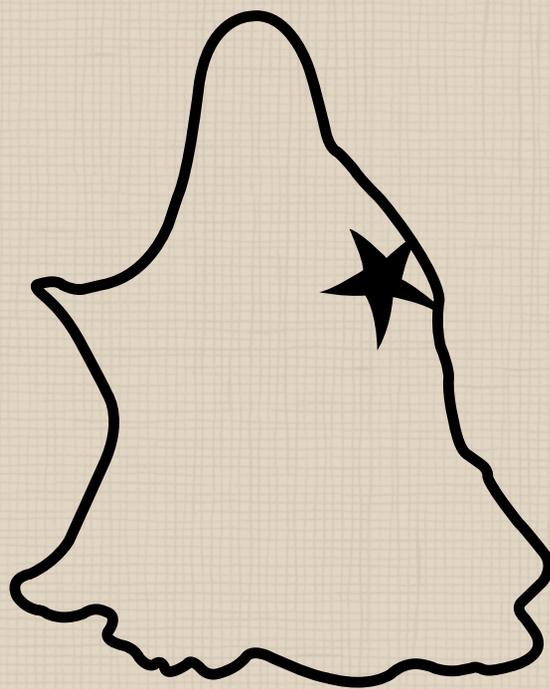


ANGEL VERGARA

**NOUS, LES ŒUVRES D'ART...**







## Des bureaux d'instants prohibés

Nombreuses ont été les invitations, de la part d'institutions artistiques prestigieuses, faites à Angel Vergara de venir y proposer l'installation d'un de ses commerces, et en particulier ses « cafés ». Toutefois, l'artiste ayant bien vite compris la récupération dont elles seraient alors l'objet, il s'y refusa la plupart du temps. C'est que l'artiste refusait alors d'être assimilé à ces « artistes relationnels » de plus en plus en vogue, et à la fonction substitutive de politique socioculturelle qu'ils remplissent – au point même d'avoir arrêté de proposer des activations de commerces pour se consacrer à d'autres propositions.

Tout au long de l'Antiquité, « les rapports entre l'art et la politique étaient pensés du côté de l'action et de la parole, c'est-à-dire du côté du théâtre, et jamais du côté des objets<sup>29</sup> ». Les arts plastiques, parce qu'ils produisent du tangible et réifient la pensée humaine, étaient pour les Grecs « l'exact opposé de la politique<sup>30</sup> ». En d'autres termes, l'espace même du politique était, pour les Grecs, la *relation*. Or, au moyen du dispositif fictionnel que constitue le commerce, c'est bien la parole, comprise comme *action d'échange* – l'échange, que régule l'économie, impliquant l'action, contrairement à la seule *relation* – qui est activée et qui occupe le centre de l'œuvre d'art.

C'est sans doute ce qu'il faut lire au travers du nom que Vergara choisira pour ses cafés, qu'il sous-titrera souvent, de manière explicite ou implicite, « bureaux d'instants prohibés<sup>31</sup> ». Évoquant le célèbre « Salon des refusés », c'est en effet la dimension publique (au sens critique) du Salon d'art d'avant-garde que l'artiste réactive : espace de rencontre et de confrontation, où se discutent l'art de demain, mais aussi des questions plus larges de société, de politique et d'économie, c'était donc un espace à la fonction communicative essentielle, où l'on pouvait débattre, critiquer, « parler de tout », contrairement aux milieux artistiques académiques où régnaient le conformisme, les conventions et l'absence de parole libre. De même, dans les cafés de Vergara, c'est autour de verres que les tablées s'entretenaient dans la discussion, voire le débat, à propos du statut du lieu qu'ils occupent : entre ceux qui savent, ceux qui ne savent pas, ceux qui croient savoir, ceux qui connaissent, ceux qui en ont une idée plus théorique, les débats fusent. Il s'agit donc pour Vergara de relancer le Salon comme lieu de débat, ce qui est impossible dans un lieu d'art traditionnel. C'est toute cette dimension de « politiquement correct » et d'interdits implicites que convoque cette notion de « bureau d'instants prohibés ».

## De la forme-objet à la forme-activée

Ce bref rappel historique du rôle politique du Salon et du Café permet de mieux comprendre la réactivation que propose Angel Vergara de ces espaces et de leurs implications esthétiques, sociales, et politiques. Avant d'y entrer, précisons que plutôt qu'à une simple *réactivation*, nous avons affaire avant tout à un processus d'*activation* de ces espaces. Cette précision sémantique importe d'autant plus qu'il s'agit là de tout un « programme esthétique » que met en œuvre l'artiste, qui va ainsi redéfinir le statut de l'œuvre d'art et du lieu de sa présentation (l'institution), mais aussi la mise en rapport de l'artiste et du public et les relations comme les *échanges* qui se nouent là dans le champ sociopolitique.

