

PASSAGES Online

Edited by Jill Carrick and Déborah Laks

Daniel Spoerri : Topographies

Networks of Exchange



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Daniel Spoerri : Topographies

PASSAGES ONLINE 11

FOUNDED AND DIRECTED
BY THOMAS KIRCHNER

Edited by Jill Carrick and Déborah Laks

Daniel Spoerri : Topographies

Networks of Exchange



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic information can be found online at <http://dnb.dnb.de>.



This book is published under the Creative Commons Attribution Licence CC BY-SA 4.0.
The cover is subject to the Creative Commons License CC BY-ND 4.0.



Published by arthistoricum.net,
Heidelberg University Library 2022.

The electronic open access version of this publication is permanently available at
<http://www.arthistoricum.net>
URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-826-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-826-3)
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.826>

This publication is peer reviewed.

© 2022, The editors and authors
German Center for Art History Paris (DFK Paris)

Publication directors: Markus A. Castor, Clara Rainer
Assistants: Christine Haller, Lara Pitteloud
Copyediting: Catherine Bouanich-Aquain, Hayley Haupt
Cover design and graphics: Catherine Thomas

Cover illustration: Daniel Spoerri, *Sevilla Series No. 6, Ueberstorf/Schweiz Ende Oktober 1991, Dessert Heimberger-(Anker)-plates eaten by... Guests of Edith Talman and the designer of the plates, 1991*, exhibited at the Galleria civica di Modena, Modena, in 2015 (detail)

ISSN (Print): 2569-0949
eISSN: 2568-9649

Print-ISBN: 978-3-98501-005-9 (Hardcover)
ISBN: 978-3-98501-004-2 (PDF)

Summary

Introduction	07
<i>Jill Carrick et Déborah Laks</i>	
Notes on the Cover Image: Networks of Exchange.....	13
<i>Jill Carrick and Déborah Laks</i>	
Hasard et destinée(s) écritures de soi dans <i>Anekdotomania</i> . <i>Daniel Spoerri über Daniel Spoerri</i>	23
<i>Julie Sissia</i>	
Une communauté de papier : la « topo-team », amitiés créatrices et généalogies poétiques.....	39
<i>Agathe Mareuge</i>	
Quirky Optics: <i>L'Optique moderne</i> , an artists' book by Daniel Spoerri and François Dufrêne.....	55
<i>Jill Carrick and Pauline Goutain</i>	
Spoerri's Keftedes: Material Transformation as a Social Binding Agent.....	71
<i>Monika Wagner</i>	
Enseigner et vivre les anecdotes : Spoerri professeur	83
<i>Déborah Laks</i>	
Daniel Spoerri and Ray Johnson: Intersections	97
<i>Leda Cempellin</i>	
Re-collecting Natural History: Spoerri in Vienna (2012).....	115
<i>Cecilia Novero</i>	
La bague de grand-mère	139
<i>Camille Paulhan</i>	

Introduction

Jill Carrick et Déborah Laks

Daniel Spoerri est un artiste pluriel. Les groupes auxquels il a participé, les médias qu'il a utilisés, les rôles qu'il a assumés dans le monde de l'art, tout comme ses lieux de résidence multiplient les traits jusqu'à esquisser un portrait tout en nuances et en variations. Le plus souvent, c'est pourtant au Nouveau Réalisme et aux *Tableau-Pièges* qu'il est associé. Cette habitude, prise à la suite du travail de Pierre Restany visant à établir la cohérence du mouvement, a durablement orienté la réception de l'œuvre de Spoerri. Ainsi, des pans entiers de son travail furent occultés. Cet ouvrage et le colloque qui l'a précédé se sont donc donnés dès l'origine comme objectif de réfléchir à l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Pour ce faire, et afin de mettre la lumière sur la diversité qui caractérise sa production mais aussi ses dialogues et les groupes avec lesquels il collabore, nous avons choisi de nous pencher sur les réseaux auxquels Spoerri participe. Déployés dans l'espace et le temps d'une vie menée entre différents pays et dans des sphères amicales et artistiques diverses, ils placent son œuvre au carrefour de multiples courants. L'artiste a coutume de dire que ses amis sont l'élément le plus important de sa vie. Prendre au sérieux cette affirmation suppose de réfléchir à ce qui le lie aux autres, de parcourir tout ce que ces liens tissent de relations, d'échanges, d'émulation, d'inventions. La version collective de la *Topographie anecdotée du hasard*, augmentée des commentaires des traducteurs et amis lecteurs successifs, la constitution de la *Boutique Aberrante* en 1977, rendue possible par de nombreux dons, ou encore sa rétrospective pour laquelle il fait appel à plusieurs artistes « *Freunde Friends d'Fründe* »¹ (Kunsthalle de Berne, mai 1969, Kunsthalle de Dusseldorf, juillet 1969) illustrent par exemple l'importance de l'amitié dans sa vie et sa démarche. Les dialogues qu'il noue durant ses séjours à New York – à Symi en Grèce, en Italie, en France, en Allemagne, en Suisse et en Autriche avec de nombreux artistes, poètes, intellectuels – situent ces amitiés dans l'espace européen et occidental. Dans les années 1960, il se rapproche de Fluxus et de Zero, il pose les fondements du Eat Art. Son œuvre s'inscrit dans des réseaux transnationaux mêlant des disciplines, des approches théoriques et matérielles différentes, et il importe

¹ *Freunde Friends d'Fründe*, cat. exp. Hansjörg Mayer, Düsseldorf 1969, cité dans André Kamber, Hans Saner et Jean-Paul Ameline (éd.), *Petit lexique sentimental autour de Daniel Spoerri*, Paris 1990, p. 54-55.

aujourd'hui de réévaluer ses interactions avec les différents acteurs de la période.

À la rencontre d'artistes et de mouvements bien au-delà du cercle du Nouveau Réalisme, Spoerri a développé une œuvre complexe dans laquelle les réseaux sont en effet autant humains que théoriques ou sémantiques. Interrogeant de nouveau le ready-made, il a développé un art « sentimental », où les relations entre individus, les récits de vie et les biographies d'objets construisent des narrations qui intègrent le quotidien et le banal. L'anthropologie, l'archéologie, la sociologie, l'histoire nourrissent aussi sa démarche de manière différenciée et complémentaire.

Ces dialogues, ces échanges et ces flux suggèrent une nouvelle approche de l'œuvre de Daniel Spoerri et de son rôle sur la scène contemporaine. Pris dans les maillages de ses réseaux humains, théoriques et formels, l'artiste apparaît au confluent de tendances majeures de la période. Le colloque à l'origine de ce livre se proposait donc de renouveler l'approche de ses travaux en les abordant du point de vue des échanges, des transferts, des topographies plurielles et figurées, autant que de son identité conflictuelle.

Le colloque, qui s'est tenu au Centre Allemand d'Histoire de l'Art Paris les 22 et 23 octobre 2018, a bénéficié de l'appui et de l'aide de toute l'équipe du centre, que nous souhaitons remercier ici très chaleureusement. Thomas Kirchner a soutenu le projet et la présente publication ; les services de la communication, Katharina Kolb, Karin Seltman-Dupuy nous ont accompagnées tout au long du processus et c'est grâce à la présence bienveillante et à l'aide de l'ensemble du personnel que ce projet a pu aboutir.

Peu étudié par la recherche universitaire française, Daniel Spoerri a fait l'objet d'une importante exposition rétrospective au musée du Jeu de Paume en 2002². Depuis, plusieurs expositions dans des musées de province, à Chinon³, à Toulouse⁴, dans des galeries⁵, et bientôt au MAMAC de Nice⁶, contribuent à mettre à nouveau son travail en lumière. L'édition en français de la version

2 *Restaurant Spoerri, maison fondée en 1963, 1, place de la concorde, Paris, 75008*, éd. par Françoise Bonnefoy, cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume [19 avril-2 juin 2002], Paris 2002.

3 *Daniel Spoerri : Attention œuvre d'art*, éd. par Cindy Daguinet, cat. exp. Chinon, musée le Carroi, galerie contemporaine de l'hôtel de ville [24 mai-15 novembre 2015], Chinon 2016.

4 *Daniel Spoerri - Eats at Les Abattoirs = Daniel Spoerri - À table aux Abattoirs !*, cat. exp. Toulouse, Les Abattoirs [exposition « Les dadas des deux Daniel », 2 février-3 septembre 2017], Milan 2018.

5 La galerie Anne Barrault à Paris a consacré plusieurs expositions à Daniel Spoerri depuis 2016. Outre des expositions personnelles, elle a mis en avant ses coopérations, notamment lors de l'exposition « Topor, Morellet, Spoerri : la volonté de distance », sur une proposition d'Alexandre Devaux (2 octobre-21 décembre 2016).

6 Exposition rétrospective prévue au MAMAC - Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice sous le commissariat de Rébecca François (14 novembre 2020-28 mars 2021).

complète de sa *Topographie anecdotée du hasard* en 2017⁷, ainsi que la future publication d'une anthologie de ses écrits aux éditions des Beaux-arts, marquent aussi un tournant en rendant ses textes disponibles au public français. La recherche internationale, notamment en allemand et en anglais, a aussi récemment consacré plusieurs études à l'artiste⁸. Cette riche actualité a pour caractéristique commune de mettre en lumière des aspects peu connus de l'œuvre de Daniel Spoerri. Loin de se cantonner à sa participation au Nouveau Réalisme, la recherche et les expositions actuelles tendent à lui rendre toute sa pluralité, en revenant sur ses travaux antérieurs et postérieurs aux seules années 1960.

Ce colloque participe ainsi de la tendance générale au renouvellement des approches de l'œuvre de Spoerri.

Ces actes réunissent plusieurs fils rouges qui traversent les différents articles. Ils viennent tisser cette topographie de l'intime et du partage que nous nous proposons de parcourir. Le premier est un terme spoerrien, il s'agit du « sentimental », qui désigne l'attachement à un objet, une personne, une situation. Pour l'artiste, cet attachement est soit le sien propre, soit, celui de quelqu'un d'autre, qu'il imagine et dont il perçoit les marques infimes dans les choses. Plusieurs articles reviennent sur cette modalité très particulière de rapport aux autres et à l'anecdote, qui constitue un second élément transversal aux études ici réunies. Modalité secondaire de l'histoire, l'anecdote met l'accent sur les petits faits et les héros modestes. Le rapprochement entre l'art et la vie est un troisième thème majeur parcourant les études de cas développées. Les années 1960 envisagent avec passion la possibilité de réunir art et vie, mais chez Spoerri c'est bien au-delà de cette période que l'une et l'autre s'irriguent mutuellement. L'humour est le quatrième thème central que ces actes de colloque font ressortir. Il fait tanguer la gravité de certaines de ses œuvres sans pour autant la

7 Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard, avec l'aide de son cher ami Robert Filliou, traduite et réannotée par leur cher ami Emmet Williams, enrichie d'annotations par leur cher ami Dieter Roth et, en miroir, 100 dessins de Topor*. Traduction depuis l'anglais de Stéphane Mahieu et depuis l'allemand de Sacha Zilberfarb. Postface de Deborah Laks. Paris 2016.

8 Pour les publications anglo-saxonnes, voir notamment Jill Carrick, *Nouveau Retour : sur les Topographies du Hasard*, traduction Hélène Sirven, Paris 2018 ; Leda Cempellin, *The Ideas, Identity and Art of Daniel Spoerri. Contingencies and Encounters of an 'Artistic Animator'*, Wilmington 2017. Pour les publications allemandes, deux catalogues d'exposition : *Daniel Spoerri - Prillwitzer Idole. Kunst nach Kunst nach Kunst*, cat. exp. Schwerin, Staatliches Museum, Schwerin 2006 et *Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum - ein inkompetenter Dialog*, cat. exp. Vienne, Berlin 2012 ; plusieurs thèses de doctorat, y compris celle de Anke Hollwedel (2006), font aussi mention de Spoerri.

déjouer, sous-tend une création en demi-teinte à mi-chemin entre le « Pompéi mental⁹ » dont parlait Jouffroy et la joie des banquets entre amis.

Pour aborder le continent Spoerri, nous avons établi quatre sessions, consacrées à des modalités différentes des échanges et des réseaux qu'il établit. Écrire, réunir, coopérer et se souvenir. Si toutes les communications prononcées lors du colloque ne sont pas retranscrites dans ce volume, les échanges avec l'ensemble des participantes et participants venant de sept pays différents ont été la source d'une très riche émulation. Nous tenons à ici les remercier chaleureusement, ainsi que Laurence Bertrand Dorléac, Aude Bodet, Antje Kramer-Mallordy et Didier Semin qui ont généreusement accepté de diriger les sessions du colloque et ainsi éclairer les débats à l'aune de leurs expertises.¹⁰

L'écriture est pour Spoerri une activité artistique à part entière, et il la pratique très rarement en solitaire. Spoerri est un co-écrivain. Agathe Mareuge, en évoquant les douze éditions successives de la *Topographie anecdotée du hasard*, montre comment la polyphonie est partie intégrante de son travail d'écriture. Julie Sissia analyse quant à elle la manière dont l'anthologie *Anekdotomania*, réunissant des textes d'époques différentes et des commentaires de l'artiste sur ses textes anciens, tend un miroir diffractant à la littérature, révélant le double travail de mémoire et d'« écriture de soi ». Jill Carrick et Pauline Goutain étudient un objet lui aussi diffractant ; elles utilisent le terme de « kaléidoscope » pour qualifier le travail à quatre mains de Spoerri et François Dufrêne à propos de *L'optique moderne*. Écrire serait donc peut-être, et pour reprendre notre métaphore des fils, tricoter des histoires avec des fibres de nature différente, entremêler les voix, les personnalités et les tissitures.

