

with fondest regards

Une exposition de Mathias C. Pfund basée sur la donation de Mary Ann et Hal Glicksman.

4.9.–1.12.2024

Kunsthaus Biel Centre d'art Bienne

Le vernissage de la donation Glicksman tenu le 18 octobre 2023 au Kunsthaus Biel Centre d'art Bienne (KBCB)¹ en présence du couple de collectionneurs américains Mary Ann Duganne et Hal Glicksman marque la fin d'un processus débuté deux ans plus tôt, à l'occasion d'un autre vernissage. En septembre 2021, Paul Bernard, encore conservateur au Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO), rencontre Hal Glicksman à l'occasion de l'exposition *Se Souvenir du Présent*, organisée par Anne Giffon-Selle et Arnaud Zohou au Crac de Montbéliard². L'exposition présente un spectre de pratiques assemblagistes provenant d'époques et de lieux différents, et le couple Glicksman y prête trois œuvres³ issues de sa collection, riche de plusieurs centaines de pièces. Les échanges se poursuivent et, après plusieurs voyages dans les propriétés du couple (à Ymeray et Santa Monica), leur collection d'art se voit finalement partagée entre le MAMCO et le KBCB⁴.

Mary Ann et Hal se sont rencontrés dans le studio de Larry Bell, en 1976 ; « [Larry Bell] avait déménagé à San Diego et m'avait laissé habiter chez lui. Et voilà qu'arrive cette belle femme – Mary Ann Duganne avait reçu la clé pour arroser les plantes. Nous nous sommes rencontrés et, six mois plus tard, nous vivions ensemble⁵ ». Mary Ann est une artiste et comédienne ayant notamment étudié aux Beaux-arts de Paris durant les événements de mai 1968. Amie proche de Guy de Cointet (1934-1983) rencontré en 1975⁶, elle a interprété treize de ses pièces, parmi lesquelles *At Sunrise A Cry Was Heard*, *Ethiopia* ou *Five Sisters*⁷. Elle continue de performer son travail bien après son décès et participe encore aujourd'hui à sa reconnaissance institutionnelle. Mary Ann Duganne Glicksman est également une militante des droits des personnes avec handicap qui a mêlé l'art et l'activisme tout au long de sa vie en s'impliquant dans l'art et les organisations à but non lucratif⁸.

La biographie d'Hal Glicksman, publiée sur le site du Getty Research Institute (où est conservée une partie de ses archives) énonce : « Né en 1937 à Beverly Hills, en Californie, Hal Glicksman a été le commissaire d'un certain nombre d'expositions importantes en Californie du Sud dans les années 1960 et 1970, et a contribué à la création et au développement de plusieurs institutions artistiques importantes de Californie du Sud. Il a commencé sa carrière en tant que préparateur au Pasadena Art Museum sous la direction de Walter Hopps, où il a contribué à formaliser les directives professionnelles pour les préparateurs. Au Pasadena Art Museum, Glicksman a travaillé sur la rétrospective Marcel Duchamp de 1963. Il a également conçu et installé la présentation des États-Unis pour la huitième Biennale internationale de São Paulo, au Brésil, en 1965. Glicksman a été conservateur adjoint de l'exposition du Los Angeles County Museum of Art, *Art and Technology, 1967-1971*. En 1969, Glicksman est nommé directeur de galerie et professeur adjoint au Pomona College. Il y organise une exposition essentielle sur Michael Asher, ainsi que des expositions d'œuvres d'autres artistes, dont Tom Eatherton, Lloyd Hamrol et Ron Cooper. En 1970, Glicksman accepte le poste de directeur associé de la Corcoran Gallery of Art à Washington, D.C., toujours sous la direction de Walter Hopps. Glicksman retourne en Californie en 1972 en tant que directeur de la galerie d'art de l'université de Californie, Irvine (UCI). Parmi les expositions collectives importantes qu'il a organisées à l'UCI, *Assemblage in California* et *Los Four* témoignent de l'intérêt à long terme de Glicksman pour l'art chicano et l'art de l'assemblage en Californie. À l'UCI, Glicksman a également exposé des œuvres de Bruce Nauman, Maria Nordman, Larry Bell, Sol Lewitt, Eleanor Antin, Peter Alexander, John Baldessari et Jane Reynolds. En 1975, Glicksman a organisé la grande exposition *Collage et Assemblage* à l'Institut d'art contemporain de Los Angeles. Toujours en 1975, Glicksman est nommé directeur de la galerie d'art de l'Otis Art Institute, où il organise des expositions consacrées à des artistes contemporains tels que Dan Flavin, Richard Tuttle, On Kawara, Hap Tivey, Sam Francis et Wallace Berman. Après son mandat à l'Otis, Glicksman a organisé des expositions pour la Santa Monica Arts Commission et le Beyond Baroque Literary Arts Center. En 1981, il a fondé sa propre galerie, Percept, un lieu éphémère pour le mouvement *Light and Space*. [...] Glicksman a également joué un rôle important dans la création, en 1985, du Santa Monica Museum of Art, dont il a été le premier directeur et dont il a contribué à définir la politique de collection et le programme de développement⁹ ». Dans un article du Los Angeles Time du 10 mai 1970, William Wilson parle d'Hal Glicksman comme d'un « administrateur sympathique, pratique, orienté vers les artistes [...] Sa connaissance des rouages de la galerie le rendait utile aux artistes d'une manière qui aurait été impossible à un administrateur ayant une formation purement théorique en histoire de l'art. Son attitude modeste au service des artistes est tout à fait à l'opposé de l'impérieuse recherche de soi des conservateurs modernes qui provoquent une révolte anti-musée parmi les artistes¹⁰ ».

Pour Hal, « le conservateur a l'obligation d'exposer les œuvres d'art de manière à en tirer le meilleur parti esthétique, de respecter l'artiste, de faire preuve d'empathie à son égard et à

l'égard du spectateur qui souhaite partager une expérience esthétique. La fréquentation des musées et des galeries d'art est aujourd'hui tellement structurée et recouverte d'idées préconçues que le spectateur doit s'efforcer d'entrer en contact avec l'œuvre d'art. Si les visiteurs voient les œuvres d'art et non l'installation, c'est que cette dernière a réussi¹¹ ». Sa proximité avec les artistes se trouve soulignée à travers les nombreuses dédicaces présentes dans les œuvres de la collection du couple : "To Hal and Gretchen¹² the greatest people Michael Asher¹³ [À Hal et Gretchen, les personnes les plus formidables, Michael Asher]"; "To Hal on your birthday, Aug 26, 1976 Regards, Rosemarie Castoro¹⁴ [à Hal à l'occasion de ton anniversaire, le 26 août 1976. Salutations, Rosemarie Castoro]"; "Happy Birthday Mary Ann¹⁵ [Joyeux anniversaire Mary Ann]"; "For Hal – Best curator I've dealt with to date¹⁶ [Pour Hal - Le meilleur curateur avec lequel j'ai eu affaire à ce jour]" ou encore "For Hal who made it easy¹⁷ [Pour Hal qui a rendu les choses plus faciles]". Parmi les œuvres, un fragment de serviette brune se distingue par sa modestie et porte une notation à l'encre de stylo à bille : « untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards) 1976 [sans titre (pour Mary Ann et Hal avec leurs plus affectueuses salutations), 1976] ». Ce titre est accompagné de deux croquis, numérotés 1 et 2. Il s'agit d'un document rédigé par Dan Flavin dans le sillage de son exposition à la Otis Art Gallery en décembre 1976.

Dan Flavin rencontre Hal Glicksman par l'intermédiaire de Donald Judd, en janvier 1966, à l'occasion de l'accrochage de l'exposition itinérante de la *Section Américaine* à Washington¹⁸. Judd y a présenté Hal à Dan comme la personne responsable de l'accrochage de ses œuvres à Los Angeles. En décembre 1966, une exposition monographique du travail de Dan Flavin fut organisée à la Wilder Gallery de Los Angeles, à l'issue de laquelle une pièce fut acquise par Robert Rowan, Président du conseil d'administration du Pasadena Art Museum¹⁹. Hal se chargea de l'installation. L'année d'après, Flavin lui demanda d'installer l'une de ses « propositions [*proposals*] » dans la maison de Betty Freeman²⁰, une collectionneuse qui soutenait le programme musical du Pasadena Art Museum ; « J'ai construit la pièce pendant qu'il regardait²¹ ». Une photographie de Betty Freeman conservée au Getty Research Institute montre d'ailleurs Hal Glicksman serrant la main de Dan Flavin sous l'installation fraîchement montée²².

Dans une lettre datée du 8 juillet 1975, Hal écrit à Dan : « [...] Ce mois-ci, je commence à occuper un nouveau poste de directeur de la galerie de l'Otis Art Institute, ce qui me permettra de voyager. [...] Je ne devrais pas tourner autour du pot, mais dire tout de suite que j'aimerais que tu exposes à Otis. Ce qui me fait hésiter et m'a empêché d'écrire pendant si longtemps, c'est que je suis conscient que mon espace et mes ressources sont très limités et que ton art aurait dû faire l'objet d'une exposition majeure dans le sud de la Californie. La galerie Otis fait partie d'une petite école d'art (200 étudiants) qui est jusqu'à présent passée inaperçue, même au niveau local. Il semble cependant que personne dans nos musées ne s'occupe d'art contemporain et nous ne verrions jamais ton travail ici, à moins que tu n'exposes dans un

endroit plus petit. Nous pourrions t'offrir un espace propre et beaucoup d'aide dévouée. [...] Il y a un groupe de jeunes artistes ayant été mes étudiants et ceux de Mike Asher à Irvine et qui aimeraient travailler sur ton installation. C'est avant tout pour eux que je te demande de venir²³ ».

En effet, les conditions à la Otis Art Gallery sont loin d'être optimales : « le poids de la bureaucratie y est irrationnel²⁴ »; par exemple « les murs ne peuvent être rafraîchis par les peintres du County of Los Angeles que tous les sept ans²⁵ ». De plus « le public de l'art conceptuel était si minuscule et rare [...] à l'époque²⁶ » : la Otis Art Gallery était « un programme d'art ésotérique ayant eu la malchance de se trouver sur le Titanic²⁷ ». Pour autant, le programme pédagogique s'est rapidement amélioré : « beaucoup de choses qui se sont produites dans l'art moderne n'avaient pas été intégrées dans le programme de l'école auparavant. Elles le sont désormais et Otis reflète la façon dont les artistes trouvent de nouvelles valeurs dans les techniques traditionnelles. Aujourd'hui, Otis plonge ses racines dans la tradition tout en faisant un bond en avant dans les techniques artistiques du présent et de l'avenir²⁸ ».

Après plusieurs échanges épistolaires et une visite de Dan Flavin à Los Angeles au printemps 1976 où il fait vraisemblablement connaissance avec Mary Ann²⁹, l'exposition est fixée à décembre, peu avant une autre exposition dédiée à l'artiste à la Ace Gallery Venice de Los Angeles³⁰.

« Le budget d'équipement de 600 [dollars] (sans compter les frais d'électriciens, j'espère) est inhibant, mais nous y parviendrons d'une manière ou d'une autre³¹ ». Le 18 octobre, Flavin écrit : « [...] Hal, j'ai envisagé de produire mon installation uniquement dans les deux entrées-sorties entre les galeries³² », puis le 8 novembre : « J'espérais pouvoir proposer un plan d'ici le mois de novembre, mais j'ai été trop occupé pour en réaliser un, désolé³³ ». Le document en question, un croquis préparatoire de l'artiste, sera réalisé quatre jours plus tard dans le Rijn Hotel de Rotterdam, puis finalisé peu avant le vernissage, le 9 décembre 1976³⁴. « Dan a dédié sa pièce réalisée à Otis, à Mary Ann et à moi, mais il ne nous a pas donné le dessin³⁵ ». Cependant, une copie du premier jet datant d'avant le 9 décembre 1976 est conservée dans ses archives au Getty³⁶. Ce *final rough sketch* est d'ailleurs reproduit dans la brochure (tirée à 1000 exemplaires) accompagnant l'exposition à Otis.

