York en 1969-1970 (Walther était ainsi présent quotidiennement pendant toute la durée de l'exposition, afin d'activer la *1ère série d'œuvres* et d'accompagner les visiteurs dans leur expérience).¹⁵ Dans chacun de ces contextes, les œuvres de Walther étaient exposées à côté de l'art le plus expérimental du moment, c'est-à-dire à proximité des artistes développant l'art minimal et conceptuel. D'un point de vue formel, les sculptures de Walther font écho aux formes dépouillées, esthétiques, platoniques, de même que répétitives et modulaires du minimalisme qui se cristallisait exactement au même moment. Ainsi, en surface, son travail aurait pu apparaître simplement comme du Donald Judd ou du Carl André malléable. Mais, plutôt que le plomb ou l'acier, ou tout autre matériau viril et industriel tellement à la mode dans les années 60 lorsqu'il débuta (pensez aux plaques en acier d'une tonne de Serra, aux briques réfractaires d'André, aux surfaces en métal poli de Judd), Walther avait choisi quelque chose qui était à la fois mou, léger et lié de façon intrinsèque à un travail féminin. De plus, à l'encontre de l'autorité froide et rigide et de la précision mathématique de tant d'œuvres du minimalisme, il y avait un aspect tour à tour flexible, aléatoire et artisanal dans les constants changements formels du travail de Walther (qui différaient néanmoins du « Process Art » de l'époque, ce dernier utilisant les moyens du hasard pour influencer l'apparence de l'œuvre, qui se stabilisait le plus souvent pour la durée de l'exposition ou, le cas échéant, ne

¹⁵ Voir le *Tagebuch Museum of Modern Art, New York, December 28, 1969 – March 1, 1970*, un journal de bord des observations, réactions et réflexions écrites pendant la participation de Walther à *Spaces*. Il ne s'agissait pas simplement de l'activation de l'œuvre chaque jour pendant l'exposition mais, en enregistrant les réactions quotidiennes à son œuvre, il la documentait aussi, une méthode idiosyncratique qu'il utilisera tout au long de sa vie, dans sa grande série *Planzeichnungen* (Dessins de plans, 1962–en cours), dans *Sternenstaub Zeichnungen* (Dessins de Poussière d'étoiles, 2007–09), et dans de nombreuses autres copies de photos dessinées. Tout au long de sa vie, les nombreuses photographies de la vie et de l'œuvre de Walther seront copiées en étant dessinées afin que la qualité d'inventaire du photographe puisse se frotter à la mémoire, au temps, et à la main-d'œuvre.

pouvait être modifiée que par l'artiste lui-même). Avec leur housse individuels, les éléments en tissu fabriqués par Walther faisaient partie d'une œuvre d'art qui pouvait facilement être rangée, portée, déployée et puis emportée à nouveau (en dehors du « white cube », comme le sous-entendaient les housses), ce que l'art minimal (voire moderniste) n'était pas en mesure de faire.

Néanmoins, au-delà de son formalisme, Walther partageait ce qui semblait être la caractéristique la plus importante du minimalisme : son intérêt permanent dans la manière d'impliquer le corps du spectateur.¹⁶ Le minimalisme insistait sur le fait que l'œuvre d'art n'était plus une chose autonome, mais au contraire « faisait partie de la situation », en incluant la salle dans laquelle elle se trouvait et le spectateur qui la regardait. Michael Fried, le critique le plus virulent et l'interprète le plus astucieux du minimalisme, l'a immédiatement compris. « Alors que, dans l'art d'avant, « ce qui est à obtenir de l'œuvre se trouve en son centre », l'expérience de l'art littéraliste [l'appellation péjorative utilisée par Fried pour décrire le minimalisme] est... un art qui, quasiment par définition, *inclut le spectateur* ».¹⁷ Fried comprenait bien qu'avec le minimalisme, l'objet en soi n'était pas aussi important que son expérience, une situation qu'il condamna comme « théâtrale ». À l'instar de la position phénoménologique du minimalisme, Walther aussi cherchait les implications perceptuelles du corps et la redéfinition de l'expérience de l'œuvre d'art. Toutefois, la sculpture minimaliste n'était en réalité pas faite pour être touchée ou bougée ou vraiment « activée » : le corps était impliqué dans les surfaces réfléchissantes et les proportions humaines des œuvres, mais ne pouvait pas être *participatif* au sens littéral du terme. Pour Walther c'était au contraire précisément dans la tension des corps s'étirant, se tirant, se tenant debout et se promenant avec les éléments en tissu que ces derniers étaient transformés en de nouvelles géométries platoniciennes, proches de formes minimalistes. Et si le travail de Walther était à la fois proche et éloigné du minimalisme, il restait également distinct d'autres courants alternatifs naissant au milieu des années 60 en réaction au minimalisme, tels que les sculptures flasques en feutre de Robert Morris ou les formes évocatrices en latex d'Eva Hesse, qui injectaient ce que Morris appelait de « l'antiforme » dans les lignes nettes du minimalisme.