Le travail de Spoerri consiste en effet souvent à réunir des personnes : il crée des rapprochements, des partages et des espaces communs. Les bandes organisées de Spoerri se retrouvent autour de tables bien garnies – même s'il s'agit de se manger les uns les autres symboliquement. Monika Wagner s'attache à analyser la dimension rituelle du repas, à la fois dans les relations qui se nouent autour de la table et dans les mélanges qui se font dans les plats.

9 Alain Jouffroy, « Pour une révolution du regard », mai-décembre 1960, repris dans Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1964. L'expression « Pompéi mental » a été reprise par Didier Semin dans *Le Nouveau réalisme*, éd. par Cécile Debray, cat. exp. Paris/Hanovre, Galeries nationales du Grand Palais/Sprengel Museum, Paris 2007, p. 158-160.

10 Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris 2020. Voir Aude Bodet et Sylvain Lecombe, « Chronologie », dans 1960 *Les Nouveaux Réalistes*, éd. par Paris-Musées et la Société des Amis du Musée de la Ville de Paris, cat. exp. Paris, MAM/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1986, p. 43-110. Consulter également Antje Kramer, *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme. Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne (1957-1963)*, Dijon 2012 ; Didier Semin, « Pompéi mental », dans cat. exp. Paris/Hanovre, 2007 (note 9), p. 158-173.

Déborah Laks aborde l'enseignement de Spoerri comme expérience artistique, sociologique et communautaire, pointant un autre type de groupe et d'échanges. En effet l'échange, la coopération, sont au cœur de la démarche de Spoerri. Il faut y voir non seulement les dialogues qui nourrissent le travail, mais aussi une dynamique de co-construction, comme nous parlions déjà de co-écriture. Leda Cempellin évoque à ce sujet les points de rencontre ou, pour reprendre son terme, les intersections, entre Spoerri et Ray Johnson sur la route tortueuse de Fluxus. À partir de la rétrospective de Spoerri au Museum d'Histoire Naturelle de Vienne en 2012, Cecilia Novero nous invite à explorer les liens entre art et histoire naturelle. Dans ce « walk on the wild side », les rencontres et les dialogues « incompetents »¹¹, avec la nature renouvellent en profondeur la lecture de son travail.

Enfin, le souvenir, que nous avons voulu aborder comme les autres axes sous sa forme active, fait l'objet de l'étude de Camille Paulhan. Elle montre un Spoerri piègeur, enserrant dans ses filets les souvenirs des autres, utilisant fragments et reliques comme supports et résidus du « sentimental ».

Écrire, réunir, coopérer, se souvenir constituent finalement quatre modalités essentielles du rapport de Spoerri aux autres.

¹¹ *Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum – ein inkompetenter Dialog?*, éd. par Brigitta Schmid, Margit Berner et Thomas Levy, cat. exp. Wien, Naturhistorisches Museum, Berlin 2012.

Notes on the Cover Image: Networks of Exchange

Jill Carrick and Déborah Laks

Daniel Spoerri's *Seville Series n. 6: Dessert Table, Heimberger (Anker) Dishes* was created in the Swiss village of Ueberstorf at the end of October 1991 and exhibited soon after in southern Spain at Expo '92 in Seville. Like many of Spoerri's trap pictures, it consists of an actual table-top—its contents glued down and the whole raised and hung vertically on a wall.

Spoerri's Spanish-Swiss dessert table offers unexpected vantage points on the networks of exchange featured in this volume. The details of this sculpture, which has received little scholarly attention, are frequently lost in standard photographs of the work. However, a closer examination of the piece reveals much about not only the individual work, but Spoerri's oeuvre as a whole as well as themes addressed in this book such as topography, territory and travel.

Despite the seeming fixity of *Seville Series n. 6*'s upended meal, its petrified micro-territory of chance and communal exchange is anything but stationary. A quick survey of several presentations of *Seville Series n. 6* shows that Spoerri's 'topographies' nimbly defy expectations. While the work is best known through photographs that present it facing in one direction, after opening its transportation box, surprised gallerists have found it equipped to be hung the other way.¹ The work's internal components also refuse to stay put: a bowl of meringues in fig. 1 is visibly less plentiful in fig. 2, aptly suggesting the friable foodstuff's tendency to disintegrate over time.

While the physical topography of this sculptural relief is dynamic, markers of territory nonetheless abound. Red napkins adorned with the white cross of the Swiss flag advertise 'Swissness,' while a business card bearing the name of a potter based in Kiesen, a village near Heimberg, signposts a specific region. Indeed, questions of territory lie at the heart of much of Spoerri's practice, as referenced in the artist's thought-provoking discussions of exile and

¹ Email correspondence, Dr. Stephan Geiger, Galerie Geiger, to Jill Carrick, October 19 2020.



- 1 Daniel Spoerri *Sevilla-Series No. 6, Ueberstorf Schweiz Ende Oktober 1991, Dessert, Heimberger-(Anker)-plates eaten by... Guests of Edith Talman and the designer of the plates, 1991, dimensions à l'accrochage : 80 x 160 x 40 cm*

displacement.² For Spoerri, the trap pictures testify to a fundamental lack or loss of territory. Yet Spoerri's paradoxical strategy of staking claims while unmooring physical coordinates of space and place also thrives on rich, entangled experiences of encounter and exchange.

As outlined in our introduction, the present book traces interconnections in Spoerri's oeuvre across time and place by identifying four guiding themes or 'red threads.' These threads—which we identify as sentimental attachment, anecdote, art/life encounters, and humour—come to the fore in *Seville Series n. 6*.

² Discussing both territory and tabletops, Spoerri elaborated: "a table is a meeting of different types of things and it isn't such a directed order. It's a question of territory. Because I had lost my territory since childhood, and even during childhood, I never had a territory. As I said before, I was a Romanian Jew, evangelical in an orthodox country, whose father was dead, without being certain he was really dead. I swear to you, the first things I glued down were all that, that feeling." Daniel Spoerri, interview by Giancarlo Politi, published in Giancarlo Politi, "Today at my age I know the faults that stopped me from becoming better know" [sic], *Daniel Spoerri from A to Z*, exh. cat., Milan, Fondazione Mudima, May 1991, p. 9. For further discussion of questions of territory by Spoerri, see Déborah Laks, "Daniel Spoerri: Hi/Stories and Geographies" and "My Capital is My Statelessness: Interview with Daniel Spoerri, by Déborah Laks, January 19, 2012", in *Daniel Spoerri Eats At Les Abattoirs / À table aux Abattoirs !*, exh. cat., Milan/Toulouse, Fondazione Mudima/Les Abattoirs, 2018, pp. 98–99 and 321–329; and Déborah Laks, *Des déchets pour mémoire. L'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes (1955–1975)*, Dijon, 2017.



- 2 Detail of Daniel Spoerri's *Sevilla-Series No. 6, Ueberstorf Schweiz Ende Oktober 1991, Dessert, Heimberger-(Anker)-plates eaten by... Guests of Edith Talman and the designer of the plates*, 1991, exhibited at the Galleria civica di Modena, Modena, in 2015

Its details suggest the importance of interpersonal networks and collaboration in Spoerri's art.

Sentimental Attachment

Seville Series No. 6's subtitles shed light on various sentimental geographies and bonds of attachment commemorated in the work. One extended title reads: *The Seville Series No. 6. Dessert Table, Heimberger (Anker) Dishes "eaten by...": guests of Edith Talman and the ceramicist of the dishes.*³ Ties of friendship

³ Daniel Spoerri "eaten by ...": *The Seville Series. Die Sevilla-Serie. La série Sévillane*, exh. cat., Basel, Galerie Klaus Littmann; Paris, Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon, 1992, p. 34.

in fact link Spoerri with Edith Talman and her late husband, artist Paul Talman (1932–1987), whose art explored optical effects caused by motion and colour. Edith Talman hosted the meal in the village of Ueberstorf, welcoming guests such as the local potter Hans Steiner, whose traditional circular-patterned tableware is featured on the tabletop. In a decentering gesture typical of the artist, the title of the image emphasises the involvement of the participants.

For Spoerri, the site where *Seville Series No. 6* was made also holds sentimental value. Although little discussed in the existing literature on Spoerri's work, the artist resided in Ueberstorf next to the Talmans for five years when he was not teaching in Munich at the Academy of Fine Arts.⁴ His residence in a schoolhouse originally run by nuns beside the Talmans' sixteenth-century home (the latter once known as Schloss Englisberg) is perhaps one of Spoerri's lesser known "territories."⁵

Exuberant sentimental imagery bordering on kitsch is on full display in *Seville Series No. 6*, which doubles as a tongue-in-cheek ode to Switzerland. The trap picture has snared not only Swiss-flag paper napkins, but also horn-handled knives and the uncoiled metal mainspring of a watch. In addition, two printed napkins prominently display the image of an alpenhorn: a long, carved musical instrument historically used by shepherds to communicate in the Alps. Each of the tabletop objects are situated on a traditional lace tablecloth decorated with net- and web-like patterns (fig. 2). A wide band of interlaced threads punctuates the tablecloth's surface and forms a central axis that comes into view when examined from the side but fades into the background when viewed from the front. Spoerri's multilayered topography interweaves traditional crafts with elements of mass-produced popular culture, mixing different triggers of sentimental affect. This is the playful work that Spoerri, who holds a Swiss passport, sent with other *Seville Series* reliefs to decorate the walls of the Swiss Pavilion restaurant at Expo '92.

Anecdote

Spoerri has provided anecdotal accounts of the conception and construction of his 1992 *Seville Series*.⁶ His stories whisk the reader from Switzerland to Paris,

4 Akademie der Bildenden Künste München. Spoerri lived in Ueberstorf between 1985 and 1989. Heidi E. Violand-Hobi, *Daniel Spoerri: Biographie und Werk*, Munich/London/New York, 1998, p. 96.

5 For more on Schloss Englisberg, see <http://www.ueberstorf.ch/files/BXMediaPlusDocument4965file.pdf> [accessed: 31.05.2020].

6 Exh. cat., Basel/Paris, 1992 (note 3), pp. 19–21.

Italy, and finally Spain, where they chronicle various vicissitudes and perilous events that occurred during the installation of the exhibition. Vignettes include the near destruction of the reliefs by drunken “super Swiss precision workers” (to use Spoerri’s humorous description of the Swiss pavilion staff) during a pre-exhibition dinner.⁷ Another Spoerri story recounts how he broke his arm while preparing for the installation. While the anecdotes foreground the ‘roll-of-the-dice’ nature of chance, a different text by Spoerri printed on the Swiss Pavilion restaurant’s menu offers a more theoretical account of his intentions.⁸ Three of his reflections deserve particular attention, namely his labelling of his works as “memento mori,” “object-photographs,” and “miniature theatre pieces” fixed in time.⁹ Spoerri’s choice of vocabulary sharpens our understanding of the trap pictures as both material records of the past and performance traces. His description of the works as vanitas reminders of “the final and ultimate fixation, death,” however, also targets modern culture and consumerism. As the menu puts it, “Thus my ‘snare pictures’ are ‘memento mori’ reflections on the vanity of our on-going struggle to survive in the mechanized, aseptic, rationalized and hygienic consumer society today.”¹⁰ Might this pithy message have offered diners seated in Switzerland’s hypermodern Expo ’92 pavilion further food for thought?

Art-Life Encounters

In positioning his works in the busy Swiss Pavilion restaurant, Spoerri once again staged a richly layered conceptual encounter between art and life. As he explains in his text on the menu: “I have long wanted to juxtapose these relics of survival with life-in-progress. Finally, in this ‘eaten by...’ restaurant in Seville I am able to do so.”¹¹ The text concludes with the words: “Although ‘eaten by ...’ means nothing more than eaten by you and me, the actors and observers in this ever-changing, ever-repeating act of life are ourselves: For we are all seated at one and the same table.”¹²

7 The catalogue describes the workers as the “ouvriers du pavilion Suisse”, “die ganze Belegschaft des Schweizer Pavilion”, or the “Swiss pavilion staff”. Ibid., pp. 13, 17, 21.

8 Daniel Spoerri, “Text of the menu of the ‘eaten by ...’-restaurant”, in *ibid.*, p. 9.

9 Ibid. In his trilingual text, Spoerri uses the German and French terms “dreidimensionalen Objekt fotografien” and “minipièce de théâtre.”

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Ibid. Art and life, if not one and the same, are revealed here in Spoerri’s terms as intimately intertwined.



3 Albert Anker, *Stilleben : Tee und Schmelzbrötchen / Gediegener Tee*, 1897, 51 x 42 cm

Humour

Spoerri's art frequently intermeshes art and life with humour. *Seville Series n. 6* is in fact crammed with art history jokes. The name "Anker" in the title, for example, references Albert Anker (1831-1910), a painter known for both his genre scenes of traditional Swiss village life, and his still lifes. The latter include



4 Paul Talman, *Objekt*, 1964, *Edition MAT* multiples exhibited at Ausstellungshaus Spoerri, Hadersdorf am Kamp, in 2019, 40 x 40 x 5 cm

works such as *Stilleben : Tee und Schmelzbrötchen / Gediegener Tee* (1897), which, like Spoerri's still life, presents the viewer with a cup and saucer, milk jug, and sweet pastries on a white decorated tablecloth (fig. 3). Spoerri's trap pictures are themselves a sophisticated interrogation of the art historical genre of the still life, here turned on its head through the use of black humour and abject material remains. Although Philip Morris cigarettes have replaced the typical pipe, and Hans Steiner's business-card image of a tiny pot stands in for older *mise-en-abîme* devices, the traditional vocabulary of the European still life, that stretches from seventeenth-century Dutch genre painting to nineteenth-century paintings by Anker is still discernible.

