Presse écrite FRA

art press

Edition : **Mai 2024 P.30-33**
Famille du média : **Médias spécialisés grand public**
Périodicité : **Mensuelle**
Audience : **199733**



Journaliste : **Enrico Camporesi**
Nombre de mots : **2894**

WILLIAM ANASTASI, UN CONCEPTUEL INCLASSABLE
AN UNCATEGORISABLE CONCEPTUALIST

interview de with **Erik Verhagen par** by **Enrico Camporesi**

Artiste conceptuel, William Anastasi (1933-2023) n'est pourtant pas intégralement inscrit dans les histoires de l'art de cette période. Un ouvrage collectif dirigé par Erik Verhagen, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Lille, comble aujourd'hui cette lacune : *William Anastasi. This Is Not My Signature* (Mousse Publishing et galerie Jocelyn Wolff, 256 p., 40 euros). Il offre une multiplicité de regards sur cette œuvre polymorphe qui a largement échappé à la réception critique.
À l'occasion de la publication, une exposition éponyme se tient galerie Jocelyn Wolff du 27 avril au 15 mai 2024.

■ **Natif de Philadelphie, William Anastasi rencontre le travail de Marcel Duchamp à travers la collection Arensberg exposée au Philadelphia Museum of Art. Votre livre souligne également l'importance de John Cage. Quelle trace laissent ces deux œuvres dans son travail ?** Anastasi n'a jamais cessé de reconnaître sa dette envers Duchamp et Cage qui étaient l'un et l'autre admiratifs de son œuvre. Le second a été un soutien fidèle – l'un de ses collectionneurs aussi. Il leur est arrivé de collaborer. Enfin, cette complicité s'est consolidée par le truchement du jeu d'échecs. Julia Robinson revient dans son essai sur ces liens et sur la généalogie complexe qui doit beaucoup à une proximité géographique. À Philadelphie dans un premier temps, puis à New York où les trajets effectués par Anastasi pour se rendre chez Cage ont généré d'innombrables *Subway Drawings*, ces dessins dans lesquels, un crayon dans chaque main, l'artiste ferme les yeux et laisse les vibrations du train déplacer les crayons sur le papier. Quant au lien entretenu par les artistes conceptuels avec Cage et son héritage – je laisse le cas Duchamp de côté –, il s'agit clairement d'un des angles morts de l'histoire du conceptualisme.


William Anastasi. This Is Not My Signature

Cage et Duchamp sont précisément laissés de côté par les artistes de la même génération qu'Anastasi, car trop rattachés à Dada. Alors comment situer son travail par rapport aux artistes qui lui sont contemporains, travaillant dans la scène de l'art minimal ou conceptuel des années 1960 ? Né en 1933, Anastasi appartient à la génération des minimalistes et conceptuels. Il collabore avec la galeriste Virginia Dwan dès 1966 et nombre de ses expositions, aussi bien personnelles que collectives, organisées dans cet espace mythique, surtout à partir de 1967, traduisent cette appartenance. Des œuvres antérieures, je pense à l'emblématique *Sink* de 1963, témoignent déjà de cette affiliation. *Sink* est une plaque en acier que l'on doit mettre au contact de l'eau afin de provoquer un phénomène d'érosion. John Cage, qui en possédait une version, l'arrosait quotidiennement ! Sa forme simple et géométrique ainsi que son matériau industriel sont « minimalistes », son arrosage « processuel » et l'« idée » la sous-tendant, sans même parler de la « dématérialisation » qui en est la conséquence, la rendent pleinement « (proto)conceptuelle ».

DUMB

Valérie Mavridorakis définit justement *Sink* comme une œuvre « trop littéralement processuelle ». Dans son essai, elle parle aussi d'une certaine indifférence d'Anastasi envers la matérialité. Et pourtant, il n'est pas non plus un pur artiste du « protocole », comme le démontre Sébastien Pluot. Comment qualifieriez-vous son œuvre ? La particularité de cette œuvre, sa difficulté aussi, est justement d'échapper aux catégorisations trop restrictives. Elle ne cesse de se dérober. Anastasi était en effet indifférent à la « spécificité » de l'objet au sens où a pu l'entendre un Donald Judd. Son but n'a jamais été d'en circonscrire les possibilités, et encore moins de les épuiser. Il n'était pas non plus un « pur artiste du protocole », quand bien même nombre de ses travaux de la fin des années 1960 et du début des années 1970 le laissent supposer. Il lui arrivait tantôt de s'y attacher, tantôt de s'en détacher, cherchant peut-être aussi dans certaines circonstances à tourner en dérision des protocoles en produisant des mises en abîme sophistiquées.

