Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

Gabriele Guercio, L'Art n'évolue pas. L'univers immobile de Gino de Dominicis

trad. G.-J. Salvy, Paris, Éd. du Regard, 2016, 157 p.

Umut Ungan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1282>

DOI : 10.4000/marges.1282

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 144-145

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Umut Ungan, « Gabriele Guercio, L'Art n'évolue pas. L'univers immobile de Gino de Dominicis », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1282>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Presses universitaires de Vincennes

Gabriele Guercio, L'Art n'évolue pas. L'univers immobile de Gino de Dominicis

trad. G.-J. Salvy, Paris, Éd. du Regard, 2016, 157 p.

Umut Ungan

RÉFÉRENCE

Gabriele Guercio, L'Art n'évolue pas. L'univers immobile de Gino de Dominicis, trad. G.-J. Salvy, Paris, Éd. du Regard, 2016, 157 p.

- 1 Le livre traduit en français du critique et historien de l'art italien Gabriele Guercio n'est pas une monographie de l'artiste italien Gino De Dominicis comme le laisserait entendre son titre, mais plutôt un essai sur les implications théoriques et philosophiques qu'induisent et motivent sa pratique artistique. En partant d'une œuvre emblématique, *La Deuxième solution d'immortalité (l'univers est immobile)* (1972), présentée à la 36^e Biennale de Venise, qui est à la fois le point d'appui de toute la démonstration argumentative ainsi que le fil conducteur des différents thèmes exploités par Guercio dans les chapitres de l'ouvrage. En effet, l'œuvre en question possède une certaine force suggestive par le choix de ses formes, puisqu'elle consiste en une installation faisant appel à Paolo Rosa, un jeune homme atteint de trisomie 21, assis au coin d'une pièce avec le panneau « Deuxième solution d'immortalité » à ses pieds. Devant lui se trouvent au sol une pierre, une balle en caoutchouc et le périmètre d'un carré blanc : « trois œuvres que De Dominicis avait déjà exposé en 1969 à l'Attico, la galerie de Fabio Sargentini à Rome » (p. 18). Encore faut-il ici préciser que Guercio donne dans son texte une résonance proprement philosophique à cette installation spécifique, sachant qu'il s'agit avant tout de s'arrêter au seuil du tangible et du dicible : comment concevoir « artistiquement » la question d'une volonté « d'immortalité » de l'artiste ? De quelle manière l'œuvre donne à voir une « éternité » ? La réponse de De Dominicis, selon

Guercio, est la mise en place de la « mort » de l'artiste dans son œuvre ainsi que la conception de la pratique artistique comme « origine » ou, pour reprendre les mots de l'auteur, la manière dont « l'éternité surgit dans le présent et persiste dans le temps » (p. 147). Sont ainsi traités, afin de décrire et de comprendre cette « poétique de l'immortalité » (p. 20) qui habite l'œuvre de De Dominicis, les « principes » qui se regroupent autour d'une pensée de l'œuvre qui suspend « l'histoire, la culture, l'expérience et la biographie » propres au regardeur ; celle qui « inspire » une « méditation sur l'origine de toute chose (l'univers, l'espèce humaine) » (p. 22), ainsi que la « force de vérité remarquable » qui contient les « fictions des œuvres d'art » (p. 24). De même, se développe une pensée de l'artiste et du visiteur/regardeur comme relevant d'un rapport fusionnel, qui admet que « les tranches de temps de l'éternité, quand bien même elles traversent des lueurs et des fragments, peuvent faire irruption dans la zone temporelle du présent et se révéler une ressource immanente de l'espèce humaine » (p. 23). Le dépassement de la physicalité de l'œuvre, la « vérité » fondamentale qui l'habite ainsi que sa « force » qui dessaisit celui qui y fait face de ses caractéristiques qui l'individualisent : ce sont les postulats principaux proposés par De Guercio dans son expérience de l'œuvre de De Dominicis. Sur le plan des références philosophiques, on ne peut s'étonner des penseurs invoqués : à partir du moment où l'on pose la persistance dans le temps d'une séparation ontologique entre une idéalité pure des formes et leurs réalisations dans l'art, il y a comme une cohérence dans le passage de la lecture métaphysique de Guercio d'une théologie de l'art aussi bien développée chez des néoplatoniciens comme Plotin que dans des théories artistiques comme celles de Schopenhauer et de Heidegger. Par ailleurs, le contexte des œuvres ainsi que les événements liés, s'ils sont effectivement bien relatés, comme l'indignation que l'œuvre *La Deuxième solution* suscite à la Biennale de Venise, appellent à une analyse plus détaillée et peut-être plus sociale. Or la lecture bascule rapidement, puisque ce n'est pas dans le propos de l'auteur d'observer l'événement comme un phénomène collectif, dans un rétablissement de la pertinence du projet initial de l'artiste italien. On pourrait soutenir qu'une telle approche est ce qu'il y a de plus justifié quant à un rééquilibrage des rapports entre l'intention de l'artiste et une réception jugée inadéquate ; néanmoins elle a l'inconvénient de laisser de côté l'environnement social qui, n'étant pas uniquement un élément anecdotique, fait partie de l'« histoire » de l'œuvre. Une telle séparation interprétative cherche à réduire l'aspect phénoménal de l'œuvre à une pure extériorité, tout en valorisant sa conception interne où la « vraie » pertinence artistique résiderait. La posture herméneutique qui se dévoile ici, se révèle être finalement l'apanage d'une attitude de critique relativement traditionnelle, qui est liée à l'expérience de l'œuvre, pour le visiteur/regardeur, en tant que « reproduction » du geste artistique (ici la pensée métaphysique présumée de l'artiste contemporain qu'est De Dominicis). C'est une compréhension au pied de la lettre, aussi impossible que cela puisse être sur le plan intelligible et pratique, du discours artistique pour l'approche des œuvres « conceptuelles » de ce type. Pour le dire autrement : l'ambition de l'écriture critique qui « prolonge » l'œuvre prend ici une forme paroxystique visant à noyer l'imagination du visiteur/regardeur dans celle de l'artiste. Une telle lecture métaphysico-essentialiste, si elle peut éventuellement posséder un intérêt en tant qu'exercice d'une pensée qui utilise l'artiste ou son œuvre comme prétexte – par manque d'une certaine distance intellectuelle ainsi qu'une focalisation bien trop importante sur l'autonomie de l'œuvre jusqu'à en faire une réalité en soi et une source

d'angoisse existentielle – a en revanche de quoi rendre opaque l'entreprise de De Dominicis en redoublant vainement le défi cognitif que lance cette dernière.