

Recherche : un mode d'emploi¹

Mick Finch

Je voudrais envisager ici « la recherche » à partir des rapports entre ma pratique artistique, des projets, des écrits, des entretiens, etc. Entre des projets que j'ai initiés d'une part et la pédagogie d'autre part. Je considère que les rapports entre ces éléments sont symbiotiques. Je voudrais montrer comment les questions émergent dans ma recherche et comment, de plus en plus, elles se développent en synergie avec d'autres personnes autour de projets.

Closer than you think est une série des peintures que j'ai réalisées dans les années 90'. Ce projet s'inscrivait dans une perspective problématique autour des questions posées par le minimalisme et en particulier autour des œuvres et des écrits de Donald Judd et Robert Morris d'une part et la conception du modernisme selon Greenberg d'autre part. Comme l'a indiqué Michael Fried, le minimalisme était pour une large part la conclusion logique de la pensée de Greenberg². Morris et Judd relevèrent les points faibles des idées de Greenberg sur le médium et la condition picturale et ils mirent en cause ce que certains considéraient comme une idée conservatrice de la peinture. Ils adoptèrent une autre position formelle, s'articulant autour d'une catégorie hybride d'objets d'art qui n'étaient « ni peinture, ni sculpture » mais des *objets spécifiques*³. Le débat portait entre la pensée de Greenberg qui véhiculait une idée spécifique et absolue du médium selon une dynamique « réductrice » et l'approche des minimalistes qui défendaient une approche étendue et relationnelle de l'œuvre d'art envisagée dans son contexte. Judd distinguait en outre entre les contextes artistiques américain et européen. Il considérait le fonctionnement atomisé de la composition dans l'œuvre comme une « relique européenne contestable »⁴. Il voyait le meilleur de l'art américain récent comme typiquement non-composé, en excès par rapport à la surface picturale. La composition qui fonctionne à l'intérieur d'un tableau, partie par partie, était mise en concurrence avec une dynamique relationnelle qui prenait appui sur des effets de *gestalt*.

Cette opposition entre « composition-surface picturale » d'un côté et « non-composition-objet spécifique » de l'autre a amené Morris à développer son œuvre autour d'une relation perceptuelle à la forme. En poussant la distinction entre œuvres composées et non-composées il arriva à une distinction entre formes complexes et unitaires. Une forme complexe exige que le spectateur la désassemble et la comprenne au niveau de ses parties. La compréhension par le spectateur d'une forme simple ou unitaire est, par opposition, immédiate puisqu'elle est véhiculée par le *gestalt* de la forme et n'exige pas de lecture partie par partie. Cet effet de *gestalt* était pour Morris le moteur de la réception de l'œuvre chez le spectateur dans une situation donnée. Dans ce contexte de débats théoriques et artistiques, une image a joué un rôle déclencheur dans ma réflexion et ma pratique. Il s'agissait de la publicité pour Euro Disney à l'entrée du quai de l'Eurostar à la gare de Waterloo à Londres (fig. 1). L'image fonctionne selon un dispositif simple de *gestalt*. On y voit un morceau de l'œil de Mickey.

¹ Ce texte a fait l'objet d'une communication lors de la journée d'étude organisée à l'ArBA-ESA en juin 2016 autour de la problématique : « Exposer / Démontrer. Les écarts de la recherche en art ». Archives sonores sur le site URL : <http://www.arba-esa.be/recherche/>

² Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1998, pp. 33-40. Voir également *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell Oxford UK & Cambridge USA.

³ Donald Judd, *Specific Objects*, in Judd, *Complete Writings*, Halifax Nova Scotia, 1975. Voir également *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell Oxford UK & Cambridge USA.

⁴ *Ibid.*

L'identité de celui-ci est évidente. Mais ce morceau fonctionne aussi comme l'image d'un tunnel.

Visuel 1 : Légende : Campagne publicitaire de Eurodisney. Terminal de l'Eurostar terminal à la gare de Waterloo à Londres. © Mick Finch.

