

ARCHIVER LA DISPARITION

Eclipsés, *redécouverts*. Que résulte-t-il de la mise en lumière de la disparition ?

Je me propose ici de répondre à cette question en trois temps. Le texte qui suit comporte donc trois parties, la première étant plus personnelle, la seconde plus systématique, au cours de laquelle je proposerai une terminologie constitutive du *Kunstausstieg*, qui signifie le retrait de l'art. Dans la troisième partie, je présenterai quelques contradictions que je vois poindre dès lors qu'on aborde la question de savoir comment nous pourrions appréhender un phénomène obscurci par le fait même des disparitions. Laissez moi d'abord proposer une introduction personnelle sur mon travail au sujet de ce que j'appelle le *Kunstausstieg*. *Kunstausstieg* — mot que la langue allemande permet d'inventer — signifie *quitter l'art/ se retirer de l'art/ sortir de ou abandonner l'art*. Et j'appelle la personne qui agit ainsi le *Kunstaussteiger*. Nous reviendrons plus tard sur cette terminologie.

PREMIÈRE PARTIE

En 2002, j'étais passionné par l'idée que l'on pouvait tout simplement changer d'avis et dire adieu au marché de l'art, au marché des expositions, aux événements des biennales, et à tout ce qui fait que l'art est ce qu'il est aujourd'hui. Je ne suis pas le seul à avoir perçu et à percevoir encore qu'au cours des dernières décennies les paramètres par lesquels le monde de l'art est formaté avaient en dernier lieu abandonné toute résistance face au divertissement bon marché des collectionneurs et à leur spéculation financière, face au narcissisme des conservateurs, face au résultat souvent puéril, anhistorique et anti-intellectuel de

ce que nous considérons être la pratique artistique contemporaine. Et la soi-disant « résistance » de l'aile gauche la plus politisée dans le domaine artistique a fini par s'accommoder de son influence marginale sur le cours des événements. Émancipation, Indépendance, Alphabétisation, Concision ou Durabilité, chacune de ces caractéristiques n'ont pas été et ne sont pas exigées sur la liste des vertus qui seraient en mesure d'accroître notre capital symbolique dans l'interaction des mondes de l'art aujourd'hui.

Mais je ne pouvais pas dissocier ma conception des arts et mon désir personnel de ces attributs. J'aimais être convaincu par une argumentation esthétique complexe, par un esprit intelligent et cultivé et une expérience sans équivoque. J'espérais apprendre de l'art plutôt que de le « critiquer », et l'utiliser, en tant que conservateur, ou en tant que simple citoyen, à titre de connaissance collective. Aussi pourquoi ne pas être radical et tourner les talons, les laisser faire la danse de l'art, comme Tino Seghal aime à le faire, et aller chercher des gens avec qui vous pourriez aller au-delà de la culture de la jeunesse et de l'industrie des prétentions post bourgeoises. Si la reproduction sociale du domaine artistique était principalement dirigée par un pouvoir croissant de l'économie et des mass media — ce qui signifie : la puissance, et non l'intelligence imaginative des voix y concourant —, alors l'exclusion et la disparition d'une certaine série de pratiques et de compétences que j'avais aimées dans ce domaine semblaient évidentes d'elles-mêmes. « Ne changez jamais un système qui fonctionne ». Cette logique technique de l'époque numérique est devenue aussi son idéologie cultu-

relle. Mais « Émancipation » signifiait : ne jamais faire fonctionner un système qui n'évolue pas.

Si cela vous semble couper les cheveux en quatre, j'en conviens. Critiquer le monde de l'art de cette façon semble gratuit.

Mais le ressenti est véritable et il peut en fait engendrer un sentiment de malaise et de désaffection et par là conduire des gens à abandonner un système qui leur semble paralysé. En proie à ce sentiment, ce que je fis, toujours en cette année 2002, ne fut pas d'abandonner l'art pour l'étude de la science politique ou autre, ni de tomber dans la dépression, mais — accomplissant mon rôle en tant qu'artiste, conservateur et chercheur — de programmer une exposition. Une présentation qui essaierait d'aborder ce qu'est, pour un artiste, faire volte-face et s'en aller.

Aussitôt vous faites face à des paradoxes. Je voulais faire cette exposition dans une perspective historique : j'étais convaincu que je trouverais des artistes qui, à quelque moment du passé, avaient mis un terme à leur pratique et abandonné le système artistique — et que je pourrais les prendre en exemple et les étudier.

