Études photographiques

28 | novembre 2011
J.M.Cameron / Discours critiques/ Photographies de l'Inconscient

Arte povera, une question d'image

Germano Celant et la représentation critique la néo-avant-garde

Arte Povera, A Question of Image: Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde

Giuliano Sergio

Traducteur : James Gussen

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3224
ISSN : 1777-5302

Traduction(s) :
Arte Povera, A Question of Image - URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3471 [en]

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 21 novembre 2011
Pagination : 120-142
ISBN : 9782911961281
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Giuliano Sergio, « Arte povera, une question d'image », *Études photographiques* [En ligne], 28 | novembre 2011, mis en ligne le 03 mai 2012, consulté le 09 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3224

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Arte povera, une question d'image

Germano Celant et la représentation critique la néo-avant-garde

Arte Povera, A Question of Image: Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde

Giuliano Sergio

Traduction : James Gussen

1 « Comment est-il possible de raconter l'histoire de l'art italien des quarante dernières années sans tomber dans le labyrinthe habituel de la critique officielle[1] ? », s'interrogeait Francesco Bonami à l'occasion de son exposition "Italics. Arte italiana tra tradizione e rivoluzione 1968-2008". En rupture avec ses prédécesseurs, le commissaire d'exposition considère 1968 comme le début du « labyrinthe » : à cette époque, le critique Germano Celant lançait l'arte povera, « un train » qui aurait rejoint la scène internationale en laissant sur le quai plusieurs artistes italiens de valeur. Si l'objectif critique de Bonami était avant tout de rompre avec l'héritage de l'arte povera, il s'agira plutôt ici de découvrir ce qui a permis de bâtir ce mouvement au sein de la scène artistique internationale. Cependant, la question de Bonami touche un point central où critique et histoire se rejoignent et révèlent que la difficulté à « raconter l'historie » de la néo-avant-garde était au cœur même du débat critique dès la fin des années soixante. À ce propos, le témoignage d'Harald Szeemann, alors qu'il installe sa célèbre exposition "Live in Your Head : When Attitudes Become Form", est flagrant : « Personne n'a jamais pu donner un nom satisfaisant à ce phénomène compliqué ni l'inscrire dans une catégorie, à l'inverse du Pop art, l'Op art et l'art minimal. Tous les noms proposés jusqu'ici – Anti-Form, Micro-emotive Art, Possible Art, Impossible Art, Concept Art, Arte povera, Earth Art – [en] décrivent seulement un aspect[2]. » Le galeriste new-yorkais Seth Siegelaub, de son côté, met en lumière un autre aspect particulier de cette situation : « l'art conceptuel, qui est un nom inapproprié, a été probablement le premier mouvement artistique à ne pas avoir un centre géographique[3] ». Signes des transformations du système de l'art, ces incertitudes montrent comment la néo-avant-garde était en train de se soustraire au jugement de la critique et du marché en refusant de produire des objets d'art et d'accepter les catégories esthétiques qui en garantissaient l'évaluation. L'art semblait pouvoir se redéfinir à travers la notion

d'information : déclarations, projets et images photographiques étaient censés interrompre le circuit élitiste de l'objet d'art pour activer celui démocratique d'une information internationale sur les événements esthétiques[4]. Pendant cette période de transition, les documents joueront un rôle inédit à travers les revues spécialisées[5], les catalogues et les livres-documents. Face à ces changements, la critique devra redéfinir son propre rôle et mettre en place des stratégies capables de « raconter l'histoire » de la néo-avant-garde tout en s'appropriant les transformations esthétiques en cours[6].

2 Dans ce contexte, l'apparition de l'arte povera s'est révélée un cas exemplaire. Inventé en 1967 par Germano Celant[7], ce label a eu une fortune extraordinaire qui a attiré l'attention des spécialistes et a suscité les jugements les plus divers. Au fil des ans, cette notion a pris une valeur polysémique qui incarne à la fois celle d'un manifeste esthétique-militant, d'une modalité opératoire, de la définition d'un groupe ou encore d'une marque distinctive nationale. Germano Celant a su utiliser ces différentes figures critiques sans jamais figer sa construction dans un modèle, rendant particulièrement difficile l'historicisation de ce mouvement et de sa stratégie critique. Dès lors, les polémiques sur la légitimité de l'arte povera à représenter la néo-avant-garde italienne ont animé le débat international : on a critiqué la construction chez Celant d'une avant-garde aux limites nationales – sorte de réservoir exotique au sein d'un mouvement caractérisé par un esprit internationaliste –, on a souligné les ambiguïtés idéologiques et esthétiques[8], les contradictions théoriques, la consécration esthétisante des années 1980[9]. Aujourd'hui, on ne peut que constater que les polémiques font partie de l'histoire de ce mouvement. Cette *cohérente incohérence* – pour reprendre le titre d'une exposition « poverista » de Germano Celant[10] – est un paradoxe en quelque sorte voulu, une ironie que l'arte povera partage avec l'avant-garde internationale et qu'accompagne avec des accents politiques, linguistiques et structurels toute la mythologie critique des années soixante et soixante-dix.

3 Pour pénétrer le « labyrinthe » de l'arte povera, il ne faut pas tant analyser la cohérence de son récit que la construction critique de son *image*. C'est en suivant le passage d'une exigence de documentation à la mise en place d'une dialectique entre les images des artistes et leur interprétation critique que se révèle l'iconographie du mouvement pendant ses premières années[11]. Étudier l'image de l'arte povera et – dans le cas spécifique de ce texte – la manière dont Germano Celant a intégré la photographie au sein de sa démarche critique peut fournir des pistes pour retracer les processus de définition de ce mouvement au sein des néo-avant-gardes et son affirmation dans le système de l'art contemporain[12].