Un mot revient souvent dans le livre – Béatrice Gross y dédie son article – pour qualifier la nature des objets produits par Anastasi : « *dumb* », dont le sens est au moins double, « idiot » ou « stupide », mais également « dépourvu de parole ». Votre travail consiste-t-il précisément à donner la parole à ces objets ? Anastasi aimait se réfugier derrière ce terme dont le sens est effectivement polysémique. Nous avons essayé de donner une parole à ces objets. Mais une parole multiple, voire contradictoire. Comme d'autres œuvres minimalistes et conceptuelles, la sienne repose sur des bases paradoxales. On peut y voir une chose et son contraire. Il m'a semblé opportun, dans le cadre de cet exercice monographique, de laisser différentes voix s'exprimer, de les conjuguer dans l'optique d'engendrer des pistes interprétatives complémentaires, pour ne pas dire antithétiques.

Vous placez Anastasi en dialogue avec le photoconceptualisme qui lui était contemporain. Je pense à Victor Burgin. Vous constatez un écart entre ces productions et le travail d'Anastasi, qui s'inscrirait *a contrario* par rapport aux « tautologies » de l'époque. Pourriez-vous résumer l'originalité de sa contribution dans ce domaine ? La question de la tautologie, son aporie même, est l'exemple parfait des voix discordantes irriguant cette publication. Selon certains auteurs, son œuvre serait représentative d'une forme de tautologie. D'autres – c'est mon cas – soutiennent que ses travaux « photoconceptuels » relèvent au contraire d'un écart, aussi infinitésimal soit-il, réduisant la

320576 - CISION 2096486600504

Tous droits de reproduction et de représentation réservés au titulaire de droits de propriété intellectuelle. L'accès aux articles et le partage sont strictement limités aux utilisateurs autorisés.

tautologie à sa part de fantasme. Si l'on souscrit à cette hypothèse, la position d'Anastasi aura été résolument singulière et décalée car, dans de nombreux cercles minimalistes et conceptuels, l'éloge de la tautologie était de mise. Un *credo* inébranlable. Encore une fois : libre à chacun d'adopter l'une ou l'autre conception.

Dans votre livre, Anastasi apparaît comme une figure étonnement oubliée par la critique. Quelles sont les raisons de cet oubli ? C'est un mystère. Il était pourtant identifié à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Il y a une césure dans sa trajectoire – une sorte de retrait du « milieu » – dans le deuxième tiers des années 1970 qui a pu lui être préjudiciable. Mais il était déjà marginalisé, pour ne pas dire ignoré, avant ladite césure. Son nom n'apparaît pas, à titre d'exemple, dans l'index de l'ouvrage très influent *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) de Lucy Lippard, alors que l'une de ses œuvres y est bien mentionnée.