Il ne faut pas non plus oublier que le séjour de Walther à New York coïncidait avec les fameuses « six années » de Lucy Lippard, de 1966 à 1972, lorsque les artistes « dématérialisaient » l'objet d'art, selon la critique et commissaire.¹⁸ À l'encontre de cette tendance, ses œuvres pouvaient sembler à première vue presque anachroniquement matérielles et formelles (colorées, sensuelles, et tactiles à souhait). Des premiers objets *Pièces pour les mains* en velours rouge bordeaux, aux œuvres plus tardives *Formes corporelles* et *Formations murales* en orange, rouge et jaune vifs, il y a quelque chose d'indéniablement visuel et tactile dans le travail de Walther. Cependant, selon lui, leur matérialité est finalement négligeable, sans importance : chacun est un « ensemble de conditions plutôt qu'un objet fini ».¹⁹ Les implications de la notion d'un art basé sur des conditions ne sont pas anodines. Après tout, quelle est la place de l'œuvre quand l'artiste lui-même dit qu'elle n'a pas besoin d'avoir une signification perceptuelle et est en fait une question de possibilité conditionnelle ? On pourrait dire que ses œuvres fonctionnent presque comme une œuvre d'art conceptuel pour laquelle le document ou contenu est simplement un moyen pour une fin et que

¹⁶ Peut-être que l'une des meilleures premières lectures de ces œuvres reste le texte de Rosalind Krauss dans *Passages in Modern Sculpture*, 243–88.

¹⁷ Fried, 'Art and Objecthood', 12–23.

¹⁸ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966–1972* (London: Studio Vista, 1973).

¹⁹ Walther parlant à Hilton Kramer dans l'article de Kramer du *New York Times* intitulé « Esthétique participative » (11 janvier, 1970).

l'idée est l'œuvre. C'est peut-être précisément pour cette raison que Lippard inclut Walther dans sa publication clé, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966–1972*.²⁰ Également, un article de plusieurs pages dans le numéro du printemps 1972 du magazine *Avalanche* plaça Walther sur les pages « art conceptuel », aux côtés d'artistes comme Lawrence Weiner et Sol LeWitt.²¹ Ici, les sculptures-action en tissu de Walther, photographiées en noir et blanc alors qu'elles étaient déployées, positionnées et utilisées en plein air, amenèrent à l'esprit bon nombre d'enjeux des artistes de l'époque. Pourtant, qualifier son œuvre d'« art conceptuel » est peut-être oublier de prendre en compte les manières importantes avec lesquelles elle n'est pas simplement matérielle, ou immatérielle, mais au contraire engageant les deux états à la fois, de manière délibérément ambiguë. À l'encontre de nombreux projets prétendument « dématérialisés », notamment les documents conceptuels, les compte-rendus d'événements ou les manuels d'instructions auxquels on peut comparer son travail, les sculptures de Walther n'agissent pas comme des accessoires, des traces, des enregistrements ou des scénarios. Et elles tiennent férocement à leur propre matérialité – aussi flexible, conditionnelle ou anti-héroïque que cette dernière puisse paraître.²²

Ces sculptures ne sont pas non plus impératives ou réglementées. « Je ne donne jamais d'instructions à l'utilisateur. Je ne l'ai jamais fait... La manière dont l'objet est censé être utilisé est déterminé par l'instrument, non pas par moi ».²³ L'incitation de ses œuvres à « faire » reste donc largement indéfinie, même si implacablement simple et intuitive. De 1963 à 1975, l'artiste créa des diagrammes et ce qu'il appela des *Werkzeichnungen* (Dessins de travail) qui témoignent de ses expériences avec les éléments de la *1ère série d'œuvres* et illustrent certaines manières dont ils ont été ou peuvent être utilisés. Cet ensemble de dessins n'a néanmoins jamais été considéré comme un protocole autoritaire. Ils n'étaient ni législatifs comme un certificat conceptuel, ni scriptés comme, par exemple, les *Wall Drawings* de Sol Lewitt ou une partition Fluxus. De plus, par leur grand nombre (plusieurs milliers de dessins ont été réalisés) ainsi que par les messages nécessairement contradictoires et « ouverts » qu'ils fournissent, ils suggèrent les multiples possibilités pour chaque élément de la *1ère série d'œuvres*. Cette approche était réfléchie, et donc loin d'être anodine. Elle montre sa conscience du fait que, déjà à ce moment-là, et tel que cela avait été mis en avant par Mark Sperlinger, même si les instructions paraissaient fantasques, « les instructions sont fondamentalement politiques, elles sous-entendent une hiérarchie, qu'elle soit autoritaire ou de connaissance ».²⁴ Ce positionnement hiérarchique, que Lawrence Weiner appelait « fascisme esthétique », ne faisait décidément pas partie de la pratique de Walther.²⁵