Le livre-document de l'événement

4 La valorisation des documents de l'art trouve son origine dans les années cinquante : au fil de la décennie, la rupture avec la tradition moderniste, la recherche d'un nouvel équilibre entre œuvre, espace d'exposition et public, conduisent à l'affirmation graduelle d'un art éphémère cherchant de nouvelles dynamiques du travail artistique. « Il y a dans cette époque une économie exceptionnelle du don sans retour[13] », qui ne produit plus d'œuvres, mais développe un contrôle de plus en plus structuré de l'information visuelle. La valeur de cette documentation garde dans la plupart des cas une dimension narrativo-documentaire qui rejoint parfois la qualité d'une lecture critique[14].

5 En Italie, au début des années soixante, Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto et Giulio Paolini sont parmi les premiers à explorer la conjonction entre information, réflexion conceptuelle et œuvre à travers la photographie. Ces pionniers anticipent des stratégies qui, à la fin des années soixante, s'élargissent en donnant forme à de nouvelles possibilités d'interpréter le système artistique. Pour la critique et la plupart des artistes le problème de la documentation s'impose autour de 1967 avec la diffusion d'une recherche liée à l'installation et à l'action publique qui coïncide avec la théorisation de l'arte povera. La manifestation "Arte povera più azioni povere", organisée à Amalfi du 4 au 6 octobre 1968, nous donne une indication sur cette phase de recours à la documentation. La rencontre d'Amalfi était la première présentation officielle du mouvement en dehors du circuit des galeries. Pour Germano Celant, l'événement d'Amalfi était une « consommation immédiate de l'événement critique-esthétique, à considérer déjà directement hors de la consommation, et comme passage direct de "l'art pauvre à l'action pauvre[15]" ». Artistes et critiques étaient appelés à dialoguer, à se confronter, à agir ensemble et à dépasser les anciennes positions d'une culture de l'art qui s'articulait autour de l'œuvre-objet[16]. Dans les anciens arsenaux de la ville, le critique génois présenta la plupart des artistes de l'arte povera : Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, Piero Gilardi, Mario Merz, Giulio Paolini, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, Jannis Kounellis et Pino Pascali. Pendant trois jours, la manifestation inclut également des actions auxquelles participèrent des artistes comme Gino Marotta, Icaro, les Guitti du *Zoo* – le groupe de théâtre de rue créé la même année par Pistoletto – et de jeunes artistes étrangers comme Richard Long, Jan Dibbets et Ger Van Elk. La présence de ces trois derniers, grâce aux contacts de Piero Gilardi, annonçait la dimension internationale qu'allait prendre cette génération d'avant-garde. À l'occasion du débat final, plusieurs se lamentèrent sur le rôle ambigu des photographes et de la télévision au cours des trois journées. Dans son compte-rendu, Gilardi raconte :

> « Une équipe de trois photographes a photographié les travaux d'emménagement et la réalisation des actions [...]. La présence de l'équipe télévisuelle, comme toujours, refroidissait la spontanéité des événements et certains artistes s'en plaignirent ; en effet, la présence de ce genre de média, même dirigé par le réalisateur Emidio Greco, un ami impliqué avec presque tous les artistes présents à Amalfi, représentait une ambiguïté et une étrangeté dans l'ambiance de la manifestation[17]. »

6 Malgré leur ton, ces positions n'exprimaient pas une aversion envers les médias, mais révélaient plutôt l'exigence des artistes de contrôler leur propre image. Ils étaient dérangés par la présence de la télévision publique car obligés de jouer leur rôle d'artistes d'avant-garde, sans aucun contrôle possible sur l'image et sur sa diffusion[18]. Le catalogue-document, édité en 1969 par le collectionneur Marcello Rumma, présente un grand nombre d'images à côté des comptes-rendus des participants. Pourtant, cet effort de documentation n'offre que rarement une véritable lecture visuelle des événements. Celant cherche à donner au livre une forme documentaire, mais l'absence de choix entre un graphisme, qui engloberait les images, et une présentation documentaire neutre et rythmée, ne semble pas trouver d'alternative convaincante au style du reportage utilisé dans d'autres livres-documents de la scène artistique comme *Assemblage, Environments & Happenings* (1966), *New York : The New Art Scene* (1967) et *Il Teatro delle Mostre* (1968)[19]. *Arte povera più azioni povere*

montre ainsi comment la question de la présentation des documents n'est pas encore pleinement développée au sein du mouvement.