J'ai décliné des fragments des Mickey en me servant de trames, de dispositifs de cadrage, de gestes et de coulures. Ce qui m'avait frappé dans les publicités Disney était leur efficacité en tant que *gestalts*. Avec très peu d'information visuelle toute l'image peut être décryptée, témoignant de l'omniprésence de Mickey si ce n'est sa qualité unitaire. J'ai installé l'image fragmentée de Mickey dans des systèmes de trames, je l'ai utilisée comme thème récurrent en pochoir et l'imprimant sur des fonds de peinture. Des réseaux de gouttes de peinture ont permis de masquer ou de découvrir ces images. L'objectif était d'utiliser la rhétorique historique de la peinture et sa syntaxe comme une intervention dans son déclin critique en tant que médium. Il ne s'agissait pas tant d'un plaidoyer en faveur de la peinture que de récupérer et mettre en avant sa spécificité critique. Les peintures de cette série exploraient un objectif bien précis. *Trellis (MMI)* est bordé de camouflages avec au centre une épaisse couche de peinture dans laquelle une image de Mickey fut décalquée et répétée (fig. 2).

Visuel 2 : Légende : *Trellis (MMI)*, 162 x 130, 1998, huile sur toile. © Mick Finch.

Closer than you think était le premier travail de plusieurs séries où j'ai abordés ses questions. J'ai habité en France pendant vingt ans et j'ai progressivement pris conscience d'une pratique artistique alternative comme celle de Judd et de Morris et, du contexte plus large du minimalisme et de l'approche greenbergienne de la modernité. L'écart entre le contexte artistique américain et européen était ironiquement illustré par le texte *Painting as Model*⁵ de Yve-Alain Bois qui réunissait des textes écrits en anglais par un Français qui pose des questions autour de la division idéologique entre formalisme européen et américain.

Bois reprenait la formule de Hubert Damisch selon qui la spécificité de la peinture est plutôt liée à l'épaisseur qu'à l'aspect plat du plan pictural.

Les tableaux de la série *Closer than you think* ont utilisé le principe de la *gestalt* comme le fait la communication et la publicité en générale. L'interrogation portait sur les formes et les processus abstraits ; les formes de visibilité et d'invisibilité comme le camouflage, la peinture qui coule selon une logique du grillage, etc.

Dans les séries successives j'ai interrogé parfois des aspects plus discrets. Avec *Plyground* par exemple avec l'épaisseur, les couches etc. Dans la série des tableaux *Plyground*, l'image de Mickey, le camouflage et les égouttements sont inscrits dans différents réseaux linéaires qui s'entrelacent. Le premier de ces tableaux (fig. 3) a un fond noir et les réseaux linéaires furent masqués avec une première couche de peinture blanche suivie par du noir et puis couvert par un motif. J'ai commencé à utiliser un ruban adhésif. Lorsque le ruban adhésif est retiré, un faisceau de peinture blanche reste autour de tout le réseau linéaire. Le même procédé est utilisé sans les motifs dans les séries *Mono-ply* (fig. 4). Avec *Riposte* (fig. 5 et 6), cette logique de construction devient une forme tridimensionnelle où sont redéployés le Mickey, le camouflage et la grille qui sont le vocabulaire visuel de *Closer Than You Think*. L'épaisseur est déplacée vers une forme tridimensionnelle, un dispositif de la picturalité dans le volume. La peinture et les motifs de chaque côté entraînent par le mouvement du

⁵ N.d.E. Publié pour la première fois en 1990, *Painting as Model* a tout récemment fait l'objet d'une édition et d'une traduction en français : Yve-Alain Bois, *La peinture comme modèle*, Mamco, Les presses du réel, Genève, 2017.

spectateur un phénomène de parallaxe qui va à l'encontre d'un effet de gestalt. Avec cet effet d'anti-gestalt, il est impossible d'avoir (immédiatement) une image mentale de l'objet total avant s'interroger sur celui-ci.

Visuel 3 : Légende : *Plyground 1*, 150 x 150, 1999, acrylique sur toile. © Mick Finch.

Visuel 4 : Légende : *Mono-ply (montage 1)*, 80 x 130, 2001, acrylique sur toile. © Mick Finch.

Visuel 5 : Légende : *Riposte 1*, 200 x 150 x 200, 2002, acrylique sur bois. © Mick Finch.

Visuel 6 : Légende : *Riposte 1*, 200 x 150 x 200, 2002, acrylique sur bois. © Mick Finch.

La série *Sublimey* utilisait une stratégie de construction du tableau proche de celle de *Closer than you think* mais le régime pictural était déplacé vers les questions de structures esthétiques. J'ai aussi commencé à utiliser des images. Pour une large part, il s'agissait d'images trouvées sur internet. Des images en faible résolution. Après une mise au point dans Photoshop, où elles sont schématisées en graphismes noirs ou en silhouettes, elles sont imprimées et projetées sur la toile par l'intermédiaire d'un projecteur et puis masquées à l'aide du ruban adhésif. Certaines images évoquent des associations iconographiques et elles contiennent un fort potentiel allégorique.