Twentieth-century avant-garde art is also slyly referenced in *Seville Series n. 6*: its white crosses, red triangle, trapezoidal forms, and circles on a white ground easily suggest the Suprematist motifs of Malevich, an artist of long-standing interest to Spoerri.¹³ Furthermore, the circular ornaments on the plates may also evoke Spoerri's personal network of artistic exchange. In 1964, Spoerri's future Ueberstorf neighbor Paul Talman contributed a kinetic work to Spoerri's pioneering series of artists' multiples known as *Edition MAT* (*Multiplication d'Art Transformable*). The latter was originally conceived in 1959 as an edition of moving or 'transformable' objects, each identically priced despite the varying

13 As Spoerri notes, in the 1950s, "in Bern, I had been passionate about the writings of Malevich and Moholy-Nagy. Since there were no paperbacks then, I recopied, with a typewriter, Malevich's *The Non-Objective World*." (à Berne, j'avais été passionné par les écrits de Malevitch et de Moholy-Nagy. Comme il n'y avait pas encore de livres de poche, j'avais recopié, avec une machine à écrire *Le Monde sans objet* de Malevitch.) Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris, 1990, p. 20.



5 Daniel Spoerri,
Der Alphornbläser
(*Albert Anker Tisch*), 2014,
3D-Construction,
113 x 63 x 4 cm



6 Detail of Daniel Spoerri's *Der Alphornbläser*
(*Albert Anker Tisch*), 2014,
3D-Construction

fame of the participating artists.¹⁴ “Kollektion 64” of *Edition MAT* presented the work of twelve artists. Paul Talman’s multiple, titled *Objekt*, consists of black-and-white bicolored ping pong balls on a reversible black or white ground. (fig. 4).¹⁵ If we view Talman and Spoerri’s works together, we can see that *Objekt* visually rhymes with the white polka dots on the black milk jug and the other light-on-dark/dark-on-light motifs in *Seville Series n. 6*.

In 2014, Spoerri created a multiple from his *Seville Series n. 6* called *Der Alphornbläser (Albert Anker Tisch)* (The Alphorn Player (Albert Anker Table)) (fig. 5). Like Paul Talman’s *Edition MAT* contribution, it is both a limited

14 The contributing artists were Arman, Jean Arp, Karl Gerstner, Raymond Hains, Man Ray, Arnulf Rainer, Diter Rot, Soto, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle, Paul Talman and Jean Tinguely. Katerina Vatsella, *Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple. Die Entstehung einer Kunstform*, p. 81.

15 *Ibid.*, p. 246.

edition multiple and an optical game. The piece consists of a three-dimensional cardboard construction based on a photographic print of the Seville relief. Although slightly miniaturized, the toy-like reproduction accurately captures the colors of the original, including the green vegetal details that embellish the circular disks, and the hues of the plates with their varied cream, pink, blue, and black grounds. The topography of the work, however, has undergone some curious transformations: cut-out images of plates, saucers, knives, and spoons now hover above the surface of the tabletop, some raised by small pieces of foam, others fixed to the transparent surface of the glazing. The relief's built-up layers of superimposed images create several surprising optical effects. Viewed from the side or while in motion, the vertical multiplication of flat forms can produce the effect of a slight blurring of contours, somewhat comparable to that of a misaligned print registration (fig. 6). Challenging our eye while affectionately poking fun at techniques of multiplication, Spoerri's trapped "territory" once again shifts before our gaze. In so doing, it lives up to the initial promise of the 1959 *Edition MAT* manifesto, which reads: "When the objective work is non-static, and constantly alters itself, or finds itself constantly altered through the collaboration of the public, it can gain a great deal through multiplication. It is in fact through multiplication that it approaches its endless possibilities."¹⁶

As discussed in our introduction, the present book looks beyond Spoerri's trap pictures. While Spoerri cannot be reduced to these works, a detailed re-examination of his best-known artistic strategy can nevertheless provide new insights into the artist's broader concerns highlighted in this volume. *Seville Series no. 6* helps us explore Spoerri's fluid, transitory, overlapping territories while sensitizing us to the complex relations of enmeshment and exchange at the heart of his oeuvre.

¹⁶ Daniel Spoerri *from A to Z*, Milan, 1991, (note 2), p. 109.

Hasard et destinée(s) écritures de soi dans *Anekdotomania*. *Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*

Julie Sissia

Anekdotomania : *Daniel Spoerri über Daniel Spoerri* est un objet littéraire inclassable, encore largement inexploré¹. Entre recueil, autobiographie et autoportrait, ce livre singulier réunit des textes de Daniel Spoerri, ordonnés chronologiquement et commentés rétrospectivement par lui-même. En 1961, la *Topographie anecdotée du hasard* mettait en œuvre un procédé collectif d'écriture, puisque l'artiste invitait des amis à intervenir en commentant et en annotant ses propres textes². Quarante ans plus tard, en 2001, *Anekdotomania* revêt une dimension plus personnelle, voire intime, mais n'en est pas moins un livre pluriel. D'abord, ce recueil participe de l'histoire de Daniel Spoerri « en ses réseaux » ; il s'inscrit dans une série d'expositions au musée Tinguely de Bâle et, à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de ce dernier, ce livre rend un hommage appuyé à celui qui fut son ami indéfectible pendant près de cinquante ans. L'ouvrage fait aussi résonner d'autres voix, puisque ses amitiés sont constitutives de sa pratique artistique. Pluriel, *Anekdotomania* l'est aussi quant au corpus de textes réunis dans ce volume, dont les plus anciens datent des années 1950. On y trouve un ensemble hétéroclite de contributions à des catalogues, de correspondances et d'inédits qui brouille les frontières entre les genres : poésie et prose, théâtre, descriptions de ses propres œuvres et de celles d'autres artistes, chronologies et questionnaires, tests de personnalité... À la différence de l'étrange monographie « déguisé[e] en autobiographie » du critique d'art Otto Hahn sur Daniel Spoerri³, *Anekdotomania* prend le contre-pied de la narration linéaire, en recourant systématiquement à l'anecdote et au récit fragmentaire. Spoerri se joue de la notion d'identité : fluctuante et plurielle, celle-ci ne cesse de se dérober au lecteur. Cet article se propose d'explorer les topographies d'*Anekdotomania*, c'est-à-dire d'arpenter l'intervalle entre le présent de l'écriture et ses passés recomposés,

1 *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, cat. exp. Bâle, Musée Tinguely, Bâle/Ostfildern-Ruit 2001. En cours de traduction française, à paraître aux presses des Beaux-Arts de Paris éditions.

2 *Topographie anecdotée du hasard*, éd. par Galerie Lawrence, Paris 1961. Rééd., Othello, le Bureau des activités littéraires, Paris 2016.

3 Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris 1990.

afin de mettre au jour le travail complexe de mémoire, d'« écriture de soi⁴ », qui le constitue.

En 1966, Daniel Spoerri publiait un texte intitulé « Qui êtes-vous M. Spoerri ?⁵ » (fig. 1). Reproduit dans *Anekdotomania*, ce dernier a valeur de programme pour l'ensemble d'un ouvrage qui déploie de manière kaléidoscopique une multiplicité possible de « Daniel Spoerri ». Entre la collection d'anecdotes qui portent le souvenir de la *Topographie anecdotée du hasard* et les nombreuses références à la notion de destinée présentes dans *Anekdotomania*, quel rapport Spoerri entretient-il avec la narration biographique et, plus largement, historique ? L'artiste se délecte, jusqu'à la manie, nous dit-il, d'anecdotes ; or l'anecdote est bien une pratique historique, comme nous le rappellent les dictionnaires. Spoerri, qui a voulu être poète, endosse cette fois le rôle de l'historien ; cet ouvrage fonctionne également comme un « labyrinthe dynamique », comme un dédale de souvenirs jamais figés, bien que la mémoire de l'artiste soit habitée de morts plus que de vivants.

Autobiographie et autoportrait

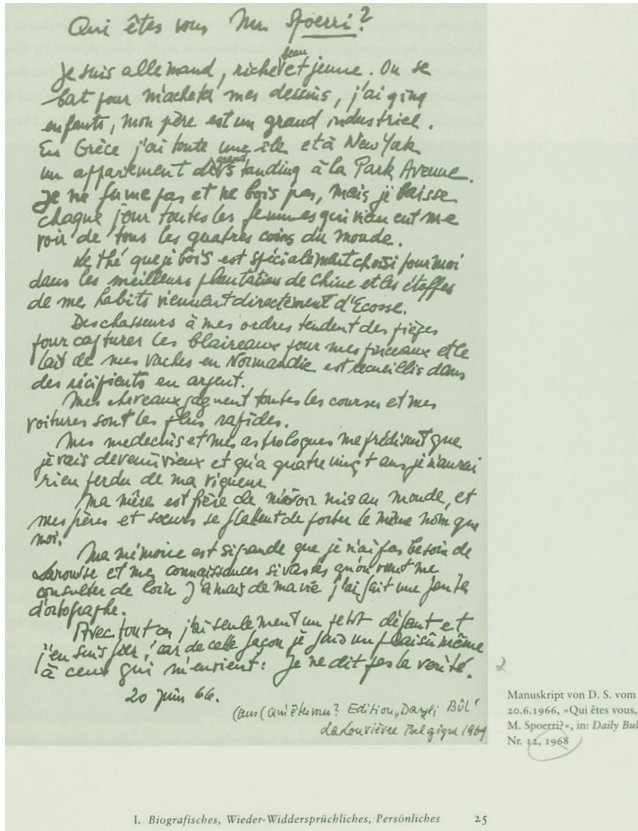
Anekdotomania rassemble pêle-mêle des poèmes en prose des années 1950, de la poésie concrète lue lors de performances, mais aussi des textes publiés dans des catalogues d'exposition, des tapuscrits décrivant des mises en scène et performances, des correspondances, des extraits d'ouvrages de Spoerri, des discours, des contrats, des entretiens avec des critiques d'art, des enseignants et des artistes, des palindromes, des recettes de cuisine. Spoerri a aussi rédigé de nombreuses notices sur ses *Tableaux-pièges*, dont il raconte bien souvent la genèse sous la forme d'une anecdote sur sa rencontre avec les objets intégrés aux œuvres⁶. S'il fallait rapprocher *Anekdotomania* d'un genre littéraire, ce serait a priori celui de l'autobiographie, entendue dans sa définition la plus large : « Peuvent, par exemple, être considérés comme autobiographiques, une liste d'informations pratiques nommée curriculum vitæ, un journal, [...] où l'auteur fait des commentaires à propos de quelques faits mémorables qui se sont produits au cours d'une journée, des fragments de récits ou un récit continu, ou encore des annales⁷ ». Mais « pour qu'il y ait autobiographie, il faut

4 Louis Marin, *L'écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris 1999.

5 « Qui êtes-vous M. Spoerri ? », dans cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 25.

6 Voir par exemple les commentaires des œuvres *Max Terpis Ring* (p. 96), *Fourchette* (p. 97) *Les Souliers verts* (p. 99) *Le chapeau* (p. 100), *Le nerf de la croix gammée* (p. 102).

7 Cité par Marcel de Grève, « L'autobiographie, genre littéraire ? », dans *Revue de littérature comparée* 325, 2008/1, p. 23-31. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-23.htm> [dernier accès : 26.10.2021].



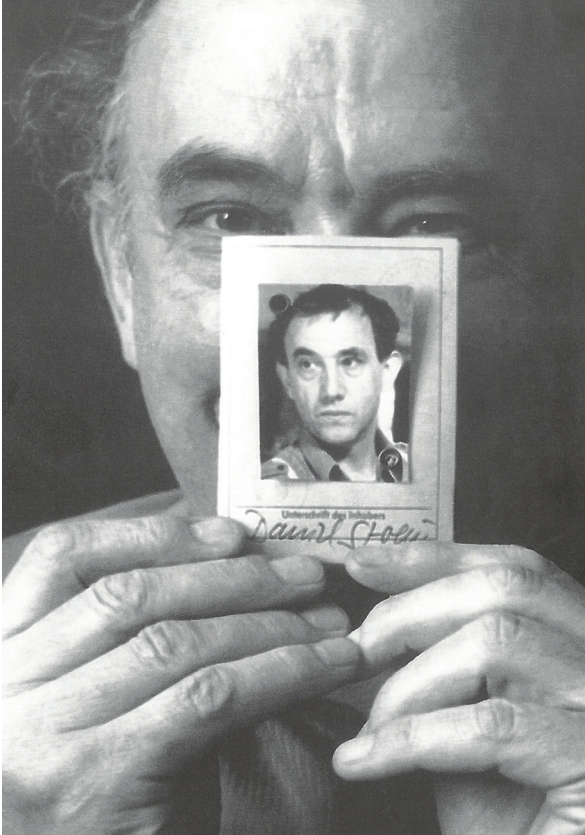
- 1 Daniel Spoerri, « Qui êtes-vous M. Spoerri ? », manuscrit du 20 juin 1966, reproduit dans *Anekdotomania*, p. 25

qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage », comme nous le rappellent les spécialistes du genre⁸.

Or *Anekdotomania* n'est pas à proprement parler un livre « de » Daniel Spoerri, mais bien un livre « sur » Daniel Spoerri. Le simple énoncé du titre, *Anekdotomania. Daniel Spoerri sur Daniel Spoerri* n'est-il pas déjà l'indice que Daniel Spoerri avance masqué, ou encore qu'il n'y a pas un, mais de multiples « Daniel Spoerri » ? Le dédoublement de Spoerri dans le sous-titre de l'ouvrage apparaît d'emblée comme un retrait, un refus de se laisser enfermer – que ce soit dans un genre littéraire, dans l'histoire de l'art, ou encore plus largement dans un personnage. « Daniel Spoerri sur Daniel Spoerri » : ce curieux sous-titre dit d'abord, sans l'expliciter, la démarche collective dont procède *Anekdotomania*. Dans sa préface, Margrit Hahnloser présente justement Daniel Spoerri comme un contributeur parmi d'autres⁹. Cet énoncé dit certes la discrétion des éditeurs

⁸ Ibid., p. 15.