Un article de presse rédigé par William Wilson et publié dans le Los Angeles Times du 17 décembre 1976 relate que « l'exposition ne comprend que deux œuvres [*untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards) 1 & 2*], une dans chaque grande galerie [...]. Chacune consiste en un damier formé de dix gros tubes fluorescents placés cinq en haut et cinq en travers, la moitié face au mur et l'autre moitié face à la galerie ouverte. La seule différence est que l'une d'entre elles est rose face à nous et verte face au mur, tandis que l'autre est inversée. » Plus loin il élabore : « le centre de sa grille devient remarquablement solide. Les bords des horizontales touchent fermement les murs, créant un motif lumineux festonné qui étire le champ d'une manière que Hans Hoffman aurait approuvée [...]. Les effets environnementaux de la lumière

réfléchi constituent un plaisir secondaire de ce type de travail. Par exemple, pour une raison optique, les deux galeries sont baignées d'une lueur verdâtre. Une fois que l'on s'y est habitué, il est amusant de constater que la lumière naturelle provenant du foyer est d'une belle couleur lavande artificielle³⁷ ». Si le catalogue *Dan Flavin: Complete Lights 1961-1996* [CL] mentionne qu'il s'agit des premières « grilles » [*grids*] de l'artiste³⁸, un *notebook sketch* réalisé par Flavin à Munich le 20 mars 1971³⁹ témoigne déjà de la présence de ce motif dans les projets de l'artiste: une grille de 5 luminaires [*fixtures*] horizontaux par 5 luminaires verticaux occupant un angle de mur y est représentée avec le commentaire suivant: « cette conception est beaucoup plus ancienne que la date ne le laisse supposer⁴⁰ ». La brochure accompagnant l'exposition reproduit les deux *proposals* (dont l'une, *untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards)* 1, en première de couverture); les photographies furent réalisées par l'artiste Ron Cooper « qui expérimentait la lumière à l'époque (...). Je me souviens que Cooper et moi avons utilisé des lampes fluorescentes supplémentaires pour éclairer les murs à côté du Flavin et avons fait d'autres trucages avec les temps d'exposition pour obtenir les résultats que nous voulions.⁴¹ ».

« Edition : 3, Fabriquées : 0⁴² »: éditionnées à 3 exemplaires chacune, aucune des grilles ne fut vendues sur le moment.

À la fin de l'exposition, les luminaires furent utilisés par les étudiants et les professeurs pour éclairer leurs ateliers. « Les lampes étaient considérées comme usagées et n'étaient ni rares ni précieuses à l'époque⁴³ » ; Hal a donc récupéré et stocké les 4 boîtes contenant en tout 45 tubes fluorescents de chaque couleur⁴⁴: F96T12-P et F96T12-G⁴⁵.

« Après l'exposition⁴⁶ », « Flavin a fait le dessin [sur la serviette brune] pour moi dans un restaurant mexicain de Venice Beach très fréquenté par les artistes. Il aimait manger et rencontrer des gens pour le dîner. Je me souviens qu'il avait pris un grand repas combiné et qu'il avait ensuite commandé un burrito, ce qui représentait une énorme quantité de nourriture⁴⁷ ». La particularité de ce dessin est qu'il présente une version alternative des deux grilles réduites sous la forme de deux croix composées chacune de deux *fixtures* de 8 pieds par 8 pieds (243,84 x 243,84 cm) se croisant perpendiculairement en leur milieu. Le jeu des couleurs reste le même que sur les grilles originelles : pour le premier élément, la notation horizontale « pink [rose] » croise la notation verticale « green [vert] » et vice-versa pour le second. S'il ne s'agit pas d'un certificat de Dan Flavin à proprement parler⁴⁸, ce dessin, une inscription sur papier, existe au sein d'un système notational développé par l'artiste et dans le cadre de la conception de ses idées⁴⁹.

Selon le catalogue raisonné, le motif de la croix composé de 2 *fixtures* de la même longueur qui se croisent perpendiculairement en leur milieu est présent dans le travail de Dan Flavin entre 1968 et 1973. Les sept occurrences recensées sont uniquement composées de *fixtures* de 4 pieds par 4 pieds (121,92 x 121,92 cm) ou 2 pieds par 2 pieds (60,96 x 60,96 cm) et sont toutes accrochées au mur (souvent dans un angle) sans toucher le sol⁵⁰. L'entrée numéro 227 du catalogue raisonné, *untitled* (1969) est la seule exception : il s'agit d'une installation

composée de quatre croix (2 pieds, 4 pieds, 6 pieds et 8 pieds) dans une lumière fluorescente rose et verte occupant un coin et reposant à même le sol⁵¹. Dan Flavin n'a donc jamais imaginé de croix unique de 8 pieds par 8 pieds dans un coin de mur « au mieux de nos connaissances⁵² » : les versions de la serviette brune constitueraient donc un hapax dans le corpus de l'artiste. Une autre caractéristique unique de cette proposition est l'emploi de la forme superlative de « fond » [affectueux, tendre] dans sa dédicace au couple Glicksman⁵³. La seule autre mention trouvée de cette formulation superlative par Dan Flavin apparaît dans la dédicace en-dessous d'un portrait de Robert Skolnik⁵⁴ à l'encre de stylo-bille datant du 24 mars 1977 : « pour Robert avec mes plus affectueuses salutations⁵⁵ ».

« Il m'a laissé ce petit dessin pour que j'en fasse une version réduite dans le studio de Larry Bell où je vivais à l'époque. Mais nous avons dû déménager et nous avons emménagé dans une toute petite maison où il n'y avait pas d'angle où mettre un Flavin. J'ai donc rangé le dessin dans un tiroir et l'ai oublié⁵⁶ ».

Le 25 septembre 2003, presque 9 ans après le décès de Dan Flavin, Tiffany Bell, alors directrice de publication de son catalogue raisonné, contacte Glicksman. À cette occasion, « le petit dessin de la pièce sur une serviette en papier⁵⁷ » est mentionné par Glicksman dans la conversation.

17 ans plus tard, pendant le confinement lié à la pandémie du SARS-CoV-2, le couple Glicksman décide de transformer le garage dans leur résidence à Santa Monica en espace d'exposition pour montrer certains éléments de leur collection. Interprétant les indications de la serviette brune, Hal contacte l'entreprise LA Lighting et fait réaliser quatre *fixtures* sur mesure avec des connecteurs de prise de courant et des ballasts à démarrage instantané adaptés⁵⁸. Dans l'espace d'exposition, « les Flavins [étaient] seuls dans la moitié de l'espace, faisant face à un mur de dessins et d'affiches⁵⁹ ». Peu après, le galeriste Tom Jimmerson, basé à Los Angeles, organise l'exposition *Nothing Was Forbidden* à as-is.la du 26 février au 16 avril 2022 : « une exposition d'œuvres d'art, de documents et d'objets provenant de la collection du conservateur de Los Angeles Hal Glicksman⁶⁰ ». Jimmerson a suivi l'esprit de l'accrochage de 2020 en plaçant les Flavins opposés l'un à l'autre et tous les objets encadrés sur un mur⁶¹ ».

Le 2 février 2023, dans le contexte de la donation Glicksman au Mamco et au KBCB, Hal écrit à la galerie David Zwirner, qui représente la succession de l'artiste. Il mentionne l'existence de la serviette et leur demande d'enregistrer cette version de l'œuvre dans les archives de Flavin et auprès de l'Artists Rights Society (ARS). Il leur propose également de consigner les *fixtures* de 2020 et les tubes fluorescents chez eux⁶² ; « J'ai reçu un appel de l'assistant de l'assistant de David Zwirner m'informant qu'ils n'acceptaient pas le dessin comme une œuvre de Flavin⁶³ ».

Le 5 juillet 2023, Paul Bernard prend à son tour contact avec Zwirner et reçoit, deux mois plus tard, des nouvelles de la succession : « il n'y a pas assez d'éléments pour établir les pièces. Mon sentiment sur le petit "dessin" de la serviette en papier est qu'il s'agit d'une note pour

clarifier la façon dont la dédicace doit être lue et quelle grille est la bonne. La notation des couleurs croisées était un raccourci pour les grilles et non pour des pièces en forme de croix, indépendantes des grilles (les deux travaux lumineux du catalogue raisonné dédiées à Mary Ann et Hal (CL 395 et 396)). Dan a probablement écrit cela pour les cartels et la brochure. L'esquisse de travail reproduite en plus grand format est la "Pierre de Rosette" de cette sténographie. En bas à gauche, elle montre les étapes par lesquelles Dan est passé pour arriver à la sténographie en forme de croix⁶⁴ ». En outre, « pour info, l'Estate n'a pas autorisé la présentation des œuvres dans la galerie As Is à LA [...] et ils ne considèrent pas que celle-ci est légitime⁶⁵ ». En effet, une déclaration du monde de l'art selon laquelle une œuvre est inauthentique équivaut à une condamnation à mort économique, rendant l'œuvre invendable⁶⁶.

Une reproduction de la « Pierre de Rosette » en question mesurant 41x28 cm occupe la double page centrale de la brochure de l'exposition à Otis. Il s'agit d'un *final altered rough sketch* portant deux dates successives, celles du 12 novembre et du 9 décembre 1976⁶⁷. Bien que le processus de reproduction ait grandement aplati l'image, le document reste caractéristique de la pratique de Dan Flavin. En effet, ses dessins pour ses installations en lumière fluorescente se présentent principalement comme des croquis sommaires de conception⁶⁸ : ils témoignent du processus évolutif d'affinage des idées de l'artiste⁶⁹. Il n'est par exemple pas rare que certains éléments soient biffés⁷⁰. Le format des dessins peut varier des pages de cahier de notes (7,62 x 12,7 cm) que Flavin emporte toujours avec lui au papier à dessin de taille moyenne⁷¹ jusqu'aux larges feuilles de papier millimétré lui servant à la réalisation de ses diagrammes. Ses dessins sont réalisés au stylo à bille⁷². En outre, ses dessins présentent un réel intérêt calligraphique puisqu'ils sont généralement accompagnés d'annotations marginales étendues⁷³.

Le croquis des deux tiers supérieurs représente en transparence les deux salles d'exposition du Otis Art Institute vu depuis l'entrée, à quelques détails près⁷⁴. Au sol est inscrit de façon déformée⁷⁵ « reception area [aire de réception] » et au plafond l'annotation « open grid » [grille ouverte] est superposée au mot « black » [noir]. Le coin inférieur droit de la première salle est occupé par une grille biffée composée de cinq lignes horizontales entrecoupée d'autant de lignes verticales impétueusement dessinées. La particularité de cette grille est que les lignes horizontales extérieures sont alignées avec l'extrémité de celles verticales. En outre, les mots « pink » [rose] et « yellow [jaune] » restent discernables sous les multiples traits qui composent chacune des lignes, respectivement horizontales et verticales. À sa droite se trouvent les indications « 8' » [8 pieds] et une représentation calligraphique de la grille où les tubes sont remplacés par la désignation de leurs couleurs : 5 lignes horizontales « yellow » croisent 5 lignes verticales « pink ». Juste en-dessous un autre croquis de la grille à la composition modifiée (l'extrémité des lignes horizontales dépassent cette fois de celles verticales) se voit entouré. La mention « the correct configuration [la configuration correcte] » est inscrite à l'intérieur du cercle. Tout au fond de la seconde salle d'exposition, dans le coin

opposé, une autre grille est dessinée, également accompagnée de la mention « 8' » et encadrée par le texte « the reverse [l'inverse] ». En dessous du croquis se trouvent deux séries d'annotations. La première inscription : « for the Otis Institute of Los Angeles County 11 12 76 2⁷⁶ (in the Rijn Hotel Rotterdam)⁷⁷ » [pour le Otis Institute of Los Angeles County 12/11/1976 (au Rijn Hotel Rotterdam)] occupe le coin inférieur droit. Dans le coin inférieur droit se trouve la seconde série de *summary jottings*, portant la mention « final » soulignée deux fois. Juste en dessous, une ébauche caviardée reprenant un croquis de grille (composé de 4 éléments verticaux par 4 éléments horizontaux) avec l'inscription centrale verticale « pink » croisée en son milieu par celle, horizontale « green ». Dans le prolongement du dessin, le numéro « 1 » est lui aussi barré. Directement à côté se trouve une reprise inversée des inscriptions en croix, sans la grille en arrière-plan : « green » (horizontal) croisant « pink » (vertical) suivi du numéro « 2 ».

Dans le même esprit, un peu plus loin sur la gauche se situe un autre croquis barré de grille (elle aussi composée de 4 x 4 éléments) avec l'inscription horizontale « green » croisant l'inscription verticale « pink », accompagné du numéro « 2 », lui aussi barré. La reprise au propre de l'inscription en croix : « pink » (horizontal) sur « green » (verticale) et portant le numéro « 1 » est directement à côté, dans le sens de la lecture. Au-dessous, entre parenthèses, se trouve la mention « altered 12 9 76⁷⁸ » [altéré 9/12/1976]. Également entre parenthèses, le titre définitif de l'œuvre suit : « – for Mary Ann and Hal with fondest regards ». Cette nouvelle date correspond à celle du vernissage, la veille de l'ouverture annoncée de l'exposition et marque les modifications finales apportées au projet. Celles-ci concernent les couleurs des tubes fluorescents.

Cependant, si les premières indications (« pink » and « yellow ») ne correspondent pas à ce qui a été montré au Otis Art Institute en décembre 1976, elles coïncident avec sa *proposal* de février 1977⁷⁹ : « une sculpture lumineuse d'angle de 8 pieds par 8 pieds [...] constituée de 10 tubes fluorescents (5 jaunes et 5 roses)⁸⁰ » à la Ace Gallery de Vancouver⁸¹. Dans le catalogue raisonné, cette *proposal* (*untitled*, Cat. No. 397) est datée de 1976 : Tiffany Bell s'est peut-être servie du dessin de la brochure pour établir l'origine de la pièce, ou peut-être sur la base d'autres documents conservés par la succession, voire transmis par « the elusive Doug Xmas⁸² ».