Mais comment identifier et trouver un *ex-artiste* ? Vous ne pouvez pas chercher des *ex-artistes* sur Google, ni appeler leur galerie. Tout ce qui fait votre sujet ne vous renvoie-t-il pas à une idée, que ce protagoniste, que vous voudriez voir se tenir face à vous, a abandonné la scène sur laquelle vous demeurez toujours ? Alors où irez-vous le chercher lui ou elle ? Dans les coulisses ? Constellation piégée !! Les historiens de l'art — ainsi qu'il me devint évident très rapidement au cours

de ma recherche — n'avaient jamais eu l'intention d'écrire l'histoire des gens qui avaient cessé de leur parler... N'attendez rien de leur part. Les librairies d'histoire de l'art peuvent même être les pires endroits en ce qui concerne l'archivage de tels mouvements aussi informels et non répertoriés que ceux de ces artistes qui désertent les rouages institutionnels de l'art. La meilleure chose que vous pouvez faire finalement est de demander aux gens autour de vous s'ils se souviennent avoir perdu de vue des artistes. Faites-les parler sur ce sujet ! Cherchez à savoir si quelqu'un connaît un artiste ayant effectivement disparu et espérez alors que lui ou elle a laissé quelques traces de son passage avant de s'évaporer, disons : des œuvres d'art par exemple.

Cela serait bon parce que, pour organiser une exposition, on a besoin d'œuvres à exposer. Tout matériau, toute trace que vous pouvez disposer dans un espace et *regarder*, est ici le bienvenu. Mais qu'attendez-vous exactement lorsque vous recherchez des *Kunstausssteiger* ? Qu'espérez-vous pouvoir trouver et saisir et accrocher au mur ?¹ Quelques dernières œuvres artistiques ? Des lettres d'adieu ? Des photos de famille ? Et à quelle fin ? Quand quelqu'un disparaît, qu'est-ce que cela signifie d'autre que seul le souvenir demeure ? Il n'y a pas réellement de traces de disparition, seulement des traces d'une visibilité évanescence.

C'est presque injuste : plus vous amèneriez de matériau, particulièrement des œuvres d'art, plus leur présence persistante étoufferait la décision d'abandonner l'art. Le piège est que vous ne traiterez guère du devenir d'un ex-artiste en exposant ce que faisait cette personne à l'époque où lui ou elle jouait encore le rôle d'artiste. Alors que la plupart des pièces que vous pourrez exposer documentera et rendra compte d'une activité artistique, presque aucun matériau ne sera en mesure de montrer que cette activité est parvenue à son terme. Il vous est simplement impossible d'exposer l'inactivité artistique, qui résulte de la décision d'un artiste de ne plus jamais être, ou travailler en tant que, ou jouer le rôle d'un artiste.

*

Il y a seulement une exception décisive : et si l'abandon de l'artiste était un geste ? Un acte fait pour être vu par les autres comme un mouvement intentionnel, un geste fait pour être *perçu*. Cela signifierait qu'il a un caractère visible ; que nous devrions même le considérer comme une transition artistique, comme un cas de figure spécial, dirons-nous, critique, précaire, de la pratique artistique. Et cela signifierait qu'avec un peu de chance ça pourrait être exposable.

Ainsi que je l'ai montré dans quelques études précédentes, l'artiste américaine Lee Lozano est un exemple significatif correspondant à ce profil. Elle mit intentionnellement fin à sa carrière, à sa pratique vers 1970. Elle avait dit qu'elle le ferait et elle avait également dit pourquoi elle le ferait. Dans ses *Language Pieces* — qui, vous pouvez l'imaginer, sont des notations conceptuelles dans lesquelles elle se donna à elle-même des lignes de conduite pour les suivre à la lettre —, Lee Lozano annonça puis également documenta son retrait du monde de l'art. La *Withdrawal Piece*² du 8 Février 1969, nous offre un exemple significatif et charmant de cela :

« *Se retirer d'une exposition chez Dick Bellamy pour éviter de se faire une mauvaise réputation à cause d'œuvres qui vous rabaissent* ».