²⁰ Ibid.

²¹ Le numéro du printemps 1972 d'*Avalanche* avec Walther a été publié entre le numéro « Sculptures post studio », avec des artistes comme Robert Morris et Barry Le Va, et le numéro « Performance » avec Philip Glass et Yvonne Rainer entre autres.

²² Rejetant le terme de « dématérialisation » de Lippard pour l'art de cette période, Michael Newman insiste sur le fait que nous devrions plutôt parler de « déplacements et de réflexions de la matérialité » avancés par les artistes dans les années 60. Ces « réflexions » constituent, selon Newman, un des changements les plus significatifs en art à cette époque. Voir Newman, *The Material Turn in the Art of Western Europe and North America in the 1960s*, dans Milena Kalinovska, ed., *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment* (New York: Independent Curators International, 2000), 73.

²³ Walther, cité dans Lingner, ed., *Romanticism Revisited*, 150.

²⁴ Mark Sperlinger, 'Orders! Conceptual Art's Imperatives', dans Mark Sperlinger, ed., *Afterthought: New Writing on Conceptual Art* (London: Rachmaninoff's, 2005), 7.

²⁵ Lawrence Weiner, interview avec Patricia Norvell (3 juin, 1969) dans Alexander Alberro et Norvell, eds., *Recording Conceptual Art* (Los Angeles: University of California Press, 2001), 105. Cité dans Sperlinger, 'Orders!', 7.

On pourrait alors se demander : quels modèles d'action ou de performativité existaient à l'époque, et comment le travail de Walther y était lié, ou pas ? Loin des actions Fluxus, par exemple, avec leurs aspects ironiques ou comiques, et définitivement pas un art de « performance » – théâtral, spectaculaire – les œuvres élémentaires de Walther étaient également très éloignées des tactiques choc, des allusions sexuelles ou de l'exhibitionnisme des tendances Body Art, des Happenings ou de l'art de performance de l'époque, que ce soit de l'œuvre *Meat Joy* de 1964 de Carolee Schneemann ou de *Shoot* de 1971 de Chris Burden. Le travail de Walther était également très différent de celui des artistes qui avaient pris l'esthétique dépouillée du minimalisme et y avait inséré le corps (médiateur) de manière explicite, comme dans l'œuvre de 1970 de Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, ou *Seedbed* de 1972 de Vito Acconci. L'œuvre de Walther pourrait plutôt être comparée de manière plus productive au développement des *Parangolés* de 1964 d'Hélio Oiticica, des bandes de tissu en couches prenant des formes de capes, tentes et bannières peintes, qui étaient censées être portées et inspirer une interprétation libre de leur usage. Pour Oiticica, l'usage se rapprochait souvent du jeu ou de la danse, fortement influencé par les bidonvilles de Rio de Janeiro et la passion de ses habitants pour la samba.²⁶ Ces idées sont partagées par le travail corporel de Lygia Pape et le travail d'autres artistes brésiliens comme Lygia Clark. On peut citer *Caminhando* (Se promener) de Clark de 1964, une forme de spirale en papier censée être portée, avec laquelle on pouvait se promener, emmêlant le spectateur dans l'action, ou encore le *Divisor* (Diviseur) de Pape de 1968, un monumental morceau de textile de 30 m² avec des centaines d'ouvertures à travers lesquelles les participants pouvaient passer la tête afin de se mouvoir collectivement avec l'objet.²⁷ Chacune de ces œuvres était indissociable de la société quasi policière du Brésil dictatorial où elles avaient été créées, et de la possibilité que chaque action collective dont elles faisaient la promotion pouvait être considérée comme politiquement subversive. Cependant, bien que distinctes par leurs origines et contextes immédiats, il y a un sens partagé dans la révision radicale de la matérialité traditionnelle de la sculpture et un intérêt commun pour les possibilités participatives de l'œuvre d'art dans leur travail et celui de Walther. Que l'on marche, se tienne debout, se penche, tire, se couche, porte ou danse, le fait que ces œuvres développent simultanément des idées sur comment responsabiliser et activer les spectateurs à travers l'utilisation de matériaux malléables et portables, est frappant.

