

## NOTES

- 1 Anna Chave, «Minimalism and the Rhetoric of Power», in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 5, January 1990, p. 44. L'auteur fait notamment référence au pouvoir de passer outre les canons de l'art aux Etats-Unis.
- 2 La citation originale du critique Eugene Goossen en 1966 est la suivante: «The demand has been for an honest, direct, unadulterated experience in art... minus symbolism, minus messages and minus personal exhibitionism». in: Chave 1990, p. 44; tiré de: Eugene Goossen, *The Art of the Real: U.S.A. 1948-1969*, catalogue d'exposition Museum of Modern Art, New York, 1968, p. 11. Cette exposition présentait pour la première fois l'art minimal au Museum of Modern Art de New York.
- 3 Dan Flavin, dans: Michael Gibson, «The Strange Case of the Fluorescent Tube», in: *Art International I*, (automne 1987), p. 105.
- 4 «I prefer the term <proposal> and endeavor to use it accurately. I know no <work> as my art.». Dan Flavin, «some other comments... more pages from a spleenish journal», in *Artforum*, Vol. 6, No. 4, Dec. 1967, p. 20-25.
- 5 «I know now that I can reiterate any part of my fluorescent light system as adequate. Elements or parts of that system simply alter in situation installation. They lack the look of a history. I sense no stylistic or structural development of any significance within my proposal--only shifts in partitive emphasis--modifying and addable without intrinsic change.». Ce passage provient à l'origine du texte programmatique de Flavin «some remarks», in: *Artforum*, Vol. 5, No. 4, Dec. 1966 et est réimprimé dans le catalogue de la première rétrospective de Flavin à Ottawa: *fluorescent light, etc. from Dan Flavin*, catalogue d'exposition National Gallery of Canada, Ottawa, 1969, p. 40.
- 6 Dan Flavin in Phyllis Turchman, «Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman (9 March 1972)», in: *Dan Flavin: A Retrospective*, catalogue d'exposition Dia Art Foundation, New York, 2004, p. 194. cité dans: David J. Getsy, *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*, Yale University Press, New Haven, 2023, p. 247.
- 7 «For a few years, I have deployed a system of diagramming designs for fluorescent light in situations. (...) Last year, I became fully conscious that I had been deploying an interchangeable system of diagrams for fluorescent light held for situation installation. (...) Also, I intend rapid comprehensions—get in and get out situations. I think that one has explicit moments with such particular light-space.». Tous les passages sont tirés du texte «some other comments» cité ci-dessus et proviennent de différentes lettres de l'artiste. Voir note 3.
- 8 «Despite Flavin's disavowal of their significance, they nevertheless circulate as the textual sign for each particular combination of interchangeable fluorescent tubes.» Getsy 2023, p. 249, voir note 6.
- 9 Le travail présenté à l'Otis Art Institute en 1976, c'est-à-dire l'année précédente, consistait en deux soi-disant grilles composées chacune de 10 tubes fluorescents (rose et vert, et vert et rose).
- 10 Flavin a souvent travaillé avec des coins qui sont habituellement laissés de côté dans les expositions. Il existe toute une série d'œuvres qui encadrent un coin de pièce ou qui placent un ou plusieurs luminaires en travers du coin, formant ainsi un triangle. Certains historiens de l'art attribuent cette préférence à l'intérêt de Flavin pour le constructivisme en Russie et aux reliefs d'angle de Vladimir Tatline. Voir par exemple à ce sujet: Briony Fer, «Nocturama: Flavin's Light Diagrams», dans: Jeffrey Weiss (éd.), *Dan Flavin: New Light*, Yale University Press & National Gallery of Art Washington, New Haven, Londres et Washington, D.C., 2006, p. 25-49, ici p. 36.
- 11 Jack Burnham, «A Dan Flavin Retrospective in Ottawa», in: *Artforum*, Vol. 8, No. 4, Dec. 1969, p. 53.
- 12 Flavin 1966, voir note 4.
- 13 «The composite term <image-object> best describes my use of the medium.» Flavin 1966, voir note 4.

14 Un poème de Flavin, qui rappelle les poèmes à figures de Guillaume Apollinaire, décrit dès 1961 son intérêt pour la lumière fluorescente, et ce dans une disposition verticale et allongée des mots qui imitent la forme de la lampe.