Dick Bellamy était le galeriste de Lee Lozano à cette époque. De 1969 à 1971, Lozano avait progressivement dit adieu aux règles économiques, topographiques, institutionnelles et émotionnelles de sa vie en tant qu'artiste. Les *Language Pieces* semblaient la guider et la soutenir dans cette démarche. Au moment où elle les intitula et les formalisa en tant que « Pièces », elle les percevait — et les dessinait — clairement comme son langage artistique de cette époque. Un langage qui, cependant, la conduisit vers le silence. Elle mourut en 1999. Elle ne reprit pas sa pratique artistique.

J'avais finalement trouvé mon premier cas d'étude pour mon projet d'exposition

et rapporté quelques *Language Pieces* de New York. Lozano était la première réponse à mon dilemme de conservateur sur la façon dont on peut montrer la disparition d'un artiste : je pouvais donner à voir la fin de sa pratique.

Mais pendant ce temps je m'étais rendu compte qu'aucune recherche historique ou théorique ne semblait avoir été menée sur le phénomène d'abandon de l'art. Je décidai non seulement de faire une exposition, mais aussi de mener une recherche systématique sur ce phénomène d'un point de vue empirique, méthodologique et théorique, constituant une série suivie d'études, la conférence d'aujourd'hui étant la sixième de cette série. La dixième étude avec quelques ajouts formera le livre que je suis en train d'écrire intitulé *Les Principes d'une Théorie et d'une Histoire de l'Abandon de l'Art*. Et je choisis de laisser à l'étude numéro un — mon exposition programmée — le rôle de mettre en lumière la première le sujet de l'abandon artistique. En tant que créateur d'exposition, je sentis que je ne pourrais pas parler de ce sujet dans un cube blanc sans créer une représentation imaginaire, symbolique de celui-ci. J'en vins à la conclusion que je ferais un premier travail adéquat si déjà je commençais par rendre visible l'*intention* d'abandon, le *désir* d'aller au-delà des capacités de la pratique artistique, le *rejet* d'un rôle d'artiste et le *refus* de participer au jeu des mondes de l'art. Une exposition peut nous entretenir de l'invisible par le biais du visible. Les spectateurs disposent d'un outil leur permettant de voir à travers les données visuelles un sujet situé au-delà d'une représentation physique dans l'espace : c'est leur imagination. C'est pourquoi nous pouvons converser avec l'art tous ensemble, et c'est une faculté que les conservateurs peuvent utiliser. L'étude numéro un eut finalement pour titre « gestes artistiques de la disparition », pour souligner l'aspect de geste que je considérais essentiel pour donner à voir l'abandon. J'entourai les *Language Pieces* de Lee Lozano des œuvres de Chris Burden, Arthur Cravan et Bas Jan Ader, qui ne sont pas des *Kunstausssteiger* comme Lee Lozano, mais qui exprimèrent un

doute radical sur les conditions d'exercice de l'art et sur leur positionnement au sein du domaine artistique, et traversèrent des situations extrêmement précaires dans leur pratique artistique. Insister sur leur rejet des modèles de rôles artistiques modernes, particulièrement influent autour des années 1970 — c'est-à-dire au début du post-modernisme —, semblait poser un fondement approprié pour la compréhension de toute la dynamique de l'abandon, que l'on ne mettrait pas automatiquement en lumière en alignant quelques abandons plus ou moins significatifs, comme le Musée MUMOK de Vienne le fit dans son exposition *Kurze Karrieren* deux ans plus tard.

Je termine ici la description de mon projet d'exposition de 2002, afin de suivre une approche plus systématique et d'aborder la question que je veux traiter.

DEUXIÈME PARTIE

J'ai donné une définition de ce que je propose d'appeler le *Kunstausstieg*³ — c'est-à-dire l'abandon ou le retrait de l'art — et je la reprends ici en tant que proposition permettant une meilleure compréhension du sujet que nous pourrions choisir de traiter lorsque nous parlons de « disparition ».

Je suis la définition que j'ai donnée dans le magazine belge *De Witte Raaf* : Un *Kunstaussteiger* est un acteur social que nous sommes capables de situer dans le domaine de l'art quelque part dans le passé, et que nous ne sommes pas en mesure de retrouver dans ce même domaine quelque temps après, *et qui l'a voulu ainsi*. Cette dernière demi-phrase « *et qui l'a voulu ainsi* » est essentielle. Qu'est-ce que cela implique ?