⁹ Ont ainsi contribué à l'élaboration de ce volume Barbara Räderscheidt, Anja Müller-Alsbach, Pavel Schmidt, Andres Pardey, Claire Wüest, Heinz Stahlhut, Susanne Bieri, Betty Stocker, cités par Margrit Hahnloser dans cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 10.



2 Portrait de Daniel Spoerri, auteur inconnu, non daté (2001 ?), photographie. Reproduit dans *Anekdotomania*, p. 2

d'*Anekdotomania*, aux noms desquels il se substitue. Mais il constitue aussi un indice du rapport complexe de Daniel Spoerri au statut d'auteur dans l'ensemble de cet ouvrage. *Daniel Spoerri über Daniel Spoerri* résonne étonnamment avec le célèbre *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁰. À propos de celui-ci, Louis Marin notait que la vie intellectuelle et l'œuvre de l'auteur y occupaient la place centrale, sans véritablement aborder sa personnalité. Cette remarque vaut également pour *Anekdotomania*. Louis Marin notait également que la répétition du nom de Roland Barthes dans le titre laissait cependant l'ouvrage anonyme : « le redoublement du nom établit une frontière entre le titre du livre et celui qui l'a écrit, crée à la fois l'anonymat et la distance¹¹ ». À l'instar de celui-ci, *Anekdotomania* se présente comme un livre anonyme, la réduplication du nom devenant la garantie d'une disparition de l'auteur. Celui-ci parvient à se dérober à l'autobiographie pour présenter un autoportrait, voire un portrait¹².

¹⁰ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975 (plusieurs rééditions).

¹¹ Louis Marin, « I. *Roland Barthes par Roland Barthes* ou l'autobiographie au neutre », dans id., 1999 (note 4), p. 3-13. URL : <https://www.cairn.info/ecriture-de-soi--9782130499220-page-3.htm> [dernier accès : 26.10.2021].

¹² Ibid.

Anekdotomania fonctionne moins comme un miroir offert au narcissisme de l'auteur que comme une boule à facettes où se refléterait en même temps une multiplicité de tous les Daniel Spoerri possibles. Le double portrait photographique sur lequel s'ouvre le livre a presque valeur de manifeste : l'artiste pose en portant devant son visage une petite photographie de lui-même, bien plus jeune (fig. 2). Cette distanciation réapparaît peu après dans le texte, sous la forme d'un questionnaire, rempli par l'artiste à deux moments de sa vie, de sorte que ce n'est pas un mais bien deux Spoerri qui se prêtent au jeu, comme deux personnes répondraient simultanément aux mêmes questions.

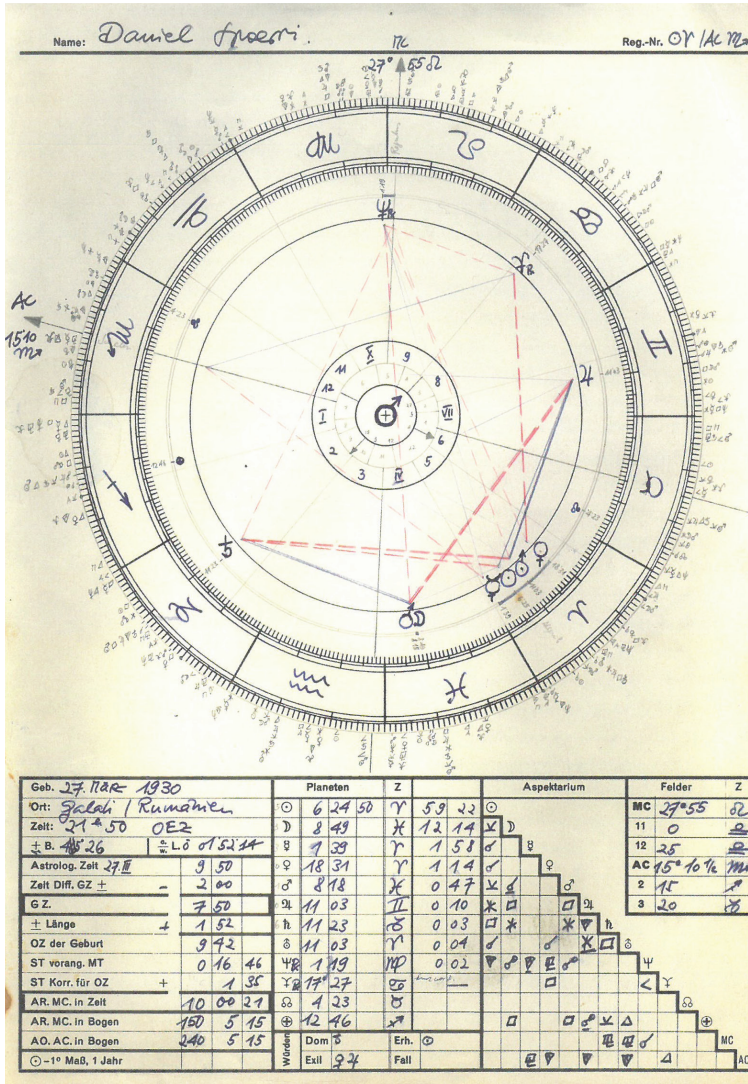
Images et textes dialoguent dans *Anekdotomania*, dans un jeu permanent de mise à distance de soi. Cette démarche résonne davantage qu'on aurait pu le croire avec le livre d'Otto Hahn évoqué plus haut. Certes, le livre du critique d'art confère au lecteur l'impression d'une intimité avec Spoerri qu'*Anekdotomania* n'a de cesse de remettre en cause. Mais Spoerri n'en laisse pas moins Otto Hahn écrire une monographie « déguisée en autobiographie », qui tire sa légitimité du label « relu par DS »¹³. En acceptant qu'un autre écrive à sa place l'histoire de sa vie à la première personne, Spoerri fait preuve d'un rapport distancié et pluriel à sa propre biographie – admettant que dès qu'il y a récit, il y a fiction.

Destinée et identité(s)

L'importance accordée par l'artiste à la notion de destinée mérite d'être soulignée. En incipit du premier chapitre figure l'« horoscope de Daniel Spoerri né le 27 mars 1930 à 21h50 à Galati, en Roumanie réalisé par Serge Stauffer vers 1960¹⁴ » (fig. 3). Réalisé trente ans après sa naissance, ce thème astral est censé résumer la personnalité de Spoerri et nous livrer les aspects les plus singuliers, mais aussi les plus persistants, de sa personnalité. Encore faut-il posséder quelques notions d'astrologie pour en savoir davantage : Daniel Spoerri s'expose autant qu'il se dérobe à la majorité de ses lecteurs. Même sans être trop versé en astrologie, on remarquera que ce thème astral contredit à première vue ce que nous disions plus haut des identités multiples de Spoerri. Car s'en référer aux astres et à sa destinée, n'est-ce pas affirmer une individualité absolue, une personnalité immuable quelles que soient les circonstances ?

¹³ Hahn, 1990 (note 3), p. 5.

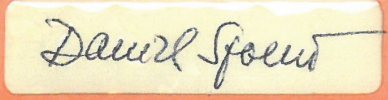
¹⁴ Cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 12.



- 3 Horoscope de D. S. né le 27 mars 1930 vers 21h50 à Galati, Roumanie, et réalisé par Serge Stauffer vers 1960 (« Horoskop von D. S. geboren am 27. März 1930 um 21.50 Uhr in Galati, Rumänien, angefertigt von Serge Stauffer um 1960 »), reproduit dans *Anekdotomania*, p. 12

sign your name —
ON THE CELLOPHANE WINDOW BELOW

Use your normal signature — this card will be returned to you.



YOUR CHART WILL BE IN **ENGLISH** UNLESS YOU CHECK BELOW

DEUTSCH ESPAÑOL DANSK
 FRANÇAIS ITALIANO

ORIGINATORS OF **ANAVAC** ELECTROGRAPHIC ANALYSIS

sign your name —
ON THE CELLOPHANE WINDOW BELOW

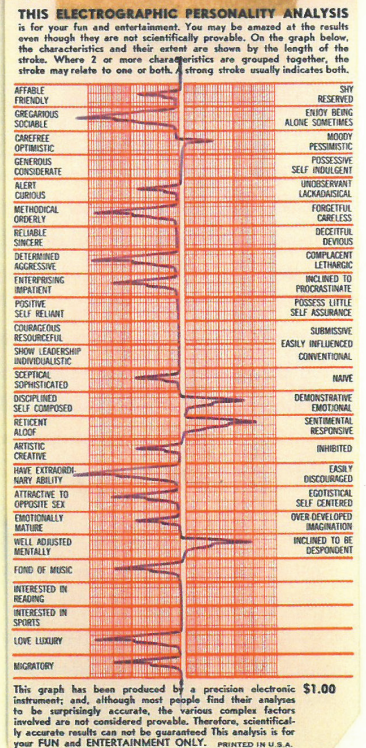
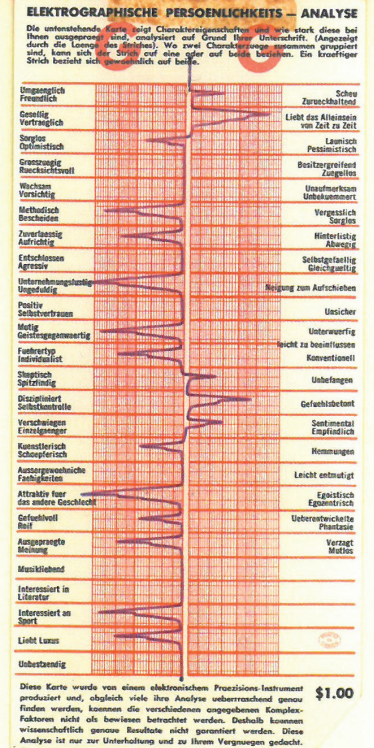
Use your normal signature — this card will be returned to you.



YOUR CHART WILL BE IN **ENGLISH** UNLESS YOU CHECK BELOW

DEUTSCH ESPAÑOL DANSK
 FRANÇAIS ITALIANO

ORIGINATORS OF **ANAVAC** ELECTROGRAPHIC ANALYSIS



4 Handlinien-Horoskop aus einem Automaten in der Penn-Station, New York, 1964, deutsche und englische Version, reproduit dans *Anekdotomania*, p. 30

C'est précisément de cette identité à soi dont se moque Daniel Spoerri en présentant dans les pages précédentes deux autres horoscopes, l'un en allemand, l'autre en anglais réalisés cette fois par une machine – une sorte de Méta-matic astrologique. Ils n'indiquent pas les mêmes données, laissant voir non seulement la dimension aléatoire de ces calculs mais aussi le caractère dérisoire de la notion même d'identité (fig. 4).

Cet étrange portrait abstrait résonne avec un texte reproduit quelques pages plus loin. À la question « Qui êtes-vous M. Spoerri ? »¹⁵, il répond : « Mes médecins et mes astrologues me prédisent que je vais devenir vieux et qu'à quatre-vingts ans je n'aurai rien perdu de ma vigueur ». Dans ce bref autoportrait, l'humour et la fiction se substituent immédiatement au déterminisme et à l'authenticité du moi : « je suis allemand, riche, beau et jeune. On se bat pour m'acheter mes dessins, j'ai cinq enfants, mon père est un grand industriel [...] Avec tout ça j'ai seulement un petit défaut et j'en suis fier, car de cette façon je fais un plaisir même à ceux qui m'envient : je ne dis pas la vérité¹⁶ ». Spoerri se réapproprie le célèbre paradoxe du menteur que l'on peut sommairement résumer ainsi : un homme déclare « Je mens ». Si c'est vrai, c'est faux. Si c'est faux, c'est vrai. De la sorte, il remet en cause le « pacte autobiographique¹⁷ », qui postule une identité à soi de l'auteur. Bien plus que l'astrologie, c'est l'écriture qui permet de conjurer le mauvais sort et d'avoir prise sur son destin, en un geste performatif et magique. L'écriture ouvre la possibilité de se projeter simultanément dans le passé et dans le présent, de multiplier les identités et donc les récits de soi possibles.

Cette projection kaléidoscopique d'identités dans *Anekdotomania* fonctionne à de nombreux égards comme les *Tableaux-pièges*. Dans un entretien avec Déborah Laks, Daniel Spoerri déclare : « Mon territoire, ce sont ces objets qui sont des fixations de ma vie. Je sais une fois que j'étais extrêmement content quand j'ai regardé devant moi, j'ai vu tout collé au mur. Et c'était une joie incroyable qui me remplissait parce que tout d'un coup je me sentais extrêmement riche. [...] j'étais riche parce que ce que je pouvais regarder devant moi, c'était moi¹⁸. » Selon l'historienne de l'art, « l'objet remplace le territoire, [...] une inscription de l'identité dans le lieu, défini par les objets comme par des coordonnées géographiques¹⁹. » Si les *Tableaux-pièges* concentrent l'identité plurielle de Spoerri sur le plan spatial, *Anekdotomania* les déploie sur le plan temporel

15 Ibid., p. 25.

16 Ibid.

17 Philippe Lejeune, cité par de Grève, 2008 (note 7), p. 24.

18 Déborah Laks, *Des déchets pour mémoire : l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes (1975-1995)*, Dijon 2017, p. 305-306.