7 Ces premiers essais de représentation des actions éphémères incitent les artistes à s'intéresser de près à la construction d'une image médiatique capable de traduire leur travail. L'attention portée à la documentation, qui intègre progressivement les médias d'information visuelle dans les stratégies artistiques, entraîne des collaborations avec plusieurs opérateurs-artistes liés à la photographie et à la vidéo[20]. Ces images étaient une pratique de plus en plus répandue qui sera théorisée en Italie par Germano Celant. Après l'expérience d'Amalfi et l'édition du livre-document, le critique approfondit sa réflexion sur les documents avec son article "Per una critica acritica", publié pour la première fois en 1969 dans la revue *Casabella*[21]. Pour Celant, le défi esthétique proposé par les néo-avant-gardes impose un nouveau rôle à la critique. Elle doit renoncer aux « ragots » et entreprendre une « action conservative et historique des documents [...] pour avoir un pouvoir non pas sur l'art, mais sur les instruments de communication[22] ». Celant déplace ainsi l'action de la critique de manière symétrique aux nouvelles positions de l'avant-garde et propose le contrôle de l'information que les artistes produisent, c'est-à-dire des seules images produites par ces artistes au moment de la dématérialisation de l'œuvre d'art. Le choix de renoncer au jugement critique cache donc une nouvelle position de suprématie de la critique. Son « action historique[23] »doit s'exprimer à travers le choix des documents fournis par les artistes : « Documenter ne veut pas dire ne pas opérer un choix et s'intéresser à tout l'art qui se produit, mais savoir choisir l'art qu'on veut sauver, avec tous les risques et les dangers d'un tel choix[24]. » Il y a ici la théorisation d'une solution positive à la crise du rôle de la critique qui utilise les documents comme alternative au texte d'interprétation, jugé désormais un « ragot ». Celant propose une nouvelle forme de critique qui s'approprie les instruments et l'objectivité du récit historique. Parmi les documents possibles – comptes-rendus, films, vidéo, bandes son, etc., Celant choisira la photographie comme médium privilégié pour bâtir sa nouvelle construction critique.

8 En 1969, trois ouvrages fondamentaux sur la néo-avant-garde sont publiés : les catalogues d'exposition de *Live in Your Head : When Attitudes Become Form* et de *Op Losse Schroeven*, ainsi que *Arte povera*, le photo-livre de Germano Celant. Ces trois livres (auxquels il faut au moins ajouter le documentaire cinématographique *Land Art* de Gerry Schum) ne se limitent pas à tracer le panorama international d'une nouvelle génération d'artistes, mais sont des instruments indispensables pour étudier l'institutionnalisation du mouvement à travers les choix de « mise en pages » des trois critiques.

9 Harald Szeemann construit son catalogue comme un fichier ouvert, choisissant de récolter le matériel fourni par chaque artiste sur des fiches séparées, en suivant une esthétique qui caractérise déjà la pratique de catalogage construite par plusieurs artistes de tendance conceptuelle. Le catalogue *Op Losse Schroeven Situaties En Cryptostructuren*, de son côté, est constitué de deux dossiers, réunis par une couverture unique. Le premier reprend la logique du catalogue traditionnel : après le plan de l'exposition, suivent les textes critiques et les fiches biographiques illustrées des artistes. En revanche, le second dossier reproduit des projets d'artistes en composant un livre-objet qui fait clairement référence au *Xerox Book*, édité à New York l'année précédente par le galeriste Seth Siegelaub.

10 Avec son format carré et ses images imprimées en pleine page, *Arte povera* – sorti simultanément en Italie, en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis – est le premier photo-livre d'un critique sur cette nouvelle génération internationale[25]. Celant propose le rassemblement d'un très large panorama de la scène internationale incluant des artistes américainsreprésentants de l'art conceptuel comme Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry et Douglas Huebler, les land artistes Richard Long et Dennis Oppenheim, tous les artistes poveristes, à côté d'artistes allemands, comme Joseph Beuys et hollandais, comme Jan Dibbets. Dans *Arte povera*, chaque artiste a environ six pages à disposition pour présenter son propre travail à travers un choix attentif des images et de la mise en pages selon une méthodologie inaugurée par Seth Siegelaub avec ses catalogues-expositions[26]. Tandis que les catalogues d'Amsterdam et de Berne avaient adopté l'esthétique du fichier et du projet, où la photographie avait encore sa fonction d'illustration de textes et de notices biographiques, Celant choisit de donner un espace exclusif au médium photographique. *Arte povera* se différencie aussi par l'absence des didascalies et du texte d'introduction. Le seul guide est un avant-propos qui définit la valeur d'information de l'opération critique :

> « [...] le livre tend à ne pas être objectif car l'objectivité est de la fausse conscience.
> Le livre, constitué par des documents photographiques et des témoignages écrits, fait reposer ses présupposés critiques et éditoriaux sur la conscience que l'action critique et la documentation iconographique fournissent des visions limitées et des perceptions partielles du travail artistique.
> Le livre, dès lors qu'il reproduit la documentation sur le travail artistique, refuse la médiation linguistique de la photographie [...] ».
> « [...] En raison de son univocité littéraire et visuelle, le livre rétrécit et déforme le travail de l'artiste[27] ».

11 Le refus du pouvoir évocateur de la photographie de la part des artistes et du critique a des aspects ambigus et ironiques[28] : en réalité, pour la plupart des artistes présentés par Celant, la photographie et le film sont des médias fondamentaux pour visualiser projets ou actions éphémères. La documentation n'est pas seulement la trace du refus de l'œuvre d'art de la part des avant-gardes, mais aussi la construction d'une iconographie documentaire de cette position. Dans ce contexte, la théorisation d'une impossibilité du médium à traduire son objet éphémère – l'événement ou l'idée de l'art – est nécessaire pour garantir la dimension historique des documents tout en déniant aux images une valeur esthétique d'œuvre qui contredirait le renoncement à l'œuvre-objet. Pourtant, bien que Celant ait demandé que l'on ne cherche pas dans les images du livre « une valeur unitaire et rassurante mais la mutation, la contingence, la précarité et l'instabilité du travail artistique[29] », la plupart des photographies présentées s'imposent par la suite comme les seules images connues de ces travaux, les documents-œuvres qui apparaissent aujourd'hui dans les salles de musées, dans les catalogues et dans les livres d'histoire de l'art. L'année d'après, *Information*, le catalogue de l'exposition organisée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York par Kynaston McShine, reprendra l'idée de Celant d'interpréter l'information des néo-avant-gardes principalement à travers le médium photographique en publiant une succession ininterrompue d'images-documents en pleine page. Emilio Prini, invité à l'exposition new-yorkaise avec Giulio Paolini, Giuseppe Penone et Michelangelo Pistoletto, décidera de présenter dans le catalogue new-yorkais la reproduction d'une double page de son travail publiée

dans *Arte povera*, soulignant ainsi indirectement le rôle anticipateur de l'ouvrage de Celant.