Une méthodologie d'archive et de transcription a commencé à se mettre en place avec la série de *Nevermind* (fig. 7 et 8). qui a fait émerger une réflexion sur des questions de collage, de montage, de taxonomie et des questions de spécificité. L'atelier était souvent plongé dans le noir et beaucoup du travail était fait avec les manipulations des images et les transcriptions avec moyens différents de projection. Sur Photoshop, je construisais les planches des images réduites en noir comme des formes bidimensionnelles.

Visuel 7 : *Nevermind 8*, 195 x 114, 2005, acrylique sur toile. © Mick Finch.

Visuel 8 : *Nevermind 11.1* (flower, chark, pig, Greater London, lizard & bug), 92 x 65, 2005, acrylique sur toile. © Mick Finch.

Les dynamiques qui se mettaient en place dans l'atelier étaient comme un mouvement qui, schématiquement, partait de l'idée de champ élargi de Rosalind Krauss vers une logique de taxonomie comme l'envisage Susan Buck-Morss à propos de Walter Benjamin dans son livre *The Dialectics of Seeing*. Avec Benjamin l'élément majeur est le principe de collage, l'éclatement par la juxtaposition et la production de temporalité et matérialité dans l'instant. A côté, il y avait aussi l'*Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg qui représente la possibilité d'une méthodologie du montage, une approche panoramique des temporalités et un *continuum* de transmission. Transmission des gestes dans le cas de l'*Atlas*.

Progressivement, dans l'atelier, le travail s'est organisé autour d'une question de reprographie et de transcription. Un mouvement entre la toile et les images de 72 dpi trouvées sur internet et transcrites sur un plan pictural. Deux couches de peinture étaient appliquées. La fuite de la première couche fonctionne comme un moment de la retranscription. Les photographies et les peintures devinrent le matériau pour une publication, *Taken As Read*. Par la suite, j'ai utilisé les questions posées dans la pratique de l'atelier dans un projet pédagogique qui s'appelle *Tableau* qui a commencé en 2010. « Tableau » est en terme très

utile et flou qui représente lui-même un champ élargi propre de la picturalité et qui permet une interrogation sur des méthodologies picturales que le mot « peinture » ne permet pas aussi facilement. Il facilite une pensée de la reprographie, du collage et du montage. « Tableau » est comme une mode opératoire de la pratique picturale. Mon travail a commencé à explorer une pratique photographique et des dispositifs de mise en relief (fig. 9).

Visuel 9 : *Engram 12*, 40 x 60 x 4 cm, 2011, acrylique sur bois et photographie couleur. © Mick Finch.

Parallèlement, j'ai écrits des articles et réalisés des communications autour des questions historiques de la distribution des images photographique. En écho à une conférence autour du travail de l'artiste Polonaise, *Wladyslaw Strzeminski* au Musée Stuzki à Lodz, j'ai fait une recherche sur l'impact des images photographiques dans le journal *l'Esprit Nouveau*, qui est publié au moment où, dans les années 20, la technologie de l'imprimerie a permis la distribution, en masse, de la photographie en bonne qualité. Le journal a aussi présenté les images dans des schémas, avec des diagrammes, comme une sorte de *Pathosformel* au sens warburgien. Au même moment, l'archéologue Flinders Petrie a utilisé la photo pour construire les catalogues des excavations qui fonctionne aussi comme les taxonomies et comme les schémas de la temporalité. Les liens avec une approche warburgienne sont évidents, ainsi qu'avec le fonctionnement de l'image chez Malraux.

Mon travail actuel utilise une encyclopédie de mon enfance, comme un objet idéologique qui présente une matérialité spécifique liée à la façon dont on imprimait dans les années 50. C'est un travail d'appropriation, recombinaison, juxtaposition, composition numérique fait sur Photoshop et, pour le moment, imprimé.

Visuel 10 : *Book of Knowledge 69*, 58.9 x 73.4cm, 2017, archival digital print on Hahnemühle Etching Paper. © Mick Finch.