Ce processus d'activation – qui, remarquons-le, n'a rien d'une mécanique – diffère des *mises en forme* propres aux dispositifs de l'« esthétique relationnelle », telle que l'a théorisée Nicolas Bourriaud<sup>32</sup>. L'auteur impute en effet aux œuvres relationnelles la capacité de transformer et de redéfinir le statut des composantes traditionnelles de l'œuvre d'art, prémisses à la reformulation de l'activité critique de l'art. Pour le dire brièvement, l'interactivité et la participation de l'œuvre, par la série de déplacements qu'elles induisent, offriraient des espaces d'expression, de communication et de rencontre. Elles activeraient ainsi un espace d'*interstice*, échappant aux contraintes de l'ordre social et au conditionnement des activités quotidiennes et, plus largement, du réel. L'œuvre serait donc devenue l'activation d'un espace de proximité et de pluralité – moteur d'une nouvelle forme d'engagement esthétique se rapprochant de ce que Paul Ardenne dénomme le « micro-politique<sup>33</sup> ».



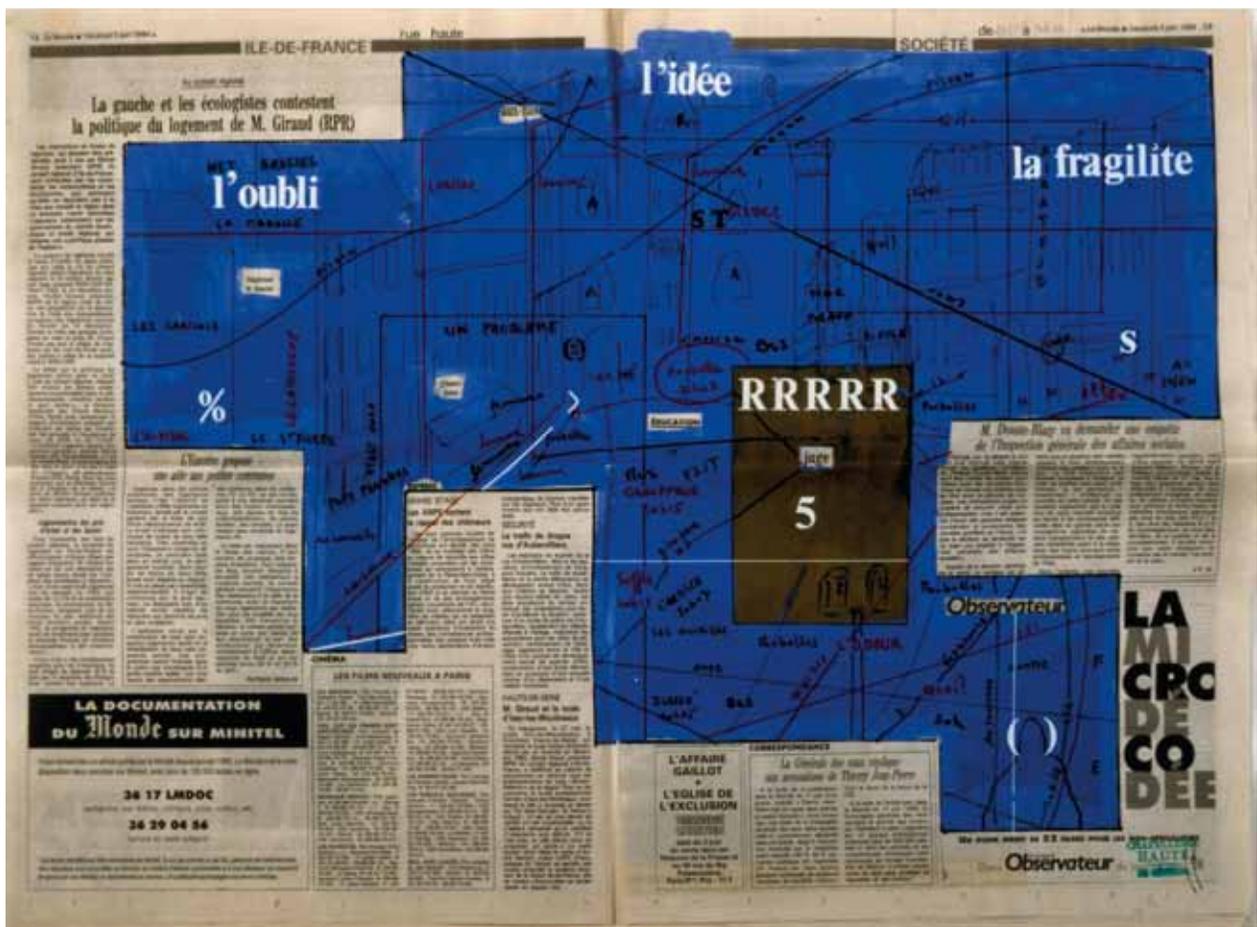
Chapellerie Haute. L'Oubli / L'Idée / La Fragilité. Journal et chapeau, 1994. (Photo Maison Jade)