Dans la mesure où Dan Flavin a supervisé le montage de son installation à la Otis Art Gallery, sa proposition ne peut être considérée comme une *mis-installation*⁸³. Par conséquent, l'interprétation de la succession Dan Flavin semble fondée concernant le *final rough sketch* (« le fait que la notation des couleurs en forme de croix fonctionne comme un raccourci pour les grilles »). Cependant, il n'est pas possible d'établir avec précision le moment de la formulation sur la serviette brune. Sa matérialité et son caractère fragmentaire semblent effectivement indiquer sa production dans un restaurant ; il ne s'agirait d'ailleurs pas du seul dessin de l'artiste réalisé dans cette typologie d'endroit⁸⁴. Tout au plus est-il possible de

considérer ce document comme provenant d'une génération ultérieure au *final rough sketch*, ce que la succession reconnaît par ailleurs.

★85

L'usage des lumières fluorescentes en tant que medium artistique par Dan Flavin s'étend de 1963 jusqu'à son décès en 1996. Ce « *ready-made*⁸⁶ technologique⁸⁷ » est constitué de deux composants principaux : la lampe (« un tube de verre scellé dont l'intérieur est recouvert d'un ou de plusieurs composés phosphorescents destinés à colorer la lumière émise⁸⁸ ») et la *fixture* (« un "boîtier" en métal peint avec un couvercle en métal peint correspondant [...] [qui] sert à faciliter l'alimentation électrique de la lampe [...]»⁸⁹ » via un ballast⁹⁰. « Une fois que le courant est fourni à travers les embouts (les électrodes)⁹¹ », « les phosphores contenus dans les lampes fluorescentes convertissent l'émission ultraviolette d'un plasma de décharge de gaz rares [typiquement argon/mercure] en lumière visible (blanche). Le phosphore est responsable de la quasi-totalité de la lumière visible produite par la lampe, les lignes de mercure visibles ne contribuant que pour quelques pour cent à la production totale de lumière de la lampe⁹² ». « Comme leur nom l'indique, les lampes à tube sont fluorescentes, terme qui désigne un processus de scintillement ou d'illumination dynamique jamais statique⁹³ ».

Les logiques qui sous-tendent la pratique de Dan Flavin sont clairement établies et stables de 1963⁹⁴ jusqu'à sa mort : il fait le choix d'employer six modèles de lampes fluorescentes colorées et quatre variétés de blanc⁹⁵ supportées par des *fixtures* correspondantes disponibles *off-the-shelf*⁹⁶ [prêt à l'emploi], le tout dans différentes dimensions⁹⁷. Pour parler de ses constructions lumineuses, Dan Flavin refuse d'utiliser le mot *work* [œuvre] et lui préfère le terme « proposal⁹⁸ » ; il emploie également le terme « aggregation » pour qualifier son système particulier de situations spatiales intérieures⁹⁹. « J'aime que mon utilisation de la lumière soit ouvertement situationnelle, en ce sens qu'il n'y a pas d'invitation à la méditation, à la contemplation¹⁰⁰ ». La lumière était au cœur des préoccupations de l'artiste¹⁰¹ ; la matière physique de ses propositions semble être comprise comme « ce qui est nécessaire à l'épiphanie de l'image¹⁰² ». Cette image, ancrée dans l'immatérialité car littéralement constituée de lumière, existe d'ailleurs dans un régime de simultanéité avec l'acte de perception visuelle¹⁰³. « Malgré toute la richesse phénoménologique et intellectuelle des œuvres de Flavin, c'est leur effet sensoriel et physique, tel qu'il est ressenti dans l'espace, qui est en fin de compte le plus important¹⁰⁴ ». Cependant, l'oppression constante de la lumière se révèle aussi agressive, avec des effets secondaires tels que des maux de tête et une vision floue. Il n'est pas rare de voir les gardiens de musée porter des lunettes de soleil.

En outre, ses certificats et diagrammes signés accompagnant la vente de ses œuvres, autre élément clef de son travail, sont volontiers délégués à d'autres (les membres de sa famille et

ses assistants ou les galeries qui l'ont par la suite représenté). S'ils n'ont pas de qualité artistique intrinsèque dans son système ; « il s'agit uniquement d'un certificat. Il ne s'agit pas d'un de mes dessins ¹⁰⁵ », Flavin « considérait le certificat original comme faisant partie intégrante de son travail au point qu'il [...] refusait de remettre aux collectionneurs des duplicatas de certificats même s'il existait des preuves évidentes de l'authenticité du travail¹⁰⁶ ». Dans les faits, « si quelqu'un se présentait avec un certificat et une *fixture* endommagée, Flavin le remplaçait. Mais sans certificat, le propriétaire n'avait pas de chance¹⁰⁷ ». Ils semblent n'être rien d'autre qu'une déclaration d'authenticité elle-même, n'indiquant guère plus que leur propre existence. Selon la même idée, « une œuvre de Dan Flavin sans certificat est en fait une lampe de chevet très onéreuse¹⁰⁸ ».

« Les trois principaux aspects de l'œuvre de Flavin sont les tubes fluorescents comme source de lumière, la lumière diffusée dans l'espace environnant ou projetée sur les surfaces avoisinantes, et l'agencement ou la spatialisation des *fixtures* et des tubes. Les tubes allumés sont intenses et très précis. Ils constituent un état visible très particulier, un phénomène¹⁰⁹ ». « Il n'y a pas de projection d'une vision intérieure, mais seulement la projection littérale de chaque appareil et de chaque tube du sol au mur [...] Les lumières sont à la fois le signe et la chose spécifiée, et le moyen de les informer tous les deux. Les objets lumineux fluorescents en place sont remplaçables dans diverses relations interdépendantes, déterminées de manière contingente, avec des situations environnementales spécifiques... Les lumières ne sont pas transformées ; il n'y a pas de valeurs ajoutées symboliques, transcendantes ou de plus-value monétaire. La lumière est immédiatement présente en tous lieux ; la sensation est optique et singulière¹¹⁰ » ; « la lumière électrique est liée à un moment précis de l'histoire. Flavin a observé que lorsque le système technologique d'éclairage électrique cessera d'exister, son art ne fonctionnera plus. Fabriqués à partir d'unités standardisées et remplaçables qui, selon les mots de Flavin, « peuvent être achetées dans n'importe quelle quincaillerie », ses arrangements de tubes fluorescents dans le cadre architectural intérieur (ou extérieur adjacent) d'espaces d'exposition ne fonctionnent qu'*in situ* et, une fois l'exposition terminée, cessent d'avoir une fonction artistique [...] »¹¹¹.

Le fait même que le travail de Flavin soit pensé en édition « introduit déjà la possibilité d'une variation – d'objets considérés comme différents mais identiques¹¹² ». De façon très pragmatique, « Flavin concevait généralement ses sculptures en éditions de trois ou cinq exemplaires, mais attendait d'avoir vendu les œuvres individuelles pour les créer, afin d'éviter des coûts de production et de stockage inutiles. Jusqu'au moment de la vente, ses sculptures existaient sous forme de dessins ou de copies d'exposition¹¹³ ». Il est important de noter que « la capacité de réplique [la capacité d'une œuvre à être multipliée ou refaite sans différence significative d'un objet à l'autre] est intrinsèque à l'identité matérielle de l'objet minimaliste [...] »¹¹⁴ : « dans sa reproductibilité, l'œuvre d'art minimal cherche presque à échapper à la finitude – au piège du temps¹¹⁵ ». Cependant, « les différences entre plusieurs

copies peuvent être considérées comme remettant en cause la neutralité – l'innocence présumée – de la réplique¹¹⁶ »

En effet, malgré cet énoncé théorique simple et cette palette réduite d'expression, ses *proposals* déploient un étonnant spectre de variations, tant formelles que qualitatives du vivant même de l'artiste.

Concernant les fixtures, « Flavin a utilisé des fixtures provenant de divers fournisseurs d'éclairage commercial, ce qui explique la grande variété de formes, de tailles et de couleurs des luminaires. [...] Flavin utilisait principalement des fixtures monolampe soudées par points [...] il utilisait également des fixtures préfabriquées, disponibles dans le commerce, qui pouvaient contenir deux ou quatre lampes à la fois¹¹⁷ ». « En Europe, où les fixtures de 8 pieds ne sont pas disponibles, Flavin a parfois utilisé des fixtures et des tubes de 5 pieds (152 cm)¹¹⁸ ». La fin des années 70 voit l'établissement de certaines normes esthétiques dans le travail de l'artiste. Des accords ont été conclus avec des entreprises produisant des fixtures disponibles dans le commerce pour qu'elles soient « recouvertes d'une double couche de peinture afin de créer une finition plus propre, plus durable et plus uniforme¹¹⁹ » ; « les *fixtures* mal produites étaient systématiquement rejetées si elles étaient cabossées ou rayées à leur arrivée¹²⁰ ». Ces nouveaux standards coïncident avec l'engagement d'assistants spécialisés [*shop manager*], qui chacun apportent leur part d'influence dans l'exécution des *proposals*¹²¹. L'une des décisions les plus radicales de l'artiste concerne la refabrication, en 1995, de la plupart de ses œuvres conservées dans la collection Panza du Guggenheim en raison de leur « piètre qualité de production¹²² ».

Pour leur part, « les couleurs des lampes fluorescentes peuvent varier considérablement selon le fabricant et la date¹²³ » mais « Flavin a fini par accepter les écarts de ce type comme étant simplement inévitables »¹²⁴. Cela ne l'a pourtant pas empêché d'avoir « développé une profonde familiarité avec la manière dont chaque élément se transmet, se combine et se reflète dans un espace donné ou sur une surface particulière¹²⁵ ». De plus, « la lampe s'éteindra (comme il se doit, sans doute)¹²⁶ » ; « ainsi, leur remplacement est inhérent à l'œuvre de Flavin et impératif pour son maintien.¹²⁷ ». Au début des années 90, rattrapé par l'obsolescence de son médium, la production de l'artiste « s'est principalement appuyée sur Hasco Electric, un fabricant d'éclairage avec des capacités de personnalisation » qui « émulaient les anciens luminaires de la marque Mercury que [Flavin] utilisait dans les années 70¹²⁸ ». À ce titre, Francesca Esmay affirme que « dans une certaine mesure, la customisation a toujours joué un rôle dans la pratique de Flavin¹²⁹ ».

Les certificats eux-mêmes ne sont pas exempts d'erreurs : celui de *untitled, blue and red fluorescent light, 4 ft. wide across a corner, circa 1970* [*sans titre, lumière fluorescente bleue et rouge, 4 pieds de large à travers un angle, circa 1970*] (CL, Cat. No. 263) acquis par Ghislain Mollet-Viéville (édition numéro 4/5) ne contient pas le diagramme indiquant le placement de la « *proposal* » à l'angle d'un coin de mur¹³⁰ ; le titre de l'œuvre débute par une majuscule, et il

existerait en fait « sept œuvres confirmées dans cette édition¹³¹ ».

Ces instabilités et inconsistances soulignent surtout le fait que Dan Flavin n'a cessé de faire des choix et de se positionner avec sa sensibilité singulière¹³² face aux diverses complexités et contradictions posées par l'énoncé de sa pratique. Par exemple, « de son vivant, Flavin a souvent modifié des installations plus anciennes et en a créé de nouvelles à l'occasion d'une exposition¹³³ ». Le catalogue raisonné témoigne aussi du caractère organique de sa pratique à travers son annexe (numéros A1-A78), qui inclut des œuvres au statut indéterminé¹³⁴.

Bien entendu, il existe plusieurs cas de figure où l'idée initiale de l'artiste se voit trahie¹³⁵, rendant sa « proposal » nulle et non avenue : par exemple, réaliser une installation qui relève « une interprétation totalement erronée du point de vue spatial et architectural¹³⁶ » ; agence des tubes fluorescents dans une mauvaise séquence¹³⁷, accroche (représente) l'œuvre à l'envers¹³⁸, emploie des gélamines colorées¹³⁹ ou encore qui ne possède pas le certificat correspondant¹⁴⁰...

Bien que « tout recours aux « intentions » de Flavin conduit à un cul-de-sac, étant donné que l'opinion de l'artiste (...) était sujette au développement, à la contradiction et au changement¹⁴¹ », sa déclaration de 1982, « toutes les interprétations posthumes sont moindres¹⁴² », résonne tout de même avec justesse puisque ce qui garantissait l'unicité de son travail était la continuité des actes interprétatifs qu'il fournissait pour matérialiser ses idées. Joseph Kosuth l'avait bien compris : « Lorsque quelqu'un “achète” un Flavin, il n'achète pas un spectacle lumineux, car s'il le faisait, il pourrait se rendre dans une quincaillerie et obtenir la marchandise pour beaucoup moins cher. Il n'“achète” rien du tout. Il subventionne l'activité de Flavin en tant qu'artiste¹⁴³ ». En 2004, Wade Guyton a judicieusement noté « la nature terminale du travail¹⁴⁴ » : « Les sculptures de Flavin ne s'illuminent pas éternellement, mais fonctionnent à l'envers, en comptant à rebours leur inopérabilité, leur épuisement [...] au lieu de voir le risque de panne inhérent à l'éclat, l'héritage de Flavin est brillant, heureux et fashionable¹⁴⁵ ».