Photographie entre art et critique

12 Avec *Arte povera* Celant avait théorisé l'absence de toute valeur esthétique de l'image photographique. Cependant, sa stratégie de contrôle des documents se modifie parallèlement à la transformation de la situation artistique internationale. En 1971, avec l'entrée de l'arte povera dans les musées, le critique déclare que l'expérience du mouvement est terminée et il décide de suivre le travail de chaque artiste[30]. Parallèlement, la fonction et la valeur des documents des artistes évoluent dans la théorisation et l'usage qu'en fait Celant. Si l'on parcourt ses articles dans *Casabella* – la célèbre revue d'architecture dont le critique est rédacteur pour l'art contemporain depuis 1965 –, il est facile de reconstruire l'évolution de ses stratégies quant à la valorisation des documents photographiques et de la mise en pages.

13 Dans "La natura è insorta[31]", sorti dans *Casabella* pendant l'été 1969, Celant emploie encore les photographies comme illustrations du texte sans distinguer les différents genres. Des images de reportage alternent dans ces pages avec des documents photographiques, des œuvres (Robert Smithson, *A Non-Site*), une photographie de plateau du film *Land Art* de Gerry Schum et des photogrammes du même film. Malgré la variété de genres des images employées, le texte de Celant ne développe aucun argument particulier par rapport aux médias de documentation. L'article montre encore les résonances de mai 1968 et insiste sur la sensibilité écologique du land art et sur les différentes tendances de ce mouvement entre Amérique et Europe.

14 L'année suivante, l'article "Conceptual Art" témoigne d'une tout autre approche qui inverse le rapport entre texte et image. Une brève indication prévient le lecteur : « les photographies et les écrits publiés dans la revue constituent *une* forme de l'exposition "Conceptual Art", organisée par Germano Celant[32] ». Suivantune pratique inaugurée par les artistes conceptuels américains, il ne s'agit pas d'un article mais d'une *exposition en forme d'article*. Sur la première page, figurent les légendes des œuvres, ainsi que "Appunti" (notes), un texte bref de Celant qui présente l'art conceptuel sans faire aucun commentaire sur les œuvres :

> « Avec le choix de Duchamp [...], agir, penser, communiquer sont devenus des faits esthétiques et artistiques. [...] L'idée est devenue ainsi le vrai "précipité" de la recherche artistique, tandis que le document esthétique ou artistique s'est transformé en trace ou résidu. Une trace ou résidu qui tend à disparaître, pour se poser uniquement comme attestation de l'idée[33]. »

15 Le discours confirme les positions que Celant formule avec "Per una critica acritica". Dans ce texte, comme dans son livre *Arte povera*, Celant minimise la valeur des images comme représentations iconiques pour affirmer leur seule valeur d'attestation de l'idée. Pourtant, quelques lignes plus loin, le critique nuance sa position en mentionnant un aspect de la recherche conceptuelle qui travaille autour de la nature médiatique de ces nouvelles formes d'œuvres. Ces « résidus » apparaissent ainsi comme des occasions d'expérimentation des nouveaux langages des médias :

> « Un art qui n'accepte pas d'être manipulé à travers les canaux traditionnels comme les musées et les galeries, mais qui se place immédiatement à

> l'intérieur des instruments mêmes d'information (TV, journal, revue, livre, photographie, etc.) [...] en acceptant et en exaltant leurs valeurs internes et leurs implications linguistiques[34]. »

16 L'article-exposition "Conceptual art"présente donc des œuvres déjà pensées pour la reproduction imprimée. Dans ces pratiques, la photographie devient un pôle de référence de l'action artistique qui construit un nouveau modèle de représentation de l'art. C'est probablement dans ce sens qu'Emilio Prini intitule *Magnete* [aimant] son œuvre montrant l'image énigmatique d'un appareil photographique. Les pages font également alterner les photographies et propositions conceptuelles de Huebler, Hamish Fulton et Kosuth. Enfin, les portraits de Gilbert & George viennent clore la suite de photographies.

17 Aux alentours de 1970, il devient de plus en plus clair que les expositions vont être traduites en catalogues, revues et livres et que les images photographiques deviennent de nouvelles formes d'œuvres, au-delà de leur valeur initiale de documentation. Les photographies s'imposent comme des icônes qui fondent esthétiquement et historiquement les opérations artistiques. En 1971, une nouvelle intervention de Celant paraît dans *Casabella* sous le titre "Kounellis / Prini / Pisani". Cette fois, Celant renonce même à définir l'article comme forme d'exposition conceptuelle : « chacune des raisons de ces images se trouve dans leurs réalités[35] », commente-t-il à la fin d'une brève introduction aux photographies. Il s'agit de trois images des artistes italiens : un autoportrait de Prini dans son atelier ; un portrait de femme portant un masque à gaz par Vettor Pisani et la photographie d'une action que Kounellis avait organisée avec la galerie de Lucio Amelio à Pozzuoli, où l'on voit l'artiste sur un bateau de pêche en mer, lancé à pleine vitesse.