19 Ibid.

spécifique du texte. Assemblage d'objets et écriture participent d'un même territoire mémoriel. Dans une démarche proche de celle des *Tableaux-pièges*, le geste de sélectionner un document d'archive pour raconter l'anecdote qui lui est associée, constitue paradoxalement une manière d'échapper au commentaire rétrospectif afin de se plonger dans la matière même du souvenir.

Spoerri historien

Parmi les livres d'artiste de Daniel Spoerri, *Anekdotomania* occupe une place à part car il retrace l'histoire de toute son œuvre. Nous avons évoqué précédemment le travail collectif de recherche et de sélection des sources, et le rôle de toute une équipe dans l'agencement de ce qui constitue la trame et le matériau brut de l'ouvrage. Cette documentation abondante et souvent inédite constitue certainement la partie la plus « scientifique » de l'ouvrage. Quelle histoire et quel sens ces sources prennent-elles une fois commentées par Daniel Spoerri ?

Qu'il s'agisse de la genèse de l'exposition *Bewogen Bewegung*²⁰, des relations avec Marcel Duchamp au sein du projet MAT²¹, ou encore d'un entretien avec Joseph Beuys²², nous traversons l'histoire de l'art des années 1950 à 2000 selon le point de vue de Daniel Spoerri. De ce témoignage sont étonnamment exclus ceux qui ont contribué à le faire entrer dans l'historiographie de cette période. Le critique d'art Pierre Restany et son mouvement, le Nouveau Réalisme, sont les grands absents d'*Anekdotomania* ; ceux-ci ne sont pas même mentionnés – on reconnaît certes Pierre Restany sur un collage de photos mais son nom n'apparaît pas²³. Spoerri s'inscrit en porte-à-faux aussi bien par rapport à la mythologie de l'artiste comme précurseur que par rapport à la rhétorique de l'innovation prônée par le fondateur du Nouveau Réalisme. Sa distanciation avec le discours historique des néo-avantgardistes résonne avec les propos qu'il tient sur la postérité de son œuvre : « Il y a des œuvres qui, me semble-t-il, sont oubliées à tort. Cela n'arrivera pas, je crois, à la mienne²⁴. » L'aplomb apparent de cette formulation se trouve en réalité contredit par la négation, autant que par le double énoncé contenu dans la phrase qui laisse entendre une chose et son contraire, à savoir que son œuvre pourrait aussi bien sombrer dans l'oubli, mais à juste titre. Entre confiance et indifférence, l'enjeu de la postérité se joue ailleurs que dans la légitimation par les historiens d'art.

20 Cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 89-93.

21 Ibid., p. 82-88.

22 Ibid., p. 199-204.

23 Ibid., p. 133 : « Fotocollage mit Situationen aus der Galerie J, Paris, 1963 ». Restany est présent sur deux photographies, 2^e rangée en partant du haut.

24 Ibid., p. 25.

Spoerri a constitué son savoir hors de l'université. Il aurait voulu être poète, nous dit-il, mais *Anekdotomania* nous révèle aussi un très singulier historien. Spoerri mentionne brièvement Julius von Schlosser, initiateur de la spécialisation des musées²⁵, et Karl Friedrich von Rumohr, non pas pour ses ouvrages d'histoire de l'art mais pour son *Esprit de la cuisine*²⁶. Il se réfère également à Caspar David Einckel, auteur d'une *Muséographie* en 1727²⁷ ; ou encore à la *Physiologie du goût* de Brillat Savarin²⁸. L'ultime référence restant *L'histoire naturelle* de Pline qui a inspiré l'un de ses livres²⁹. Spoerri préfère manifestement l'histoire populaire et celle des érudits locaux, une histoire plus proche de l'ethnographie ou de l'anthropologie. En témoigne le passage qui relate son travail sur les sources d'eau sacrées de Bretagne³⁰, qu'il décrit comme étant une « recherche ethnographique sur le terrain³¹ » où sont mentionnés de nombreux travaux de recherche, des ouvrages d'érudits locaux³².

Anekdotomania se compose à de nombreux égards comme un ouvrage historique. Son ordonnancement chronologique implique une linéarité, et parfois une recherche d'exhaustivité, puisqu'il présente l'œuvre de Spoerri des origines à nos jours. L'ouvrage renferme également de multiples marques d'historicité³³ :

« [...] appels de notes, renvois au bas de la page, référence qui signifie que le lecteur est libre de se reporter à ce livre, cet article, ce fonds d'archives ou cette pièce de musée, pour selon les cas, lire, regarder ou observer lui-même et vérifier aussi les conclusions de l'auteur. [...] Parfois on lui communique les protocoles des expérimentations. Autant de procédés appelés à montrer que perception, lecture, observation, quantification, tous ces actes cognitifs au fondement des affirmations d'un autre qui parle du passé lointain, se laissent reproduire par tout lecteur compétent, et qu'ils débouchent sur des affirmations identiques aux siennes, à d'insignifiantes variantes près³⁴. »

25 Ibid., p. 223.

26 « Ein Kunsthistoriker der die Klassizistischen Schule in Rom förderte, dessen bestes Werk aber seine eigenwilligen Kochbetrachtungen sind (Geist der Kochkunst, 1922) ». Ibid., p. 214.

27 Ibid., p. 225.

28 Ibid., p. 221.

29 Ibid., p. 191. Voir *Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum – Ein inkompetenter Dialog?*, Berlin 2014.

30 Marie-Louise Plessen et Daniel Spoerri, *Heilrituale an bretonischen Quellen*, Casti 1977, cité dans cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 171.

31 « Ethnographische Feldforschung », dans *ibid.*, p. 174.

32 Voir « Bretonische Hausapotheke (Pharmacie bretonne). Eine Sammlung von 117 Wassern », dans *ibid.*, p. 171-180.

33 Selon la définition de Krzysztof Pomian, « Histoire et fiction », dans *id.*, *Sur l'histoire*, Paris 1999, p. 32.

34 Ibid., p. 33-34.

Spoerri multiplie ces marques, jusqu'à l'excès, jusqu'à leur faire prendre l'ascendant sur le discours historique lui-même. Parmi cette accumulation de documents d'archives, les ajouts de 2001 sont moins des interprétations ou des mises en contexte que des commentaires au gré des souvenirs de l'auteur. Dès lors, la place du lecteur change par rapport à celle qui lui est assignée dans un ouvrage historique. Il n'est pas le « vérificateur » potentiel du discours mémoriel de Daniel Spoerri ; il doit plutôt s'immerger dans le matériau brut des documents, pour en éprouver à son tour la discontinuité, comme le ferait un historien explorant les archives.

L'anecdote pour méthode

Dès les premières pages de *Anekdotomania*, nous apprenons qu'après la Seconde Guerre mondiale, Spoerri empruntait des ouvrages pour les recopier intégralement à la machine à écrire, pour mieux mémoriser l'histoire de certains mouvements artistiques, en particulier le constructivisme³⁵. Son rapport au texte s'avère indissociable de l'objet livre et de l'acte de collectionner. Spoerri poursuit dans *Anekdotomania* ce travail très matériel de mémoire : il reprend, annote, commente, classe amoureusement ses archives, selon une pratique qui n'est pas sans évoquer celle de Walter Benjamin classant, reclassant ses fiches et recopiant des extraits, aimant infiniment « le crépitement timide et doux de tous ses papiers amassés, griffés de son écriture minuscule, inlassablement classés, déclassés et reclassés³⁶ ». Chez l'un comme chez l'autre, le goût d'accumuler les fragments « laisse deviner le collectionneur au miroir diffracté de ses archives³⁷ ». Le titre *Anekdotomania* situe d'emblée Spoerri dans la filiation de l'historien-collectionneur ou du collectionneur-archiviste : d'une part, il place le récit sous le signe de l'anecdote, et d'autre part, le néologisme « *Anekdotomania* » résonne avec un terme bien connu des archéologues : l'anticomanie.

A priori, l'anecdote se définit comme le contraire de l'histoire, qui tire sa scientificité de l'administration de la preuve, puisqu'elle peut être aussi bien vraie que fausse. Mais les dictionnaires nous rappellent que l'anecdote est l'un des modes du discours historique. Au passage, notons le goût prononcé de Spoerri pour les dictionnaires, évoqués à plusieurs reprises dans *Anekdotomania* : il formule le souhait de créer une « bibliothèque de dictionnaires » dans son restaurant afin que les convives, qui bien souvent se disputent sans savoir véritablement de quoi ils parlent, puissent aller vérifier immédiatement

35 Margrit Hahnloser, « Zum Geleit », dans cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 8.

36 Patrick Boucheron, préface à Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1942], Paris 2017, p. 25.

37 Ibid.

leurs dires³⁸... Il cite également le dictionnaire comme modèle ultime de la connaissance : « Ma mémoire est si grande que je n'ai pas besoin de Larousse et mes connaissances si vastes qu'on vient me consulter de loin. Jamais de ma vie je n'ai fait une faute d'orthographe³⁹ ». *Le Grand Robert*, nous apprend que Spoerri est un « anecdotier », c'est-à-dire un « conteur d'anecdotes vraies ou fausses mais ayant toujours l'apparence de la vérité ⁴⁰ » aussi bien qu'un « historien, historienne qui aime les anecdotes ». Dans le *Furetière*, l'anecdote constitue même un genre à part dans la tradition historique antique : Procope de Césarée, l'un des premiers historiens, y est cité comme l'auteur des *Anecdotes*⁴¹.

Cependant, l'anecdotier Spoerri devient « anecdotomane » en raison de sa folie ou de sa passion de collectionneur. Il incarne une variante du collectionneur, ou du moins de son stéréotype, « un personnage d'anecdote » tel que le décrit Krzysztof Pomian : « Collectionneur ? Un maniaque inoffensif qui passe son temps à classer les timbres-poste, à épingler les papillons ou à se délecter de gravures érotiques. [...] Autrement dit, on n'y voit qu'un amusement narcissique et un peu frivole. Une bagatelle⁴². » Spoerri endosse volontiers ce rôle lorsqu'il énumère et décrit amoureusement ses collections de couteaux à éplucher (au nombre de 723), ou d'ustensiles de cuisine liés à la cuisson, à l'épluchage et au tranchage de l'œuf. La parenté entre la collection et l'objet livre se matérialise dans l'œuvre *Eggcyclopedia*, composée d'une étagère sur laquelle sont ordonnés tous ces objets⁴³. Spoerri ne dresse pas d'inventaires de ses collections dans *Anekdotomania*, mais il établit une typologie minutieuse de ses *Tableaux-pièges*. Toutes les variantes sont passées en revue avec délectation, en un relevé quasi-exhaustif.

38 « Inzwischen aber träume ich weiter : - von der Wörterbuch-Bibliothek, die im Restaurant sein muss. Duden - Larousse - Littré et cetera. Weil man ja immer im Restaurant Über Dinge streitet, über die man nicht Bescheid weiss - und es so einfach wäre, nachzuschlagen. » Brief an Karl Gerstner zur Gründung des Restaurant Spoerri, dans cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 192.

39 « Qui êtes-vous M. Spoerri ? », dans *ibid.*, p. 25.

40 « Anecdote », dans *Le Grand Robert de la langue française*, 2^e éd., t. 1, 1988, p. 364.

41 « ANECDOTES : Terme dont se servent les historiens pour intituler les histoires qu'ils font des affaires secrètes et cachées des princes, c'est-à-dire, des Mémoires qui n'ont point paru au jour, et qui n'y devaient pas paraître. Ils ont imité en cela Procope, historien qui a ainsi intitulé un livre qu'il a fait contre Justinien et sa femme Théodora. C'est le seul des Anciens qui nous ait laissé des Anecdotes, et qui ait montré les princes tels qu'ils étaient dans leur domestique. Varillas a fait les *Anecdotes*, ou l'histoire secrète de la maison des Médicis. Ce mot vient du grec Anecdota, qui signifie choses qui n'ont pas paru, qui ont été tenues secrètes, qui n'ont pas été données au public. », *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, t. 1, Paris 1978 (XVII^e siècle), [n. p.].

42 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 1987, p. 7.

43 « Kleine Physiologie des Eis von A bis Z = Eggcyclopaedia », dans cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 128-131.

Dès lors, *Anekdotomania* est à l'œuvre de Spoerri ce que l'anticomanie est à l'archéologue. Spoerri se présente comme un historien-collectionneur anachronique, un peu à la manière de Piranèse et ses candélabres monumentaux, entièrement recomposés à partir de débris archéologiques et d'ajouts contemporains ; ces objets ont finalement l'air encore plus authentiques que des originaux antiques⁴⁴. Pour Spoerri, seul compte l'effet du réel de l'anecdote : il raconte ainsi comment il présenta spontanément au public, lors d'une conférence à Düsseldorf, le soi-disant « Cheveu du violon d'Ingres », qu'il conservait depuis 1977 dans son portefeuille, après quoi l'un de ses collègues le félicita pour sa capacité à inventer les « habits neufs de l'empereur », ces histoires invraisemblables que les gens sont prompts à croire⁴⁵. Le vrai (ou ce qui est considéré et présenté comme tel par Spoerri), passe ici pour faux. En revanche, lorsqu'il raconte son film *Résurrection* dans ses moindres détails, alors que celui-ci n'existe encore que dans son esprit, le film et ses détails apparaissent plus vraisemblables que si le film existait réellement⁴⁶. Plus piranésien que winckelmannien, Spoerri collectionne et fabrique, arrange et recompose ses fragments anecdotiques, tous dotés a priori du même degré d'authenticité.