« Au moment de sa mort, de nombreuses éditions n'avaient pas été vendues et de nombreuses œuvres “disponibles” n'étaient donc ni réalisées ni certifiées.¹⁴⁶ ». « Les intentions de l'artiste quant à leur devenir après sa mort n'étaient pas claires¹⁴⁷ ». Peu de temps après son décès, un groupe d'experts¹⁴⁸ s'est réuni pour évaluer la valeur de la succession de Flavin, et il a été convenu qu'il n'y aurait pas d'œuvre posthume¹⁴⁹. À ce propos, dans le catalogue raisonné de 2004, Tiffany Bell écrit « il n'est pas prévu de compléter les éditions¹⁵⁰ ». Cependant, « la succession a le droit, en vertu de la loi et de la coutume, de compléter ces éditions¹⁵¹ » et a « discrètement inversé [sa] position sur la production de versions posthumes des sculptures de lumière fluorescente de l'artiste »¹⁵² en commençant à produire des éditions non réalisées à partir de 2007, en étroite collaboration avec la David Zwirner Gallery. Ainsi, *untitled (to Mary Ann and Hal with fondest regards) 1 and 2* (1976)¹⁵³, malgré leur faute dans le titre, ont été exposées à la PKM Gallery de Séoul lors de l'exposition *Fluorescent Lights 1964-1995* en 2018

et y sont actuellement disponibles à la vente¹⁵⁴.

« Les normes techniques et esthétiques de la fabrication posthume [...] sont maintenues par Steve Morse, le chef fabricant du studio [et] sont en grande partie celles pratiquées du vivant de Flavin¹⁵⁵ ». Les nouveaux tubes fluorescents produits ne sont pas uniquement employés pour les fabrications posthumes en vues d'exposition et de vente, mais aussi pour remplacer les anciens dans les *proposals* existantes¹⁵⁶. Non seulement, « [...] ce mode contemporain de production sur mesure peut produire des lampes présentant des variations significatives par rapport à celles produits industriellement¹⁵⁷ », mais en plus, dans quelle mesure « reste-t-il fidèle au concept [de Flavin] qui consiste à s'appuyer sur des matériaux communément disponibles¹⁵⁸ » ? Selon Greg Allen, « la préservation de l'approche industrielle autrefois radicale de l'art de Flavin repose aujourd'hui dans une large mesure sur les traditions artisanales contre lesquelles il s'est rebellé¹⁵⁹ ».

Sur le marché, « les propriétaires et les vendeurs d'œuvres anciennes affirment régulièrement que leurs objets sont plus authentiques (ce qui implique une valeur monétaire plus élevée) qu'un exemplaire posthume. Les partisans de la fabrication posthume soutiennent que cette pratique correspond aux souhaits de Flavin et qu'elle permet à l'œuvre d'avoir un avenir solide ». Avant de lever l'interdiction d'édition posthume, « [...] malgré les préférences de Flavin, la succession recommandait de réparer les taches de rouille ou l'émail ébréché, plutôt que de remplacer l'ensemble de la *fixture*¹⁶⁰ » ; « Lorsque les œuvres de Flavin ont été vendues aux enchères [...] les facteurs importants influençant leur prix [étaient] la présence et l'état des pièces d'origine. Les sculptures dotées de tubes ou de *fixtures* d'origine se vendaient plus cher que celles présentant des restaurations évidentes ou, horreur, des matériaux neufs¹⁶¹ ». Depuis l'arrivée des nouvelles œuvres posthumes sur le marché¹⁶², « en tout état de cause, certains acteurs du marché ont le sentiment que les prix des œuvres accompagnées d'un certificat signé par la succession seraient plus élevés si elles étaient accompagnées d'un certificat signé par l'artiste. La galerie Zwirner affirme cependant que ce n'est pas le cas et qu'il n'y a pas de différence de prix¹⁶³ » ; « la plupart des nouveaux collectionneurs ne s'en soucient pas et ne savent pas ce qu'il en est¹⁶⁴ ». Néanmoins, « le fait qu'il existe un marché pour les Flavins avec des certificats signés par la succession démontre que ces œuvres sont considérées comme authentiques¹⁶⁵ ».

« Une conception de l'authenticité [...] qui suppose que l'authenticité est une qualité stable et inhérente à une œuvre ou à un bien est susceptible d'entrer en conflit avec la théorie et la pratique¹⁶⁶ » car « la signification et la valeur de l'authenticité dépendent en fin de compte du consensus de la communauté dans un contexte particulier. L'authenticité d'une chose dépend de la relation entre le public et l'œuvre ou le bien, des attentes inhérentes à cette relation et des objectifs pour lesquels le public souhaite l'authenticité. En effet [...] c'est un moyen par lequel la valeur est conférée et communiquée¹⁶⁷ ».

De quelles valeurs est-il question, par-delà celles monétaires ? Alois Riegl postule que « tout

monument¹⁶⁸ de l'art, sans exception, est simultanément un monument historique¹⁶⁹, dans la mesure où il représente un stade déterminé dans l'évolution des arts plastiques, dont il n'est pas possible de trouver, au sens strict, un équivalent ». Pour tout produit de l'activité humaine réalisée dans le passé ayant réussi à survivre jusqu'à aujourd'hui, plusieurs valeurs se disputent et informent diverses approches de la conservation : la valeur d'ancienneté qui se manifeste instantanément par l'aspect démodé du monument et qui s'adresse aux émotions¹⁷⁰; la valeur historique qui, ne s'intéressant qu'à la forme originale du monument en tant qu'œuvre de l'être humain, repose sur une base scientifique (et peut donc être approchée par une réflexion intellectuelle) et la « valeur de contemporanéité¹⁷¹ », considérant tout monument comme l'égal d'une création moderne récente et qui exige « que le monument (ancien) présente l'aspect caractéristique de toute œuvre humaine au moment de son surgissement¹⁷² ». Non seulement ces valeurs s'affrontent dans l'œuvre de Flavin (avec des intensités différentes en fonction que les *proposals* sont réalisées de son vivant ou après sa mort¹⁷³), mais en plus la nature conceptuelle de son travail, énoncées dans le temps historique des années 60 (marquées par « la rupture [...] entre l'identité esthétique et les paradoxes de la constitution matérielle¹⁷⁴ »), ajoute des strates de complexité supplémentaires à sa réception contemporaine¹⁷⁵ : « Comment choisir entre une fabrication ancienne et une nouvelle : est-ce l'historicité du *médium* ou les *termes conceptuels* de l'œuvre (la possibilité d'une fabrication ultérieure) que nous devons respecter ?¹⁷⁶ » Pour Cesare Brandi, « [une] œuvre d'art le devient à la suite d'une reconnaissance singulière qui se produit dans la conscience¹⁷⁷ ». Michael Baxandall postule dans *The Period eye*, que ce sont « les actes sociaux et les pratiques culturelles qui façonnent l'attention portée à la forme visuelle dans une culture donnée¹⁷⁸ »

« Néanmoins, avec la fin de cette époque¹⁷⁹, le piège du temps revient. L'œuvre a peut-être trouvé le moyen de se perpétuer, mais, malgré des fantaisies d'atemporalité, l'historicité de l'objet – l'identité historique de son support et de sa forme – est tenace¹⁸⁰ ». « La lumière peut se perpétuer, mais la lampe et les *fixtures*, artefacts technologiques du milieu du XX^e siècle, auront l'air de plus en plus vieux¹⁸¹ et contredisent l'idéal intemporel de Flavin¹⁸² ». Alois Riegl met en garde : « une conservation éternelle est tout simplement impossible : car les forces de la nature finissent par avoir raison de toutes les ruses de l'homme et de l'homme lui-même dans son combat contre elle »¹⁸³.

Véritables capsules temporelles, les tubes fluorescents transmis par Hal Glicksman, nous baigneront encore quelques heures dans la légère toxicité¹⁸⁴ lumineuse de leur époque.

« Après la vie, la mort encore à vivre¹⁸⁵ ».

¹ Jusqu'en janvier 2024, l'institution était nommée Kunsthaus Centre d'art Pasquart.

² Entretien avec Paul Bernard, 7 mars 2024.

³ Georges Hems, *Portable Merz House (Ymeray Opera)*, 2006 ; *Trough of Saints (Ymeray Opera)*, 2006 & Fred Mason, *Sans titre*, non daté (années 1960).

⁴ À noter qu'une première donation avait été réalisée par le couple au MAMCO en 2022.

« Cette donation généreuse permet au musée genevois de consolider sa collection dédiée à la scène californienne tandis qu'elle apporte à Bienne un matériel exceptionnel pour élaborer un certain nombre de narrations artistiques. » Site internet du KBCB, <https://www.pasquart.ch/fr/event/donation-glicksman/>.

⁵ Hal Glicksman cité par Richard Herz, *The Beat and the Buzz, Inside the LA Art World*, 2009, p. 103.

⁶ Mary Ann Duganne Glicksman, « Mary Ann Duganne Glicksman » in *ArtForum*, vol. 45, no. 10, summer 2007.

⁷ Marilou Thiébault, « Entretien avec Mary Ann Duganne Glicksman » in *Guy de Cointet, Théâtre Complet*, Paraguay Press, 2017, p. 437.

⁸ The Computer Access Center (CAC), International Society of Augmentative and Alternative Communication (ISAAC)

⁹ Getty Research Institute [GRI], Hal Glicksman papers 1927-2010, Research Library, Accession no. 2009.M.5.

¹⁰ William Wilson, « A Milestone in Modernism at Pomona College », in *The Los Angeles Times*, 10 mai 1970 [traduction de l'auteur].

¹¹ Hal Glicksman, « A Guide to Art Installations » in *Museum News*, The journal of the American Association of Museums, vol. 50, no. 6, février 1972, p. 27 [traduction de l'auteur].

¹² Gretchen Rae Taylor (femme d'Hal Glicksman jusqu'en 1975 et notamment directrice de Womanspace Gallery en 1973, un espace prédécesseur du Women's building).

¹³ Michael Asher, *Unrealized Proposals for Corcoran Gallery of Art*, juillet 1971, Ensemble de quatre plans, plexiglas, 50 x 64 x 3.5 cm (chaque élément avec cadre), Coll. MAMCO, don Mary Ann et Hal Glicksman, Inv. : 2023-359(4).

¹⁴ Rosemarie Castoro, *Untitled*, 1976, encre sur papier dessin, 35.5 x 42.5 cm (avec cadre), Coll. MAMCO, don Mary Ann et Hal Glicksman, Inv. : 2023-363.

¹⁵ Robert Rauschenberg, *Rauschenberg at Dwan Gallery*, 1965, Lithographie, KBCB, Inv. : 002297.

¹⁶ Dan Graham, *Present, Continuous Pasts project at Otis Art Institute*, 1975, Encre et feutre sur papier, KBCB, Inv. : 002301.

¹⁷ John Baldessari, *Throwing a Ball Once to Get Three Melodies and Fifteen Chords*, 1975, Photographie noir et blanc, feutre, KBCB, Inv. : 002302.

¹⁸ Cette exposition est à l'origine curatée par Walter Hopps pour la Ville São Paulo Bienal de 1965. L'exposition de Washington eut lieu à la National Collection of Fine Art (appartenant à la Smithsonian Institution).

¹⁹ Échange de courriels avec Hal Glicksman, 14 mars 2024. Selon les plans d'installations conservés dans les archives d'Hal Glicksman au GRI, il s'agirait d'*untitled*, 1966 (Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, Yale University Press, 1 janv. 2004 [CL] : cat. no. 117). GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 105, flat file.

²⁰ *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death)* (CL : cat. no. 108) ; échange de courriel avec Hal Glicksman, 14 mars 2024. Voir aussi, "Betty Freeman : Audio Gallery Tour", Christie's ArtCasts, April 3, 2009.

²¹ Échange de courriel avec Hal Glicksman, 14 mars 2024.

« J'ai toujours maintenu cela. Il est important pour moi de ne pas me salir les mains. Ce n'est pas parce que je suis instinctivement paresseux. C'est une déclaration : l'art, c'est la pensée. » Dan Flavin interviewé par Phyllis Tuchman, 9 mars 1972 in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : A Retrospective*, 2004, p. 194 [traduction de l'auteur].

²² GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1.

²³ GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1.

²⁴ Hal Glicksman, cité par Suzanne Muchnic, « Shaky state of the fine Arts » in The Los Angeles Times, 3 juillet 1978 [traduction de l'auteur].

²⁵ Hal Glicksman, *Nothing Was Forbidden* [traduction de l'auteur].