18 Dans ces trois cas, il ne s'agit pas de projets d'interventions urbaines ou conceptuelles. Il n'y a aucune indication écrite sous forme d'annonce du projet, ni de la part de Celant ni des artistes. Les photographies perdent désormais presque toute valeur de document pour s'imposer avec leur force iconique. Celant, face à ces œuvres, revient encore une fois sur ses positions théoriques :

> « Le rôle de l'intellectuel s'arrête avec la diffusion-publication du signe, décider ce signe se révèle être l'acte intellectuel, la présentation-explication n'est qu'un moment banal, les signes-sens permettent l'appréhension et un comportement différent et variable de la connaissance. Ce qui importe n'est pas le signe-travail, mais les conditions dans lesquelles le signe-travail est réalisé et perçu. Les signes sont des modèles d'actions dispersées, sont des objets à disparition totale, sont des événements de renvoi, sont faits de rebonds dans le temps et dans la mémoire[36]. »

19 Les *résidus* sont devenus des « signes-sens », des « modèles d'actions ». Face aux images élaborées par les artistes, Celant reconnaît leur valeur fondatrice, leur pouvoir de construction d'une action en tant qu'icône qui fonde l'action « dans le temps et dans la mémoire ». Mais, ajoute-t-il, ce qui importe ce sont les conditions dans lesquelles ces images sont réalisées et perçues, les lieux de l'événement et leur médiatisation à travers la photographie, la revue, le catalogue, le livre – toutes conditions qui naissent du rapport entre les artistes et le critique.

Information documentation archives

20 Au cours de ces années, les arguments du critique changent très rapidement : après les déclarations de *guérilla* des premiers manifestes de l'arte povera[37], Celant retourne progressivement dans l'enceinte du discours artistique. Ce n'est plus la négation de l'objet-œuvre mais le changement, la modification et le remplacement de l'ancien par un nouveau système esthétique et conceptuel. Il s'agit d'un passage qui allait conduire la néo-avant-garde à se traduire dans le système de l'art contemporain. Les artistes – avec leurs installations, actions et interventions – construisent un paradigme de l'art qui élimine la contemplation de l'objet d'art en impliquant le public dans une jouissance participative. L'art est ainsi littéralement *déplacé* de son espace institutionnel : la présentation des œuvres dans les musées est remplacée par les installations éphémères, tandis que la *reproduction* traditionnelle de l'art devient une *représentation* documentaire de l'événement esthétique, en trouvant un nouveau *lieu* dans l'espace médiatique. Entre 1967 et 1971, la photographie, la galerie et, plus tard, le musée s'imposent, respectivement, comme la *représentation* et le *théâtre* de l'art contemporain. Dans ce contexte, le critique génois s'oriente de plus en plus vers la théorisation de la critique comme activité de catalogage, qu'il met en œuvre dans sa pratique de commissaire d'exposition. Si, en 1970, Celant s'écriait encore dans *Casabella* que le lecteur reçoit « les marchandises pourries et les défécations du critique, du photographe, du graphique, du typographique », en étant destiné à l'ignorance car « tous les médias contribuent à l'ignorance[38] », en 1971 il annonce en revanche la création d'« information documentation archives ». Cettestructure collecte « diapositives, déclarations, films, photographies, communiqués de presse, revues, journaux, catalogues, microfilms, vidéocassettes, documents originaux, photocopies, publications diverses, bibliographies[39] » et a pour but de « fonctionner comme service d'information et de documentation sur l'art et sur l'architecture[40] ». Le critique marque désormais sa prise de distance par rapport aux accents militants de ses positions, en développant une stratégie capable de transformer les expériences et les idées d'avant-garde en *icônes* du système de l'art.

21 Dans l'annonce-manifeste d'*information documentation archives*, les objectifs de la nouvelle structure s'organisent en trois secteurs :

> « le département "théorie" élabore de nouvelles méthodes opérationnelles d'information et de documentation, étudie et structure des outils prévisionnels et des services d'usage [...], rédige des livres, des manifestes, des films, des images, des essais, des bibliographies, des chronologies [...], développe une activité consultative et historique pour les musées, les revues, les éditeurs et les institutions culturelles [...].
> « Le département "information" travaille, à travers tous les instruments d'usages culturels existants, à la propagande et à la diffusion de ses idées, des documents et des données collectées [...], contrôle directement et en totale responsabilité opérationnelle et de coordination, la gestion et l'émission des données informationnelles [...].
> « Le département "organisation"cherche à contacter des bailleurs de fonds, des éditeurs, des musées disposés à collaborer [...] et offre des consultations pour l'organisation d'expositions monographiques dans les musées, pour les collections d'édition, pour les rubriques de revues, pour des services visuels et sonores à la TV et à la radio, [...] et, enfin, organise des musées virtuels d'information[41]. »

22 Le critique génois transforme cette structureen une sorte de marque de fabrique : pendant les années 1971-1972, la signature de ses articles est accompagnée par *information documentation archives*, sorte de label certifiant que l'artiste et les documents photographiques présentés sont garantis par la sélection critique de Germano Celant. La volonté du critique est donc de récupérer les stratégies d'information et l'usage des médias – *en premier lieu la photographie* –, mis en place par les artistes dans les revues et les publications, pour diffuser son propre discours critique dans le système de l'art. Sorties de leur dimension d'outil critique privé, les archives deviennent un instrument d'information et de « propagande », un musée virtuel composable sur demande et adaptable à toute forme de présentation, des lieux d'expositions aux divers médias. Celant devient l'auteur de cette construction médiatique, de ce « labyrinthe » qu'avec un paradoxe clairvoyant, il avait appelé une « histoire immédiate de l'art[42] ».

