



L'OFFICIEL ART

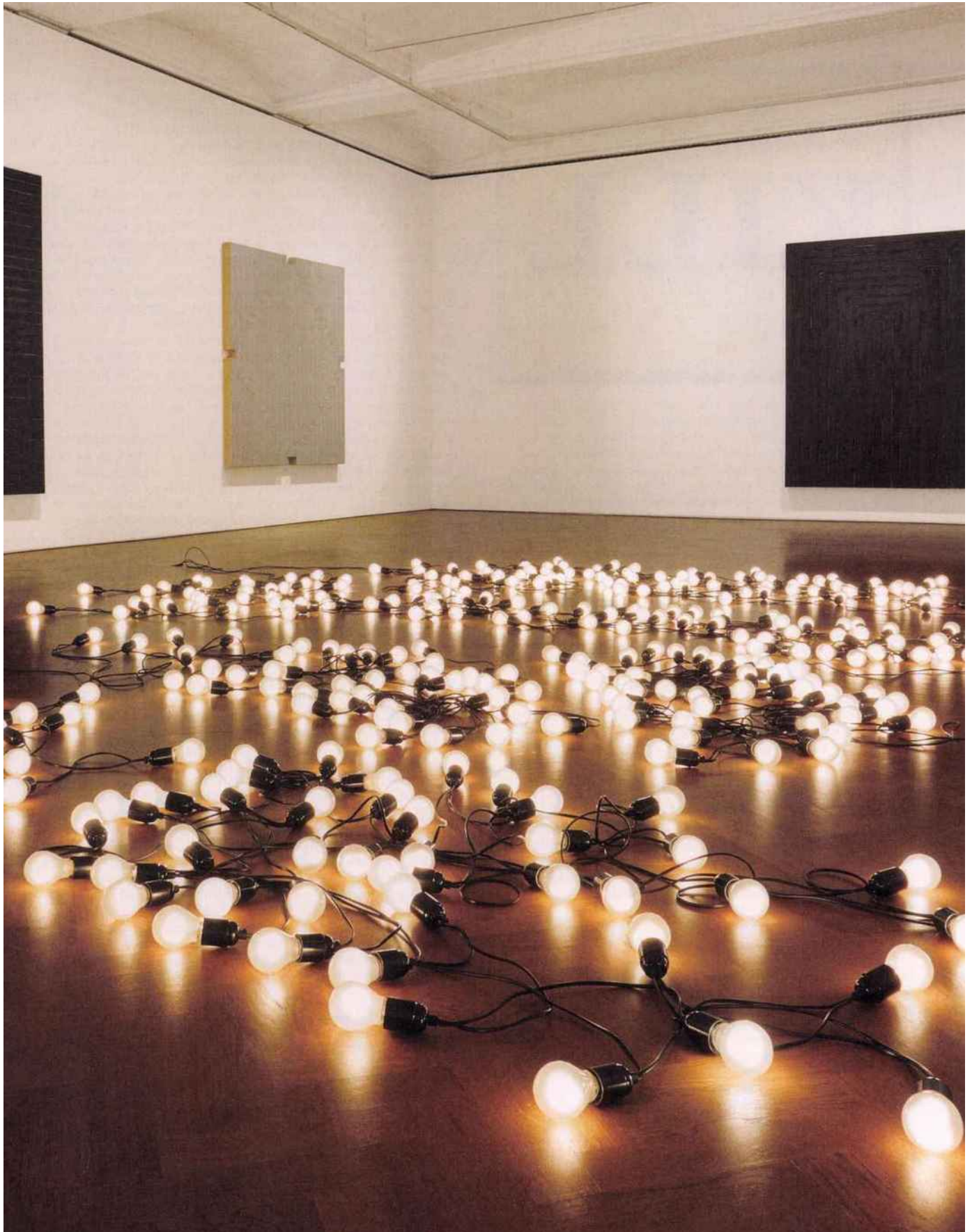
# L'art, Sturtevant et vice versa

Par Mikael Zikos

Célébrée à la galerie Thaddaeus Ropac de Londres, Sturtevant (1930-2014) a infiltré l'art en répétant les œuvres des autres et les images de la mémoire collective, avant tout le monde.