Pourtant, lorsque Rirkrit Tiravanija – « artiste-mascotte » de l'esthétique relationnelle – offre au public l'occasion de consommer librement breuvages et mets divers<sup>34</sup> au sein de ses installations proposées dans un contexte muséal, l'artiste insère des traces du réel dans l'enceinte de l'institution, sans qu'il ne l'envahisse pour autant, et sans non plus mettre en cause, ou en doute, la définition du cadre institutionnel d'exposition. Si les réchauds à gaz, les mobiliers de camping ou les paquets de nouilles déshydratées, bref, les éléments de la « vie quotidienne » forment le matériau de l'œuvre, ils n'abolissent pas pour autant la frontière entre l'art et son institution, et le réel : l'esthétique du *white cube* est préservée, les gardiens continuent de surveiller les éventuels débordements, les horaires d'ouverture et de fermeture sont respectés, et en fin de compte, personne ne doute que l'acte de manger un bol de soupe aux nouilles participe de l'œuvre d'art. Aussi « relationnelle » soit-elle, la forme reste ici une *forme-objet* : ni l'œuvre, ni l'institution, ni l'artiste, ni le public ne s'en voient redéfinis, ils restent « objectualisés ». La forme relationnelle, si elle peut parfois s'apparenter à un détournement postmoderne du lieu, comme a pu le faire Guillaume Bijl par exemple, reste une image, entretenant un rapport désubstantialisé avec son référent dans le réel, et conserve ainsi le principe classique de la représentation, c'est-à-dire de la distance entre l'œuvre et le spectateur.

Dans les cafés d'Angel Vergara, plutôt que de n'exister qu'à l'état de trace ou d'objet, le réel investit totalement le lieu de présentation de l'art. Le café n'est plus seulement *mis en forme* de manière à s'y méprendre

mais il *fonctionne* alors comme café – on peut y entrer librement, s'y abriter sans prendre garde à ce qui s'y passe, commander à boire et même parfois à manger, les frigos sont approvisionnés tous les matins, une comptabilité est tenue, et le lieu est même enregistré (provisoirement) dans les registres de la SABAM. Il ne s'agit donc plus seulement de transgresser la frontière entre l'œuvre d'art et le réel, ni même de l'abolir, mais de jouer sur la (con)fusion de ces deux plans, par l'*échange généralisé* de ces deux instances. Le référent de l'œuvre – le réel – et l'œuvre elle-même sont en connexion directe.

Et c'est bien dans cette notion d'*activation* – le lien qu'elle tisse entre fiction esthétique et réel social – que réside le potentiel critique, à la fois esthétique et politique, de l'œuvre de Vergara. Plus précisément, suivant l'idée de confondre le réel et l'artistique, Vergara fait « d'une pierre deux coups », si j'ose dire : la critique sociale et politique, ne pouvant se suffire à elle-même, devient, de manière à la fois instantanée et processuelle, critique du champ et de l'institution artistiques. Le passage – au sens conceptuel et non pas chronologique – par le sociopolitique ne doit donc pas se lire pour lui seul, mais comme une étape, voire une condition de la critique esthétique. C'est de cette dimension critique particulière, et forte, que je voudrais traiter ici. Néanmoins, parce qu'elle ne saurait se saisir indépendamment des *dimensions formelles* des cafés de Vergara, je proposerai de décomposer ces dernières suivant plusieurs entrées (le territoire ; la temporalité ; l'échange ; la fiction), pour mieux revenir, dans un second et dernier temps, à l'*éthique esthétique* qui guide son œuvre.