15 «All my diagrams, even the oldest, seem applicable again and continually. It is as though my system synonymizes its past, present and future states without incurring a loss of relevance. It is curious to feel self-denied of a progressing development, if only for a few years.» Flavin 1966, voir note 3.

16 Herman Melville, *Moby Dick ou la baleine*, 1851.

17 *Ibid.*, p. 691.

18 Friedrich Balke, «Kapitel 102: A Bower in the Arscides», in: *Neue Rundschau* 127 (2016), H. 4, p. 120-134. ici p. 127.

19 Il s'agit ici d'une entrée de Record-Book de Flavin souvent citée et remarquablement précoce (1962), citée entre autres par Alex Potts, «Dan Flavin <in cool white> and <infected with a blank magic>», in: Weiss 2006, voir note 9.

20 Michael Auping, «Radiant Bones: The Church of the Phenomenal», dans: *Dan Flavin: Corners Barriers and Corridors*, David Zwirner Books, New York, 2016, p. 9.

21 *Ibid.*

## ÉVÉNEMENTS &amp; VISITES

## Art à midi

À table avec l'équipe du Centre d'art: courte visite suivie d'une collation (avec l'épicerie Batavia) - ve 20.9.2024, 12:15 (de/fr) CHF 15.-  
Inscription jusqu'à la veille: info@kbc.ch

## Visite guidée

- je 28.11.2024, 18:30 (eng)  
Guided tour in English of the exhibition with Mathias C. Pfund and Olga Osadtsch

# MATHIAS C. PFUND

## WITH FONDEST REGARDS

4.9. – 1.12.2024

En 2023, le Centre d'art de Bienne a reçu une importante donation de Mary Ann et Hal Glicksman, un couple américain proche de la scène artistique de Los Angeles, entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1980. Cette donation comporte un certain nombre d'œuvres mais aussi des plans, des éditions, des posters, des livres. Au total ce sont plusieurs centaines d'items de nature hétérogène qui sont venus ainsi enrichir la collection et la bibliothèque du Centre d'art. S'y trouvent notamment un dessin de Dan Flavin (1933-1996) ainsi qu'un certain nombre de tubes fluorescent, qui constituent le matériau privilégié de cet immense artiste minimaliste. Hal Glicksman avait en effet organisé une exposition de Flavin en 1976 au Otis Art Institute, la galerie universitaire qu'il dirigeait alors. Flavin produisit pour l'occasion deux grilles de tubes fluorescents qui portent dans leur titre une dédicace au couple Glicksman. En 2024, le Centre d'art a invité l'artiste Mathias C. Pfund à mener l'enquête sur le dessin et les tubes. Il en résulte une formidable étude qui interroge les notions d'original et de propriété mais aussi de dédicace et d'amitié à partir d'une œuvre fondamentalement immatérielle. Afin d'en cerner pleinement les enjeux, nous avons sollicité Olga Osadtsch, conservatrice au Kunstmuseum de Bâle et co-curatrice de la grande exposition de Dan Flavin qui vient de s'y tenir, pour écrire le texte suivant.

## UN BUG DANS LE SYSTÈME

Une dédicace unit ce qui est écrit à son auteur et à son destinataire, formant un triangle relationnel symbolique qui doit durer un certain temps. Cette pratique a servi à Dan Flavin d'échappatoire sentimentale à une époque de formes et d'objets austères. En effet, un objet de l'art minimal – dont les œuvres de Flavin font partie dans l'histoire de l'art – est généralement décrit en termes d'immédiateté et d'objectivité, et caractérisé de manière pointue par exemple comme «cool display of power»<sup>1</sup>. Si cette position artistique, qui s'est formée dans les années 1960, se concentrait sur une expérience libre de l'œuvre d'art, sans symbolisme, message caché ou exhibitionnisme de la part de l'artiste<sup>2</sup>, Flavin, toujours ironique, a déjoué la critique d'art en ajoutant une note émotionnelle inattendue à son matériau industriel préféré, le tube fluorescent. Cette habitude va à l'encontre de l'affirmation volontiers citée de l'artiste «it is what it is and it ain't nothin' else»<sup>3</sup> (à savoir une lampe) et incite à chercher des explications au-delà de la contemplation des aspects formels.