PHOTO © TOM CARTER, COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDRES. © MIKAEL ZIKOS - L'OFFICIEL ART - STURTEVANT, PARIS







Dès ses débuts, Elaine Sturtevant s'est définie en tant que "Sturtevant", sans plus, comme une marque mais surtout comme elle, affranchie des logiques de genre. Ses expositions ont toujours été des œuvres d'art totales, si bien qu'il semblait pour beaucoup difficile d'avoir une idée globale de sa pratique. A la fin de sa vie, l'artiste américaine travaillait par exemple à la réalisation d'un opéra, la suite de *Spinoza* à Las Vegas (2008), sa transposition du rationalisme du philosophe allemand dans la ville américaine de l'excès, interprétée à la Tate Modern. A Londres, un ensemble représentatif de son art (une soixantaine de peintures, installations, photographies et vidéos provenant de ses archives personnelles et de collections privées) fait l'objet d'une présentation à caractère historique à la galerie Thaddaeus Ropac, occupant la quasi-intégralité de cet espace de 1 500 m<sup>2</sup> situé dans une ancienne demeure de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans "Vice Versa", les époques se télescopent. Deux œuvres à la fois rares et majeures de l'artiste ouvrent la présentation : les fenêtres aveugles de la série *Duchamp Fresh Widow* (1992-2012) et l'installation vidéo *Elastic Tango a Three Act Party* (2010), un tout-venant survolté d'images. L'idée n'aurait peut-être pas plu à Sturtevant – réputée à juste titre pour son opiniâtreté –, mais cette association correspondrait à la vision même de ce que le monde s'est fait de l'art de Sturtevant, et inversement. "L'œuvre de Sturtevant, qui défie toute catégorisation, n'a pas été considérée à sa juste valeur pendant longtemps" évoque Julia Peyton-Jones, senior global director de la galerie Thaddaeus Ropac de Londres, qui a conçu l'exposition en étroite collaboration avec Loren Muzzay, fille de l'artiste. Ex-directrice de la Serpentine Gallery, Peyton-Jones fut co-curatrice de l'exposition qu'elle y avait réalisée en 2013 avec l'aide de l'artiste et de sa fille (la première exposition de Sturtevant au Royaume-Uni). "Aujourd'hui, les collectionneurs de Sturtevant ont connaissance du caractère précurseur de son œuvre qui a exploré, très tôt, des concepts liés aux phénomènes de la circulation des images dans notre société et des fausses informations."

Initialement formée en psychologie dans son état natal de l'Ohio, puis en art à Chicago et à New York, Sturtevant s'intéresse très vite aux grands penseurs de la philosophie, et tout particulièrement à Gilles Deleuze. Elle lit *Différence et Répétition* (1968) en français avec l'aide d'un dictionnaire, avant qu'une traduction anglaise ne voit le jour. Son premier penchant pour l'abstraction si tôt commencé, si tôt terminé, Sturtevant voit en la répétition un moyen d'approcher l'art qui se fait à cette époque, tout en gardant un pas de côté. Ses premières "reproductions à l'identique" sont celles des *Black Paintings* de Frank Stella en 1959 (une œuvre sérielle aux bandes noires et aux formes concentriques résultant elle-même de répétitions) et des *Warhol Flowers* en 1963, reproduisant à sa manière cet exemple-type de la technique de sérigraphie employée par Andy Warhol, qui ouvre la Factory un an plus tard. Quand ce dernier lui fera don de choisir une œuvre dans son atelier afin de se la réapproprier, elle démultipliera les Marilyn. Des versions

ultérieures de ces huiles sur toile existent et sont présentes dans l'exposition. Ainsi, l'art de l'Amérique à l'orée de l'avènement du Pop art défile sans interruption sous le prisme de Sturtevant. Durant l'année 1967, s'employant à revoir les drapeaux U.S. de Jasper Johns et le faux magasin (*The Store*) de Claes Oldenburg – ce qui suscite la colère de ce dernier ayant pourtant salué la démarche de sa compatriote américaine – Sturtevant se lie d'amitié avec Robert Rauschenberg. Ils posent tous les deux nus en Adam et Eve pour *Duchamp Relâche* (une reprise de l'autoportrait de Marcel Duchamp avec la modèle Bronia Perimutter), montré au MoMA de New York en 2014 dans le cadre de "Double Trouble", première rétrospective de Sturtevant aux Etats-Unis. Pour le carton d'invitation de son exposition introductive en Allemagne (Stuttgart, 1992) une photographie la montre déguisée en Joseph Beuys, sous-titrée en italien "Nous sommes la révolution", à l'instar de la même image que ce plasticien avait réalisée vingt ans plus tôt pour sa propre exposition à Naples.