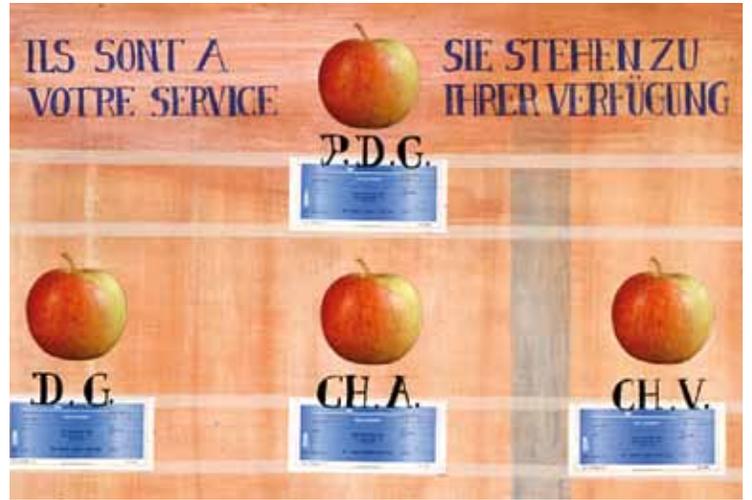


Chapellerie Haute. *L'Oubli / L'Idée / La Fragilité*. Chapeau, 1994. (Photo Maison Jade)



*Chapellerie Haute. L'Oubli / L'Idée / La Fragilité.* Installation vivante pendant un mois dans le cadre de « Le choix de Bruxelles », avec la Galerie Xavier Hufkens, 1994. (Photo Maison Jade)





*Supermarché de l'année*, 1995. Installation active pendant un mois. Maison Belge, Cologne, 1995. Production Maison Belge, avec Laurent Busine.



1.	pomme	un	chèque	1	appel	ein	SHECK..
2.	poornes	un	chèque	2	appels	ein	"
3.	poornes	un	chèque	3	appels	ein	SHECK..
4.	SAC	un		4	SACK	ein	
5.	poornes	un	chèque	5	appels	ein	"
6.	poornes	un	chèque	6	appels	ein	SHECK..
7.	poornes	un	chèque	7	appels	ein	
8.	SAC	un		8	SACK	ein	
9.	poornes	un	chèque	9	appels	ein	SHECK..
10.	poornes	un	chèque	10	appels	ein	"
11.	poornes	un	chèque	11	appels	ein	
12.	SAC	un		12	SACK	ein	
13.	poornes	un	chèque	13	appels	ein	SHECK..
14.	poornes	un	chèque	14	appels	ein	"
15.	poornes	un	chèque	15	appels	ein	"



## ACTIVER LA FICTION

### Nous, les œuvres d'art...

L'« œil sec » (Descartes) ou « la froideur bourgeoise » (Adorno) désignent le comportement traditionnel face à l'œuvre d'art, caractérisé par la passivité du spectateur « contemplatif ». Depuis Duchamp et son célèbre « C'est le regardeur qui fait le tableau », le spectateur se trouve pris dans le tableau à l'instar de cet art qu'on qualifiera de « participatif ». Le Collectif d'Art Sociologique<sup>60</sup> mettra en pratique l'idée que l'art est une construction sociale opérée par l'artiste comme par ses regardeurs et pour eux, et non une propriété de l'œuvre. Affirmant la dimension sociale et symbolique de l'art, celui-ci peut être réinvesti de sa fonction critique, et son projet devient alors ici la réappropriation par l'homme ordinaire de ses facultés critiques. Le point de départ des propositions du collectif sera donc les attitudes idéologiques traditionnelles des publics auxquels ils sont destinés. La société, ses faits et les représentations que s'en font les acteurs sont donc devenus les matériaux mêmes de l'intervention artistique.

L'invitation à une participation active du public créerait un échange dynamique entre l'œuvre et le spectateur, support de la création. « [...] l'exposition est pensée comme un tout, non plus addition d'unités autonome conçues antérieurement et abandonnées au regard du spectateur, mais éléments dont la réunion nécessaire installe la possibilité que l'œuvre se produise<sup>61</sup> ». Ce rapport actif à l'œuvre se doublerait d'un rapport collectif à l'œuvre, de telle sorte que l'œuvre serait créée activement et collectivement par le public. « L'art a cessé de constituer des modèles autoritaires de création pour l'Autre. À travers le contact avec l'autre, il nous informe sur la nécessité de développer nos propres modèles. Être artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et écouter en même temps. Ne pas créer seul mais collectivement<sup>62</sup>. » D'un régime de passivité et d'autorité caractérisant le mode traditionnel de réception de l'œuvre d'art, on serait ainsi passé à un régime d'activité et de négociation au sein duquel le public occuperait une place centrale et déterminante.



