

## L'art du XX<sup>e</sup> siècle (9/10)

Le Mudam organise un cycle de cours d'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle afin de permettre au public de mieux comprendre la création contemporaine. Le «Luxemburger Wort» s'est associé à cette action pédagogique en offrant à ses lecteurs de larges aperçus de ces cours. Dans ces deux pages le lecteur trouvera la substance du neuvième cours, tel qu'il sera donné aujourd'hui même au

Musée d'art moderne Grand-Duc Jean. Ce nouveau cours concocté par le Mudam pour ses visiteurs et nos lecteurs est notamment consacré à l'École de Düsseldorf, et comporte par ailleurs la rubrique habituelle sur les scandales dans le monde de l'art ainsi qu'une chronique sur l'art de la disparition par Béatrice Josse, directrice du 49Nord 6Est Frac Lorraine.

## Chronique d'une disparition annoncée

Le point de vue de la directrice du 49Nord 6Est Frac Lorraine

PAR BÉATRICE JOSSE

«La destruction fut ma Béatrice» (1) ou comment à partir d'un paradoxe (para: à côté et doxa: le savoir) se construit une collection d'œuvres immatérielles.

Depuis plus de 10 ans, le Fonds régional d'art contemporain de Lorraine à Metz tente d'interroger les limites d'une politique patrimoniale en art visuel. En proposant d'acheter des œuvres protocolaires et performatives, le Frac Lorraine tente de revendiquer le peu de place laissée aux pratiques éphémères souvent conjuguées au féminin et le primat des objets comme valeur d'échange. À l'heure où le concept de dématérialisation sonne le glas des emplois en Europe, le marché de l'art, lui, semble survivre avec des pratiques ancestrales liées au fétichisme.

Cependant, la performance participe grandement à la déflagration institutionnelle muséale: elle interroge les limites du musée comme celles du théâtre ou de la danse, tout en frottant avec les marges et l'espace public; elle est définitivement une alternative en regard de l'attitude contemplative face à l'œuvre figée, finie; elle est devenue le lieu privilégié de dialogue entre les arts; elle est signe de résistance car protéiforme et rhizomique; elle permet de déjouer pour mieux l'exposer le rôle de l'institution.

En prenant le risque d'acheter et d'exhiber des protocoles performa-

tifs ayant vocation à se définir au fur et à mesure de sa pratique, l'institution patrimoniale semble se transformer, en tout cas virtuellement. Car, nous savons que rien ne confirme plus le statut et l'impact d'une règle que le désir de transgression; dit autrement: plus on transgresse, plus on est complice de l'institution ayant établi la règle que l'on cherche à rendre caduque.

S'il est des espaces de connivence, il en est d'autres qui obéissent à des stratégies, ou plus exactement peut-être à des tactiques de diversions. Dans une telle perspective, qui est à rapprocher de celle du jeu, l'institution cesserait de fonctionner comme un lieu de célébration, de commémoration, de consécration, de légitimation, pour se muer, le temps que durerait l'épreuve, en un lieu d'expérimentation, un terrain de jeu, un champ ouvert à toutes formes de manœuvres et d'opérations critiques.

En un mot: «Politiquement parlant, le temps est venu de substituer à la critique pour une large part hypocrite et confusionniste de l'institution, le mot d'ordre d'une utilisation ludique de sa machine qui correspondrait, en fait, à la pratique réelle et la plus constante de l'art moderne et contemporain» (2). Avis à bon entendeur!

(1) Stéphane Mallarmé, Lettre à Eugène Lefebvre, 27 mai 1867, in Œuvre, tome I, La Pléiade, p. 717  
(2) Hubert Damisch in L'amour m'expose, Klincksieck, 2007