1. *Quitter l'art*, de mon point de vue, peut seulement signifier *quitter le domaine de l'art*. Aucune autre interprétation n'a de sens pour moi. Et *quitter le domaine de l'art* signifie dire adieu à *tous* les éléments, fonctions et structures, qui sont constitutifs de ce domaine et de ses affaires inhérentes. Et cela signifie se retirer des paramètres économiques, ins-

titutionnels, sociaux et psychologiques et de leur environnement urbain qui créent et encadrent l'existence d'un artiste dans les sociétés modernes et post-modernes. Cela signifie arrêter *toute* pratique dans le domaine de l'art, rejeter les attributs et le modèle du rôle « d'artiste » et abandonner le discours lié à l'art. Ce premier axe de ma définition nous permet de l'élargir et d'inclure également d'autres acteurs du domaine de l'art comme les conservateurs, les propriétaires de galeries, les critiques, les professeurs et autres. Il est utile de procéder ainsi, parce que la pratique artistique inclut potentiellement toutes ces activités aujourd'hui, les différents rôles dans ce domaine s'échangent et se chevauchent de façon inséparable.

2. Nous ne considérerons qu'un retrait actif et intentionnel du domaine de l'art en tant que forme de disparition sur laquelle nous voulons mettre l'accent. Être censuré par un régime dictatorial est quelque chose de très différent⁴, comme le fait de ne pas avoir de succès ou d'être en détresse économique et de finalement devoir abandonner ou comme les cas d'accidents ou de suicides.

3. Le retrait doit être accompli. Seule une démarche qui a été effectuée dans le passé peut être considérée comme une disparition de la scène artistique. Toute déclaration, citation, prétention ou symbolisation de l'abandon demeure dans le domaine artistique.

4. Vous ne pouvez vous retirer d'un système auquel vous n'appartenez pas. Pour abandonner une position dans le domaine de l'art, vous devez avoir occupé une telle position dans un premier temps. La disparition est relative à la visibilité qui la précède.

Si nous suivons cette définition, nous pouvons facilement identifier des cas qui ne relèvent pas d'un abandon de l'art. Par exemple :

1. Arrêter de produire des œuvres d'art. Duchamp nous a montré — comme l'avaient déjà fait quelques artistes romantiques longtemps avant lui — que l'on

n'a pas besoin de produire des œuvres artistiques pour être un artiste et pour se positionner dans le domaine artistique. La production n'est pas fondamentalement requise pour être accepté en tant qu'artiste. Arrêter de produire des œuvres peut s'avérer un simple changement de pratique dans le domaine artistique.

2. Les terminologies de « an-artiste » (Duchamp), de « non-artiste » (Allan Kaprow) et de « anti-artiste » sont soit des termes dialectiques soit simplement des concepts spécifiques concernant ce qu'est un artiste et ce qu'il ou elle devrait faire.

3. Si vous êtes un artiste et devenez un conservateur, vous ne vous retirez de rien d'autre que d'un modèle de rôle spécifique. En réalité, la seule chose que vous faites est de changer votre position au sein du domaine de l'art, et peut-être même pas votre pratique. Il y a tant d'activités dans le domaine de l'art qui se chevauchent réellement qu'il est absurde de chercher un quelconque trait distinctif essentiel entre artiste, fantaisiste, conservateur, chercheur, critique, etc.

4. Tout ce que nous considérons comme la fusion de l'art et de la vie. L'art est vraiment quelque chose que nous pouvons pratiquer et précéder dans nos vies ou non. Et l'idée que nous nous faisons d'une telle pratique ainsi que la façon dont nous la nommons n'est rien d'autre qu'une conviction relative à l'environnement social et terminologique dans lequel nous nous trouvons. Vous êtes libres de créer votre fusion privée entre ce que vous voulez. Cuisinez votre plat — et croyez que vous êtes en train de pratiquer la physique. Dès que la communauté des physiciens accrédi-tera votre expérimentation comme pertinente à leurs yeux, il s'agira de physique — indépendamment de ce que vous vouliez que ce soit. Si tout ce qu'ils font est d'apprécier votre plat délicieux, ils se contenteront de vous demander un dessert. Si personne n'y prête attention, il s'agit juste de votre humeur personnelle, peu importe comment vous l'appellez. Nous devrions éviter de confondre l'abandon de l'art

avec toutes les idées et les mythes modernes au sujet des phénomènes marginaux. A l'époque moderne, une tendance générale à la marginalité est constitutive de notre notion de l'art, puisque l'art revendique sa nature de point de passage vers L'Autre, L'Utopie, L'Ailleurs ou La Vie. En ce qui concerne la normalité, la rationalité, la réalité sociale, l'artiste est même le stéréotype de celui qui vit en marge de la société.