Salon Public. Le Travail / L'Œuvre / L'Action. Vue de l'exposition. Calais, 1993. (Photo Maison Jade)

Or chez Angel Vergara, c'est la notion et la catégorie même de « public » qui semblent être abolies. Sous la toile étendue que représente alors le commerce, s'observe une confusion entre « clients », « spectateurs » et « actants » de l'œuvre en cours : selon l'attention et l'investissement des corps, des regards et des gestes, la personne – ou l'humain, pour trouver le plus petit dénominateur commun à cet ensemble de positions que condense la notion de « public » – présente dans le lieu peut explorer et s'essayer à une multiplicité de figures et de statuts. À l'usage, elle sera simple consommatrice d'un produit, sans autre distinction ou déplacement que dans n'importe quelle autre institution commerciale. Mais au sein même de cette position, un simple écart de geste, de regard ou d'attitude pourra la faire revêtir, le temps d'un instant, et avec une vision individuelle et retranchée de ce qui se déroule alors, le statut d'artiste – au sens du producteur de l'œuvre. Un autre instant, la personne se verra comme « morceau » d'une œuvre d'art, à laquelle elle participe tout autant qu'elle est façonnée par l'ensemble plus large. Un autre écart pourra encore la placer dans la simple position contemplative, revêtant alors l'habit traditionnel du « spectateur ». Mais toujours, quelle que soit la position qu'elle occupe, la personne fait partie intégrante du corps collectif *œuvrant* à l'œuvre en cours, métaphorisée par la toile « géante » qui l'englobe. Au sein de celle-ci, dans cette totalité, la personne placée en « situation d'art », dont elle explore les multiples composantes, retisse des liens de proximité avec l'artiste, le galeriste, l'œuvre et l'espace d'exposition, qu'elle rencontre, elle aussi, *in situ* et *in actu*.

C'est donc bien la définition classique de l'œuvre d'art que questionnent les propositions esthétiques d'Angel Vergara : faisant d'elle un moment – une somme d'*instants* – plutôt qu'une image, l'œuvre se départ de son caractère objectuel, comme forme finie et délimitée par un cadre spatial et temporel. L'œuvre se fait processus, au sein duquel s'abolissent les distinctions entre nature individuelle de l'acte productif et réceptif ; caractère esthétique de l'objet d'art et caractère usuel ou pragmatique de l'objet quotidien ; producteur et récepteur ; espace-temps de création, de diffusion et de réception (les « coulisses » et la « scène » de l'œuvre).

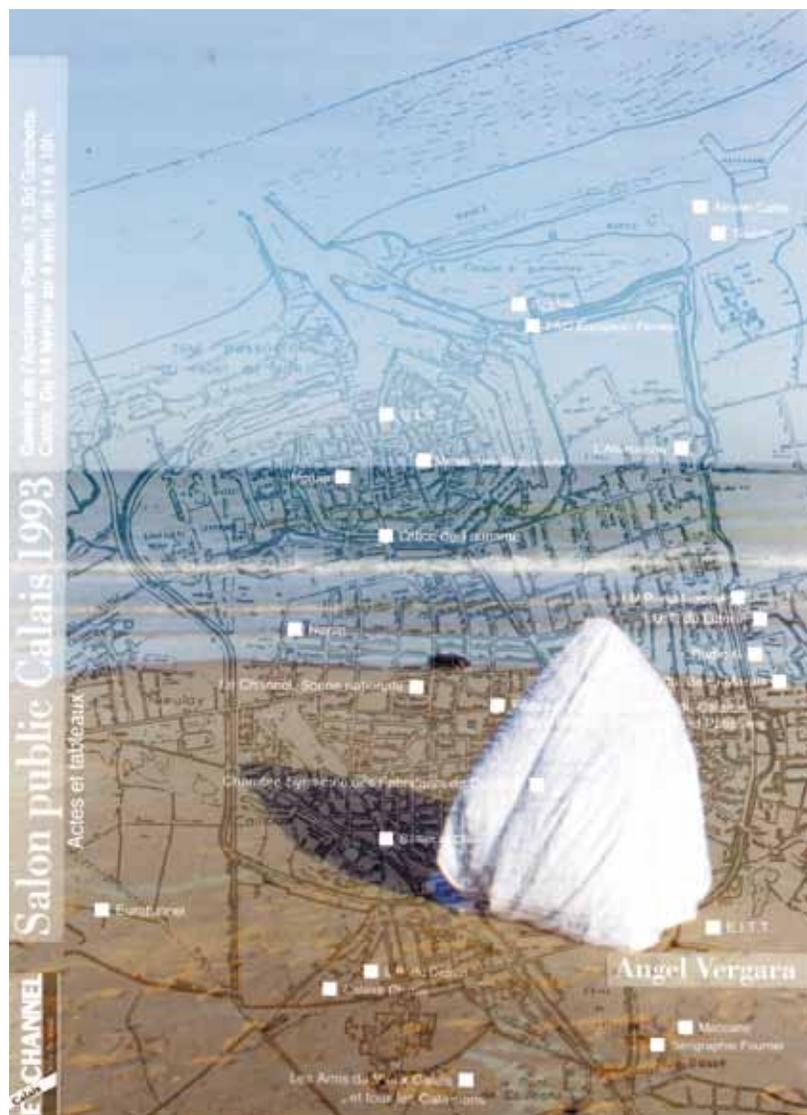
Ainsi, prenant la mesure des évolutions récentes du domaine de l'art contemporain, Vergara porte à la visibilité, au sein même de l'œuvre, l'ensemble des acteurs et des circuits qui concourent à intégrer certains objets dans le monde de l'art et à en définir la qualité esthétique et la valeur économique. En effet, dans le système actuel de l'art contemporain, la commercialisation de l'art est passée d'une transaction de personne à personne (qu'il s'agisse d'achats dans l'atelier-boutique ou de commandes), caractéristique du régime artisanal de l'art au temps des corporations, à un marché reposant sur le « système marchands-critiques<sup>63</sup> », où les premiers prennent en charge la circulation des œuvres, et les seconds leur évaluation.