23 En 1971, les artistes sur lesquels il travaille, ainsi que les documents et les fiches d'information dont il dispose pour *information documentation archives*, ne sont autres que ceux qu'il a présentés à l'occasion de son livre *Arte povera* et de l'exposition "Conceptual Art, Arte Povera, Land Art", organisée à la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turinentre juin et juillet 1970. Le titre de l'exposition de Turin montre déjà la lucidité du programme de Germano Celant, qui réussira à imposer le groupe italien dans la montée institutionnelle de l'art conceptuel, en organisant le passage du *récit* militant de l'arte povera à l'affirmation de son *image* pour le système de l'art contemporain.

NOTES

1. Francesco BONAMI, "Un'antica civiltà contemporanea", *inItalics, arte italiana labirinto fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Milan,Electa, 2008, p. 25. L'exposition a été présentée entre 2008 et 2009 au Palazzo Grassi de Venise et au Museum of Contemporary Art de Chicago.

2. Introduction au catalogue *Live in Your Head : When Attitudes Become Form* (Berne, Kunsthalle, 1969), cité *in* Robert LUMLEY "Spaces of arte povera", *in* Richard Flood et Frances Morris (dir.), *Zero to Infinity : Arte Povera 1962-1967*, Minneapolis / Londres, Walker Art Center / Tate Modern, 2001, p. 41. Les deux premières expositions collectives présentant la néo-avant-garde internationale dans des musées publics en mars 1969 sont "Live in Your Head : When Attitudes Become Form", organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle deBerne et coordonnée avec "Op Losse Schroeven Situaties En Cryptostructuren", organisée par Wim Beeren au Stedelijk Museum d'Amsterdam avec l'aide de l'artiste Piero Gilardi.

3. Cité *in* Alexander ALBERRO et Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Antology*, Londres / Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 287.

4. Pour une analyse de la recherche artistique de l'époque dans cette perspective voir, entre autres, Sophie DELPEUX, "L'imaginaire à l'Action. L'infortune critique de Rudolf Schwarzkogler", *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, p. 108-123 et Julia HOUNTOU, "Le corps au mur, la

méthode photographique de Gina Pane", *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 p. 124-137.

5. Pour une étude sur la transformation des revues d'art en Italie à la fin des années soixante, je me permet de renvoyer à Giuliano SERGIO, "Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)", *in Palinsesti. Rivista on line di studi sull'arte contemporanea italiana*, n° 1, "*Una nuova metodologia per gli anni sessanta*" (Denis Viva [dir.]), 2011, http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26.

6. Sur la difficulté d'une historicisation des avant-gardes, voir entre autres Benjamin H. D. BUCHLOH, "Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, vol. 55, hiver 1990, p. 105-107.

7. Celant a forgé le nom d'*Arte povera* à l'occasion d'une exposition collective "Arte povera-IM spazio", à la galerie génoise de La Bertesca en septembre 1967 avec Boetti, Fabro, Prini, Kounellis, Paolini et Pascali. Voir Germano CELANT, "How to Escape from the Hallucinations of History", *in* G. Celant (dir.), *Arte Povera Art Povera*, Milan, Electa, 1985, p. 21-28.

8. Voir Nicholas CULLINAN, "From Vietnam to Fiat-nam : The Politics of Arte Povera", *October*, vol. 124, été 2008, p. 11, et surtout Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, "Thrust into the Whirlwind : Italian Art before Arte Povera", *in* R. Flood et F. Morris (dir.), *Zero to Infinity : Arte Povera 1962-1967*, *op. cit.*, p. 22.

9. À ce propos, voir la préface d'Alanna HEISS au catalogue *The Knot : Arte Povera at P.S. 1.*, Long Island City, New York, P.S. 1., Institute for Art and Urban Resources, , p. xi ; Giovanni LISTA, *Arte povera*,Milan, 5 Continents, 2006. Pour une reconstruction historique des stratégies critiques adoptées par Celant dans les années 1980, voir R. FLOOD et F. MORRIS, "Introduction : Zero to Infinity", *in* R. Flood et F. Morris (dir.), *Zero to Infinity : Arte Povera 1962-1967*, *op. cit.*, p. 9-20 ; C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte Povera*, Londres, Phaidon, 2004 [1999].

10. "Coerenza in coerenza : dall'arte povera al 1984", Turin, Mole Antonelliana, 12 juin-14 octobre 1984.

11. Sur la question de l'iconographie comme instrument pour l'histoire et pour l'histoire de l'art, voir entre autres : Carlo GINZBURG, "Da Warburg a Gombrich", *inMiti emblemi spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986, p. 29-106 ; *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 72, "Image et histoire", numéro monographique par Laurence BERDorléac, Christian DELAGE et André GUNTHERT, octobre-décembre 2001.

12. Je me permets ici de signaler mon texte *Art is the Copy of Art. Italian Photography in and after Arte Povera* à paraître en décembre 2011 dans le catalogue d'exposition dirigé par Matthew S. WITKOVSKY, *Light Years. Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*, New Haven / New York, The Art Institute of Chicago / Yale University Press. Cette étude, conçue parallèlement à l'article publié ici, cherche à fournir un encadrement historique à l'influence de l'arte povera sur la photographie italienne de l'époque.