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Hal Glicksman, cité par Barbara Isenberg, « It's evolution without the « R » at Otis Institute » in The Los Angeles Times, 21 mai 1976.

²⁹ Lettre de Dan Flavin, 29 mars 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1.

³⁰ *Dan Flavin : Installation*, de décembre 1976 au 22 janvier 1977. Hal Glicksman participa d'ailleurs au montage selon la facture datée du 15 décembre 1976 adressée à Douglas Chrismass pour « Assembly and Installation of 2 Dan Flavin sculptures at Ace Gallery 12/13/76 [Assemblage et installation de 2 sculptures de Dan Flavin à l'Ace Gallery 13/12/76] ». Selon le catalogue raisonné, l'une d'elle est *untitled (fondly, to Helen)* (CL : cat. no. 382). GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1.

³¹ Lettre de Dan Flavin, 8 novembre 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1 [traduction de l'auteur].

³² Lettre de Dan Flavin, 19 octobre 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1 [traduction de l'auteur].

³³ Lettre de Dan Flavin, 8 November 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1 [traduction de l'auteur].

³⁴ Des planches contacts et négatifs montrent Dan Flavin en train d'annoter ce qui semble être le dessin original, sorti d'une chemise, dans un bureau du Otis Art Institute lors du montage de l'exposition. GRI, Hal Glicksman papers, box 21, series II et box 100, series II.

³⁵ Échanges de courriels entre Hal Glicksman et Tiffany Bell, 29 septembre 2003 [traduction de l'auteur].

³⁶ GRI, Hal Glicksman papers, 1927-2008, box 21, series II.

³⁷ William Wilson, « Flavin Exhibits at Otis Institute » in The Los Angeles Times, vendredi 17 décembre 1976 [traduction de l'auteur].

« Le vert est la plus lumineuse et la plus intense des couleurs fluorescentes ; lorsque le rose et le vert sont mélangés, ils semblent rayonner de jaune ». Tiffany Bell, « Dan Flavin, Posthumously » (2000) in Paula Feldman and Karsten Schubert, *It is what it is: writings on Dan Flavin since 1964*, Thames and Hudson, 2004, p. 252 [traduction de l'auteur].

³⁸ CL : cat. nos. 395 et 396, pp. 334-335.

³⁹ Ce dessin est reproduit in Tiffany Bell, Isabelle Dervaux, Jennifer Raab, *Dan Flavin : Drawings*, The Morgan Library & Museum, 2012, p.138.

⁴⁰ « [Flavin] a toujours été très conscient de son héritage. Malgré nos problèmes d'archivage, il prenait soin de conserver des documents ; il ajoutait toujours des notes au dos de tout ce qu'il collectionnait, et ses journaux étaient rédigés - nous sommes en 1959 - d'une manière qui montrait qu'il commençait à réfléchir à sa place dans l'histoire de l'art. Il en était toujours conscient. » Interview de Stephen Flavin (fils de l'artiste et exécuteur de la succession) par Greg Allen, « Re-inventing the Lightbulb, 2/2 : Stephen Flavin », 1er janvier 2005 [traduction de l'auteur].

<https://greg.org/2005/01/reinventing-the-lightbulb-22-s.html>.

⁴¹ Échanges de courriels entre Hal Glicksman et Tiffany Bell 29 septembre 2003 [traduction de l'auteur].

⁴² « À l'exception des installations spécifiques et des expositions temporaires, Flavin avait l'intention de publier la plupart de ses œuvres en éditions. Il a commencé à produire des œuvres par séries de trois, mais a ensuite adopté une règle générale consistant à produire les grandes œuvres par séries de trois et les plus petites par séries de cinq [...] Flavin avait pour habitude de fabriquer et de certifier les œuvres au fur et à mesure de leur vente [...] Le chiffre 0 indique que, bien que l'œuvre ait pu être fabriquée pour être exposée, aucune n'a été vendue et que, par conséquent, aucune de ces œuvres n'existe actuellement à notre connaissance. » Tiffany Bell, « Methodology for

the Catalogue of light » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, Yale University Press, 1 janvier 2004, pp. 208-209 [traduction de l'auteur].

⁴³ Échange de courriel avec Hal Glicksman, 14 mars 2024.

⁴⁴ Les boîtes contiennent 14 tubes fluorescent verts et 31 tubes fluorescents roses.

⁴⁵ « F indique « fluorescent », [96] indique la longueur en pouces, T12 indique le diamètre [12/8 pouches], et [la lettre] indique la couleur - dans ce cas [rose et vert] » Francesca Esmay, « Technical History » in Francesca Esmay, Ted Mann, Jeffrey Weiss, *Object Lessons: Case Studies in Minimal Art*, Guggenheim Museum Publications, 2021, p. 75 [traduction de l'auteur].

⁴⁶ Entretien entre Hal Glicksman, Paul Bernard et Julien Fronsacq, 7 avril 2023 [traduction de l'auteur].

⁴⁷ Échange de courriel avec Hal Glicksman, March 14, 2024 [traduction de l'auteur].

⁴⁸ Documents – parfois imprimé sur du papier bon marché - « Ces documents ont été remis aux premier.ère.x.s acheteur.euse.x.s de chaque œuvre à des fins d'authentification. Ils étaient destinés à garantir la paternité de Flavin sur les œuvres lors du transfert de propriété et restent le principal document attestant que l'œuvre a été réalisée. (...) Bien que signés par l'artiste, les diagrammes figurant sur les certificats ont été réalisés par d'autres (...) afin de ne pas être identifiés comme des dessins de l'artiste. » Tiffany Bell, « Methodology for the Catalogue of light » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 207 [traduction de l'auteur].

⁴⁹ « Flavin datait généralement ses œuvres de l'année de leur conception - généralement un dessin - et non de l'année de leur fabrication » Tiffany Bell, *op.cit.*, p. 207 [traduction de l'auteur].

⁵⁰ CL: cat. nos. 195, 242, 243, 244, 253, 273, 338.

⁵¹ La référence bibliographique mentionnée pour cette entrée ; la checklist no. 27 du catalogue *Highlights of the 1968-1969 Art Season*, Aldrich Museum of Contemporary Art (1969), ne correspond pas à l'œuvre en question. Par ailleurs, le catalogue énonce que ce projet est formellement lié au Cat. no. 240 & 241, *untitled (to Jane & Brydon Smith) 1 et 2*, 1969. Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 289.

⁵² Tiffany Bell, *op.cit.*, p. 208 [traduction de l'auteur].

⁵³ En général, Dan Flavin écrit « untitled » en minuscule puis entre parenthèse adresse « des dédicaces élaborées par lesquels il reconnaissait les dettes et l'admiration tant personnelle qu'artistique. Il dédie ses œuvres à ses amis, à ses collègues, à ses confrères artistes, parfois aux ouvriers du musée qui les ont installées, et même à son golden retriever bien-aimé » ⁵³ Roberta Smith, « Dan Flavin, 63, sculptor of fluorescent lights, dies » in *The New York Times*, 4 décembre 1996 [traduction de l'auteur].

L'artiste lui-même dira : « Mais les dédicaces me plaisent beaucoup. Je pense que c'est une profession sentimentale honorable. Et parfois, on peut les jouer avec humour, et parfois, on peut les jouer au premier degré » Dan Flavin interviewé par Tiffany Bell, Long Island, New York, 13 juillet 1982 in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 196 [traduction de l'auteur].

« Les dédicaces sont pour la plupart inutiles mais personnelles. Elles sont sentimentales, et c'est bien. Mais elles sont à part. [...] C'est une chose charmante et accessoire. C'est un très beau sentiment pour moi. C'est le genre de bagatelle qui rend la vie plus légère de temps en temps » Dan Flavin interviewé par Phyllis Tuchman, 9 mars 1972 in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 194, [traduction de l'auteur].

Voici un florilège de dédicaces affectueuses « avec toute l'admiration et l'amour que je peux ressentir et convoquer » (CL : cat. no. 236) ; « affectueusement [fondly] » (CL: cat. nos. 270, 344, 360, 382, 383, 384, 385, 391-394, 411, 456-462) ; « avec l'affection des années » (CL: cat. no. 307) ; « avec admiration et affection » (CL: cat. nos. 333, 440) ; « avec fierté et affection » (CL: cat. no. 341) ; « avec respect et affection » (CL: cat. no. 354) ; « avec plaisir, avec affection » (CL : cat. no. 358) ; « avec beaucoup de gratitude » (CL: cat. no. 359) ; « affectueusement [affectionately] » (CL: cat. nos. 176, 371, 390, 510) ; « avec affection [with affection] » (CL: cat. no. 398) ; « dans le respect et l'affection de longue date » (CL: cat. nos. 404, 405, 420, 421), « avec mes salutations cordiales » (CL : cat. nos. 406, 407) ; « dans l'admiration et l'appréciation » (CL : cat. no. 445) ; « avec

amour » (CL : cat. nos. 502, 503) ; « respectueusement » (CL : cat. no. 507) ; « avec gratitude et estime » (CL : cat. no. 508) ; « avec respect et admiration » (CL : cat. no. 562) and « pour célébrer l'amour d'une vie » (CL : cat. no. 640) [traduction de l'auteur].

⁵⁴ Robert Skolnik est le premier assistant d'atelier à plein temps de Dan Flavin entre 1977 et 1983.

⁵⁵ À noter que le catalogue *Dan Flavin : A Retrospective* (2004, p. 185) emploie le superlatif à tort dans la légende du dessin du 4 octobre 1975 « *Heiner Friedrich* » for Luciano with fond regards.

⁵⁶ Entretien entre Hal Glicksman, Paul Bernard et Julien Fronsacq, 7 avril 2023 [traduction de l'auteur].

⁵⁷ Échange de courriels entre Hal Glicksman et Tiffany Bell, 25 septembre 2003 [traduction de l'auteur].

⁵⁸ « J'ai besoin d'un boîtier de 4 pouces de large avec un couvercle d'une seule pièce [en acier de calibre 20]. » Échanges de courriels entre Hal Glicksman et LA Lighting, 30 septembre 2020 [traduction de l'auteur].

⁵⁹ Échange de courriel avec Hal Glicksman, 14 mars 2024 [traduction de l'auteur].

⁶⁰ Synopsis de l'exposition publiée sur le site internet de la galerie, <https://www.as-is.la/exhibitions> [traduction de l'auteur].

⁶¹ Échange de courriel avec Hal Glicksman, 14 mars 2024.

⁶² Échange de courriels entre Hal Glicksman, Lili Boyle et David Zwirner, 2 février 2023.

⁶³ Échange de courriel avec Hal Glicksman, 14 mars 2024 [traduction de l'auteur].

⁶⁴ Échange de courriel entre Paul Bernard et Justine Durrett, 15 septembre 2023.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Amy Adler, « Why Art Does Not Need Copyright » in *The Georges Washington Law Review*, vol. 86, 2018, p. 346 [traduction de l'auteur].

⁶⁷ « Une deuxième date indique un changement ou une amélioration de l'idée, qui se produit souvent lors de la fabrication de l'œuvre » Tiffany Bell, « Dating the works » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : A Retrospective*, 2004, p. 124 [traduction de l'auteur].

Voir aussi, Jay Belloli, Emily Rauh Pulitzer, *Dan Flavin : drawings, diagrams and prints 1972-1975*, Fort Worth Art Museum, 1977, [DDP] : cat. no. 66, p. 42 : « un inventaire de deux recommandations de conception pour des *final finished diagrams* de lumières fluorescentes circulaires accrochées au mur réalisé le 5 mars 1973 avec une notation ultérieure. Inscrit : " 3/26/73 " bord central gauche, diagramme supérieur, crayon graphite, indiquant la date du diagramme final fait à partir d'une esquisse » [traduction de l'auteur].

⁶⁸ « Ces mémos si personnels [sont] une sorte d'abrégé intime, idiosyncrasique et synoptique (à présent, c'est surtout mon "style") » Dan Flavin, « Statement by the artist on his graphic art "...on drawing and diagramming" » in Dan Flavin, Jay Belloli, Emily Rauh Pulitzer, *Dan Flavin : drawings, diagrams and prints 1972-1975*, Fort Worth Art Museum, 1977, p. 6 [traduction de l'auteur].

⁶⁹ « Mon dessin n'est pas du tout inventif par rapport à lui-même. C'est un instrument et non une résultante » Dan Flavin, « some remarks... excerpts from a spleenish journal » in *Artforum*, vol. 5, no. 4, December 1966, p. 28 [traduction de l'auteur].

⁷⁰ DDP : cat. nos. 7, 9, 52, 53, 55, 57, 58, 62 & 137.

⁷¹ 21,59 x 27,94 cm.

⁷² « Il convient toutefois de noter qu'il utilisait un stylo à bille technique très fin, et non un *Bic* ordinaire. (...) La marque du stylo à bille était *Illustrator*. » Isabelle Dervaux, « A « holy compulsion » for Drawing » in Tiffany Bell, Isabelle Dervaux, Jennifer Raab, *Dan Flavin : Drawings*, The Morgan Library & Museum, 2012, p. 18 [traduction de l'auteur].