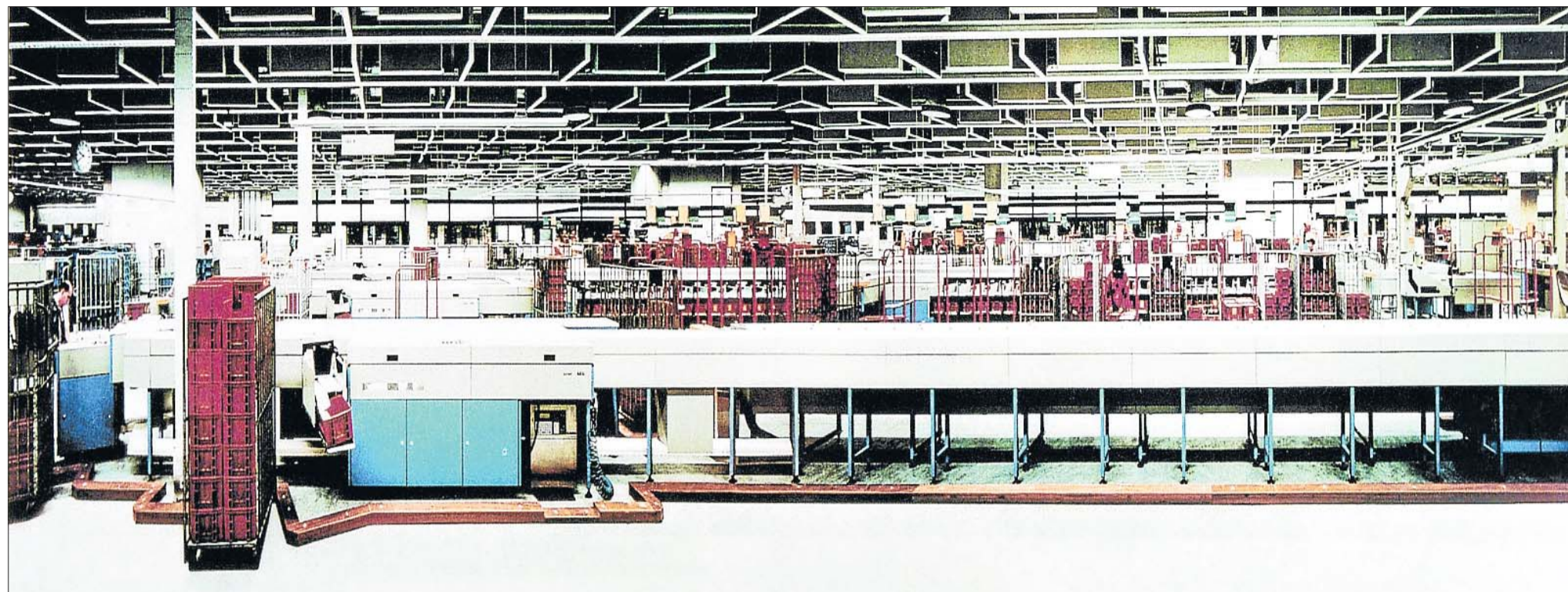


Jiri Kovanda: Kissing through glass, 2007. Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine. (PHOTO: RÉMI VILLAGGI)

Les années quatre-vingt-dix

# La photographie comme outil conceptuel

L'école de Düsseldorf: un laboratoire pour la photographie contemporaine



Andreas Gursky: PTT, Rotterdam, 1995. Impression couleur, 115 x 259 cm. Collection Mudam Luxembourg. (PHOTO: ANDREAS GURSKY)

PAR CLAUDE MOYEN

«Le photographe peut apparaître comme l'artiste type, qui s'est donné un métier et transforme en œuvre une expérience du monde médiatisée par ce métier. Cette image n'est pas absurde, mais elle paraît aujourd'hui trop nostalgique pour être acceptable. La seule attitude convaincante se situe plutôt dans le mince écart qui sépare le refus de l'efficacité médiatique du retrait passiviste. Or, cet écart est le meilleur héritage de l'art moderne. C'est lui qui permet à un artiste d'être „contemporain“ sans adhérer à l'inévitable conformisme de son époque. La photographie, située entre les beaux-arts et les médias, permet à certains artistes de réinventer l'art moderne.» (1)