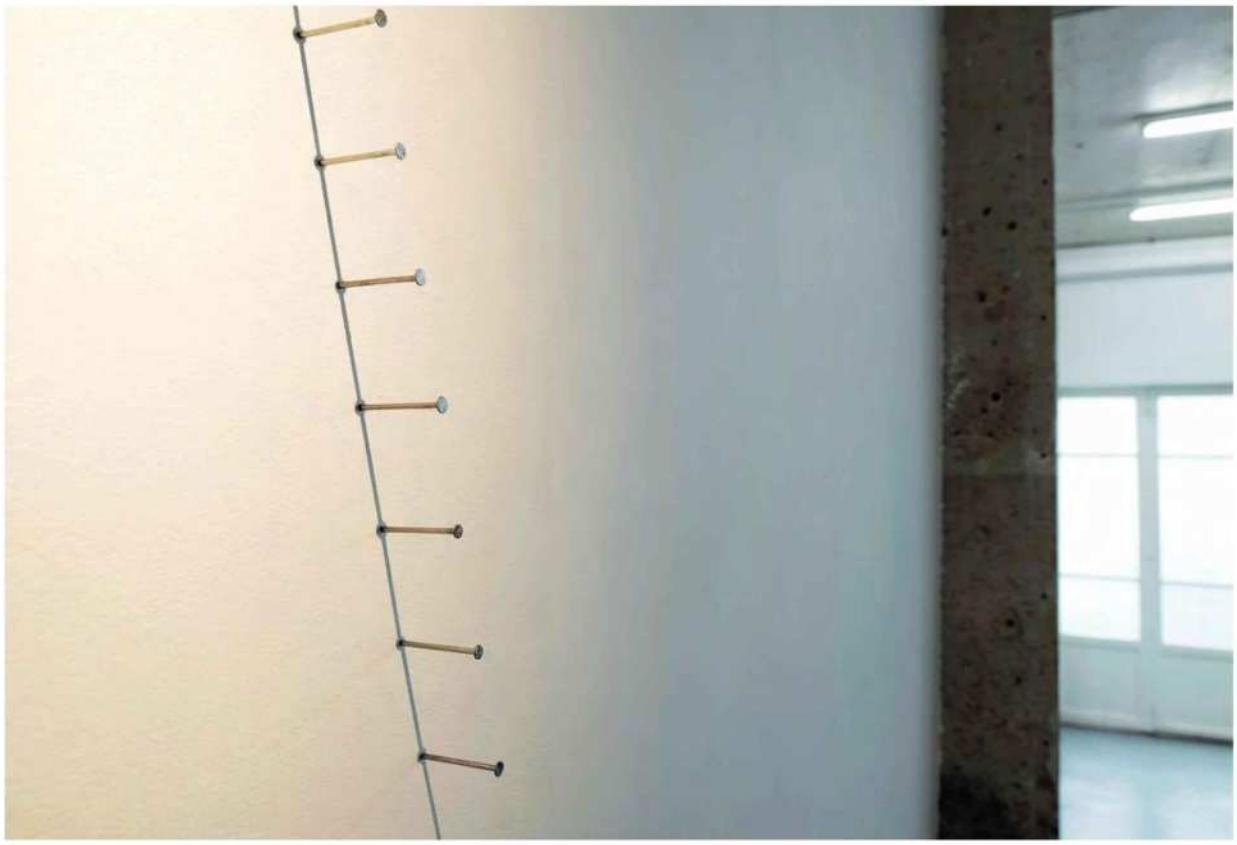
Dove Bradshaw rappelle qu'Anastasi pourrait avoir été le premier à utiliser le mot « site » dans le monde de l'art. Son travail a été en partie conçu comme « *site-specific* », telle cette exposition mythique à la Dwan en 1967, dans laquelle il couvre les murs de la galerie avec des images du même mur (ce qui retiendra l'attention de Brian O'Doherty dans ses articles sur le *white cube* en 1976). Comment présenter ce type d'œuvres aujourd'hui ? Travailler *in situ*, notamment en matière photographique, a été au cœur de son entreprise artistique. Pour s'en tenir aux œuvres faisant appel à ce médium, il faut, pour les présenter aujourd'hui, les refaire en fonction des sites. Il n'y a fort heureusement pas d'autre alternative possible. Ceci vaut aussi pour d'autres médiums. Que l'on songe à *Jacob's Ladder* (1968), une installation murale à base de clous dont l'espacement est tributaire des ombres portées, et donc de la source lumineuse projetée sur l'œuvre. Ce type de structure « déductive » ne peut pas faire l'économie d'une « *site specificity* ».

Quelles sources aviez-vous à disposition ? Nous avons travaillé à partir des archives d'Anastasi et avec le concours précieux de son épouse, l'artiste Dove Bradshaw. D'autres témoins ont été sollicités – et des sources alternatives consultées, à commencer par les archives de la galerie Dwan.