⁷³ « - informations sur le nombre de tubes, la couleur, la taille, le lieu, la date, le titre, la dédicace et les circonstances de l'exécution (...) Souvent, l'écriture et le dessin se développent ensemble, en particulier dans les descriptions de couleurs, où parfois les lignes d'écriture remplacent les tubes dessinés individuellement. » Dr. Franz Meyer, « *Excerpts of statement on the graphic art of Dan Flavin* » in Tiffany Bell, Isabelle Dervaux, Jennifer Raab, *op. cit.*, p. 7 [traduction de l'auteur].

⁷⁴ Mis à part l'emplacement des ouvertures dans les cimaises, l'architecture est fidèlement représentée. Voir par

exemple le plan reproduit à la page 85 de la publication *Richard Tuttle* par Marcia Tucker (1975) pour son exposition en deux parties, de mi-janvier à fin février 1976.

⁷⁵ « Dans d'autres exemples, [Dan Flavin] déformait les mots qui se réfèrent à des parties d'une pièce - plafond, sol, mur, porte - en tordant et en étirant les lettres dans toutes les directions afin qu'elles couvrent l'ensemble de la zone qu'elles désignent. », Isabelle Dervaux, *op. cit.*, p. 21 [traduction de l'auteur].

⁷⁶ Il n'est pas rare que Dan Flavin numérote ses croquis s'il en produit plusieurs durant la même journée ; le dessin en question est donc le second. Le premier sketch est *untitled (to the "last war", the final one)*: "for Don's War Resisters League exposition in Heiner's rooms, 141 Wooster Street / 11 12 76 1 (in the Rijn Hotel Rotterdam)" [« pour l'exposition de Don [Judd] sur la Ligue des Résistants à la Guerre dans la galerie d'Heiner [Friedrich], 141 Wooster Street / 12 novembre 1976 1 (au Rijn Hotel Rotterdam) »] exposé au Kunstmuseum Basel à l'occasion de l'exposition *Dan Flavin: Dedications in Light* (March 2–August 18, 2024) et prêté par la succession de l'artiste.

⁷⁷ « [Flavin] présente définitivement (après quatre ans de négociations) le projet d'éclairage de tunnels pour piétons et cyclistes sous la Meuse à Rotterdam. Après l'achèvement des plans et l'approbation des dessins, la proposition est rejetée en 1978 par manque de financement. » « Chronology » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : A Retrospective*, 2004, p. 185 [traduction de l'auteur].

« [Ma proposition pour] les tunnels sous la Meuse à Rotterdam [a] commencé en 69 ou quelque chose comme ça, puis [a] finalement été abandonné[e] politiquement sur la durée. C'est triste. Tout ce que j'ai fait là-bas m'a plu. J'ai aimé le système, j'ai aimé l'invention de la fixation de remplacement. C'était vraiment un plaisir de le faire. C'est triste qu'il disparaisse ou qu'il ne soit jamais autorisé. D'une part, j'étais un étranger et d'autre part, l'incapacité politique à changer de politiciens - vous savez, pas de continuité, pas d'intérêt [...] Je pense que c'est le projet que j'ai le plus aimé, d'une certaine manière, en raison de l'extension du couloir. » Dan Flavin interviewé par Tiffany Bell, Long Island, New York, 13 juillet 1982 in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 197 [traduction de l'auteur].

Croquis d'une séquence possible de lampes pour le tunnel cycliste sous la Meuse à Rotterdam, daté du 5 décembre 1974 ; DDP : cat. no. 196, p. 57.

⁷⁸ Un autre dessin de l'artiste porte la mention « altered » voir DDP : cat. no. 91 ("A rough sketch of the final structural alteration to the modular unit for the side walls installation in the upper gallery of the Kunsthalle, Cologne of the drawing of 17 12 72 2. Inscribed: 'altered modular 4'/unit' upper left corner 'refer to note of/12 18 72 3/for color use/troughout/ 6 2-3 73 1 in Panopticon Club 1900/in Cologne' lower right quarter sheet" [« esquisse de la modification structurelle finale de l'unité modulaire pour l'installation des murs latéraux dans la galerie supérieure de la Kunsthalle de Cologne du dessin du 17 décembre 1972 2. Inscrit : "unité modulaire de 4 pouces modifiée" coin supérieur gauche "se référer à la note du/ 18 décembre 1972 3/ pour l'utilisation de la couleur/partout/ 2-3 juin 1973 1 dans le Panopticon Club 1900/à Cologne" quart de feuille inférieur droit »]).

D'autres synonymes sont employés par Dan Flavin dans ses dessins pour indiquer une modification :

« substitution » (DDP : cat. no. 37), « corrected [corrigé] » (DDP: cat. no. 40), « changed for [changé pour] » (DDP : cat. no. 50).

⁷⁹ CL : cat. no. 397, *untitled*, 1976.

⁸⁰ Art Perry, « Flavin throws light on his art » in *The Province*, 17 février 1977 [traduction de l'auteur].

⁸¹ « Le rose et le jaune ensemble sont plutôt difficiles à combiner, on les trouve plutôt dans les éclairages publics de façon vulgaire » Dan Flavin interviewé par Phyllis Tuchman 9 mars 1972 in Tiffany Bell, Michael Govan *Dan Flavin : A Retrospective*, 2004, p. 194 [traduction de l'auteur].

⁸² Lettre d'Hal Glicksman à Dan Flavin, 21 octobre 1975, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1. Douglas Christmas (1944), célèbre marchand d'art et fondateur en 1961 de la *blue-chip* Ace Gallery aujourd'hui disparue. « Il a été accusé d'avoir fabriqué des œuvres d'artistes, de ne pas avoir retourné des œuvres d'art invendues, d'avoir retenu des paiements et d'avoir fait preuve de mauvaise gestion financière. » Catherine G. Wagley, « The Story Behind Legendary Dealer Doug Christmas's Incredible Fall From Grace, Ahead of His Trial » in *Artnews*, 13 septembre 2022 [traduction de l'auteur].

« Je n'habite qu'à deux rues de l'Ace Venice (et de la plage), mais Doug Christmas pourrait tout aussi bien être sur la lune pour toutes les informations que je peux obtenir de lui. » Hal Glicksman, lettre à Dan Flavin, 27 janvier 1976. GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1 [traduction de l'auteur].

⁸³ Le CV de Dan Flavin mentionne trois expositions non reconnues par l'artiste ; celles de la Galleria Sperone, Milan, 1967 ; de la Galerie Ileana Sonnabend, Paris en octobre 1970 et *Arte Minimal de la Collection Panza* au Reina Sofia en 1988. En réaction à la dernière, l'artiste envoie une lettre aux éditeurs du numéro 76 d'*Art in America* intitulée « Mis-installation » ; « À la rédaction : la reproduction en couleur de l'œuvre To Jan and Ron Greenberg de 1972, telle qu'elle est installée au Reina Sofia de Madrid et publiée dans le numéro de juillet de votre magazine, révèle une interprétation spatiale et architecturale totalement erronée. Les lampes fluorescentes jaunes et vertes placées dos à dos sont censées être confinées dans un couloir du sol au plafond. J'ai demandé au Dr Panza d'enlever les lampes et les fixtures. » Dan Flavin, "Letters" in *Art in America* 76, no. 9 (Septembre 1988), p. 21 [traduction de l'auteur].

⁸⁴ DDP : cat. no. 107 ("A complete set of eight proposals to employ a single circular fluorescent light in every white around the four corners and mid-wall positions of the perimeter of one wall, March 1, 1974 [...] The sketches were done in Les Pleiades, a restaurant near the uptown Leo Castelli Gallery in Manhattan" [« un ensemble complet de huit propositions pour employer une seule lumière fluorescente circulaire dans chaque blanc autour des quatre coins et des positions au milieu du périmètre d'un mur, 1er mars 1974 [...] Les esquisses ont été faites dans Les Pleiades, un restaurant près de la galerie Leo Castelli dans les quartiers chics de Manhattan »]); DDP: cat. no. 144 ("Claes Oldenburg, an American artist, April 27, 1974 inscribed: 'Claes/In Les Pleiades/ 2 27 74 2' lower right edge sheet" [« Claes Oldenburg, un artiste américain, 27 avril 1974 avec une inscription : "Claes/In Les Pleiades/ 27 avril 1974 2" bord inférieur droit de la feuille »]). DDP : cat. no. 199 ("Rainer Speck, a urologist from Cologne, January 2, 1975" [« Rainer Speck, urologue de Cologne, 2 janvier 1975 »]) arbore une liste de courses sur son verso.

⁸⁵ Le contenu de cette seconde partie est grandement informé par les recherches publiées dans l'ouvrage de 2021 *Object Lessons: Case Studies in Minimal Art – The Guggenheim Panza Collection Initiative* (PCI) par Francesca Esmay, Ted Mann and Jeffrey Weiss. Le PCI est un projet d'étude à long terme dédié à l'exploration des questions complexes entourant l'identité des œuvres acquises auprès des collectionneurs italiens Rosa Giovanna et Giuseppe Panza en 1992. Cette collection comporte des œuvres dans un état d'incertitude - soit non réalisées, soit sous la forme d'une fabrication défectueuse. En outre, l'article « Getting Real » de Christine Mehring publié dans *Artforum* vol. 60, no.1 de septembre 2021 offre d'intéressantes perspectives et développements.

⁸⁶ Pour autant, Flavin ne défonctionnalise pas ses appliques de lumière fluorescente.

⁸⁷ Jeffrey Weiss, « Overview » in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *Object Lessons: Case Studies in Minimal Art: the Guggenheim Panza Collection Initiative*, Guggenheim Museum Publications, 2021, p. 62.

⁸⁸ Francesca Esmay, « Technical History » in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, pp. 74-75 [traduction de l'auteur].

« Dans la plupart des lampes, la couleur est déterminée par la composition chimique des phosphores qui recouvrent l'intérieur du tube de verre ; en mélangeant les composants des phosphores rouges, verts et bleus dans des proportions spécifiques, on peut obtenir différentes teintes », *ibid.* [traduction de l'auteur].

⁸⁹ Francesca Esmay, *op. cit.*, pp. 74-75 [traduction de l'auteur].

⁹⁰ « Le ballast est nécessaire parce que la lampe fluorescente a une impédance électrique différentielle négative et que si elle était alimentée directement par la prise murale, elle tirerait un courant qui augmenterait rapidement jusqu'à ce qu'il soit limité par un fusible, un disjoncteur ou une autre défaillance catastrophique ». Alok M. Srivastava, Timothy J. Sommerer, « Fluorescent Lamp Phosphors » in *The Electrochemical Society Interface*, Summer, 1998, pp. 28-29 [traduction de l'auteur].

⁹¹ *Ibid.*, p. 81.

⁹² Alok M. Srivastava et Timothy J. Sommerer, *op. cit.*, pp. 28-29 [traduction de l'auteur].

⁹³ Josef Helfenstein, « Foreword » in Josef Helfenstein, Olga Osadtschy (dir.), *Dan Flavin : Dedications in Lights*,

Kunstmuseum Basel, 2014, p. 14 [traduction de l'auteur].

⁹⁴ « L'éclairage fluorescent a été mis au point dans les années 1930 - il a été commercialisé en 1938 [...] et en 1963, ces appareils n'étaient pas très avancés sur le plan technologique par rapport à ce qu'ils étaient dans les années 1930 [...] ce n'était pas, comme vous l'avez dit, une technologie d'avant-garde. Cependant, nous sommes en 1963, et ces appareils sont couramment utilisés partout. Le programme spatial mettait des lampes fluorescentes minables dans ses capsules spatiales, même celles qui ont atterri sur la lune ! » Panza Collection Initiative, interview de Steve Morse in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 276 [traduction de l'auteur].

⁹⁵ Rouge, jaune (parfois appelé « or » par le fabricant), bleu, vert, rose, ultraviolet filtré, blanc froid, lumière chaude, lumière du jour et blanc doux.

⁹⁶ « Lorsqu'un artiste entre dans le canon de l'art, assurant ainsi sa place dans l'histoire de l'art, certains discours - des discours, des exemples, voire des expressions particulières - commencent à se cristalliser autour de son œuvre. Dans le cas de Dan Flavin, l'une de ces expressions est "off-the-shelf", qui fait référence aux lampes fluorescentes et aux luminaires que l'artiste a achetés dans de simples quincailleries pour réaliser ses célèbres œuvres lumineuses. Elle souligne la nature quotidienne de ces matériaux, plaçant les œuvres de Flavin dans la tradition des *Readymades* de Marcel Duchamp et suggérant qu'elles font corps avec le monde qui les entoure, ne se distinguant que par le geste de l'artiste » Jules Pelta Feldman, « In Time : Performing Dan Flavin » in Josef Helfenstein, Olga Osadtschy (dir.), *op. cit.*, p. 213 [traduction de l'auteur].