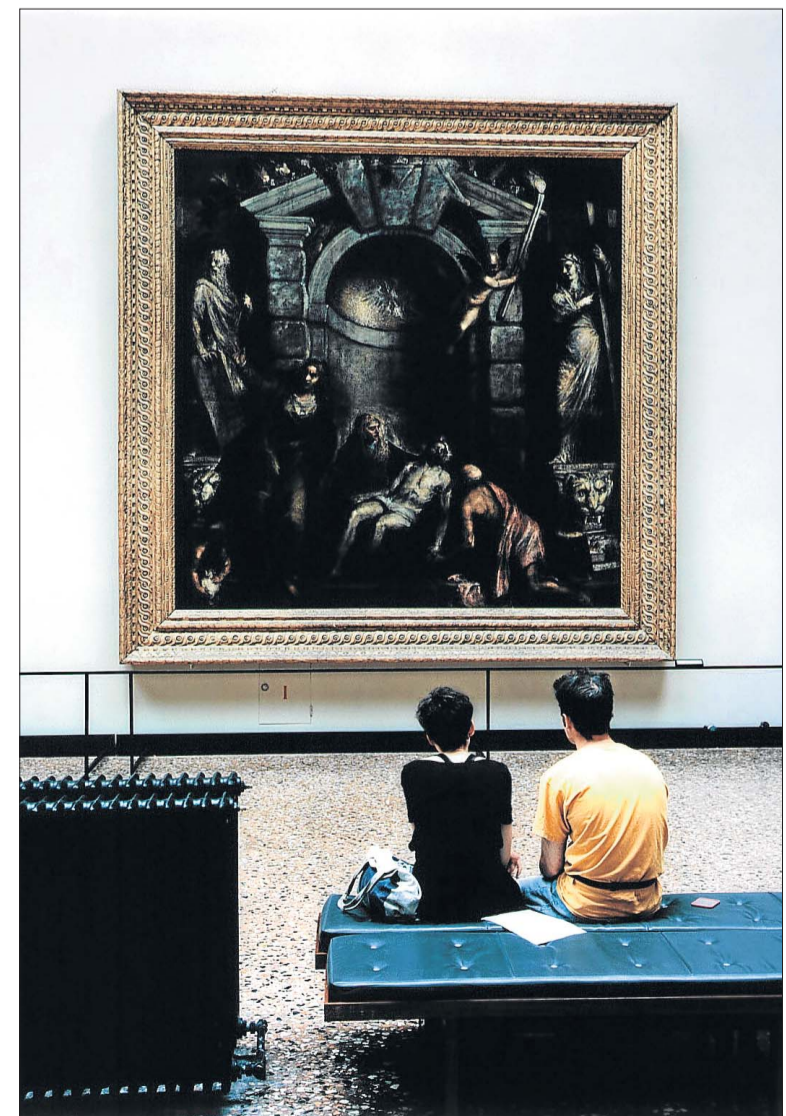
Au début des années 80, l'école de Düsseldorf donne naissance à une génération d'artistes qui réinventent l'art à partir de la photographie et qui vont jouer un rôle essentiel dans la légitimation et l'affirmation de la photographie sur la scène artistique contemporaine. Un important point de départ de ce courant artistique est la classe de photographie du couple d'artistes allemands Bernd et Hilla Becher.

À l'arrivée de Bernd Becher à l'académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, l'école est déjà un foyer de l'avant-garde artistique allemande. Les peintres Sigmar Polke et Gerhard Richter y ont été les anciens élèves de Joseph Beuys. Polke et Richter sont les figures de proue du retour à la figuration dans la peinture en Allemagne. Alors que la peinture de Polke brasse le flux incessant des images médiatiques par l'appropriation, l'association et le montage, Richter place l'image photographique au centre de sa démarche picturale d'une manière plus analytique. Ses toiles reproduisent des photographies de presse, des photographies floues et des images abstraites.

Atlas, initiée en 1962, est une œuvre infinie constituée de milliers de photos, sources documentaires

pour ses travaux picturaux. Le résultat est une fresque que l'artiste présente à la fois comme «une image globale du monde» et un aperçu sur son intimité. Richter voit la photographie comme un art neutre, le libérant des questions de style et le rendant autonome dans l'affirmation de son «expression personnelle».