Ce rapprochement avec les anticomanes du XVIII^e siècle résonne avec la définition de son œuvre comme « Pompéi mental », proposée par Alain Jouffroy en 1961⁴⁷. Outre son rapport avec l'histoire, le discours même de Spoerri possède aussi sa propre historicité. Il n'acceptera que tardivement de relire son œuvre à l'aune de la formule du critique d'art, et déclare en 1981 : « Moi, ça m'a révolté que Jouffroy dise cela. Aujourd'hui, je trouve qu'il avait en effet raison, parce que ce qui me fascine beaucoup, c'est vraiment l'arrêt par la mort⁴⁸. » Si *Anekdotomania* participe aussi de ce champ de ruines – les allusions à la destruction des Juifs d'Europe sont nombreuses – c'est aussi un sanctuaire. Force est de constater que ses pages sont habitées de morts plus que de vivants.

Anecdotes de papier, anecdotes de bronze

De manière remarquable, c'est à la fin de l'ouvrage que la présence des morts est la plus tangible, lorsque Spoerri s'adresse à eux au présent : à « Jeannot », à qui il dédie cet ouvrage afin « qu'il soit encore un peu plus fâché après

44 Voir Caroline Van Eck, « Les candélabres de Piranèse », dans *Lettre du séminaire Arts & Sociétés* 91, URL : <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/3068> [dernier accès : 26.10.2021].

45 Cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 226-227.

46 Ibid., p. 190-191.

47 Alain Jouffroy, « Pour une révolution du regard », mai-décembre 1960, repris dans Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1964.

48 Spoerri cité par Laks, 2017 (note 18), p. 297.

moi⁴⁹ ». Spoerri évoque aussi la genèse de chacune des sculptures en bronze du Giardino. Chaque récit se conclut par un mot doux, adressé au présent, à chaque ami artiste dont la sculpture constitue le totem, les plus tendres étant pour Meret Oppenheim : « Mon petit ange, tu as dû déjà la survoler et la contempler⁵⁰ ». Les morts mettent aussi les vivants en action : c'est l'amitié indéfectible au-delà de la mort qui initie le projet d'écriture, puisque le livre *Anekdotomania* fait suite à une exposition au musée Tinguely, dédiée tout entière à la mémoire de Jeannot.

On notera pour conclure la singularité d'*Anekdotomania* par rapport à la *Topographie anecdotée du hasard* à laquelle son titre fait écho. La « Topo » relève comme *Anekdotomania*, d'une « définition performative de soi⁵¹ ». Mais alors que dans son premier livre, Daniel Spoerri performe son autoportrait en creux, par le biais des objets et du dialogue avec ses amis, l'artiste passe au premier plan dans *Anekdotomania* – quand bien même l'identité de Spoerri y reste fondamentalement plurielle. La notion d'anecdote s'en trouve modifiée d'un livre à l'autre. Dans la « Topo » elle participe d'une temporalité dadaïste, conçue sur le mode fragmentaire et désordonné du présent ; dans *Anekdotomania* en revanche, l'anecdote signifie un retour dans le temps. La mémoire est bien à l'œuvre, mais selon des modalités différentes. Dans la « Topo », le présent est figé pour constituer une archive à la manière d'un instantané, même si le processus continue *ad libitum* ; dans *Anekdotomania*, le passé est rappelé à la vie par l'acte d'écrire, en même temps qu'il entre dans la postérité, sous la forme d'un livre achevé. Le livre, de par sa structure fragmentaire, n'est pas sans évoquer l'expérience de la « coïncidence » décrite dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Claude Coste rappelle comment, en écoutant un auto-enregistrement interprétant de manière imparfaite une pièce classique au piano, le sémiologue a ressenti l'abolition momentanée de la « distance entre le jeu et l'écoute, entre la création et la réception ». Dans cette double performativité, celle du jeu passé et celle de l'écoute actuelle, « passé et présent, associés dans une même totalité, abolissent momentanément le temps, créant une fragile transcendance qui rappelle bien évidemment, mais en mineur, la révélation du *Temps retrouvé*.⁵² » *Anekdotomania* résonne avec ce vécu intime. Les anecdotes font ressortir les fragments du passé, qui fusionnent, dans une même totalité, avec les bribes du présent. *Anekdotomania* serait ainsi

49 Cat. exp. Bâle/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 1), p. 303.

50 Ibid., p. 268.

51 Déborah Laks, « L'écume des fonds de tiroir », dans *Topographie anecdotée du hasard*, 2016 (note 2), p. 311.

52 Claude Coste, « Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité », dans *Recherches & Travaux* [en ligne] 75, 2009, p. 52, mis en ligne le 30 juin 2011, URL : <http://recherchestravaux.revues.org/372> [dernier accès : 01.10.2018].

- 5 Chambre n° 13, Hôtel de Carcassonne, 1998 Bronze, 250 x 300 x 500 cm, Il Giardino, Seggiano, reproduit dans *Anekdotomania*, p. 282



à la « Topo » ce que la reconstitution mémorielle, sous forme de sculpture en bronze de la chambre de l'hôtel Carcassonne habitée dans les années 1960, est aux *Tableaux-pièges* réalisés au même endroit et à la même époque (fig. 5). À la manière de la chambre de bronze – un matériau qui pour Spoerri « représente l'éternité » – *Anekdotomania* apparaît comme le « réduit sacré⁵³ » de la mémoire de Daniel Spoerri.

⁵³ Krzysztof Pomian, *Des reliques sacrées à l'art moderne. Venise - Chicago. XIII^e-XX^e siècle*, Paris 2003, p. 8.



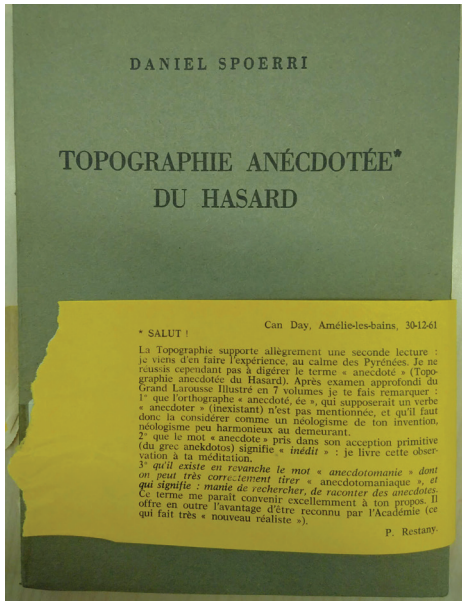
Une communauté de papier : la « topo-team », amitiés créatrices et généalogies poétiques

Agathe Mareuge

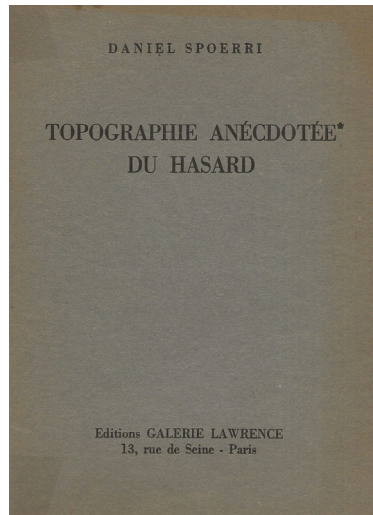
« Quel livre ? »

« Quel livre ? », demande Dieter Roth à Dick Higgins dans l'ultime note de la *Topographie* après que celui-ci a recommandé, pour réaliser l'illustration de cette note (« brûlure de cigarette », note 80), de « brûler soigneusement le livre »¹. En effet : ce n'est pas d'un livre qu'il s'agit, mais de trois, de quatre, de douze, et potentiellement, semble-t-il, d'une infinité. Lorsque l'on parle de la *Topographie anecdotée du hasard* (ou *Anecdoted Topography of Chance* ou *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*), on renvoie à douze

1 *Topographie anecdotée du hasard*, de Daniel Spoerri, avec l'aide de son cher ami Robert Filliou, traduite et réannotée par leur cher ami Emmet Williams, enrichie d'annotations par leur cher ami Dieter Roth et, en miroir, 100 dessins de Topor. Traduction depuis l'anglais de Stéphane Mahieu et depuis l'allemand de Sacha Zilberfarb. Postface de Deborah Laks. Paris, Le nouvel Attila / Othello & Le Bureau des activités littéraires, 2016, p. 306. Cet ouvrage sera abrégé dans les notes suivantes en « Topo ». Les citations se réfèrent à cette dernière édition. L'édition originale (Paris, Galerie Lawrence, 1962) est plus sobrement intitulée *Topographie anecdotée* du hasard*, le seul auteur mentionné étant Daniel Spoerri. Les citations en allemand se réfèrent à l'édition originale allemande : Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, enthaltend die mit Hilfe von Daniel Spoerris gutem Freund Robert Filliou aufgezeichnete französische Originalversion und das Anekdotenallerlei seines guten Freundes Emmett Williams aus der amerikanischen Version, alles übersetzt und mit weiteren Anekdoten angereichert von seinem ebenso guten Freunde Dieter Rot und verlegt bei Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1968. La dernière version allemande parue a été publiée chez Nautilus (Hambourg) en 1998. Les citations en anglais se réfèrent à l'édition originale américaine : Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance (Re-Anecdoted Version), Done with the help of his very dear friend Robert Filliou and Translated from the French, and further anecdoted at random by their very dear friend Emmett Williams With One Hundred Reflective Illustrations by Topor*, New York, Something Else Press, 1966. A noter aussi l'importante édition élargie publiée en Angleterre par Alastair Brotchie, Malcolm Green, Anthony Melville, Terry Hale et Chris Allen : Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance (Probably definitive re-anecdoted version), Done with the help of his very dear friend Robert Filliou and translated from the French, and further anecdoted by their very dear friend Emmett Williams, enriched with still further anecdotes by their very dear friend Dieter Roth (translated out of the German for the first time by Malcolm Green), with 100 reflective illustrations by Topor*. Atlas Press, London, Documents of the avant-garde n°4 Fluxus &/or Nouveau Realisme, 1995 La dernière version en anglais a paru en 2015 chez Atlas Press à Londres ; il s'agit d'une réédition, avec quelques modifications, de la version parue vingt ans plus tôt chez le même éditeur.



1 Paris, Galerie Lawrence, 1962, avec et sans bandeau



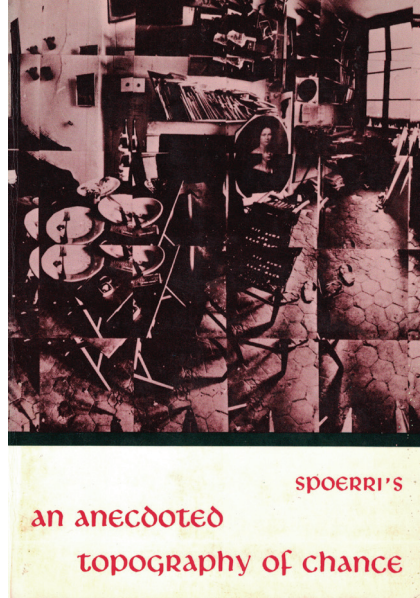
éditions différentes du livre, parues en trois langues et publiées dans quatre pays. Entre l'édition originale française voici bientôt six décennies et l'ultime (?) réédition en France il y a quatre ans, en passant par des étapes américaine, allemande, anglaise, et à nouveau allemande, ce sont, de 1962 à 2016, cinquante-quatre années de traductions, variations et augmentations au fil d'amitiés créatrices. Ces amitiés sont inscrites dans les sous-titres mêmes du livre : *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri, avec l'aide de son cher ami [*« guter Freund » / « very dear friend »*] Robert Filliou, traduite et réannotée par leur cher ami Emmett Williams, enrichie d'annotations par leur cher ami Dieter Roth, et en miroir, 100 dessins de Topor². Ces amitiés sont proprement créatrices en ce qu'elles déterminent la forme de l'objet initial, ses modifications et ses déformations ultérieures, mettant à mal l'unité de l'œuvre.

Dès la toute première introduction en 1962, Daniel Spoerri indique que, cherchant à saisir les objets se trouvant sur sa table bleue dans la chambre n° 13 de l'hôtel Carcassonne, rue Mouffetard, où il logeait alors, il aurait aussi bien pu en faire un *Tableau-piège*, comme il en produisait alors ; mais qu'il éprouva « le désir de recréer les objets à travers la mémoire au lieu de les montrer réellement »³, et fit pour cela le choix du papier. Ce papier accueille, d'une part, le *tracé* des objets sur une sorte de carte topographique (reproduit sur un dépliant joint à la brochure), et pour le contour de chaque objet, un numéro ;

² Je souligne.

³ « Topo », p. 45.

- 2 New York, Something Else Press,
1966



d'autre part, il reçoit la *description* de ces objets, suivant précisément cette numérotation, et parfois déjà assortie de notes complétant les descriptions. Le tout doté d'un index biographique des personnes citées. La toute première version est déjà collective, puisqu'elle se fait en collaboration avec Robert Filliou, à qui Spoerri dicte le texte, son français étant alors encore incertain. De plus, les notes et anecdotes sont déjà l'occasion de faire entrer de nombreux amis et complices dans le livre. Par communauté, nous entendons cette constellation amicale et artistique incarnant, dans l'objet livre et dans la forme textuelle résolument ouverte, un vécu commun, créatif et fertile.