Entre résolution et simple mise en lumière, Vergara travaille le paradoxe inhérent à ces fonctions qui *font voir* ce que sont les œuvres tout en étant elles-mêmes quasiment invisibles. En effet, les médiations de l'art contemporain demeurent en grande partie imperceptibles quant à leurs modalités d'action, et souvent réticentes à l'explicitation de leurs rôles, d'autant plus auprès des non-spécialistes de l'art contemporain, celui-ci évoluant de plus en plus en circuit fermé. Plutôt que de supprimer les intermédiaires commerciaux entre l'artiste et l'acheteur, Vergara *fait entrer* au sein même de l'œuvre une série de médiateurs de l'art : dans ses cafés par exemple, collectionneurs, critiques, historiens de l'art, galeristes, et même artistes furent invités à intervenir – ou le firent d'ailleurs spontanément – sur le mode de la conférence, du *speech* ou de la performance, préparés ou improvisés.

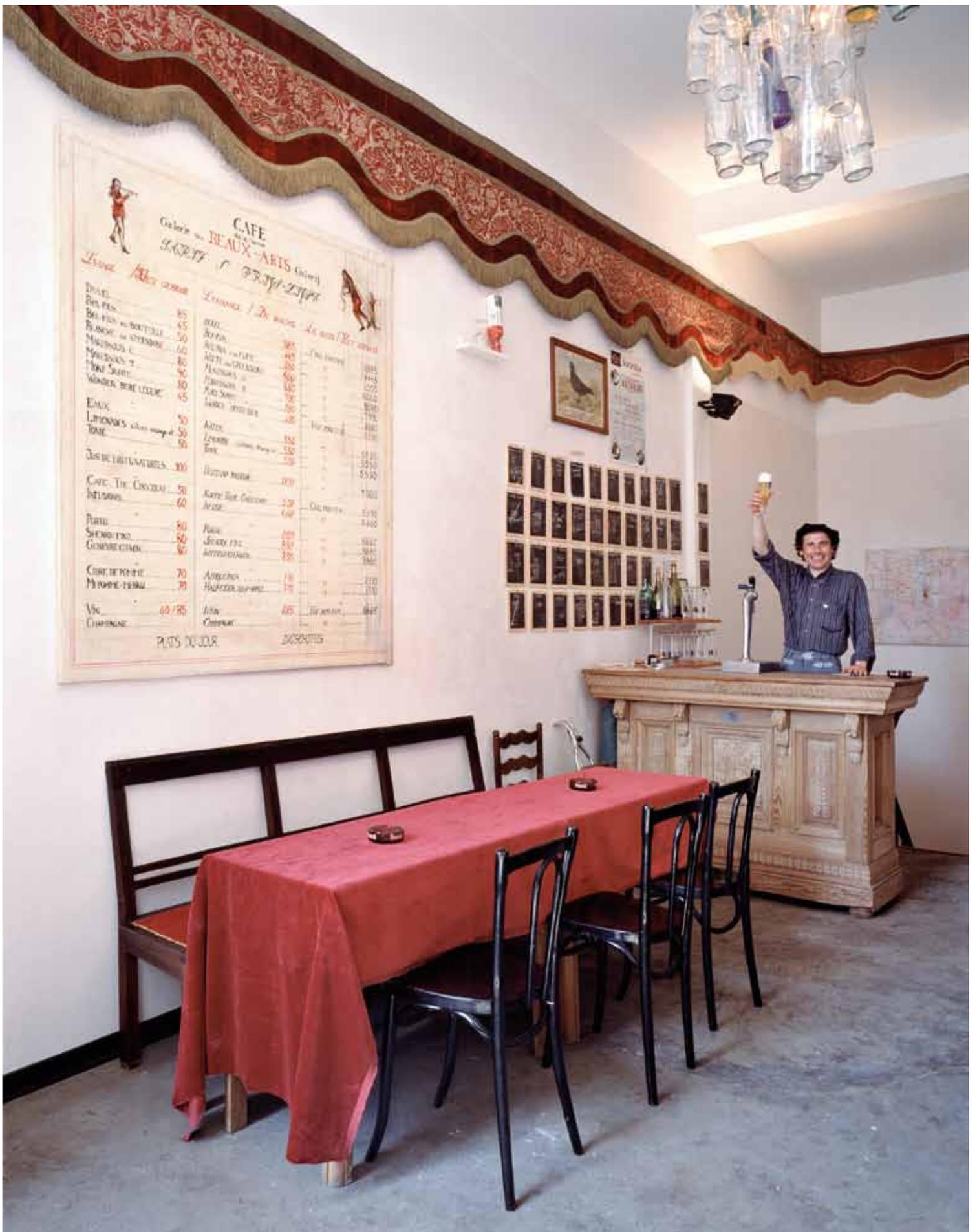
Parce que les médiateurs de l'art sont devenus des instances centrales de la qualification esthétique, au point d'être devenu ceux qui *disent* – et non plus seulement ceux qui *montrent* – ce qu'est l'art, ils font désormais partie intégrante de l'œuvre. Les intégrer à l'œuvre ne constitue donc rien de plus que l'acte de porter à la visibilité de tous – spécialistes comme

profanes – cette réalité du monde artistique actuel. Mais plutôt que de la réifier, Vergara en montre les dynamiques, les logiques telles qu'elles se déploient effectivement dans le réel. L'œuvre passe donc de sa conception *essentialiste* – l'analyse et la définition de la nature de l'art – à sa conception *pragmatiste* : l'activation d'une œuvre d'art consiste dans toutes les procédures et les éléments fonctionnels (exécution, diffusion, exposition, édition, restauration, enregistrement, traduction...) qui, une fois activés, conféreront à ce sur quoi ils portent le statut d'art : « ce que les œuvres sont ressort de ce qu'elles font<sup>64</sup> ».

