

ÉNONCÉ DU COMMISSAIRE
GENRE : RÉCIT HISTORIQUE, AVEC NOTES *

*« Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté
et David Tomas ont accepté de participer à une exposition
organisée par Sophie Béclair Clément, qui a accepté l'invitation
du commissaire Eduardo Ralickas. »*

En janvier 1969, Seth Siegelaub prit une photo de l'artiste Adrian Piper assise derrière un bureau pendant qu'elle parlait au téléphone, sans ses lunettes. Elle ne regardait pas le photographe et ne semblait pas prêter attention à ses propres gestes, encore moins à ceux d'autrui. (Vérité de l'événement se manifestant en personne, ou dénégaration de l'acte de documentation par la mise en scène de ce dernier ? ¹) Quoi qu'il en soit, aucune finalité particulière ne semble avoir déterminé l'acte du marchand d'art/commissaire ² ; d'ailleurs, l'artiste n'a conservé aucun souvenir de la séance de prise de vue. Siegelaub avait embauché Piper pour remplir le poste de secrétaire et préposée à l'accueil des publics pendant le *January Show*, exposition-phare de l'art conceptuel new-yorkais tenue dans deux pièces contigües du McLendon Building (44 East 52nd Street, New York), à proximité du Museum of Modern Art, du 5 au 31 janvier 1969. Les notes préparatoires de Siegelaub témoignent de l'importance qu'il accordait à l'aménagement de la salle « bureau », qu'il qualifiait, paradoxalement, à l'aide de l'épithète « vide » (*empty*), alors que la salle fut soigneusement meublée, non sans un certain souci esthétique au demeurant. En effet, dans la photo on peut voir un bureau moderniste, des classeurs, une chaise Eames (modèle DAT-1), une table basse sur laquelle des catalogues ont été savamment disposés, ainsi que divers objets utilitaires (dont un porte-documents).

« Plan général de la galerie », écrivit Siegelaub en projetant la disposition des espaces, « Deux pièces de superficie égale, l'une étant vide » — mais, ajouta-t-il aussitôt, « avec secrétaire, téléphone, bureau, meuble de classement et catalogue ». L'autre pièce, quant à elle, devait contenir « deux œuvres de chaque artiste »³. Cette description du dispositif de l'exposition et de son périmètre administratif, rédigée en amont de la réalisation du projet, peut se lire comme un symptôme du rôle ambigu que le mouvement conceptuel réservait à celle qui en serait, pour un temps, la « *secrét-aire* » — la dépositaire et la médiatrice de son « secret » : l'art comme médiatisation de l'information. Ainsi Adrian Piper, à la fois artiste et secrétaire, émettrice et réceptrice (réceptionniste) de l'information sur l'art et de l'art comme information, dans la genèse du paradigme conceptuel. Aussi peut-on lire l'acte photographique de Siegelaub comme l'opérateur *figural* de la dénégation de la performativité de l'espace administratif et de l'agentivité de celle à qui il incombait de l'animer⁴.

*

* À la différence du *discours*, peut-on lire dans les *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste (Paris, Gallimard, 1966, t. 1), le *récit historique* s'écrit généralement au passé simple et on y efface soigneusement les marques de l'énonciation. Du point de vue du lecteur, la chose racontée semble donc bien parler elle-même *d'elle-même*, sans l'intervention d'un locuteur ou d'un scripteur. Il va sans dire que l'effet de vérité dépend de cette opération de simulation.

1. La photo en question est l'agrandissement d'une des images figurant sur une planche contact. Dans les autres images, Adrian Piper porte des lunettes. L'hypothèse de la pose intentionnelle semble alors s'imposer.

2. « *I took the photo (I took all the photos) but its purpose is not clear (like the photo itself)* ». Seth Siegelau, correspondance avec Eduardo Ralickas, le 31 juillet 2012.

3. « *General floor plan for Gallery. 2 rooms equal size, 1 empty, with secretary, phone, desk, file cabinet and catalog. The other has 2 works of each artist* ». Seth Siegelau, livre des visiteurs et notes préparatoires, dossier I.A.43, « January 5–31, 1969 », archives du Museum of Modern Art, New York. Trad. de l'auteur. Ainsi, la salle « galerie » accueillait deux œuvres de chaque artiste (Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner). Le catalogue, exposé dans la salle « bureau », contenait les autres œuvres de l'exposition, à raison de huit par artiste (cf. *January 5–31 1969*, New York, Seth Siegelau, janvier 1969, 24 p., 17,6 x 20,9 cm, plats, reliure en spirale, 9 ill. en noir et blanc ; Artexte dossier « Art conceptuel » 700M). Si bien que Siegelau pouvait parler de cette exposition comme ayant eu lieu principalement *dans* le catalogue. Mais c'est peu dire. C'est peut-être même esquiver l'essentiel : il importe d'ajouter *que le catalogue était lui-même exposé*. En quelque sorte, le projet de Sophie Bélaïr Clément n'est que le « prolongement » de l'acte d'exposition amorcé sur la table basse (et qui demeure non assumé dans la logique siegelaubienne), à la différence près, cependant, que la *totalité* de l'espace du bureau est maintenant exposée, en employant le vocabulaire de ce que Reesa Greenberg appelle une « *remembering exhibition* » (cf. « Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web », *Tate Papers* 12, 2009). Il en résulte que le dispositif d'exposition de l'art conceptuel est ici mis en scène en tant qu'opérateur de dénégation de ses propres modalités de médiation/d'énonciation. Un des enjeux du projet est donc la restitution de la *voix* (au sens narratologique) du document, du discours expositionnel et de ses acteurs ; voix que la photographie ne peut que taire en y substituant la surabondance du visible, sur du papier glacé de surcroît.