TROISIÈME PARTIE

C'est la partie qui comporte les mauvaises nouvelles. Nous avons déjà vu qu'exposer des *Kunstausteiger* n'est pas une chose évidente. Et, même si vous parvenez à présenter des œuvres d'un artiste aussi significatif sur le sujet de l'abandon que Lee Lozano, cela ne signifie pas que vous rendiez automatiquement perceptible son retrait de l'art. Grâce au fonds original⁵ de Lozano, PS1 New York organisa une exposition de son œuvre en 2004⁶, après que cette artiste eut été dénigrée pendant 30 ans. Dans cette présentation, derrière la présence de toutes ses peintures et dessins et également de quelques-unes de ses *Language Pieces*, seul son acte d'abandon de l'art restait invisible.

Mais je veux parvenir à une interrogation plus générale : Si vous convenez que « abandonner l'art » — ce que nous qualifions ici de disparition — peut seulement signifier sortir du domaine de l'art pour des raisons logiques et pratiques, comment pouvons-nous penser alors être capable d'aborder ce sujet depuis l'intérieur de ce domaine, puisque c'est précisément là où nous nous trouvons, et puisque le sortant est manifestement dans un autre endroit que là où nous sommes. Et il y a une question encore plus sérieuse : pour quelle raison, dans quelle intention et avec quelles attentes pouvons-nous souhaiter parler un tant soit peu du *Kunstausstieg* ? Je voudrais rappeler ici que ce à quoi nous sommes confrontés est la décision d'artistes — ou de théoriciens ou d'organisateur d'expositions — de *s'extraire du monde de l'art et d'annuler et de rejeter ce qui les avaient lié à celui-ci* — et plus que cela : *d'exécuter cette décision*.

Corrigez-moi si je me trompe, mais je ne vois rien d'autre pouvant constituer notre sujet. Si par conséquent nous sommes d'accord sur la définition que j'ai donnée plus haut, sur le fait que parler du *Kunstausteiger*, le marginal de l'art, signifie parler d'un acteur social, que nous sommes capables de situer dans le domaine de l'art quelque part dans le passé, et que nous sommes incapables de situer dans ce même domaine un peu plus tard et *qui l'a voulu ainsi*, si nous suivons ce cheminement, la question qui reste sans réponse jusqu'à présent est *le pourquoi le voulait-il vraiment ainsi*. Si l'abandon de l'art implique une intention — et je suggère que c'est bien le cas — nous devons prendre en considération le caractère de cette intention. Nous pourrions trouver mille et une bonnes raisons de tourner le dos à l'art. Toutes celles-ci sont réelles et toutes celles-ci sont vraies, et toutes révèlent quelque chose au sujet de la composition même du domaine de l'art et des promesses et déceptions qu'il réserve à ses participants. Certaines sont plus significatives, d'autres le sont moins. Un artiste peut changer de job parce qu'il a hérité de la société de son père ou qu'il s'est pris de passion pour l'aviation. C'est juste mais cela ne nous apprend pas grand-chose. Je n'en ferais pas notre sujet. Un autre a pu avoir un syndrome de grand brûlé et prendre sa retraite à quarante ans. Cela peut prouver que produire des œuvres artistiques peut être un dur travail et que l'on peut gagner beaucoup d'argent en peu de temps par cette pratique. Cela ne nous intéresse pas beaucoup non plus.