Je voudrais maintenant montrer comment les questionnements que j'ai présenté fonctionnent au sein de projets et des réseaux. Comme je l'ai dit plus haut, *The Tableau Project* était une façon de mener une recherche depuis 2010. Il a pris la forme de symposiums et d'une conférence à Tate Modern avec Michael Fried, Jean-François Chevrier, Philip Armstrong et Michael Newman. Parmi les invités, Fried et Chevrier ont montré comment le terme « tableau » a déplacé la « peinture » comme terme clef dans les discours du 19^{ème} siècle. Progressivement la « peinture » était déterminée comme une forme provisoire avec le même statut que l'esquisse et le morceau par exemple. L'utilisation du « tableau » était une façon de maintenir l'état réalisé d'une œuvre. Plus important est le fait que la question de la spécificité des moyens était au centre d'une lutte institutionnelle au 19^{ème} siècle en France, autour des questions de la peinture. Un discours comme *Provisional Painting* de Raphael Rubinstein a sa racine dans ces débats qui distingue tableau et peinture. *The Flat Bed Picture Plane* de Leo Steinberg a aussi une racine dans ce contexte. Au même moment, les discours des années 80, spécialement celui de Chevrier, ont lié la forme tableau avec la photographie. Fried a d'ailleurs repris la logique de Chevrier dans son livre sur la photographie⁶. Historiquement et sur des bases théoriques, la notion de « tableau » est aussi une racine pour un discours sur le champ élargi, d'abord entre photo et peinture, mais par la suite avec la picturalité comme un

⁶ Michael Fried, *Why Photography Matters As Art As Never Before*, Yale University, 2008; trad. fr., *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Hazan, 2013.

champ en soi qui tisse une chaîne opératoire qui inclut collage, montage, épaisseur et tout le dispositif (technique) d'exposition d'une œuvre.

La discipline pour la diffusion du Tableau Project était importante. Toutes les communications ont été filmées et mise en ligne sur le blog du projet⁷. Plus tard dans le projet, les événements, comme une table-ronde sur Simon Hantai et un cycle de huit communications de Stephen Melville sur Hegel, *Things of the Past : Hegelian Readings in Recent Art*, étaient aussi enregistrés et diffusés de la même façon. Les communications ont été publiées. L'aspect lié à la traduction entre les termes en français et en anglais a engendré un autre projet de collaboration avec Nida en Lituanie et un réseau de formations en peinture dans les Ecoles des Beaux-arts en France.

J'ai collaboré avec Martin Westwood, qui est une *research fellow* à Central Saint Martins College of Art, sur des aspects de son projet *Headstone to Hard Drive*, qui s'intéresse aux questions des statuts de la copie et des appareils techniques. Le projet a abouti à 2 symposiums à Central Saint Martins, un workshop à Rome et un colloque à Hambourg. J'ai fait trois communications dans *Headstone to Hard Drive* sur l'appareil technique du Warburg Haus. Martin et moi avons dès lors travaillé ensemble sur une piste warburgienne. Durant deux ans, nous avons collaboré avec *Bilderfahrzeuge*, un groupe de recherche allemand basé à l'institut de Warburg à Londres. Prochainement, nous organiserons un colloque au Warburg Haus à Hambourg en collaboration avec *l'Institut de recherche et innovation* de Bernard Stiegler à Paris, le KBW/Warburg Haus, *Bilderfahrzeuge* et Central Saint Martins. L'objectif de l'événement est de trouver une interaction interdisciplinaire entre, l'histoire de l'art, la théorie critique, la philosophie et la pratique artistique.

En collaboration avec Philip Armstrong nous sommes en train de faire une série d'entretiens avec l'artiste François Rouan. Ils sont filmés et l'objectif est de faire une publication et une vidéo, traduit en anglais. Je viens également de commencer, en parallèle, un projet d'entretien avec Christian Bonnefoi en collaboration encore avec Philip Armstrong, Laura Lisbon et Stephen Melville. Le but ici est de cibler un discours dans le contexte français et plutôt sous la forme d'une conversation que d'un article académique.

Un autre lien avec *Headstone to Hard Drive* est une collaboration avec Central Saint Martins College of Art, *Bilderfahrzeuge* et *The Royal Academy Schools* à Londres. Il y a des travaux dans l'école et ses collections de moulages sont déplacées pour être protégées. En parallèle, il y a l'ancienne salle des études d'architecture dans laquelle les moulages sur les murs sont, pour le moment, cachés par un autre mur qui sert de mur de travail pour les étudiants. Cette installation sera démontée en 2018 et la salle remise en état, comme elle l'était en 1867, va être exposé. Avec les étudiants, nous travaillons à partir de cette situation.