Par l'interchangeabilité qu'elle favorise entre ses différentes instances, l'œuvre n'apparaît plus comme seul rouage d'un système plus large qui la dépasse – voire qui l'instrumentalise – mais finit par englober ce système dans son ensemble, opérant par là un renversement original : c'est le système qui devient un rouage de l'œuvre, un élément parmi d'autres de son fonctionnement et de sa signification, mais que l'artiste se réapproprie et dont il redevient « maître ». L'œuvre se mue alors en un « espace opératoire » capable de mettre à jour, d'analyser et de qualifier les logiques du système artistique global.



Salon Public. Le Travail / L'Œuvre / L'Action. Affiche. Calais, 1993.



*Café de la galerie de Beaux-Arts Galerij. L'Usage / L'Échange / Le Récit. Installation active pendant trois mois, 1992. Avec Marie-Puck Broodthaers. Et l'aide de Michel Moortgaat. (Photo Maison Jade)*

# CONVERSATION AVEC ANGEL VERGARA

PROPOS RECUEILLIS PAR  
SARAH GILSOUL ET DANIEL VANDER GUCHT

## BUREAU D'INSTANTS PROHIBÉS

Mardi 4 novembre 2008

**Sarah:** *Comment est venue cette idée des cafés dont le plus récent avatar vient se manifester à Bruxelles à l'Établissements d'en face ?*

**Angel:** Au début de l'année 1990, sans idée de la forme que cela pourrait prendre, je savais que je voulais avec cette exposition, extraire la galerie de son contexte. C'était une manière de me positionner en questionnant le système et le mode de production d'une exposition, en essayant d'entreprendre quelque chose de plus collectif.