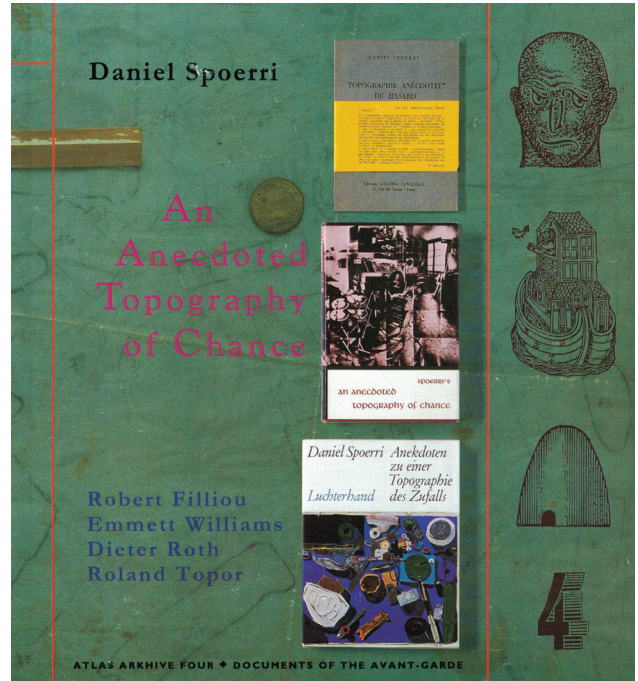
Cette communauté de papier formée par la « topo-team », ainsi que les artistes se nommaient, s'inscrit dans une double filiation. D'abord, elle prend sa source dans le premier romantisme allemand, celui d'Iéna dans les années 1795-1799, autour notamment de Novalis et des frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, et de leur revue *l'Athenäum*, animée par l'idéal d'une intersubjectivité poétique. Ensuite, la « topo-team » est l'héritière de Dada, défini par Tristan Tzara comme une « constellation d'individus et de facettes libres »⁴.

Deux aspects essentiels de cette double filiation seront ici étudiés : premièrement, l'idée d'une « encyclopédie » topographique avec une tension sous-jacente entre volonté de totalisation et fragmentation, entre l'absolu d'une part

⁴ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. 5, 1924-1965, éd. par Henri Béhar, Paris 1992, p. 572.



3 Neuwied et Berlin, 1968



4 London, Atlas Press, Atlas Archive 4, 1995

et le contingent ou l'anecdotique d'autre part ; entre démiurgie et humilité. Deuxièmement, l'ambition de « fixer le hasard » avec l'articulation entre hasard et objets trouvés. En conclusion, nous reviendrons sur cette notion de communauté de papier pour en examiner les conséquences au plan de l'œuvre (comprise comme l'objet livre) et du texte.

Une « encyclopédie » topographique ? La « Topo », entre totalité et fragment

« Salute Mario ! Enfin tu as récupéré le bazar, notre *encyclopédie* d'anecdotes numérotées, orthographiées et que sais-je encore. »⁵ C'est ainsi que Daniel Spoerri, dans une lettre à Mario Hindermann, l'éditeur de la maison allemande Luchterhand, nomme en novembre 1968 le volume, tel qu'il vient d'être traduit par Dieter Roth. Une encyclopédie ? ou plus exactement : une encyclopédie d'anecdotes ? C'est une entreprise à la fois démesurée, et dérisoire : qu'est-ce qu'une encyclopédie faite de miettes de pain (1a), de débris de coquilles d'œufs (4 et 4a), de grains de sel éparpillés (5), d'allumettes (7a, 10 46a), de tache de vin (28a), d'une brûlure de cigarette (80), d'une boule de

⁵ « Topo », p. 59. Lettre du 8.11.1968 de Daniel Spoerri à Mario Hindermann, Luchterhand. Je souligne.

déchets de fils de fer (34c), de deux bouts de bougie (34f), d'une grosse vis (34k), d'un clou rouillé (71), d'un clou tordu (34p), mais aussi de fil noir (39), d'une cacahuète offerte (55), d'une capsule en matière plastique (34l), ou encore d'un trèfle à quatre feuilles (76) ? À partir de ces objets – parfois même, moins encore que des objets : de leurs simples traces – il s'agit pourtant bien de saisir toute la réalité matérielle d'une époque, celle de la fin des années cinquante et du tout début des années soixante, et dans le même geste, d'écrire l'autobiographie individuelle et collective de toute une génération, notamment artistique ; car ces objets racontent les lieux et les voyages de Spoerri et de ses comparses, leurs collaborations avec les musées, galeries, en même temps que les menus faits et gestes de leur quotidien. À une volonté totalisante s'oppose un parti pris fragmentaire, qui mine dans le même temps la conception classique de l'œuvre et s'inscrit bien plutôt dans une généalogie passant par le premier romantisme allemand.

« Quelque chose d'aussi petit qu'un mégot il y aura tout un roman là-dessus, [...] et ainsi de suite, et alors ça, ça peut aller très loin »⁶, déclare Spoerri à Filliou dans une conversation enregistrée sur magnétophone vers le 7 octobre 1961 et retranscrite intégralement, sur le souhait de Dieter Roth, en note d'une note sur l'objet 25 ; et aussi : « Je pensais déjà à l'époque [i.e. en octobre 1961, AM] que le monde pouvait tenir tout entier dans un bouton de culotte »⁷, écrit Spoerri dans sa préface à l'édition allemande *Nautilus* de 1998. Avec cette image du monde entier tenant dans un bouton de culotte, Spoerri exprime sa croyance dans la capacité du détail à dire l'ensemble – un peu plus loin d'ailleurs dans la conversation, évoquant les détails des reproductions de peintures de Rembrandt, ou de photographies de détails de l'art roman, Spoerri et Filliou partagent la même conviction que le détail est une « façon de mieux comprendre »⁸. Autrement dit, c'est précisément le fragment qui est à même de saisir le tout.

« Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. »⁹ Telle est la définition du fragment donnée par Friedrich Schlegel dans le fragment 206 de l'*Athenäum*. Le fragment est compris comme un organisme, un microcosme, et il fonctionne comme une entité autonome et achevée. Dans le même temps, il est en devenir et possède une qualité intrinsèquement germinative – en effet, si

6 Ibid., p. 135.

7 Ibid., p. 25. En note, Benoît Virot opère un rapprochement entre la poétique ici mise en œuvre par Spoerri et l'« anecdotomania comme procédé d'amplification romanesque » chez Raymond Roussel, dont les microcosmes tels que *La Vue*, permettent de décrire toute une cosmogonie. Benoît Virot renvoie par ailleurs à l'objet 70a de la « Topo » (la bobine pour bouton de braguette).

8 Ibid., p. 137.

9 « Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel. » Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. par Ernst Behler, t. 2 : Charakteristiken und Kritiken, 1796-1801, Paderborn 1967, p. 197 ; trad. fr. dans Ernst Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, trad. Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris 1996, p. 219-220.

l'on quitte cette fois le modèle romantique pour se pencher sur son avatar des années soixante, on constate que chaque note de la « Topo » appelle une nouvelle note, une nouvelle anecdote, et ceci à l'infini. Mais la nature essentiellement fragmentaire de ces descriptions en chaîne ne doit pas masquer l'importance de leur mise en relation. La tension entre ces deux aspects est au cœur du projet novalisien du *Brouillon général* de 1798-1799, sous titré « Matériaux pour une encyclopédistique » (*Materialien zur Enzyklopädistik*), un sous-titre que l'on pourrait tout aussi bien appliquer à la *Topographie anecdotée du hasard* (et inversement). Dans son analyse du *Brouillon général*, Olivier Schefer déclare : « Conscient lui-même des limites de son entreprise, Novalis privilégie la pratique de l'échantillon et du local, de l'individuel, sur celle de l'achèvement circulaire, autotélique. »¹⁰ Tout comme chez Novalis, il s'agit chez Spoerri d'« écrire le monde »¹¹.

Ce projet encyclopédistique a trouvé une autre manifestation, à mi-chemin entre Novalis et Spoerri : chez le poète et artiste Jean Hans Arp, passé par Dada, et qui a beaucoup compté dans le parcours de Spoerri. Avec « Kaspar ist tot » (« Kaspar est mort ») et « Die gestiefelten Sterne » (« Les étoiles bottées »), Arp figure en bonne place, aux côtés de Kurt Schwitters, dans la petite anthologie des vingt-cinq poèmes favoris de Spoerri publiée en 2012¹², et qui articule la poésie se fondant sur l'humour et sur les jeux avec la langue (Morgenstern, Ringelnatz, Arp, Schwitters...) et l'esprit romantique (Hölderlin, Heine, Shakespeare traduit par A.W. Schlegel). Cette anthologie parut en outre deux ans après l'exposition de Spoerri au Arp Museum-Bahnhof Rolandseck, près de Bonn, que l'artiste avait choisi de nommer d'après le titre d'un recueil de poèmes d'Arp illustré par Max Ernst en 1930 et intitulé *Weisst du schwarzst du*, ce titre reposant sur le jeu avec la double signification du mot « weiss », signifiant à la fois « blanc » (par opposition à noir, « schwarz ») et « sait » (savoir) : (« Sais-tu / Blanc tu noir-tu »).¹³ Avant de devenir le titre de l'exposition, cette question (Spoerri réintroduit le point d'interrogation absent chez Arp) a été le titre d'une sculpture de Spoerri. Il y prend les mots d'Arp au pied de la lettre pour interroger les représentations de l'homme blanc et de l'homme noir, dans un geste que l'on pourrait qualifier de cosmogonique et qui est lui aussi fidèle à l'entreprise arpienne.

En effet, aussi bien dans les années vingt et trente que dans les années cinquante, Arp a l'ambition de saisir la totalité du monde et même de recréer, à l'échelle de ses poèmes, de petits univers, en procédant par bribes ou fragments. Ainsi, dans les années cinquante, il décide de réactiver ce qu'il nomme le « langage-objet », qu'il avait créé et développé dans les années vingt,

¹⁰ Olivier Schefer, *Novalis et le projet encyclopédique*, thèse de doctorat, Paris X, 1998, p. 163.

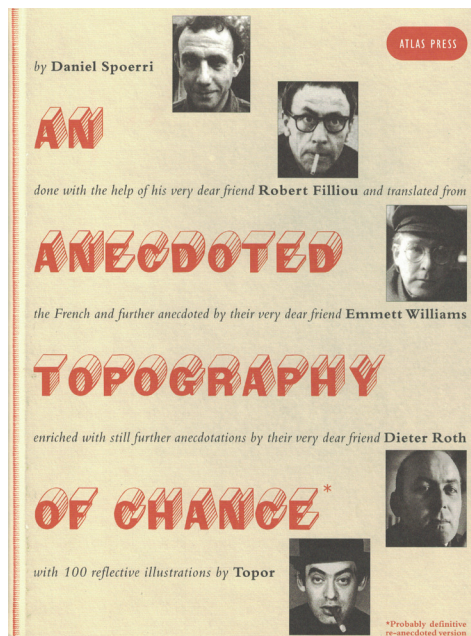
¹¹ Ibid.

¹² Daniel Spoerri, *Meine 25 Lieblingsgedichte*, Wien/Graz/Klagenfurt 2012.

¹³ Voir *Daniel Spoerri. Weisst Du, schwarzst Du?*, éd. par Oliver Kornhoff, cat. exp. Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Bielefeld 2010.



5 Hamburg, Nautilus, 1998



6 London, Atlas Press, 2016

et qui avait pris la forme de nombreux reliefs ou, plus particulièrement, des « Arpades » publiées en portfolio comme cinquième numéro de la revue *Merz* de Kurt Schwitters en 1923¹⁴. L'une des pièces maîtresses en sera, en 1957, son « Encyclopédie arpadienne » : cinq pages qui paraissent dans la revue *XX^e siècle* pour un numéro dédié à « Art et humour au 20^e siècle », et qui présentent seize entrées assorties de huit images : l'horloge, les nombrils-colonnes et la montre à nombrils, un bouquet de nombrils, la feuille, l'aigle, la langouste, les chaises et les tables, le squelette...

LE CHAPEAU

Le chapeau est un nombril carré. [...]

LA LANGOUSTE

La langouste a la voix bestiale de la framboise, le savoir-vivre de la pomme, la compassion de la prune, la lascivité du potiron. [...]

LE PAPILLON

Le papillon empailé devient un papapillon empapillé.

Le papapillon empapapillé devient un grandpapapillon grandempapillé. [...]

¹⁴ À propos de ces « Arpades », Arp parle, avec Camille Bryen, de « mythologie » pour préciser ce qu'il entend par « langage-objet » : « Le problème du langage-objet est apparu en 1920 : nombril, horloge, poupée, etc. [...]. Surtout dans les collages que tu appelles des collages de souvenir, il existe toute une mythologie. Il y en a une série dans les Arpaden éditées par Schwitters et dans *Elemente* paru en Suisse. Ce sont des nombrils, des poupées, la fleur-casque, l'oiseau-porte, etc. » Arp, « Colloque de Meudon » entre Arp et Bryen sur les collages, dans *XX^e siècle* 6, 1956, repr. dans Arp, *Jours effeuillés*, Paris 1966, p. 430-433, ici p. 432.

NOMBRIL

Le nombril est une boule de terre entourée d'une couronne de feu,
de virgules, de cédilles et de rimes épilatoires. [...]

UN BOUQUET DE NOMBRILS

Un bouquet de nombrils d'une nuit d'été nombrillée. [...]¹⁵

Si l'on recherche l'origine de ces textes, on constate qu'ils sont, pour la majorité d'entre eux, des extraits de textes antérieurs d'Arp, remontant parfois jusqu'au milieu des années vingt, et qu'Arp les « découpe » de son encyclopédie pour les transformer en fragments autonomes. Celle-ci propose ainsi un parcours diachronique dans trente années de création poétique. Il y a plus que cela : si l'on se penche sur chacun de ces textes d'origine, il apparaît qu'ils renvoient bien souvent à un travail en collaboration. Ainsi « La plante sismique et les nombrils » est-il un extrait de *l'Introduction à l'histoire naturelle de Max Ernst*, un texte écrit par Arp lors d'une exposition de frottages de son ami en 1922 ; « L'aigle » et « Le papillon » figurent dans *l'Anthologie de l'humour noir* publiée par André Breton en 1940 ; « Le squelette » est extrait du roman collectif « L'homme qui a perdu son squelette », roman en plusieurs épisodes écrits par Marcel Duchamp, Léonora Carrington, Gisèle Prassinos, Georges Hugnet, Paul Eluard et Henri Pastoureau, et paru en 1939 dans la revue *Plastique* créée et animée par Sophie Taeuber-Arp ; « La langouste » a été publiée la même année dans les *Poèmes sans prénoms* illustrés par Sophie Taeuber-Arp, de même que « Gant et nombril », dans *Rire de coquille*, paru en 1944 à la date anniversaire de la mort de Sophie Taeuber-Arp, et illustrée de ses dessins. On peut ainsi déceler une filiation profonde entre ces deux formes, (pseudo-)encyclopédique et topographique, qui toutes deux sont caractérisées par leur caractère intégratif et cherchent, à partir d'humbles objets du quotidien et d'éléments de la nature, à dire le monde tout entier¹⁶.