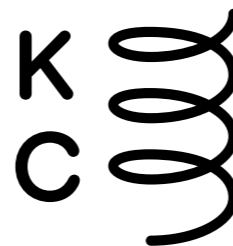
Au début de sa carrière, les dédicaces ont permis à Flavin de marquer ses affinités personnelles et avec l'histoire de l'art. Le premier *proposal*<sup>4</sup> que Flavin a réalisé de manière conséquente et exclusivement avec de la lumière fluorescente (*the diagonal of May 25*, 1963), est dédié au sculpteur Constantin Brancusi.

Lorsque le système d'éléments lumineux modulaires de Flavin s'est précisé<sup>5</sup>, les dédicaces sont devenues à la fois plus aléatoires et plus pragmatiques. Elles comprennent souvent des noms de personnes avec lesquelles Flavin avait travaillé ici et là, comme dans le cas de *untitled*, (*for Mary Ann and Hal with fondest regards*) (1976), dont l'histoire est à

avec le soutien de:



prohelvetia



Kunsthaus Centre d'art  
Biel Bienne

## Öffnungszeiten

Heures d'ouverture

Mi/me 12:00-18:00

Do/je 12:00-20:00

Fr/ve 12:00-18:00

Sa&So/Sa&di 11:00-18:00

la base de l'exposition *with fondest regards* de Mathias C. Pfund (notons que ce titre est une dédicace qui tombe à l'eau, car elle n'a pas de destinataire immédiat et s'adresse donc à tous).

Derrière l'omniprésent «untitled», Flavin ajoutait entre parenthèses un complément qui donnait presque trop d'informations sur les liens entre l'artiste et l'oeuvre, donnant accès, même bien des années plus tard, à un réseau de relations personnelles. En 1972, Flavin écrivait : « [The dedications are] sentimental, and that's nice. But they're apart... It's a lovely, incidental thing. It's a very fine sentiment to me. It's the kind of trifling that makes life easier to take from time to time<sup>6</sup> ».

Le système de «fluorescent light in situations» de Flavin<sup>7</sup> et le système des dédicaces forment des axes parallèles : alors que les œuvres lumineuses et les installations délimitent, inondent ou déforment l'espace dans lequel elles se trouvent, les dédicaces font naître un espace (métaphorique) marqué par l'affection, les amitiés et les rencontres fortuites. En outre, les dédicaces acquièrent une fonction très pratique, car elles identifient clairement les œuvres<sup>8</sup>.

Comme tout système, celui-ci comporte des lacunes et des failles, par exemple le fait que les noms ne sont pas seulement des signes servant à la classification taxonomique d'une œuvre. Ils sont liés à des personnes et à leur biographie, ce qui les prédestine à produire des irrégularités. C'est d'une telle perturbation qu'est né le projet de Pfund. Contrairement à l'affirmation de Flavin selon laquelle ses œuvres ne ressemblent pas à l'histoire («they lack the look of history»), Pfund déploie une micro-histoire détaillée qui raconte d'abord la rencontre entre le curateur Hal Glickman et l'artiste Dan Flavin et qui est en même temps une histoire de successions, de galeries, d'héritages, de souveraineté d'interprétation et de dynamiques du marché de l'art.

En effet, l'un des dessins en rapport avec l'œuvre de 1976 susmentionnée et les lampes qui ont rejoint la collection du Centre d'art de Bienne en 2023 suite à la donation Glicksman ne sont pas reconnus par la succession de l'artiste lui-même comme l'œuvre finale de Flavin portant ce titre (voir à ce sujet le texte de Mathias C. Pfund dans l'exposition). Ce qui reste, ce sont des éléments matériels et des traces immatérielles dont Pfund s'est non seulement emparé comme base de sa recherche, mais qu'il a fait siens pour développer de nouvelles œuvres.

Un exemple : l'oeuvre de Pfund *Dan Flavin, untitled (For Mary Ann and Hal, with fondest regards) 1 and 2, 1976* [brown napkin, 1977] de 2024 se compose à la fois de lampes fluorescentes anciennes, déjà utilisées lors de l'exposition organisée par Hal Glicksman à Otis Art Institute en 1976, et de «fixtures» plus récentes faisant partie de la donation Glicksman. La simple disposition en croix, avec une lampe orientée vers le mur et l'autre vers la pièce, suit une esquisse ultérieure de Flavin jetée sur une serviette brune, qui a plutôt le caractère d'une notation<sup>9</sup>. Le coin de la pièce était un espace dans l'espace privilégié par Flavin, dont il utilisait les particularités pour faire apparaître des surfaces colorées imposantes<sup>10</sup>. Ce travail spécifique sur les coins joue sur la relation entre la source de lumière et l'observateur. Un effet déjà décrit par Jack Burnham dans sa critique de la première rétrospective de Flavin en 1969 : « In contrast to the direct intensity of adjacent fluorescent tubes, fixtures turned away from the spectator produce, not blackness, but patches of nonlight<sup>11</sup> ».