Une idée déjà plus intéressante est celle qu'un artiste puisse *mettre un terme* à son travail dans le sens qu'il pense avoir achevé ce qu'il voulait faire, ou qu'il a perdu son inspiration et ne sait pas ce qu'il pourrait ajouter d'autre à ce qu'il a déjà fait, ou qu'il en arrive à l'idée que ce qu'il a commencé à faire était en fait une mauvaise idée et qu'il ferait mieux d'arrêter. Être rigoureux de la sorte mérite de l'estime et je suis sûr que c'est rare. Mais je ne suis pas sûr que nous puissions dire qu'une personne de la sorte *souhaite abandonner*. Mettre un terme au proces-

sus apparaît plus ici comme son aboutissement. Je pense plutôt que nous sommes intéressés seulement si l'abandon a un caractère de déclaration, s'il nous dit quelque chose au sujet de la composition du domaine artistique, au sujet de questions culturelles et politiques à un moment spécifique de l'histoire, au sujet de la façon dont les artistes se perçoivent eux-mêmes au sein de la société, et de celle dont l'image qu'ils se font d'eux-mêmes évolue à travers le temps. La période autour de 1970 par exemple fut marquée par de nombreuses désillusions fondamentales concernant les utopies sociales, politiques et artistiques, qui effacèrent la dynamique révolutionnaire que les idéaux modernistes avaient souvent nourris. Si la source d'un abandon a pour origine une fracture de l'espoir social, alors, par exemple, c'est une question qui devrait nous intéresser. Et si nous cherchons des questionnements sur l'émancipation, alors les personnes qui arrêtent de faire fonctionner un système qui n'évolue pas méritent notre attention.

Le seul problème pour nous est que nous sommes ce système. Comment pouvons-nous, nous qui demeurons à l'intérieur du domaine artistique, que les *Kunstausteiger* quittent, appréhender la déclaration sous-jacente à leur disparition ?

Par définition, l'abandon de l'art n'est pas un geste accommodant pour les personnes impliquées dans les expositions d'art, les symposiums artistiques et les archives d'art. Le *Kunstausstieg* n'est pas du tout un sujet facile pour nous qui œuvrons dans le domaine artistique. Les *Kunstausteiger* ne partagent plus nos convictions sur l'art, ils n'ont pas confiance dans nos institutions, ils refusent de nous parler et ils ne souhaitent pas qu'on leur parle. Ils ne critiqueraient pas ce que nous faisons, ni ne se plaindraient de nos échecs et ils considéreraient nos efforts avec indifférence. Ils ne sont pas là où nous sommes et ne jouent pas à nos jeux.

Leur abandon de la scène est une libération ou — pour être moins emphatique — une dissociation d'avec la pratique et le discours artistiques. Cela souligne

les limites de notre domaine artistique, que pour la plupart nous n'aimons pas entendre. Nous entretenir au sujet de la disparition délibérée d'artistes ne peut pas équivaloir à ne pas évoquer ces limites et les failles s'y rattachant. Ce n'est pas par hasard, mais par quelque nécessité, qu'il n'existe pas jusqu'à présent d'archivage des artistes ayant abandonné l'Art, puisque ne pas être mentionné dans des archives artistiques — ce qui signifie au sein d'un cadre institutionnel artistique qui définit votre rôle et votre importance et qui vous donne un nom et un nombre et qui attribue votre valeur sur le marché des affaires immanentes du domaine artistique — puisque *ne pas participer à ce jeu*, tel est ce en quoi consiste l'abandon de l'art. Quelle idée pouvons-nous avoir sur ce sujet, si nous n'arrivons pas à comprendre cela ? Construire une archive signifie rendre quelque chose *public*. C'est une façon de bien organiser une visibilité spécifique. Qu'est-ce que cela signifie d'autre que de mettre en lumière quelque chose exactement de la façon dont les paramètres structurels de l'archive le pré-déterminent. « *Archiver la disparition* » ne signifie rien d'autre que de ramener sous les projecteurs de notre monde artistique ceux qui avaient choisi — et ce souvent sous la pression de circonstances malcommodes — de sortir de ce cirque.

*

Les artistes qui ont laissé derrière eux une œuvre artistique importante, qui est encore visible dans le domaine artistique, sont présents dans le circuit artistique, qu'ils le veuillent ou non. Et c'est bien. Lozano est un bon exemple de ce type d'artistes. Après trente ans de silence autour de son travail, désormais, de façon très récente, le fonds de ses œuvres s'est déplacé vers une des galeries les plus influentes et les plus performantes économiquement au monde : Hauser & Wirth, Zürich. Ses œuvres constitueront les ventes phare de la saison à Bâle cet été. Les sortes de questions dont nous avons à débattre ici ne sont-elles pas de cet ordre : comment peut-on mettre en relation cette carrière post-mortem avec cette phrase extraite de *Withdrawal Piece*⁷ de 1969 :

« *Se retirer d'une exposition chez Dick Bellamy pour éviter de se faire une mauvaise réputation à cause d'œuvres qui vous rabaissent* ».