13. L. BERTRAND DORLÉAC, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacre dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

14. En restant dans le contexte italien, voir le travail de photographe-critique d'artmené par Ugo Mulas tout au long des années soixante. À ce propos, *cf.* Pier Giovanni CASTAGNOLI, Carolina ITALIANO et Anna MATTIROLO (dir.), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Rome / Milan / Turin, MAXXI / PAC / GAM, 2007 ; Jean-François CHE, "Ugo Mulas : L'élément du temps", *in* J.-F. Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographieet art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010 ; Elio GRAZIOLI, *Ugo Mulas*, Milan, Bruno Mondadori, 2010 ; Giuliano SERGIO, *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Milan, Johan & Levi, 2010 (édition anglaise 2011).

15. G. CELANT, "*Azione povera*", *in* G. Celant, *Arte povera più azioni povere*, Salerno, Rumma editore, 1969, p. 13 (trad. de l'auteur).

16. Celant avait convoqué un groupe de critiques parmi lesquels Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Daniela Palazzoli, Filiberto Menna, Tommaso Trini, Angelo Trimarco et Henry Martin.

17. Piero GILARDI, *L'esperienza di Amalfi*, *in* G. Celant, *Arte povera più azioni povere*, *op. cit.*, p. 80 (trad. de l'auteur).

18. Pour Vittorio Boarini et Pietro Bonfiglioli, « le système a gagné encore une fois au moment où l'arte povera [...] est institutionnalisé et mis dans le circuit pacifié de toutes les autres tendances artistiques [...]. La conséquence immédiate est la réduction des actions "pauvres" dans la publicité télévisée d'œuvres réifiées et inévitablement reproductibles en série. [...] Ses interprètes ont accepté de bon gré le rôle que l'univers de la communication réifiée leur a prêté et ils ont fini par faire les clowns devant les caméras », *in*G. CELANT,*Arte povera più azioni povere*, *op. cit.*, p. 66-67 (trad. de l'auteur).

19. Allan KAPROW, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966 ; Ugo MULAS, *New York : The New Art Scene*,New York, Holt, Rinehart / Winston, 1967 ; Maurizio CALVESI, *Il Teatro delle Mostre*, Rome, Lerici, 1968. Pour une analyse de ce dernier, voir G. SERGIO, *Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi : esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70*, Naples, Civis, 2005.

20. Pour la scène italienne, rappelons ici au moins Gerry Shum, Ugo Mulas, Paolo Mussat-Sartor, Claudio Abate, Mimmo Jodice, Gianfranco Gorgoni, Mario Cresci, Luigi Ghirri et Luciano Giaccari.

21. Avec ce titre, Celant fait référence au livre de Susan SONTAG, *Against Interpretation*, paru aux États-Unis en 1964 et traduit en italien en 1967 (Milan, Mondadori). Celant publiera deux variations de cet article, la seconde dans le premier numéro de la revue *NAC* (Milan, 1970). Dans la première version de l'article, il manquait encore toute la partie sur les documents en tant que « résidus » et l'accent mis sur l'activité critique en tant qu'activité de conservation historique théorisée pour la version définitive. Toutes les citations suivantes se réfèrent à cette seconde édition de l'article. Toujours dans cette seconde version, Celant nous renvoie à une note où il fait une distinction intéressante : « critique comme événement – voir Harold Rosenberg et l'expressionnisme abstrait ; Lawrence Alloway et le pop art ; Lucy Lippard et l'art minimal ; Germano Celant et l'arte povera ou conceptual art ou land art – et critique comme conservation et catalogage des résidus ou traces des artistes ou des produits artistiques – voir Carla Lonzi, Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Gregory Battcock et Germano Celant », *in* G. CELANT, "Per una critica acritica", *inNAC*, n° 1, 1970, p. 30, note 1 (trad. de l'auteur).

22. *Ibid.*, p. 29-30 (trad. de l'auteur).

23. *Ibid.*, p. 29 (trad. de l'auteur).

24. *Ibid.*, p. 30 (trad. de l'auteur).

25. Celant, avec ce choix, récupère une logique déjà utilisée par des livres et catalogues d'artistes. Voir, entre autres, le livre de Edward RUSCHA, *Twenty Six Gasoline Stations*, édité par l'artiste en 1963 à 3 000 exemplaires, et le catalogue de Douglas Huebler, édité par Seth Siegelaub, New York, novembre 1968 ; mais il faut aussi rappeler *Piero Manzoni, the Life and the Works*, le livre de l'artiste milanais conçu en 1962 à Amsterdam à soixante exemplaires, chez Jes Petersen, et constitué de cent pages blanches.

26. *Cf.* le catalogue-exposition *January 5 – 31*, réalisé à New York en 1969 dans la galerie-bureau de Seth Siegelaub avec les travaux des artistes conceptuels Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry et Douglas Huebler. Sur cette exposition voir, entre autres, Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu*, Genève, MAMCO, 1999, p. 103-105.

27. *Premesso che*, *in* G. CELANT, *Arte povera*, Milan, Mazzotta, 1969, p. 5-6 (trad. de l'auteur). Le texte critique de Celant est publié à la fin du livre et traité comme une intervention parmi les images des artistes.