Cela touche à des questions relatives à la copie, l'utilisation de la photogrammétrie et la migration de l'image. L'aspect du patrimoine est important pour ce projet. Les moulages sont un objet d'étude, un objet de l'école des Beaux-arts plus qu'un objet de musée. Maintenant ils deviennent des objets du patrimoine, ils n'ont plus un rôle central dans la pédagogie. Ce déplacement nous intéresse, en rapport avec les nouvelles technologies de la copie et de la diffusion, comme la photogrammétrie.

A côté de ces activités, je suis aussi dans les comités de rédaction de deux Journaux. *The Journal of Contemporary Painting* et *The Journal of Visual Art Practice*. J'ai fait la rédaction pour les numéros dédiés au *Tableau Project* et *Headstone to Hard Drive*. Dans *The Journal of Contemporary Painting* avec Laura Lisbon et Dan Sturgis nous avons fait la rédaction et

⁷ Voir URL : <http://tableauproject.blogspot.be>

aussi les entretiens, avec Eric de Chasse et Daniel Buren, pour un numéro sur Simon Hantai. Avec l'aide de Philip Armstrong nous avons traduit en anglais les textes clefs par et sur Hantai – ceux de H. Damisch, G. Didi-Huberman et Jean-Luc Nancy. Ce numéro évoquait beaucoup de liens avec *The Tableau Project*. La même équipe de rédaction est en train de préparer un numéro de *The Journal of Contemporary Painting* dédié à une réflexion sur *Painting As Model* qui a maintenant presque 25 ans. Yves-Alain Bois va collaborer avec nous et nous allons traduire en anglais quatre articles de lui et aussi la chapitre « La Peinture est un vrai trois » de l'ouvrage *Fenêtre Jaune Cadmium* de Hubert Damisch qui est un article majeur de ce livre.

Nous travaillons avec deux générations successives de théoriciens, d'historiens de l'art et d'artistes associés aux réflexions développées par Bois dans *Painting As Model*. Nous sommes en train de préparer un colloque à New-York autour de ce texte.

Ohio State University est l'un des contacts majeurs de mes collaborations. J'ai rencontré Philip Armstrong dans les années 90' à Paris où nous avons travaillé ensemble comme professeurs dans une école des Beaux-arts. Philip a quitté la France pour une poste à Ohio State University où, avec Laura Lisbon et Stephen Melville, ils ont fait l'exposition et le livre *As Painting : Division And Displacement* (2001). Aujourd'hui encore ce travail garde une place importante comme une interrogation des problématiques peinture/picturale entre un contexte français et un contexte américain. Ce livre comportait aussi un travail de traduction. Beaucoup des textes français paraissaient pour la première fois en anglais. Aujourd'hui il reste une référence majeure pour les artistes et historiens. Je peux dire que *The Tableau Project* a dans une certaine mesure été influencé par *As Painting*. Il est aussi un prolongement, une extension. A Ohio State University, nous avons aussi fait une exposition en 2013, *Painting, Tableau, Stage*. On travaille ensemble sur les projets.

J'ai déjà cité *Bilderfahrzeuge*. C'est un projet de recherche subventionné par le gouvernement Allemand. Il utilise les méthodologies et les problématiques warburgiennes pour mener une recherche plus générale. Il ne s'agit pas d'un projet de recherche sur Warburg. Le projet est basé à *The Warburg Institute* à Londres mais il y a des chercheurs partout ailleurs, à Paris, à Florence, Berlin et Hambourg. Notre rapport est très productif et j'ai essayé de donner un aperçu. Nous organisons régulièrement des séminaires où nous présentons nos recherches. On travaille sur plusieurs autres projets.

Pour moi, la clef de tous ces projets tient à nos interactions individuelles et collectives qui se construisent en rapport avec l'institutionnel. C'est un processus de sédimentation.

Notre collaboration avec l'Institut de recherche et d'innovation à Paris a commencé par notre intérêt pour la pensée de Bernard Stiegler et la série de ses livres *La technique et le temps*. Nous l'avons invité pour faire une intervention, il a accepté. Par hasard, nous avons appris son intérêt pour Warburg et l'idée du geste. C'était le début d'une collaboration.

Mick Finch est artiste. Son travail porte sur des questions picturales et sur les rapports entre peinture, photographie et collage. Il enseigne à *Central Saint Martins College of Art* à Londres où il dirige le BA *Fine Art*. Il est également *Reader in Visual Art Practice*.
<http://mickfinch.com>