4. Le terme *figural* est à lire au sens de Lyotard dans *Discours, figure* (Paris, Klincksieck, 1971). L'image de Siegelau est donc un symptôme : elle figure le retour du refoulé, dans et par le dispositif même du refoulement.

CURATOR'S STATEMENT
GENRE: HISTORICAL NARRATIVE, WITH NOTES *

*“Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté
and David Tomas have agreed to participate in an
exhibition organized by Sophie Bélair Clément, who has
accepted an invitation by curator Eduardo Ralickas.”*

In January 1969, art dealer/curator Seth Siegelaub took a photograph of Adrian Piper sitting behind a desk while she was talking on the phone without her glasses on. Piper did not look at the photographer when the picture was taken and seemed to be as unaware of his presence as she was of her own body image. (The resulting photograph thus conveys a sense of historical truth, perhaps only because both photographer and model overly theatricalize their respective performances of the act of documentation.¹) No clear purpose seems to have dictated Siegelaub's decision to take this particular picture.² For her part, Piper has no recollection of the event. Siegelaub had hired Piper to work as the secretary/gallery assistant during the so-called *January Show*, one of the New York conceptual art movement's pivotal exhibitions, which was held in two contiguous spaces in the McLendon Building (44 East 52nd Street), near the Museum of Modern Art, from January 5 to 31, 1969. Siegelaub's preparatory notes attest to the importance of the show's "office" space, which he paradoxically regarded as being "empty," despite the fact that the room was meticulously furnished in a highly aestheticized fashion. Thus, in the photograph one can make out a modernist desk, a file cabinet, an Eames chair (model DAT-1), a coffee table on which several books and catalogues are displayed, as well as utilitarian objects usually found in offices (such as a brief case). "General floor plan for Gallery," Siegelaub writes in his notes

as he was projecting the two spaces, “2 rooms equal size, 1 empty,” to which he immediately adds: “with secretary, phone, desk, file cabinet and catalog.” As for the other space, it was to contain “2 works of each artist.”³ One can read Siegelau’s description of the January Show’s display apparatus and administrative perimeter as a symptom of the ambiguous role the conceptual art movement held in store for its short-term “*secret-ary*”—etymologically: the individual who is both the depositary and mediator (and, perhaps, the one who “secretes”) the very “secret” of conceptual art, i.e., art as the mediation of information. Hence Adrian Piper, who is here at once artist and secretary, transmitter and receiver (receptionist) of information on art and art as information during the initial stages of the conceptual paradigm. In the final analysis, Siegelau’s photographic act can be regarded then as the *figural* operator that denies the performativity of administrative space as well as the agency of the individual who dwells there.⁴

*

* In his *Problems in General Linguistics* (Paris: Gallimard, 1966; trans. Elizabeth Meek, 1971), Émile Benveniste posits that there is a difference between *discourse* (*discours*) and *historical narrative* (*récit historique*). The latter type of text is generally written in the preterite and diligently effaces all traces of the subject of enunciation. Thus, to read such narratives is to believe that the historical object speaks of itself *by itself*—without being mediated by a speaker or writer. It goes without saying that the “reality effect”—the narrative’s very truth value—depends on such a process of simulation.

1. The photograph in question is an enlarged version of an image that can be found on one of Siegelaub’s contact sheets. In the other images Adrian Piper is seen wearing glasses. This fact seems to support the theory of an intentional pose.

2. “I took the photo (I took all the photos) but its purpose is not clear (like the photo itself).” Seth Siegelaub, correspondence with Eduardo Ralickas, 31 July 2012.

3. Seth Siegelaub, guestbook pages and follow-up notes, file I.A.43, “January 5–31, 1969,” Museum of Modern Art Archives, New York. The “gallery” space contained two works by each artist (Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner), whereas the catalogue, which was displayed in the “office” space, contained the sum of works in the exhibition, each artist contributing eight works in total (cf. *January 5–31 1969*, New York: Seth Siegelaub, 1969, 24 pp., 17.6 x 20.9 cm, boards, spiral binding, 9 b&w ill.; see the Artexite “Conceptual Art” subject file, 700M). Siegelaub later spoke of this show as having taken place *within* the catalogue. But more can be said. In fact, more *should* be said: *the catalogue itself was exhibited*. To some extent, Sophie Béclair Clément’s project draws on this “meta-exhibitionary” fact and merely “extends” Siegelaub’s exhibition of books on the coffee table (which remains unaddressed within the latter’s conceptual logic). The difference of course is that the *entire* office space is now displayed as a kind of “remembering exhibition” (see Reesa Greenberg, “Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web,” *Tate Papers* 12, 2009). As a result, the exhibition apparatus underpinning the display of conceptual art is brought to the fore as that which denies its own conditions of mediation—which is to say its own conditions of enunciation. One of the project’s aims is thus to recover the “voice” (in the narratological sense of the term) underpinning the document, the exhibition as discourse and the agents who sustain it. It bears mentioning in this respect that photography here silences such a voice as it displays the overabundance of the visible world for all to see—on glossy paper to boot.

4. The word *figural* is used here in reference to Jean-François Lyotard’s early aesthetic writings (in particular, *Discours, figure*, Paris: Klincksieck, 1971). Siegelaub’s image is thus a symptom: it figures the return of the repressed (Freud’s term), within and by means of the very apparatus of repression.