Dans les deux démarches, la photographie occupe une place nouvelle, elle n'intervient plus seule-



Thomas Struth: Galleria Dell'Accademia II, Venise, 1995. C-print couleur, 225,5 x 185,7 cm. Collection Mudam Luxembourg. (PHOTO: CHRISTOF WEBER)

ment a posteriori comme un outil de documentation d'un événement ou d'illustration d'un concept, mais elle est déterminante pour le processus artistique. Et cela se passe dans un environnement artistique qui s'est accommodé des questions de retour de la figuration et de la représentation du réel. Dans la poursuite d'une documentation neutre du monde, Bernd et Hilla Becher mènent un projet descriptif et systématique de recensement

par la photographie de bâtiments industriels. La démarche du couple est un peu une démarche de chercheur scientifique: réalisées selon un dispositif photographique invariable, leurs images en noir et blanc apparaissent comme des témoignages précieux d'une architecture industrielle menacée par la ruine: «Les bâtiments ont été construits sans aucune considération esthétique. Le seul but est leur fonctionnalité. Ce qui signifie que quand ils perdent leur fonction ils ne sont plus autorisés à exister, ainsi ils sont démolis. Rien ne demeure de l'âge industriel. Ainsi nous avons pensé que nos photographies donneraient au spectateur la chance de retourner à une période qui a été effacée pour toujours.»

### Le morne et le distant

Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky..., la liste des élèves du couple Becher, qui deviennent les pionniers de la photographie conceptuelle allemande des années 90 est longue et incomplète. Elle est arrêtée ici aux trois représentants les plus célèbres, présents aussi dans la collection du Mudam.

La photographie de Thomas Ruff se caractérise par d'immenses portraits en couleurs de jeunes gens, pris frontalement, sous une lumière étale et dans lesquels le visage, volontairement sans expression, occupe toute l'image. En 1987, il commence une série intitulée «Haus». Avec la même logique que pour ses portraits, il photographie des habitations d'allure morne (esthétique bétonnée de l'après-guerre) et les montre de manière très distante.

Un autre élève de la classe des Becher, Thomas Struth, s'intéresse à l'Histoire et plus particulièrement à la relation entre vécu personnel et histoire collective. Partant d'une interrogation sur les raisons qui poussent le monde à fréquenter les musées, Thomas Struth réalise au début des années 90 sa série des Museum Photographs. Il photogra-

phie des visiteurs, la plupart étant pris en position de contemplation muette, dans des musées, églises ou autres lieux à hautes valeurs culturelles: «Ça m'a semblé être une possibilité intéressante, de mettre en scène des visiteurs de musée qui ont une certaine ressemblance intérieure avec les personnages peints sur les tableaux, ce qui crée un canal temporel et fait ressortir encore la fraîcheur des peintures.»

Andreas Gursky, le plus célèbre des élèves des Becher, certainement le plus coté, voyage et sillonne le monde à la recherche de sujets qui incarnent le «Zeitgeist». Généralement de format monumental et d'une précision impressionnante, ses photographies montrent des portraits de la société de consommation et de la globalisation: une bourse, un supermarché, des usines... Il photographie plusieurs vues, puis il assemble numériquement tous ces éléments en un tableau aux allures d'instantané qui n'a pourtant jamais existé. Dans ses œuvres, Gursky ne s'intéresse pas à la représentation du monde mais à l'idée du monde: «Ce qui m'intéresse, ce n'est pas d'inventer la réalité, mais la réalité elle-même. Le fait de la rehausser, de l'accrocher parfois, me paraît légitime. Je fais en sorte qu'aucune image n'ait l'air d'avoir été travaillée [...], mais rien n'était comme cela apparaît ici. Ces images sont complètement artificielles.»

Aussi artificiel que la réalité elle-même? C'est cette ambiguïté qui est troublante dans l'effort déployé par les photographes conceptuels allemands dans une représentation «objective» de la réalité - la fonction primaire, finalement, assignée à l'image photographique. Autant de pistes de réflexion pour une utilisation conceptuelle de la photographie qui va marquer les années quatre-vingt-dix.

(1) Jean-François Chevrier, «Le Tableau et les modèles de l'expérience photographique», Qu'est-ce que l'art au 20<sup>e</sup> siècle?, Fondation Cartier pour l'art contemporain, ENSBA, 1992.

Kunstskandale - Skandalkunst?

# Der Hype des Kunstmarktes und der Tanz um das Goldene Kalb

Damien Hirst, Künstler, „Shooting Star“ und Multimillionär

VON MARKUS PILGRAM

Ist es ein Skandal, wenn ein erfolgreicher Künstler seine Werke an seinem Galeristen vorbei direkt versteigern lässt? Ist es ein Skandal, wenn dieser Künstler seine Kunstwerke in einer Art mittelständischen Unternehmens von fast 200 Mitarbeitern wie am Fließband produzieren lässt? Ist es ein Skandal, wenn sich dann an den beiden Auktionstagen die über 200 Arbeiten wie warme Semmeln verkaufen und am Ende 140 Millionen Euro eingenommen werden? Ein Skandal ist es wohl nur für den, der es als solches empfindet. Alle anderen starren verwundert, begeistert oder indigniert auf das Ereignis, auf einen der erfolgreichsten Marketingcoups in der Geschichte der Kunst. Damien Hirst, der 43 Jahre alte Künstler, Shooting Star und Multimillionär, bat am 15. September 2008 bei Sotheby's in London zum Kauf.