Sturtevant a avancé dans le temps avec la distance critique comme le seul outil capable d'interroger en toute liberté la symbolique de ces œuvres, leur source, leur devenir et leur valeur à la fois culturelle et commerciale. Voire la fin même de l'originalité comme un concept immuable, celle du monde de l'art comme un vase clos, la définition même de l'art. Sans chercher à contrecarrer les critiques quant à sa pratique présumée de la "copie", Sturtevant préférait laisser parler ses œuvres, ses "souvenirs" de celles des autres ; les couleurs, les tailles et parfois les médiums diffèrent sensiblement des originaux. Aussi, la pause que Sturtevant s'octroie lors d'une dizaine d'années à partir du milieu des années 1970 – au moment où les "appropriationnistes" associés à l'art conceptuel telle Sherrie Levine font leur apparition –, lui permet d'échapper au statut d'artiste post-moderne, et d'explorer par exemple l'œuvre du jeune Félix Gonzales-Torres, sans romantisme. Comme le signe complémentaire d'une évolution de sa stratégie, Sturtevant bouge vers la performance en 1995 avec *Gonzales-Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, qui ouvrira également la voie à d'autres artistes de cette génération tel le groupe General Idea, notamment appliqué à détourner les images de la culture pop. "Ce qui l'intéressait était ce qui se passait dans le monde de l'art et dans le monde tout court" indique sa fille, Loren Muzzey, aujourd'hui en charge de sa succession et de ses archives. "Elle récupérait des images partout, sa tête n'était jamais au repos."

"Le jeu avec le spectateur est partie intégrante de son œuvre" souligne également Julia Peyton-Jones. L'illusion fut même totale lors du dernier grand projet de Sturtevant à Paris, où elle s'était installée en 1990. Pour "The Razzle Dazzle of Thinking" (2010), l'artiste implanta au Musée d'Art moderne de la ville un véritable train fantôme (*The House of Horrors*). Dans ce jeu fantastique, pointant les affres d'une société étouffée par sa propre violence et sa bien-pensance, les traditionnelles séquences d'animatroniques étaient mélangées à des samples de films d'artistes comme *Painter* (1995), où Paul McCarthy malmène le mythe de l'artiste-créateur. Un extrait que l'on retrouve dans l'installation vidéo à sept écrans *Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced* (2003), présentée dans l'exposition, et dont la piste sonore empruntée par Sturtevant au film de McCarthy (l'artiste suppliant inlassablement son marchand : "Money, money, money...") résonne aujourd'hui comme une ultime forme de provocation sui generis de la part d'une artiste énigmatique, certes, mais loin de toute posture nihiliste, délibérément punk et libre de tout référentiel.

**STURTEVANT, "VICE VERSA",  
DU 23 FÉVRIER AU 29 MARS,  
GALERIE THADDAEUS ROPAC,  
LONDRES, 37 DOVER STREET,  
W1S 4NJ LONDRES,**

Double-page précédente, Sturtevant, *Gonzales-Torres, Untitled (America)*, 2004, ampoules, douilles en caoutchouc et cordons.  
Ci-dessus, Sturtevant, *Kill*, 2003, papier peint.







De gauche à droite : vue de l'exposition, Sturtevant, *Beuys Fettstuhl I*, 1993, chaise en bois et matière grasse, 87 x 45,5 x 50,5 cm ;  
*Beuys Fettstuhl*, 1993, chaise en bois, cire, graisse et fil 102 x 42 x 45,5 cm, titré, daté et signé sur le bas du siège ;  
*Beuys Fettstuhl...* ; *Beuys vor dem Pultstuhl*, 1993, chaise en bois, feuille de tilleul, caoutchouc, tube intérieur  
en liège, bougie en paraffine, matière grasse, 89,5 x 55 x 41 cm, signé et daté au dos du siège : Villa Arson / Sturtevant 93.



**ART, STURTEVANT AND VICE VERSA**

**Celebrated at Galerie Thaddaeus Ropac in London, Sturtevant (1930-2014) infiltrated the art world by repeating the works of others and the images of collective memory, before anybody else.**

By Mikael Zikos

From the outset, Elaine Sturtevant defined herself as "Sturtevant", nothing more, like a brand but above all like her, freed from the logic of gender. Her exhibitions have always been total works of art, to such an extent that it seemed difficult for many people to have a general idea of her practice. At the end of her life, the American artist was working, for example, on the production of an opera—the sequel to *Spinoza* in Las Vegas (2008), her transposition of the German philosopher's rationalism in the American city of excess—performed at the Tate Modern. In London, a representative body of her art (around sixty paintings, installations, photographs and videos from her personal archives and from private collections) is the subject of a historical presentation at Galerie Thaddaeus Ropac, taking up almost the entire 1,500 m<sup>2</sup> of this space in an old residence which dates from the end of the 18th century. In "Vice Versa", epochs become superimposed. Two of the artist's at once rare and major works open the presentation: the blind windows of the series *Duchamp Fresh Widow* (1992-2012) and the video installation *Elastic Tango a Three Act Party* (2010), a highly charged array of images. The idea might not have pleased Sturtevant—rightly known for her obstinacy—but this association corresponds to the vision of what the world itself has made of Sturtevant's art, and vice versa. "Sturtevant's work, which defies all categorization, has not been fully appreciated for a long time," remarks Julia Peyton-Jones, senior global director at London's Galerie Thaddaeus Ropac, who curated the exhibition in close collaboration with Loren Muzzay, the artist's daughter. Former director of the Serpentine Gallery, Peyton-Jones co-curated Sturtevant's 2013 exhibition, with the help of the artist and her daughter (the first Sturtevant exhibition in the UK). "Today, Sturtevant's collectors are aware of the precursory nature of her work, which very early explored concepts related to the phenomena of the circulation of images