28. Sur la question du recours aux documents de la part des artistes, voir John ROBERTS, *The Impossible Document : Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, Londres, Camera Words, 1997 ; voir aussi Alexander ALBERRO et Patricia NORVELL, *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner*, Berkeley / Londres, University of California Press, 2001. Une position importante sur la question est celle présentée par Jeff WALL dans « *Marks of Indifference » : Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, *in* Douglas Fogle, *The last Picture Show : Artists Using Photography 1960-1982*, Minneapolis, The Walker Art Center, 2003, p. 32-44 ; une analyse des implications du recours à la photographie de la part des artistes de la néo-avant-garde dans le contexte américain et allemand a été publiée avec l'ouvrage dirigé par Diarmuid COSTELLO et Margaret IVERSEN, *Photography after Conceptual Art*, Oxford, Association of Art Historians / Wiley-Blackwell, 2010.

29. *Premesso che*, *in* G. CELANT, *Arte povera*, *op. cit.*, p. 6 (trad. de l'auteur).

30. Pour un entretien autobiographique du critique génois, voir G. CELANT, "How to Escape from the Hallucinations of History", *in* G. CELANT (dir.), *Arte Povera Art Povera*, *op. cit.*, notamment p. 17.

31. G. CELANT, "La natura è insorta", *Casabella*, n^{os} 339-340, 1969, p. 104-107.

32. G. CELANT, "Conceptual Art", *Casabella*, n^{o} 347, avril 1970, p. 42 (trad. de l'auteur).

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. G. CELANT, "Kounellis / Prini / Pisani", *Casabella*, n^{o} 356, janvier 1971, p. 50 (trad. de l'auteur).

36. *Ibid.*, p. 50 (trad. de l'auteur).

37. *Cf.* G. CELANT, "Arte povera. Appunti per una guerriglia", *Flash Art*, n^{o} 5, 1967, n. p.

38. G. CELANT, "Inciso", *Casabella*, n^{o} 345, février 1970, p. 41 (trad. de l'auteur).

39. G. CELANT, "Information documentation archives", *NAC*, n^{o} 5, 1971, p. 5 (trad. de l'auteur). Cette même année, le critique publie un essai au titre parlant : "Book as Artwork 1960-1970", *DATA*, n^{o} 1, 1971, p. 35-49.

40. G. CELANT, "Information documentation archives", art. cit., p. 5 (trad. de l'auteur). Le siège de la structure était à Gênes et rassemblait autour de Celant la critique Ida Ganelli et le coordinateur visuel Franco Mello.

41. G. CELANT, "Information documentation archives", art. cit., p. 5 (trad. de l'auteur).

42. *Cf.* G. CELANT, "Per una critica acritica", art. cit., p. 30 (trad. de l'auteur).

RÉSUMÉS

L'arte povera est un cas critique exemplaire. Inventé en 1967 par Germano Celant, ce label a eu une fortune extraordinaire qui a attiré l'attention des spécialistes et a suscité les jugements les

plus divers. Au fil des ans, cette notion prend une valeur polysémique qui incarne tant un manifeste esthétique-militant, qu'une modalité opératoire, la définition d'un groupe ou encore une marque distinctive nationale. Germano Celant a su utiliser ces différentes figures critiques sans jamais figer sa construction dans un modèle, rendant particulièrement difficile l'historicisation de ce mouvement et de sa stratégie. Pour étudier l'affirmation de l'arte povera, il ne faut pas tant analyser la cohérence de son *discours* que la construction historique de son *image*. Relire la manière dont Germano Celant a intégré la photographie au sein de sa démarche critique, avec ses catalogues, livres et revues, fournit les pistes qui retracent le processus de définition de l'arte povera et son affirmation dans le système de l'art contemporain.

Arte povera is an exemplary critical phenomenon. Coined by Germano Celant in 1967, the label has enjoyed extraordinary success, attracting the attention of specialists and provoking a tremendous variety of judgments. Over the years, it has taken on a polysemic value which embodies at once an aesthetic and activist manifesto, a set of procedures, the definition of a group, and even a national trait. Germano Celant was able to use these disparate critical figures without ever solidifying his construction into a model, making it especially difficult to historicize the movement and its strategy. To understand the success of arte povera, one must analyze not so much the coherence of its *discourse* as the historical construction of its *image*. Rereading the way that German Celant incorporated photography into his critical approach in his catalogues, books, and journals helps us retrace the process by which arte povera defined and established itself within the system of contemporary art.

AUTEURS

GIULIANO SERGIO

GIULIANO SERGIO est historien de l'art et enseigne à l'université IUAV de Venise et à l'académie des beaux-arts de Naples. Il étudie le rapport entre la néo-avant-garde et la photographie contemporaine et la redéfinition de la notion de patrimoine artistique et paysager en Italie. Il a publié *Ugo Mulas. Vitalità del negativo* (Milan, Johan & Levi, 2010). Commissaire de l'exposition "Ugo Mulas. Verifica dell'arte" (Naples, Museo Pignatelli, 2011), il achève actuellement la rédaction de l'ouvrage *Information document œuvre. Les parcours de la photographie en Italie dans les années 60 et 70* (Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012). GIULIANO SERGIO is an art historian and teaches at the IUAV University of Venice and the Academy of Fine Arts, Naples. He studies the relationship between the neo-avant-garde and contemporary photography and the redefinition of the notion of artistic and landscape heritage in Italy. He has published *Ugo Mulas: Vitalità del Negativo* (Milan: Johan & Levi, 2010). Curator of the exhibition *Ugo Mulas: Verifica dell'Arte* (Naples, Museo Pignatelli, 2011), he is currently completing work on a book called *Information Document Œuvre: Les Parcours de la Photographie en Italie dans les Années 60 et 70* (Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012).fr