Y a-t-il une séparation claire entre œuvre et document chez Anastasi ? Oui, mais certaines pièces trouvées dans les archives ont un statut ambigu nécessitant une enquête plus approfondie. Dans la mesure où tous les projets de l'artiste n'ont pas été systématiquement menés à bien, nous nous sommes interrogés sur la présence de dessins qui ressemblent à des documents préparatoires. Des esquisses pour ainsi dire « orphelines », sans mode d'emploi ni protocole. La recherche ne peut que continuer. ■

Enrico Camporesi est, depuis 2018, chargé de la recherche et de la documentation au service de la collection film du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou dont il a retracé les origines dans l'Histoire d'Une histoire du cinéma *(co-dirigé avec Jonathan Pouthier, Paris Expérimental – Centre Pompidou, 2023). Il est l'auteur de* Futurs de l'obsolescence *(Mimésis, 2018) sur la restauration des films d'artistes.*

De gauche à droite *from left:*
William Anastasi. This Is Not My Signature. 2024. Couverture *cover.*
William Anastasi. Without Title (Jacob's Ladder). 1968. Lumière, clous *light, nails.* Dimensions variables. (Court. galerie Jocelyn Wolff ; Ph. François Doury)



320576 - CISION 2096486600504

Tous droits de reproduction et de représentation réservés au titulaire de droits de propriété intellectuelle. L'accès aux articles et le partage sont strictement limités aux utilisateurs autorisés.



De gauche à droite *from left:*
William Anastasi. Sink. 1963-2010. Acier laminé, eau *rolled steel, water.* 48,2 x 48,2 x 2,5 cm.
Without Title (Sound Drawing, 5.11.14, 2106). 2014. Graphite sur papier, enregistreur vocal numérique, planchette à pince, plexiglas *graphite on paper, digital voice recorder, clipboard, plexiglas.* 33,5 x 22,5 cm.
(Court. l'artiste et galerie Jocelyn Wolff ; Ph. F. Doury)

William Anastasi (1933-2023) was a conceptual artist. Yet his work has not been fully acknowledged in the art histories of this period. A joint publication directed by Erik Verhagen, a professor of contemporary art history at the University of Lille, aims to address this shortcoming: *William Anastasi. This Is Not My Signature* (Mousse Publishing and Galerie Jocelyn Wolff, 256 p., 40 euros). It offers a wide range of perspectives on this polymorphous body of work, which has been largely overlooked by critics. On the occasion of the publication, an eponymous exhibition will be held at Galerie Jocelyn Wolff from April 27th to May 15th, 2024.

William Anastasi was born in Philadelphia: his first encounter with Marcel Duchamp's work was through the Arensberg Collection exhibited at the Philadelphia Museum of Art. Your book also highlights the importance of John Cage. What impact did these two artists have on his work? Anastasi never shied from acknowledging his debt to Duchamp and Cage, both of whom admired his work. Cage was a loyal supporter—and one of his collectors too. The two artists sometimes collaborated. Finally, this complicity was consolidated by their games of chess. In her essay, Julia Robinson looks back at these links and the complex genealogy that owed a lot to geographical proximity. First in Philadelphia, then in New York, where Anastasi's journeys to see Cage generated countless *Subway Drawings*, drawings for which the artist closed his eyes with a pencil in each hand and let the vibrations of the train move the pencils across the paper. As for the link between conceptual artists and Cage and his legacy—to leave the case of Duchamp aside—this is clearly one of the blind spots in the history of conceptualism.

Cage and Duchamp were overlooked by artists of the same generation as Anastasi precisely because they were too closely linked to Dada. How can we situate Anastasi's work in relation to the artists who were his contemporaries, working in the minimal or conceptual art scene of the 1960s? Anastasi was born in 1933, and belonged to the generation of minimalists and conceptualists. He began collaborating with the gallery owner Virginia Dwan in 1966, and many of his solo and group exhibitions in this legendary space, especially from 1967 onwards, reflected this affiliation. It had also been apparent in earlier works, such as the emblematic *Sink* from 1963. *Sink* is a steel plate that has to be placed in contact with water in order to provoke erosion. John Cage, who owned a version of it, watered it every day! Its simple, geometric form and industrial material are "minimalist," whereas its "processual" watering and the "idea" behind it—not to mention the resulting "dematerialisation"—make it fully "(proto)conceptual."

Valérie Mavridorakis rightly describes *Sink* as a work that is "too literally processual." In her essay, she also speaks of a certain indifference on Anastasi's part towards materiality. And yet he was not a pure "protocol" artist either, as Sébastien Pluot shows. How would you describe his work? The particularity of this work, and its difficulty too, is precisely that it escapes overly restrictive categorisations. It never ceases to elude us. Anastasi was indifferent to the "specificity" of the object in the sense that Donald Judd understood it. His aim was never to circumscribe its possibilities, and even less to exhaust them. Nor was he a "pure protocol artist," even though many of his works from the late 1960s and early 1970s might suggest so. He was sometimes attached to it, sometimes detached from it, perhaps even seeking in certain circumstances to make a mockery of protocol by producing sophisticated mises en abyme.