Hirst, der 1988 als Organisator der legendären Freeze-Ausstellung in den Docklands der britischen Hauptstadt auftrat, war als Absolvent des Londoner Goldsmith Art College einer derjenigen YBAs („Young British Artists“), die in der Folge dieser Ausstellung die Aufmerksamkeit des Werbegemoguls und überaus einflussreichen Kunstsammlers Charles Saatchi auf sich zogen. Saatchi, der in großem Stil mitunter ganze Ausstellungen blockweise einkaufte, erlebte die in wirtschaftlich schwieriger Lage darnieder liegende englische Kunstszene und verwandelte die Produkte vieler junger Künstler in Spekulationsobjekte und Geldanlagen. So wurde der berühmte, in Formaldehyd eingelegte Tigerhai („The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“) von Damien Hirst, der als „provokante wie plakative Metapher für Aggression und Vitalität, aber auch für Kunst und Konservierung“ beschrieben wurde und für den Saatchi 1991 noch 50 000 Pfund bezahlt hatte, im Jahre 2005

für 6,5 Millionen Pfund weitergekauft. 2007 war von ihm erneut die Rede, als er seinen ersten lukrativen Supercoup landete. Ein mit 8 601 Diamanten bedeckter Platinabguss eines menschlichen Schädelns mit dem Titel „For the Love of God“ wurde für 50 Millionen Pfund verkauft. Im Nachhinein bekam der Triumph freilich einen schalen Beigeschmack, als sich herausstellte, das Hirst selbst sowie sein Galerist Teil des Bieterkonsortiums gewesen waren und so einen Misserfolg der Auktion verhindert hatten. Hirsts ein Jahr später stattfindende Auktion, und vor allem ihr promi-



Damien Hirst vor seinem Werk „The Golden Calf“, 2008. (FOTOS: D.R.)

nentestes Stück, das mit 10,3 Millionen Pfund zugeschlagene „Goldene Kalb“, hätte dem offenbar jeden Preis zu zahlen bereiten Bieterpublikum eigentlich den Exzess seines eigenen Kultes der falschen Götzen vor Augen führen können.

Die Auktion, bei der Hirsts übergangener Galerist Jay Joplin, von der Londoner White Cube Gallery, auf etwa die Hälfte aller Stücke vor allem bot, um die durch das plötzliche Überangebot bedrohten Preise zu stabilisieren und voranzutreiben, sollte der Höhe- und Endpunkt einer unvergleichlichen Preishysterie sein. Die Ironie der Geschichte war, dass Hirsts Auktion zugleich mit der Ankündigung der Insolvenz von Lehman Brothers in New York und damit zeitgleich mit dem Beginn der größten Finanzkrise seit langem stattfand und in ihrem Bereich ebenfalls das Platzen einer Spekulationsblase zur Folge hatte: auf den unvermeidlichen Kater folgten Preisstürze von 25, 50 oder gar 75 Prozent für Werke des nun wohlhabendsten lebenden britischen Künstlers.

### 50 Millionen Pfund für „For the Love of God“

Hirst indes hatte seine Lektion gelernt. 2007 war von ihm erneut die Rede, als er seinen ersten lukrativen Supercoup landete. Ein mit 8 601 Diamanten bedeckter Platinabguss eines menschlichen Schädelns mit dem Titel „For the Love of God“ wurde für 50 Millionen Pfund verkauft. Im Nachhinein bekam der Triumph freilich einen schalen Beigeschmack, als sich herausstellte, das Hirst selbst sowie sein Galerist Teil des Bieterkonsortiums gewesen waren und so einen Misserfolg der Auktion verhindert hatten. Hirsts ein Jahr später stattfindende Auktion, und vor allem ihr promi-



Damien Hirst: „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“, 1991.