⁹⁷ « Les quatre tailles de luminaires les plus courants aux États-Unis : 2 pieds (61 cm), 4 pieds (122 cm), 6 pieds (183 cm), and 8 pieds (244 cm) de long » Tiffany Bell, « Methodology for the Catalogue of light » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 208 [traduction de l'auteur].

⁹⁸ « Je préfère le terme "proposition" et je m'efforce de l'utiliser avec précision. Je ne connais pas d'"œuvre" comme mon art. » Dan Flavin, « Some other comments... », 8 septembre 1967 in *Art Forum*, vol. 6, No. 4, December 1967 [traduction de l'auteur].

⁹⁹ Carton d'invitation pour l'exposition *Dan Flavin* à la Kornblee Gallery, New York, 7 octobre - 8 novembre 1967.

¹⁰⁰ Dan Flavin, cité par Michael Gibson, "The Strange Case of the Fluorescent Tube," in *Art International* 1 (Automne 1987), p. 105 [traduction de l'auteur].

¹⁰¹ « Les fixtures en métal peint et les lampes en verre tubulaire sont très secondaires par rapport à la lumière colorée qu'elles émettent » Francesca Esmay, *op. cit.*, p. 74 [traduction de l'auteur].

¹⁰² « [...] La spatialité de l'image ne se limite pas à l'enveloppe de la matière transformée en image ; d'autres éléments intermédiaires entre l'œuvre et celui qui la regarde pourront être considérés comme moyens physiques de transmission de l'image, et en tout premier lieu la qualité de l'atmosphère et de la lumière. Une atmosphère limpide et une lumière éclatante peuvent être considérées comme le lieu même de manifestation de l'image, à peu près au même titre que le marbre, le bronze ou toute autre matière. Il serait donc inexact d'affirmer que pour le Parthénon on a utilisé le pentélique comme seul moyen physique, alors que l'atmosphère et la lumière dans lesquelles il baigne sont elles aussi matière, au même titre que le pentélique. » Cesare Brandi, *Théorie de la restauration* (1963), Traduit de l'italien par Monique Bacceli, éditions Allia, 2021, p. 18.

¹⁰³ « Un objet reflète un motif de lumière sur l'œil. La lumière pénètre dans l'œil par la pupille, est recueillie par le cristallin et projetée sur l'écran situé au fond de l'œil, la rétine. Sur la rétine se trouve un réseau de fibres nerveuses qui transmet la lumière à travers un système de cellules à plusieurs millions de récepteurs, les cônes. Les cônes sont sensibles à la fois à la lumière et à la couleur, et ils réagissent en transmettant des informations sur la lumière et la couleur au cerveau. C'est à ce stade que l'équipement humain de perception visuelle cesse d'être uniforme, d'un homme à l'autre. » Michael Baxandall « The Period Eye » in Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy : a primer in the social history of pictorial style*, Oxford University Press, 1988, p. 29 [traduction de l'auteur].

¹⁰⁴ Josef Helfenstein, « Foreword » in Josef Helfenstein, Olga Osadtschy (dir.), *Dan Flavin : Dedications in Lights*, Kunstmuseum Basel, 2014, p. 14

¹⁰⁵ Inscription manuscrite sur le certificat 4/5 de l'œuvre « *untitled*, circa 1970, blue and red fluorescent light, 4'

wide the front blue lighted unit is 4' long the rear red lighted unit is about 2' long and centered [*untitled*, circa 1970, lumière fluorescente bleue et rouge, 4 pouces de large l'unité bleue avant est de 4 pieds de long l'unité rouge arrière est d'environ 2 pieds de long et centrée] » (CL Cat. No. 263). Merci à Ghislain Mollet-Viéville pour avoir partagé ce document.

¹⁰⁶ Thomas et Charles Danziger, « Brothers in Law : When Conceptual Art Certificates of Authenticity Go Up in Smoke » in *Art+Auction*, (November 2015), <https://danziger.com/brothersinlaw/2015-11.pdf> [traduction de l'auteur].

¹⁰⁷ Greg Allen, « The Dark Side of success », *New York Times*, 2 janvier 2005 [traduction de l'auteur].

¹⁰⁸ Thomas et Charles Danziger, *op. cit.* [traduction de l'auteur].

¹⁰⁹ Donald Judd, « Aspects of Flavin's Work » in *Fluorescent light, etc. from Dan Flavin* exhibition catalogue (Ottawa: The National Gallery of Canada), 13 septembre 13 – 19 octobre 1969, p. 27 [traduction de l'auteur].

¹¹⁰ Dan Graham, « Flavin's proposal » in *Arts Magazine* 44, (February 1970), p.44 [traduction de l'auteur].

¹¹¹ Dan Graham, « Art in relation to architecture/architecture in relation to art » in *Artforum* vol. 17, no. 6, février 1979, p. 22 [traduction de l'auteur].

¹¹² Jeffrey Weiss, « Overview » in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 66 [traduction de l'auteur].

¹¹³ Jeffrey Weiss, « Introduction » in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 21 [traduction de l'auteur].

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁷ Francesca Esmay, *op. cit.*, p. 75 [traduction de l'auteur].

¹¹⁸ Tiffany Bell, « Methodology for the Catalogue of light » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 208 [traduction de l'auteur].

¹¹⁹ Francesca Esmay, *op. cit.*, p. 77 [traduction de l'auteur].

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ « le rôle du fabricant est celui d'un collaborateur, qui exerce une influence cruciale, bien que souvent méconnue, sur l'aspect de l'œuvre. » Jeffrey Weiss, « Overview » in Francesca Esmay, Ted Mann and Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 69 [traduction de l'auteur].

¹²² Dan Flavin to Rudolf Zwirner, June 24, 1967 cité in Frederica Esmay, *op. cit.*, p. 77 [traduction de l'auteur].

¹²³ *Ibid.*, p. 76

¹²⁴ Jeffrey Weiss, *op.cit.*, p. 66 [traduction de l'auteur].

¹²⁵ Frederica Esmay, « Technical History » in Francesca Esmay, Ted Mann and Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 75 [traduction de l'auteur].

¹²⁶ Dan Flavin, « some remarks... excerpts form a spleens journal », *Artforum*, vol. 5, no. 4, December 1966, p. 27 [traduction de l'auteur].

¹²⁷ Francesca Esmay, *op. cit.*, p. 76 [traduction de l'auteur].

¹²⁸ Ted Mann, « Chronology » in Francesca Esmay, Ted Mann and Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 56 [traduction de l'auteur].

¹²⁹ « Lorsque Flavin a pris une lumières fluorescente standard et l'a placée en diagonale sur le mur, en omettant tout le matériel associé qui est généralement fourni avec le luminaire, il s'est déjà engagé dans une forme de personnalisation » Francesca Esmay, *op. cit.*, p. 79 [traduction de l'auteur].

¹³⁰ Le « certificat a été préparé à Paris, alors que Flavin exposait chez Marquardt, et le petit diagramme n'y figurait pas », Morgan Spangle, lettre à Ghislain Mollet-Viéville, 9 janvier 1992 [traduction de l'auteur].

¹³¹ « En outre, il existe deux certificats valides pour l'édition 4/5 » Tiffany Bell, lettre à Ghislain Mollet-Viéville, 20 juillet 2006 [traduction de l'auteur].

¹³² Quelques exemples de coquetteries :

« Il n'aimait pas que l'écriture sur l'ampoule soit visible, mais il acceptait l'étiquette Mercury là où elle était [...] L'étiquette a été apposée après [la double - ou triple - couche de peinture] » PCI interview avec Robert Skolnik in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 272 [traduction de l'auteur].

« Les câbles électriques sont de préférence cachés ou suspendus à gauche, à part si l'inverse donne un aspect plus propre, et sauf dans certains cas, les lampes sont montées juste au-dessus du sol si l'architecture le permet, ou au-dessus de la plinthe au sol ». Tiffany Bell, « Fluorescent light as art » in Michael Govan et Tiffany Bell, *Dan Flavin : A Retrospective*, 2004, p. 109 [traduction de l'auteur].

« Contrairement aux attentes de certains conservateurs, Flavin préférait souvent laisser l'éclairage naturel des fenêtres ou des lumières du ciel se mêler et compliquer ses lumières fluorescentes - afin de respecter l'architecture. » Michael Govan, « Irony and Light » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : A Retrospective*, 2004, p. 95 [traduction de l'auteur].

¹³³ Michael Govan, « Preface and acknowledgments » in Tiffany Bell and Michael Govan, *Dan Flavin : A Retrospective*, 2004, p. 14 [traduction de l'auteur].

En outre, Tiffany Bell indique l'existence de « copies que Flavin a certifiées "hors édition" et qu'il a offertes à sa famille et à ses amis » Tiffany Bell, « Methodology for the Catalogue of light » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 208 [traduction de l'auteur].

¹³⁴ « Nous savons que Flavin installait souvent des lumières dans les bureaux de ses galeristes ou des lumières supplémentaires dans diverses installations ou expositions pour mettre en valeur l'entrée, une alcôve, une cage d'escalier ou tout autre espace " résiduel " [...] Ces œuvres ne sont peut-être pas moins importantes que celles de la première section, mais elles n'ont pas été enregistrées de la manière habituelle dans les inventaires de l'artiste, les checklists de contrôle des expositions institutionnelles ou des galeries. » Tiffany Bell, « Methodology for the Catalogue of light » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 207 [traduction de l'auteur].

« Les catalogues raisonnés sont connus pour être faillibles (certains plus que d'autres), mais ils sont souvent la condition sine qua non de l'authenticité. » Amy M. Adler., « Artificial Authenticity » (September 18, 2022). 98 NYU Law Review, No. 3, NYU Law and Economics Research Paper No. 23-08, NYU School of Law, Public Law Research Paper No. 23-14, note 164, p. 739 [traduction de l'auteur].

¹³⁵ « Elles ne représentent en rien ma pensée. » Dan Flavin, « Letters » in *Art in America* 76, no. 9 (September 1988), p. 21 [traduction de l'auteur].

¹³⁶ L'exposition « Arte Minimal de la Collection Panza » au Reina Sofía en 1988 contient une installation non reconnue par l'artiste ; voir note 83. La version en croix de *untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards)* 1 et 2 ont été curieusement installées par Hal dans son garage à Santa Monica auprès de deux bulbes allumés au plafond ; ces deux sources lumineuses interfèrent avec l'expérience proposée par Flavin.

¹³⁷ *untitled (to Henri Matisse)* exposée au Reina Sofía en 1988 : « les photographies de l'installation indiquent que la fabrication était erronée (...) : au lieu d'être rose-jaune-bleu-vert, elle était jaune-rose-bleu-rouge (...). En outre, au lieu d'un seul luminaire à quatre lampes, la fabrication était faite de quatre luminaires à une lampe reliés entre eux (...), ce qui avait des implications sur la façon dont les différentes couleurs interagissaient les unes avec les autres » Ted Mann, « Chronology » in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 54 [traduction de l'auteur].

¹³⁸ Art Magazine 44 de février 1970 publie en première de couverture une reproduction photographique de l'œuvre *untitled (to Henri Matisse)* à l'envers.

¹³⁹ [Interrogé sur le fait de savoir si Flavin a déjà utilisé des gelatines colorées] « Jamais, non, il les détestait. Non, il disait que ce n'était pas un Flavin, que ce n'était pas de la lumière fluorescente colorée. Ou alors il s'agit de lumière fluorescente colorée avec une gélatine, ce n'est pas de la lumière fluorescente d'une couleur » PCI interview avec Steve Morse in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 276 [traduction de l'auteur].

Le Reina Sofía a eu recours à des gels plastiques rouges sur des lampes blanches pour obtenir la lumière rouge

des Flavins dans l'exposition *Arte Minimal de la Collection Panza*. Une institution publique genevoise a recours à la même stratégie et expose actuellement son Dan Flavin ainsi.

¹⁴⁰ « En 1992, l'avocat Stephen Susman et sa femme ont acheté une sculpture de Flavin, *untitled*, datant de 1964. Mais à un moment donné, Susman a perdu le certificat, alors qu'il possédait toujours la "sculpture" : trois lumières fluorescentes horizontales. Lorsqu'il a tenté de consigner la sculpture chez Christie's en 2006, la maison de vente aux enchères l'a refusée, lui disant qu'elle n'avait aucune valeur sans certificat. Susman s'est adressé à la succession de Dan Flavin et lui a demandé d'émettre un certificat d'authenticité de remplacement. Devant leur refus, il les a poursuivis en justice, arguant d'une violation du contrat d'achat et d'une préclusion promissoire [...] Finalement, les parties ont réglé le litige dans des conditions non divulguées. » Amy M. Adler, *op.cit.*, pp. 748-749 [traduction de l'auteur].

¹⁴¹ Jeffrey Weiss, « Overview » in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 69 [traduction de l'auteur].

¹⁴² Dan Flavin interviewé par Tiffany Bell, Long Island, New York, 13 juillet 1982 in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 197 [traduction de l'auteur].