La simple croix de la première esquisse reste dans un état de latence. Une situation qui ne demande qu'à se manifester et qui finit par le faire à Bienne. Au fond, il s'agit d'une opération qui s'inscrit dans le système de Flavin. Dans «some remarks», l'un de ses premiers textes programmatiques pour *Artforum*, Flavin déclarait en 1966 : « Incidentally, I have discovered that no diagram is inappropriate for my file. None need be prevented, suspended or discarded for lack of quality. Each one merely

awaits coordination again and again<sup>12</sup> ». Mais en l'absence de l'artiste qui pourrait fournir cette prestation de coordination, c'est finalement à la succession de définir si un dessin contient déjà la consigne d'action pour un travail concret ou s'il possède un autre statut, provisoire. Le «brown napkin» de Glicksman n'est manifestement pas une esquisse de plan achevée, encore moins un certificat, mais semble plutôt être un support de pensée (selon la succession de l'artiste) qui esquisse l'image-objet<sup>13</sup> comme une image-mot et rappelle ainsi les premiers poèmes de Flavin<sup>14</sup>.

D'une part, Pfund adopte donc un travail qui n'existe pas vraiment, en donnant à la pensée de Flavin une matérialité, un nouveau contexte, une touche personnelle propre et une maison temporaire. D'autre part, il se l'approprie en faisant de ces fragments d'une œuvre au statut incertain une exposition entière. Au fond, Pfund prend Flavin au mot, lui qui écrivait aussi en 1966 « All my diagrams, even the oldest, seem applicable again and continually<sup>15</sup> ».

Au milieu de l'exposition, Pfund place *Whale Fall (2024)* [chute de baleine]. Il y rassemble des projets et des travaux d'autres artistes qui, comme Pfund lui-même, ont choisi l'appropriation comme moyen de se confronter de manière productive à la figure de proue de l'art minimal. De même qu'après la mort d'une baleine, sa carcasse au fond de la mer sert de nourriture à d'autres organismes et sa carcasse d'abri, le système de tubes fluorescents de Flavin est déclaré récif corallien pour les interrogations artistiques critiques.

Les ossements d'une baleine font une brève apparition dans *Moby Dick* de Hermann Melville. Dans le chapitre 102, « Un berceau de verdure aux îles des Arsacides<sup>16</sup> », le narrateur Ishmael visite les Arsacides (aujourd'hui les îles Salomon) et y est témoin d'actes cultuels effectués dans l'imposant squelette d'un cachalot. Certes, ce spécimen ne repose pas au fond de la mer – il s'est échoué – mais ses os (« l'ossature porteuse du Léviathan<sup>17</sup> ») offrent un terrain fertile à toutes sortes d'actes cultuels<sup>18</sup>.

Même les «situations» de Flavin, qui constituent l'ossature d'un espace d'exposition et structurent si magistralement la perception, basculent parfois dans des domaines moins mondains, malgré toute la sobriété qu'on lui prête. En 1962, il écrivait par exemple : « Je peux prendre la lampe ordinaire hors d'usage et la transformer en une magie qui touche aux anciens mystères<sup>19</sup> ». Flavin, qui a grandi dans une famille catholique, a été enfant de chœur et devait devenir prêtre, connaissait l'interaction suggestive de la lumière et de l'architecture dans les espaces sacrés. C'est à cela qu'il semble faire allusion ici. Michael Auping écrit : « Flavin fait de son luminaire fluorescent un objet de dévotion doté d'une spiritualité industrielle éblouissante<sup>20</sup> ». L'auteur va encore plus loin et compare les œuvres de Flavin à des reliques dans des églises : « From a perverse angle, Flavin's light could be a radiant fluorescent bone<sup>21</sup> ».

Dans cette perspective, le travail de Pfund apparaît lui-même comme un acte cultuel, un empilement de strates historiques et interprétatives qui mettent de la chair autour des os rayonnants et souvent insaisissables de Flavin, plutôt que d'enterrer définitivement les vieux ossements d'un «non-Flavin» orphelin.

Olga Osadtchy  
conservatrice  
Kunstmuseum Basel