in our society, and false information." Originally trained in psychology in her home state of Ohio, then in art in Chicago and New York, Sturtevant soon became interested in the great thinkers of philosophy, and especially Gilles Deleuze. She read *Difference and Repetition* (1968) in French with the help of a dictionary, before an English translation had been published. With her initial penchant for abstraction over almost as soon as it had begun, Sturtevant saw repetition as a way to approach the art being made at that time, all the while offering a new perspective. Her first "identical reproductions" were those of Frank Stella's *Black Paintings* in 1959 (a serial work with black bands and concentric shapes which were themselves the product of repetitions) and *Warhol Flowers* in 1963, reproducing in her own way the screen printing technique used by Andy Warhol, who opened the Factory a year later. When the latter gave her the gift of choosing one work from his studio in order to reappropriate it, she began to multiply the Marilyn. Later versions of these oils on canvas exist and are present in the exhibition. The art of America at the dawn of the advent of Pop Art thus paraded continuously under the watchful gaze of Sturtevant. During the year 1967, striving to reimagine Jasper Johns' US flags and Claes Oldenburg's fake store (*The Store*)—which arouses the latter's anger, even though he had welcomed the approach of his American compatriot—Sturtevant became friends with Robert Rauschenberg. They pose nude as Adam and Eve for *Duchamp Relâche* (a cover of Marcel Duchamp's self-portrait with the model Bronia Perlmutter), shown at the MoMA in New York in 2014 as part of "Double Trouble", the first retrospective devoted to Sturtevant in the United States. For the invitation card to her introductory exhibition in Germany (Stuttgart, 1992) a photograph showed her disguised as Joseph Beuys, subtitled in Italian "*We are the revolution*", just like the same image that Beuys had created twenty years earlier for his own exhibition in Naples. Sturtevant moved forward throughout time with critical distance as the only tool capable of freely questioning the symbolism of these works, their source, their future, and their cultural and commercial value. She envisioned the end of originality itself as an immutable concept, questioned the art world as a hermetic space, and even the very definition of art. Without seeking to counter the criticisms of

her practice of so-called "copying", Sturtevant preferred to let her works, her "memories" of the works of others, speak for themselves; the colors, the sizes and sometimes the media differ significantly from the originals. The break that Sturtevant allowed herself for around a decade from the mid-1970s—at the time when "appropriationists" like Sherrie Levine, associated with conceptual art, make their appearance—allowed her to escape the status of postmodern artist, and explore for example the work of the young Félix Gonzales-Torres, without romanticism. As a complementary sign of an evolution in its strategy, Sturtevant moves towards performance in 1995 with *Gonzales-Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, which also opened the way to other artists of this generation such as the group General Idea, which was especially interested in diverting images of pop culture. "What interested her was what was happening in the world of art and in the world itself," observes her daughter Loren Muzzey, now in charge of her archives and estate. "She picked up images everywhere, her head was never at rest." "Playing with the spectator is an integral part of her work," says Julia Peyton-Jones. The illusion was even total at Sturtevant's last major project in Paris, where she had settled in 1990. For "The Razzle Dazzle of Thinking" (2010), the artist, at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, constructed, a real-life ghost train (*The House of Horrors*). In this fantastical game, highlighting the ills of a society stifled by its own violence and self-righteousness, the traditional sequences of animatronics were combined with samples of artists' films such as *Painter* (1995), where Paul McCarthy interrogates the myth of the artist-creator. An excerpt that can be found in the seven-screen video installations *Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced* (2003), presented in the exhibition, and which includes the soundtrack which Sturtevant borrowed from McCarthy's film (the artist pleading tirelessly with his art dealer: "Money, money, money...") resonates today as an ultimate form of sui generis provocation on the part of an enigmatic artist. For all this enigma, Sturtevant is far from a nihilistic posture: she is deliberately punk, and free of any system of reference.

Sturtevant, "Vice Versa", from February 23 to March 29, Galerie Thaddaeus Ropac, Londres, 37 Dover Street, W1S 4NJ Londres, +44 20 3813 8400, [www.ropac.net](http://www.ropac.net)