Ce qui a surpris, c'est le fait que ce soit un « vrai » café. Cela me paraissait le lieu le plus approprié pour mener ce genre d'expérience. D'abord, c'est un lieu toujours ouvert au public et j'y suis moi-même en permanence pour accueillir les gens. C'est aussi un lieu public existentiel que l'on associe aux mouvements romantiques et révolutionnaires car les gens peuvent s'y réunir en micro-sociétés où naissent des idées, des groupes, des organisations politiques, sociales et culturelles. C'était aussi très pratique au niveau de la mise en place: des tables, un comptoir, des chaises, des boissons, de la nourriture, un tarif et peindre sur la vitre « Café del Año ».

Il y avait déjà un moment que je menais des actions dans la rue à Anvers, Bruxelles, Gand, Liège, Cologne... avec des tableaux que je brandissais comme un manifestant à l'occasion de certains événements culturels ou pas. Je me présentais dans la rue, dans le quartier, devant la galerie ou le musée avec des tableaux peints, troués, découpés et superposés à travers lesquels transparaisaient le paysage, l'environnement, la ville. C'était déjà une manière d'affirmer ma position d'artiste dans la société.

Le café ou les autres lieux communs sont aussi des projets qui se mettent en place à deux, 50/50, en dialogue avec la personne qui m'invite à investir le lieu. Le premier café résultait d'une collaboration avec un lieu alternatif appelé « Galerie Inexistent » qui était dirigé par un artiste: Chris Stratling qui s'était posé à Anvers. C'était un lieu au fonctionnement inhabituel qui changeait de nom en fonction des propositions faites par les artistes qui y étaient invités. Chris me proposa une exposition. Je lui expliquai que l'idée d'un café m'intéressait davantage et on a prospecté dans les environs mais c'était compliqué d'occuper un café

déjà existant. Alors Chris m'a proposé de transformer son espace, de l'habiter comme un café, et c'était parti. Mais personne ne s'attendait à ce que cela fonctionne réellement comme un café qui allait exister pour une durée indéterminée sous la dénomination réelle de « Café del Año / Bureau d'instant prohibés ». Car le café n'était pas une fin en soi mais permettait de concentrer pendant un temps et sur un territoire donné des informations et des actions pour les redistribuer vers l'extérieur. C'est en vertu de cette fonction communicative que l'on pouvait parler d'un « bureau ».

Avec ce café, on a voulu se débarrasser de toutes les conventions ordinairement associées à une exposition. C'est aussi la volonté de trouver le plus petit dénominateur commun d'un lieu qui serait collectif et qui permettrait de rassembler des personnes différentes dans un même lieu de parole, d'échange, d'action sans être un lieu consensuel pour autant, et de repenser les rapports privé / public, social / politique, économique / culturel - un lieu actif et égalitaire. À l'époque, je ne connaissais pas l'existence du restaurant de Gordon Matta Clark ni de ce qu'avaient pu faire Marcel Broodthaers et ses amis en ouvrant le café Mamadou à Anvers. Je n'avais pas cette connaissance et ce rapport historique à ce que j'élaborais là. Ce n'est que plus tard, quand Marie-Puck Broodthaers et moi avons ouvert le « Café de la Galerie des Beaux-Arts Galerij », que j'ai eu toutes ces informations. Dans sa critique des institutions, Broodthaers allait jusqu'à proposer un musée dans son atelier. Il installait ainsi une fiction à partir de laquelle il pouvait critiquer le fonctionnement du monde de l'art et ses pratiques. Ce fut une découverte très importante pour moi. Le travail de Guillaume Bijl m'intéressait beaucoup aussi. Le détournement de lieux était une pratique artistique qui commençait à rencontrer pas mal de succès mais qui restait très classique dans sa manière d'être et d'exister en tant qu'image ou objet. Chez Guillaume Bijl, on reste dans cette relation classique entre le spectateur et l'œuvre, on reste extérieur à la chose. Mais c'était quand même une idée très forte qui m'a permis d'envisager l'activation du dispositif.

**Sarah:** *Le décor était plus ou moins typique, tu ne semblais pas avoir la volonté de mettre en scène l'idée du Café. Dès lors quel est le statut du décor ?*

Le décor participe évidemment à la fiction du lieu. Il s'agit d'un système de signes conçu comme une