DUMB

One word recurs frequently in the book to describe the nature of the objects produced by Anastasi—and Béatrice Gross devotes her article to it: "dumb," which has at least two meanings: "idiotic" or "stupid," but also "devoid of speech." Does your work consist precisely in giving these objects a voice? Anastasi liked to hide behind this term, whose meaning is indeed polysemous. We have tried to give these objects a voice. But a multiple, even contradictory one. Like other minimalist and conceptual work, Anastasi's is based on paradoxes. You can see one thing in it and its opposite. It seemed appropriate, in the context of this monographic exercise, to let different voices express themselves, to combine them with a view to generating complementary interpretative avenues, not to say antithetical ones.

You place Anastasi in dialogue with the photoconceptualism of his time. I'm thinking of Victor Burgin. You see a discrepancy between these productions and Anastasi's work, which went against the grain of the "tautologies" of the day. Could you summarise the originality of his contribution to this field? The question of the tautology, its very aporia, is a perfect example of the discordant voices that permeate this book. According to some authors, Anastasi's work is representative of a form of tautology. Others—such as myself—maintain that his

Tous droits de reproduction et de représentation réservés au titulaire de droits de propriété intellectuelle.
L'accès aux articles et le partage sont strictement limités aux utilisateurs autorisés.

"photoconceptual" work is, on the contrary, the result of a discrepancy, however infinitesimal, which reduces tautology to its phantasmal component. If we subscribe to this hypothesis, Anastasi's position was resolutely singular and offbeat, because in many minimalist and conceptual circles, praise for tautology was the order of the day. An unshakeable credo. Once again, each reader is free to adopt one or the other conception.

In your book, Anastasi comes across as a figure who has been surprisingly overlooked by critics. What are the reasons for this oversight? It's a mystery. He was identified in the late 1960s and early 1970s. There was a break in his trajectory—a sort of withdrawal from the "art world"—in the second third of the 1970s, which may have been detrimental. But he had already been marginalised, not to say ignored, before this break. For example, his name does not appear in the index of the highly influential book *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) by Lucy Lippard, even though one of his works is mentioned in it.

IN SITU

Dove Bradshaw points out that Anastasi may have been the first to use the word "site" in the art world. Some of his work was conceived as "site-specific," such as the mythical exhibition at the Dwan gallery in 1967, in which he covered the gallery walls with images of the same wall (something that caught the attention of Brian O'Doherty in his articles about the white cube in 1976). How can this type of work be presented nowadays? Working *in situ*, particularly in the field of photography, was at the heart of his artistic endeavours. In order to present the works in this medium these days, they have to be remade according to the different sites. Fortunately, there is no other alternative. The same applies to other media. Just think of *Jacob's Ladder* (1968), a wall installation made of nails whose spacing depends on the shadows that are cast, and therefore on the light source that is projected onto the work. This type of "deductive" structure is intrinsically "site specific."

What sources did you have available? We worked from Anastasi's archives and with the invaluable assistance of his wife, the artist Dove Bradshaw. We also called upon other acquaintances—and consulted alternative sources, starting with the archives of the Dwan gallery.

Is there a clear separation between the work and the document in Anastasi's case? Yes, but some of the pieces found in the archives have an ambiguous status that requires further investigation. Insofar as not all of the artist's projects were systematically brought to fruition, we wondered about the presence of drawings that resemble preparatory documents. "Orphan" sketches, so to speak, with no instructions or protocol. The research continues. ■

Translation: Juliet Powys

Since 2018, Enrico Camporesi has been in charge of research and documentation at the film collection department of the Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, whose origins he traced in L'Histoire d'Une histoire du cinéma *(co-edited with Jonathan Pouthier, Paris Expérimental – Centre Pompidou, 2023). He is the author of* Futurs de l'obsolescence *(Mimésis, 2018) about the restoration of artists' films.*



320576 - CISION 2096486600504

Tous droits de reproduction et de représentation réservés au titulaire de droits de propriété intellectuelle. L'accès aux articles et le partage sont strictement limités aux utilisateurs autorisés.