On pourrait aussi voir dans les formes élémentaires et les « usages » presque banals des œuvres de Walther un écho à la danse moderne qui se développait à la même époque avec des chorégraphes tels que Yvonne Rainer, Steve Paxton et Simone Forti entre autres, autour du Judson Memorial Church à Greenwich Village, connu sous le nom de Judson Dance Theatre. Leur danse se composait de gestes et mouvements ordinaires et fonctionnels – parler, marcher, attraper, courir – « trouvés » dans le champ de la vie, et non dans celui de l'art ou de la danse.²⁸ Les chorégraphies de Rainer, par exemple, développées de manière si emblématique, ne visaient aucun développement psychologique, ni démonstration dramatique ou athlétique – en somme, aucun spectacle (ce qu'elle revendique dans sa déclaration de 1965 « Non au spectacle »)²⁹. Plus

²⁶ Voir Anna Dezeuze, 'Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's *Parangolés*', *Art Journal* (été 2004) : 59–71.

²⁷ Voir Guy Brett, 'Lygia Clark: In Search of the Body', *Art in America* (juillet 1994): 57–108 et Anna Dezeuze, 'The 1960s: A Decade Out of Bounds', dans Amelia Jones, ed., *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (Oxford: Blackwells, 2006), 38–59.

²⁸ Sur Rainer, voir l'excellent article de Carrie Lambert 'Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's *Trio A*', *October* no. 89 (été 1999): 87–112.

²⁹ En 1965, Rainer écrit : « Non au spectacle, non à la virtuosité, non à la transformation et à la magie et aux contes de fée, non au glamour et à la transcendance de l'image de star, non à l'héroïque, non à

important encore, Rainer rejetait aussi, comme le repéra très tôt la critique Annette Michelson, le « temps synthétique » métaphysique de la danse traditionnelle, pour privilégier « un temps qui est opérationnel, le temps de l'expérience, de nos actions dans le monde »³⁰. Rainer elle-même voyait des liens entre cette nouvelle danse et le développement simultané du minimalisme et de l'idée de « Specific Objects » de Judd, qui était censée maintenir les visiteurs dans une expérience en temps réel, à la fois de la matérialité de l'objet et du lieu physique du spectateur pendant qu'il le regarde³¹. Ce sont précisément ces gestes « fonctionnels » et cette notion d'implication en « temps réel » avec le spectateur qui se trouvent au cœur de la pratique de Walther.

Composée de traits qui d'un côté la mettent en relation avec certaines des pratiques les plus radicales de l'époque, et de caractéristiques qui de l'autre l'en distinguent complètement, il est difficile de savoir où se place la pratique de Walther. Au-delà de *Six Years* de Lippard et du numéro du printemps 1972 d'*Avalanche*, la perception de l'œuvre de Walther comme un exemple d'art conceptuel n'a jamais vraiment perduré, ce qui peut en partie être expliqué. Parce qu'il ne fait pas exactement de l'art conceptuel, ni minimal, ni de la performance, ni du Process Art, ni de l'installation, ni de l'antiforme, ni du Land Art, ni de l'Arte Povera, Walther passa au travers des filets de l'histoire de l'art, incapable de le catégoriser, tout autant à l'époque qu'aujourd'hui.³² Et pourtant, l'influence de sa conception de l'objet et le potentiel d'action qui en découle ont été d'une extraordinaire portée, et pas seulement pour les exemples les plus évidents, qui vont des *Passtück* (Adaptable) de Franz West réalisés entre les années 70 et 90, et *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm (dont une qui porte même le titre *Fabrique Ton Propre Franz Erhard Walther*) développées dans les années 80, aux différentes œuvres d'art appartenant à ce qui a été appelé « esthétique relationnelle » dans les années 90. De plus, cette influence semble même dépasser ses œuvres des années 60, puisque l'artiste a continué à travailler et à reconfigurer ses postulats de départ pour créer, par exemple, dans les années 70, des structures encore plus larges pour une action collective, ainsi que des œuvres qui se sont étendues à une échelle architecturale (ses *Wandformationen* [Formations murales] et *Formabnahmen* [Empreintes d'espace] dans les années 80), ou qui combinent performativité et langage (*Das Neue Alphabet* [Le Nouvel Alphabet] dans les années 90), ou encore qui reviennent vers les implications phénoménologiques de formes organiques (*Körperformen* [Formes corporelles] dans les années 2000). Et à travers sa pratique de plus d'un demi-siècle, la question du public – comment l'art et