Si un archivage de la disparition, qui inclut déjà Lee Lozano aujourd'hui, trouve une réponse à cette question, ce sera une bonne réponse. Sinon de quoi sera-t-il finalement capable de nous parler ?

Si aujourd'hui nous faisons nous-mêmes des *Kunstausstiege* les nouveaux personnages mystiques, héroïques ou anti-héroïques de la prochaine saison artistique, nous les amènerions à circuler encore dans le marché des idées et des événements artistiques ce qui signifierait *inverser, défaire* leur démarche de disparition. Nous les ramènerions dans le domaine qu'ils avaient quitté — non comme des joueurs en activité, bien sûr, mais nous les ferions devenir les morts-vivants du monde artistique, des vampires que nous condamnerions à être nourris de notre existence. Mais comme nous le savons par la littérature : si l'on tire les morts-vivants à la lumière du soleil, ils deviennent poussière. Nous perdrons finalement notre sujet ou, tout du moins, son sens et sa signification, et ce qui est important : nous passerions complètement à côté du contexte et des circonstances historiques au sein desquels ils trouvent leur origine. Et la chose la pire que nous pourrions même faire serait de faire de l'abandon une œuvre d'art. Cela signifierait tout simplement passer totalement à côté de l'essentiel. Laissez-moi résumer : Ceux qui ont disparu du domaine artistique ne se trouvent pas dans les archives artistiques de la disparition. Ne pas être présent dans cet archivage est leur seule caractéristique commune et c'est exactement ce qui les a conduit à disparaître. Si nous parvenions à les y enfermer et à braquer le projecteur sur eux, nous défierions ce qu'ils ont fait. Il est vrai qu'apparemment leur disparition a déjà été mise de côté dans un sens, puisque nous avons été capables de les découvrir et de mettre la main sur eux. Il est assez important de chercher à découvrir prudemment ce que cela signifie. Il est toujours bon de posséder une trace, car cela nous

aide à garder des souvenirs et à ne pas reproduire les fautes d'hier à l'avenir. Et l'archivage de la disparition n'est pas une chose impossible à constituer. Je sens simplement que cela pourrait détruire son sujet et son sens. L'archive pourrait seulement être adaptée à son sujet et aux décisions, attitudes et actions de ceux qu'elle souhaiterait contenir, si nous résistons à la tentation de la remplir -et pire même-d'essayer de l'achever. Une archive de la disparition complètement achevée est la négation absolue de son sujet et de chaque fragment de son contenu. Plus vous la remplirez, plus vous effacerez du sens. L'archive de la disparition adéquate est en fait une archive vide. ■

Alexander Koch

Notes

1. Et à quelle fin ?
2. *Withdrawal Piece* (8.02.1969) – JAAP VAN LIERE ; N.Y., USA.
3. Alexander Koch, « KUNST VERLASSEN #2 : Kunstausstieg als kritische Praxis », dans : *Transversale. «Erkundungen» in Kunst und Wissenschaft. Europäisches Jahrbuch*, Wilhelm Fink Verlag, Paris/Paderborn 2005, ainsi que dans *Art 21*, Paris 2006 (traduction française) ; KUNST VERLASSEN #4 : Waarover we (kunnen) spreken als we over het « uit de kunst stappen » spreken (Wovon wir sprechen (können), wenn wir vom Ausstieg aus der Kunst sprechen), dans *De Witte Raaf*, Bruxelles 2004.
4. Consulter également : « Alexander Koch, KUNST VERLASSEN #5 : Why would you give up art in post war eastern Europe (And how could we know)? Adding some new blind spots to the East Art Map », dans *Mind the Map. History is not given*, Francfort-sur-le-Main 2006.
5. Jaap van Liere et Barry Rosen, NY, ont en charge les œuvres de Lee Lozano depuis 92 et ont géré son fonds de 99 à 05.
6. *Lee Lozano, Drawn from Life : 1961 – 1971*, PS1 Contemporary Art Center, New York, 22 janvier-1^{er} mai 2004.
7. *Withdrawal Piece* (8 février 1969) – JAAP VAN LIERE ; N.Y., USA.