¹⁴³ Joseph Kosuth, « Art after philosophy » (1969) in Charles Harrison et Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990, an anthology of changing ideas*, Oxford, 1992, note 12, p. 849 [traduction de l'auteur].

¹⁴⁴ Wade Guyton, « Dan Flavin », *V* magazine no. 31, Automne 2004, non paginé [traduction de l'auteur].

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Tiffany Bell « Methodology for the catalogue of lights » in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin : Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 208 [traduction de l'auteur].

¹⁴⁷ Nick Paumgarten, "Dealer's Hand, Why are so many people paying so much money for art ? Ask David Zwirner », *The New Yorker*, 24 novembre 2013 [traduction de l'auteur].

¹⁴⁸ Paula Cooper et Douglas Baxter (le président de Pace Gallery) faisaient partie du panel d'experts.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Tiffany Bell, « Methodology for the Catalogue of light », in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin: Complete Lights 1961-1996*, 2004, p. 208 [traduction de l'auteur].

¹⁵¹ Nick Paumgarten, *op.cit* [traduction de l'auteur].

¹⁵² Julia Halperin, « Flavins will see the light of day, Artist's estate lifts ban on the posthumous production of unrealised fluorescent light sculptures » in *News*, issue 247, juin 2013 [traduction de l'auteur].

¹⁵³ © 2018 Estate of Dan Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy David Zwirner and PKM Gallery.

¹⁵⁴ <https://www.pkmgallery.com/exhibitions/dan-flavin/selected-works>

¹⁵⁵ Jeffrey Weiss, *Overview* in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 69 [traduction de l'auteur].

Cependant, « il n'y a pas d'instructions pour l'installation de l'objet. Faut-il s'en référer aux précédents ? Que faire s'il existe une multiplicité de précédents, chacune tributaires de circonstances irrécupérables d'un moment et d'un lieu donnés ? » Jeffrey Weiss, « Things not necessarily meant to be viewed as art » in *Artforum*, vol. 51 no. 7, mars 2013 [traduction de l'auteur].

Dans l'exposition *Dan Flavin : Dedications in Light* au Kunstmuseum Basel, installée sous la supervision de Steve Morse, les proposals appartenant à la succession de l'artiste présentent une large variété de modèles de *fixtures* (arrondie, non arrondie, customisée, historique de la marque Mercury avec des étiquettes vintage, Damar Lighting - avec le label UL Canada/États-Unis datant de 1998 -, certaines avec des traces d'égratignures). Certaines *proposals* sont soit munies de lampes distribuées dans le commerce (Sylvania, General-Electric, Duro-Test) soit de lampes *estate-sourced* (sans marques, hormis les désignations réglementaires). En outre, la plupart sont munies de *clamp connector for non-metallic cable* accompagnant le cordon électrique à la sortie de la *fixture*. Deux *proposals* en particulier (*monument 4 for those who have been killed in ambush (to P. K. Who reminded me about dead)*, 1966 et *untitled (in memory of Josef Albers)*¹ and 2, 1977) présentent des qualités

similaires et semblent refléter le dernier standard idéal de la succession : des *fixtures* non arrondies recouvertes d'une épaisse couche de peinture blanche, pas d'étiquettes visibles, des lampes *estate-sourced*. Dans les deux cas, comme les *proposals* sont situées en hauteur, les câbles électriques sont visibles au sol mais passent à travers le mur.). À l'issue de l'exposition, toutes seront à nouveau démantelées et aucune ne sera vendue.

¹⁵⁶ « Des lampes de remplacement peuvent être achetées sur le site Internet de Zwirner pour un prix allant de 11 à 70 dollars par pièce ». Anna Louie Sussman, « How Dead Artists Continue Producing Work », ARTSY, June 7, 2018 [traduction de l'auteur].

¹⁵⁷ « Par exemple, des changements spectaculaires se sont produits lorsque de nouvelles lampes issues de la succession ont été utilisées lors du premier cycle de remplacement des tubes fluorescents de *untitled (Marfa project)* » Francesca Esmay, « Technical History » in Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 79 [traduction de l'auteur].

¹⁵⁸ Amy M. Adler, *op.cit.*, note 213, p. 748 [traduction de l'auteur].

¹⁵⁹ Paula Cooper, citée par Nick Paumgarten, *op. cit.* [traduction de l'auteur].

¹⁶⁰ « Le Salut, en quelque sorte, est qu'une fois qu'ils sont allumés, la lumière est si éblouissante qu'on ne voit pas la restauration. » Greg Allen, « The Dark Side of success », New York Times, 2 janvier 2005 [traduction de l'auteur].

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² « Depuis le décès de Dan, [Stephen Flavin] estime qu'une trentaine d'œuvres assorties de certificats émis par la succession ont été vendues. ». Anna Louie Sussman, *op. cit.* [traduction de l'auteur].

¹⁶³ Adler, Amy M., *op. cit.*, note 213, p. 748 [traduction de l'auteur].

¹⁶⁴ Paula Cooper citée par Nick Paumgarten, *op. cit.* [traduction de l'auteur].

¹⁶⁵ Amy M Adler, *op. cit.*, p. 752 [traduction de l'auteur].

¹⁶⁶ Laura A. Heymann, « Dialogues of authenticity » in Special Issue : Thinking and Rethinking Intellectual Property Studies in Law, Politics, and Society, Volume 67, p. 28 [traduction de l'auteur].

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 27

¹⁶⁸ La notion de monument existe dans le travail de Dan Flavin, généralement de façon ironique à travers sa série de proposal *untitled « monument » for V. Tatlin* « le grand révolutionnaire, qui rêvait de l'art comme d'une science » qui s'étend de 1964 à 1982 : « je mets toujours "monuments" entre guillemets pour souligner l'humour ironique des monuments temporaires. Ces "monuments" ne survivent que tant que le système d'éclairage fonctionne (2.100 heures) » Dan Flavin, cité par Michael Govan et Tiffany Bell, *Dan Flavin : The Complete Lights 1961-1996*, 2004, p.45 [traduction de l'auteur]. Cependant sa proposal *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death* (CL : cat. no. 108) existe sans cette charge railleuse.

¹⁶⁹ « Tout ce qui a été ne pourra plus jamais être, et [...] constitue un maillon irremplaçable et indéplaçable d'une chaîne de développement » Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, éditions du seul, Paris, 2013, p. 45.

¹⁷⁰ Il sont « [...] le substrat sensible nécessaire pour produire sur le spectateur cette impression diffuse, suscitée chez l'homme moderne par la représentation du cycle nécessaire du devenir et de la mort, de l'émergence du singulier hors du général, et de son progressif et inéluctable retour au général. Cette impression n'implique nullement une approche scientifique, et ne semble pas tributaire d'une culture historique ; elle met seulement en jeu la sensibilité et l'affectivité, et prétend ne pas s'adresser exclusivement aux personnes cultivées. » Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, éditions du seul, Paris, 2013, p. 46.

¹⁷¹ « Gegenwartswerte ».

« Le cœur de la théorie de Riegl sur la préservation des monuments est un système de valeurs qui décrit les qualités pour lesquelles un monument est apprécié. Il identifie un ensemble de valeurs passées (mémoires ou commémoratives) (« Erinnerungswerte »)— précisément la valeur commémorative intentionnelle (« gewollter Erinnerungswert »), la valeur historique (« historischer Erinnerungswert »), et la valeur de l'âge (« Alterswert »)—et un ensemble de valeurs contemporaines (« Gegenwartswerte »)—à savoir la valeur d'usage

(« Gebrauchswert ») et la valeur artistique (« Kunstwert »), cette dernière étant subdivisée en valeur de nouveauté (« Neuheitswert ») et valeur artistique relative (« relative Kunstwert »; i.e. l'évolution des goûts). Ces valeurs ne sont pas des "catégories permanentes mais des événements historiques" » Alexandra Harrer, « The Legacy of Alois Riegl: Material Authenticity of the Monument in the Digital Age » *in* Built heritage 1, 2017, p. 31 [traduction de l'auteur].

¹⁷² Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, éditions du seuil, Paris, 2013, p. 95.

¹⁷³ Par exemple « Il faut noter que le culte de la valeur historique [...] admet une valeur limitée de la copie, dans le cas où l'original ("le document") a été totalement perdu. Dans ce cas, un conflit insoluble avec la valeur d'ancienneté n'apparaît que si la copie ne se présente pas comme un auxiliaire de la recherche scientifique, mais comme un équivalent à part entière de l'original, prétendant à une même reconnaissance historique et esthétique » Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, p. 92.

Une « reproduction authentique » est précisément « une [catégorie d'] objet qui reproduit certaines des qualités de l'original mais qui ne revendique pas (et n'est pas censé incarner) une situation dans le temps ou dans l'espace ». Laura A. Heymann, *op. cit.*, p. 30 [traduction de l'auteur].

La copie d'exposition est une autre catégorie d'objet que la succession utilise fréquemment pour ses expositions: « une copie d'exposition [...] est définie [...] comme un objet, soit dans son intégralité, soit dans ses parties constitutives, qui est fabriqué et présenté à la place d'une œuvre d'art existante pour l'exposition » Eleonora E. Nagy, « The Making of Mike Kelley's The Wages of Sin's Exhibition Copy: Replication as a Means of Preservation » *in* Studies in Conservation, 67(1-2), 2022, p. 130 [traduction de l'auteur].

¹⁷⁴ Jeffrey Weiss, « Things not necessarily meant to be viewed as art » *in* Artforum, vol. 51 no. 7, March 2013 [traduction de l'auteur].

¹⁷⁵ Ainsi que le résume Greg Allen : « Un art fait à partir de matériaux manifestement impermanents qui sont minutieusement préservés ; un art fait pour rester brillant et neuf qui est chéri pour son âge ; un art qui remet en question la notion d'originalité qui est examiné pour cette qualité ; des matériaux autrefois standard et disponibles sur le marché qui sont maintenant difficiles à trouver ; les collectionneurs qui s'accrochent à un morceau de papier prouvant que leur luminaire daté est digne d'un musée et non bon à recycler; et les garants d'une réputation qui prennent des décisions qui, ils l'admettent volontiers, vont à l'encontre des intentions initiales de l'artiste ». ¹⁷⁵ Greg Allen, « The Dark Side of success », New York Times, 2 janvier 2005 [traduction de l'auteur].

¹⁷⁶ Jeffrey Weiss, « Things not necessarily meant to be viewed as art » *in* Artforum, vol. 51 no. 7, March 2013 [traduction de l'auteur].

¹⁷⁷ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration* (1963), Traduit de l'italien par Monique Bacceli, éditions Allia, 2021, pp. 9-10.

¹⁷⁸ Margaretta Lovell, Elizabeth Honig, « In Memoriam : Michael David Kighley Baxandall, Professor of History of Art, Emeritus, UC Berkeley, 1933 – 2008 », Université de Californie, 2009 [traduction de l'auteur].

¹⁷⁹ En 1978 déjà, Jane Birkin demandait : « ex-fan des sixties, où sont tes années folles? »

¹⁸⁰ Jeffrey Weiss, « Introduction » *in* Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 34 [traduction de l'auteur].

¹⁸¹ « Si vous possédez une fixture datant de 68 ou 69, son aspect est déplorable. Elles sont toutes cabossées » Anna Louie Sussman, *op. cit.* [traduction de l'auteur].

¹⁸² Jeffrey Weiss, « Overview » *in* Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 72 [traduction de l'auteur].

¹⁸³ Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, p. 90.

¹⁸⁴ Aujourd'hui, depuis le 24 août 2023 « en vertu de la directive relative à la limitation des substances dangereuses (RoHS), il est désormais interdit de produire ou d'importer des tubes et des lampes fluorescents dans l'Union européenne. L'interdiction des lampes fluorescentes s'explique par deux raisons principales : elles contiennent du mercure, un élément toxique [...] [et] les lampes fluorescentes sont si gourmandes en énergie que

leur élimination progressive constitue une étape importante vers la réalisation de l'objectif [de réduire les émissions d'au moins 55 % d'ici à 2030 et - chose douteuse - de devenir la première région à atteindre la neutralité climatique d'ici à 2050]. » Rob Suddaby, « EU ban on fluorescent lighting – are you prepared? », publié en ligne sur lumenradio.com, 10 août 2023 [traduction de l'auteur].

« Le mercure est un élément chimique aux effets neurotoxiques, utilisé dans les processus industriels et dans une variété de produits tels que les lampes. Le mercure libéré dans l'environnement entre dans la chaîne alimentaire où il peut se bioaccumuler, principalement dans les poissons ». Directorate-General for Environment, « Clean and circular electronics: Commission ends use of mercury in lamps as mercury-free alternatives prevail », site internet de la commission européenne, 16 décembre 2021 [traduction de l'auteur].

https://environment.ec.europa.eu/news/clean-and-circular-electronics-commission-ends-use-mercury-lamps-mercury-free-alternatives-prevail-2021-12-16_en

¹⁸⁵ Francis Ponge, « La mort à vivre » in *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1995, p 151.