l'antihéroïque, non à l'imagerie trash, non à l'implication du performeur ou du spectateur, non au style, non à l'efféminé, non à la séduction du spectateur par les ruses du performeur, non à l'excentricité, non au mouvement, non à

l'émotion ». Voir Rainer, 'No manifesto', *Tulane Drama Review* (1965) 10, 2: 178. Voir aussi Yvonne Rainer: *Work 1961–73* (Halifax et New York: Presses of Nova Scotia College of Art & Design and New York University, 1974).

³⁰ Annette Michelson, 'Yvonne Rainer – Part I: The Dancer and the Dance', *Artforum* 12, no. 5 (janvier 1974): 57–63.

³¹ Voir Yvonne Rainer, 'A Quasi-Survey of Some Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A', dans Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, 1968), 270.

³² On pourrait se demander si « l'inclassabilité » de la pratique de Walther expliquerait pourquoi son travail est si effrontément absent des publications qui se concentrent sur la définition du nouvel art de cette période, y compris Paul Wood, Francis Fracine, Jonathan Harris, et Charles Harrison, eds., *Modernism in Dispute: Art Since the Forties* (New Haven: Yale University Press, 1993); Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (London: Thames & Hudson, 2004); Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955–1969* (London: Calmann and King, Ltd., 1996); Hal Foster, Rosalind Krauss, et al., eds., *Art Since 1900* (London: Thames & Hudson, 2003). De nombreuses autres publications pourraient être citées. Inutile de dire qu'il reste totalement absent des publications dédiées à un des mouvements mentionnés ci-dessous – minimalisme, art conceptuel, performance, etc.

l'exposition peuvent être le moyen pour bâtir une notion de « public » et d'« espace public » et les investir d'un enjeu critique – se retrouve dans ses rendus précis des plans d'exposition dessinés pour chaque événement dans lequel son travail a été présenté, de 1962 à aujourd'hui. Ils racontent l'histoire d'un artiste qui n'a jamais cessé de croire que la présentation publique d'une œuvre qui encourageait l'action était essentielle, urgente même. Cela n'a donc aucun sens de lier Walther à un mouvement ou à une catégorie. On doit plutôt parler de la manière dont son art fonctionne et de ce que cela dit sur l'œuvre d'art en soi. Dans leur déstabilisation de l'idée conventionnelle de l'objet d'art, leur transformation du spectateur en un créateur actif et leur dissipation de la notion traditionnelle d'auteur, les œuvres sans compromis de Walther peuvent être comprises comme « performatives », comme dire « je le veux » lors de son mariage ou, inversement, lorsque jaillit une obscénité : l'efficacité et le sens de ces déclarations se trouvent dans l'acte de le faire. Pour ma part, je préfère les décrire comme « opérationnelles », car elles mettent en scène une situation dans laquelle l'œuvre d'art est une incitation à l'action qui, dès lors, fait partie de l'œuvre. Ainsi, comme la fameuse explication des mots de Wittgenstein – « leur sens est leur *usage* » – le sens des sculptures de Walther réside en leur usage³³. Son « usage » consiste en la révision des traditionnelles 'subjectivité' et 'objectivité' en art qui ont, depuis les années 60 jusqu'à aujourd'hui, servi comme une enquête constante sur ce qu'est l'art, dans son sens le plus fondamental, et ce qu'il peut *faire* – comment, à travers sa réalité véritablement matérielle, il peut créer des conditions avec lesquelles l'œuvre d'art et un public (inconnu et inconnaissable) potentiel peuvent simultanément se défier et se compléter.

Traduction par Alice Cavender

³³ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, G.E.M. Anscombe et R. Rhees, eds., traduit par Anscombe (Oxford: Blackwell, 1953), 43. Le lien entre la définition des mots de Wittgenstein et l'art-action de Walther est fait par Alexander Koch dans 'Franz Erhard Walther's Participatory Minimalism', *kow* issue 1, 2009.

Traduction de l'essai 'Sculpure Not To Be Seen' d'Elena Filipovic, paru dans *Franz Erhard Walther: The Body Decides* publié par WIELS Centre d'Art Contemporain, Bruxelles et CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, en collaboration avec le Franz Erhard Walther Foundation et König Books, Londres.

Traduction: Alice Cavender

ISBN 978-3-86335-513-5