En outre, Arp fait partie, avec Duchamp, des artistes passés par Dada et le surréalisme qui sont nommément invités dans la « Topo » : il y fait son entrée en 1966, l'année de sa mort, dans une note sur l'objet 45 (bloc de papier hygiénique bleu marque « l'insonore »). Celle-ci fut inspirée à Spoerri par François Dufrêne, qui aida à corriger le manuscrit en français de la « Topo ré-anecdotee » et fit lire à Spoerri le poème « L'Insonore bleu » de Jean Arp, daté de 1938 et publié en 1949 dans un numéro de la revue *K* consacré à Kurt Schwitters. Un extrait en est reproduit dans la note : « Avec des borborygmes incongrus le vent se décharge. [...] Je cours. Enfin je pénètre dans le loin, dans

¹⁵ Arp, « Encyclopédie arpadienne » [1957], dans Arp, 1966 (note 14), p. 451-454.

¹⁶ Chez Arp, on peut dire que la présence de la nature introduit l'ambition d'écrire une cosmogonie, que l'on peut qualifier de « portative », ou « de poche », en tout cas, praticable et maniable au quotidien. J'ai étudié cet aspect de sa poétique des années cinquante et soixante dans le dernier chapitre de ma thèse : Agathe Mareuge, *Petite éternité. L'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp*, Dijon 2019, p. 389-449.

l'insonore bleu des nostalgies. »¹⁷ Par ce rapprochement, qu'Arp n'aurait sans doute pas dédaigné, Dufrêne et Spoerri proposent une mise en relation directe du motif poétique avec l'objet non-noble par excellence qu'est le papier hygiénique, mettant en application le principe d'incongruité prôné et pratiqué du reste par Arp lui-même dans ses productions. L'extrait du poème d'Arp fut traduit en allemand par Dieter Roth, qui ignorait sans doute qu'Arp l'avait lui-même déjà traduit – ce qu'il n'a fait que très rarement – pour une publication en 1951, puis retraduit en français par Sacha Zilberfarb, cette *Rückübersetzung* transformant « l'insonore bleu des nostalgies » en « bleu feutré de ma mémoire ».¹⁸

« Fixer le hasard » ? Hasard et objets trouvés

Dans le prolongement de l'introduction, où Spoerri se référait à Pompéi comme à la plus célèbre *fixation*¹⁹ de l'histoire, Spoerri et Filliou, dans l'entretien de la note 25, emploient tous deux le verbe « fixer » (un portrait, une image, un objet – non sans jouer sur la polysémie de l'expression « être fixé » : savoir ce qu'il en est, savoir à quoi s'en tenir). Il s'agit ici de souligner en quoi la fixation d'un objet, par la photographie par exemple, permet de le rendre davantage lisible et compréhensible :

R – Écoute, moi, tu me vois pas beaucoup, hein ? Si tu vois une photo de moi par exemple, tu me vois davantage peut-être.

D – Oui ; tout d'un coup toc ! Tu es fixé !

R – Parce que tu remarques n'est-ce pas tu es fixé. Si tu prends une situation par exemple, ben moi je, la plupart des gens par exemple, ils ne comprennent la vie qu'au cinéma.²⁰

Par analogie, la « Topo » peut être lue comme le lieu où se trouve fixé ce qui, par hasard, se trouvait en un endroit donné à un moment donné. C'est un *dispositif* qui, comme le rappellent Alastair Brotchie et Malcolm Green dans la préface à l'édition anglaise de 1990²¹, évoque des précédents dans le domaine artistique, les deux principaux représentants de ces tentatives de fixer le hasard étant certainement Marcel Duchamp (notamment avec les *3 stoppages-étalon*) ou Arp (avec ses arrangements ou ses constellations disposés « selon les lois du hasard »).

¹⁷ « Topo », p. 234.

¹⁸ Ibid., p. 237.

¹⁹ Ibid., p. 45.

²⁰ Ibid., p. 136-137.

²¹ Ibid., p. 39.

Le hasard est d'ailleurs entendu chez Arp, comme ensuite chez le germanophone Spoerri, dans le sens allemand de *Zu-Fall*, qui désigne moins le caractère aléatoire du phénomène, que ce qui advient, ce qui échoit à l'homme et à l'artiste. Ces dispositifs artistiques, qui se poursuivront d'une autre manière chez un Cage, renvoient une nouvelle fois au romantisme allemand, et particulièrement à Novalis, via le symbolisme français et Mallarmé : « Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation », lit-on également dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* en 1897 ; et le projet mallarméen est ainsi énoncé dans ce qui devait être la troisième partie d'*Igitur* (« Le coup de dés ») : « l'Infini est enfin fixé. »²² Comme l'a bien montré Rémy Colombat²³, on peut faire remonter à Novalis ce double geste de perception – donc d'acceptation – de l'univers et de son « ordre désordonné », et de fixation d'un autre ordre (ou désordre) par la parole poétique, qui est au cœur du modèle poétique et esthétique de la constellation (et de la topographie) : « Le poète ordonne, unifie, choisit »²⁴, dit Novalis, pour qui le hasard doit être « adoré par le poète »²⁵, car « tout *hasard* est merveilleux »²⁶. Ces fragments de Novalis, cités par Arp dans son essai *Die Musen und der Zufall* (« Les muses et le hasard ») de 1961, président à sa conception des constellations²⁷ et marquent une étape essentielle dans la généalogie qui relie les Romantiques allemands à Spoerri. Dans l'introduction de 1962, Spoerri parle du « relevé exact d'une topographie due au hasard et au désordre que j'ai arrêté le 17 octobre 1961 à 15h47 »²⁸ ; on retrouve ici très précisément ce double geste, simultané, de constatation, de perception et d'acceptation de l'ordre ou du désordre du monde (« relevé ») d'une part, et

22 Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, éd. par Bertrand Marchal (dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade), Paris 2003, p. 31. Citons également Bertrand Marchal à propos du *Coup de dés*, dans la préface à son édition (p. 18) : « Tel est bien le double mouvement, ou le va-et-vient, d'une écriture indissociablement poétique et critique, qui n'est réductible ni à une transitivité cosmique, ni à une intransitivité littérale [...] »

23 Voir Rémy Colombat, *Les Avatars d'Orphée. Poésie allemande de la modernité*, textes réunis par Frédérique Colombat et Jean-Marie Valentin, Arras 2017, en particulier l'essai éponyme, p. 125-146.

24 « Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt », Novalis, « Fragmente und Studien 1800-1799 », dans *Novalis, Werke*, éd. par Gerhard Schulz, Munich 1981, p. 519-567, ici p. 562.

25 « Der Dichter betet den Zufall an », fragment n° 940, Novalis, « Das Allgemeine Brouillon », dans *Novalis, Schriften*, éd. par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, Historisch-kritische Ausgabe, t. 3 : Das philosophische Werk, II, Stuttgart 1965, p. 242-478, ici p. 449. « Le poète adore le hasard », fragment n° 940, dans *Novalis, Le Brouillon général*, trad. et présentation d'Olivier Schefer, Paris 2000, p. 234.

26 « Aller Zufall ist wunderbar », fragment n° 901, dans Kluckhohn/Samuel, 1965 (note 25), p. 441. Olivier Schefer choisit, pour traduire « wunderbar », l'acception de « miraculeux » : « Tout hasard est miraculeux », fragment n° 901, dans Schefer, 2000 (note 25), p. 226.

27 « Qui nous expliquera les monogrammes formés par les étoiles » (« wer erklärt uns die monogramme in den sternern »), se lamente le sujet poétique dans le célèbre poème d'Arp, « kaspar ist tot » (« kaspar est mort »), reproduit par Spoerri dans l'anthologie de ses 25 poèmes favoris, déplorant la mort de Kaspar, celui qui était capable de lire et d'interpréter les constellations célestes, et qui est peut-être lui même devenu une étoile (« bist du ein stern geworden »).

28 « Topo », p. 45.

d'autre part, de fixation de son propre ordre ou désordre (« que j'ai arrêté »), l'élément permettant d'articuler les deux étant bien le hasard.

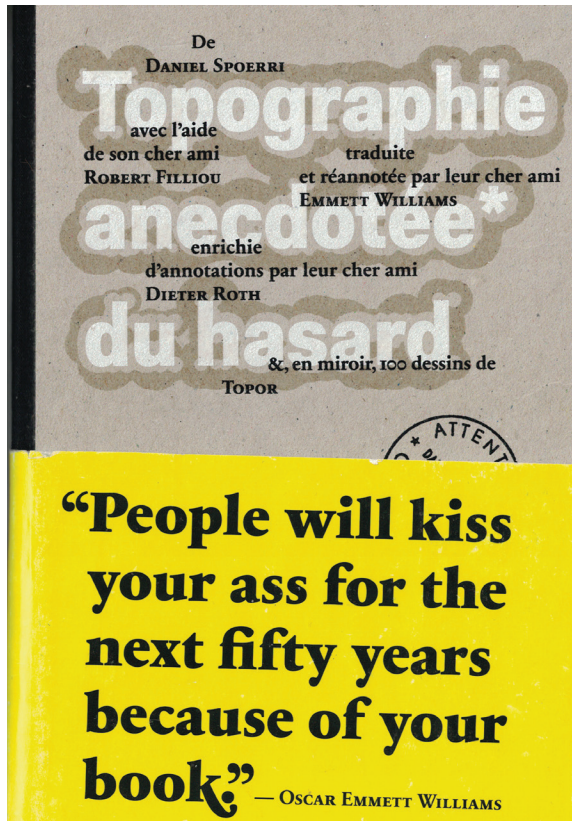
Mais dans cette généalogie poétique, le pas franchi par Arp, après l'expérience vécue du deuil et de la guerre²⁹ – et la génération de Spoerri ira plus loin encore –, est celui d'un ancrage résolu dans l'immanence, dans le quotidien, dans les choses banales et anodines de la vie de tous les jours : c'est en elles, et non plus (ou plus seulement) dans le cosmos et dans les astres que peuvent être perçues et formées des constellations, des topographies. Au-delà des seuls Arp et Duchamp, on pourrait tirer le fil des objets, des mots et des sons trouvés puis fixés par Hugo Ball, Tristan Tzara, Hannah Höch, Raoul Hausmann ou Kurt Schwitters. Quant à la forme spécifique des constellations comme mode de fixation du hasard, on sait qu'elle a trouvé un représentant majeur au sein de la génération de la « topo-team » en la personne d'Eugen Gomringer, poète concret qui l'a théorisée au début des années cinquante et a insisté, dans sa définition, sur son intention d'explorer le langage de tous les jours : « le but de la nouvelle poésie est de rendre à la poésie une fonction organique dans la société et par là de redéfinir la place du poète dans son intérêt et dans l'intérêt de la société. »³⁰

Arrêtons-nous sur ce terme de « concret », que l'on trouvait du reste déjà sous la plume d'Arp réfutant l'idée d'abstraction³¹, et qui, dans la poésie comme dans l'art, dit bien la volonté de saisir la matérialité des choses par la matérialité du langage. Spoerri lui-même, avec sa revue *material*, a expérimenté la poésie concrète : la revue est intégrée à la « Topo » dès la première édition, dans la note 34g qui en cite l'introduction et mentionne – autre point commun avec la « Topo » – la dimension de jeu : « le poète concret lance le jeu, le lecteur y participe », et c'est cette participation du lecteur qui seule donne sens aux expérimentations du poète concret avec le langage. Spoerri citant l'introduction mentionne explicitement les « constellations » de son ami Gomringer : « Certains textes, ceux qu'Eugen Gomringer appellent constellations, se présentent comme une succession textuelle – blancs compris [...]. Les textes sont disposés arbitrairement dans les 16 directions de la page au format carré et

29 Arp définit ainsi ses « constellations poétiques » en 1953 : « Après la mort de ma mère en 1930, j'ai écrit les poèmes "Rêves de la mort et de la vie". Dans ces poèmes j'utilise souvent les mêmes mots. [...] J'ai écrit des poèmes avec un nombre limité de mots présentés selon différentes constellations. [...] La limitation du nombre de mots ne signifie par un appauvrissement du poème ; au contraire, la présentation simplifiée rend visible la richesse infinie de la répartition, de la disposition et de l'arrangement. La disposition typographique était également très importante pour moi à cette époque. Nous assemblons chaque jour des morceaux de poèmes en une image neuve et réelle pour nous. Nous éprouvons la vie essentielle de ces choses, de ces phénomènes dans un autre arrangement. » Arp, « Wegweiser », dans *Wortträume und schwarze Sterne*, 1953, p. 9–10.

30 Eugen Gomringer, « vom vers zur konstellation » [1956], dans *theorie der konkreten poesie*, t. 2 : texte und manifeste 1954-1997, Wien 1997, p. 12–18, ici p. 15.

31 « Comme il n'y a pas la moindre trace d'abstraction dans cet art nous le nommons : art concret ». Arp, « Art concret » [1948], dans Arp, 1966 (note 14), p. 325.

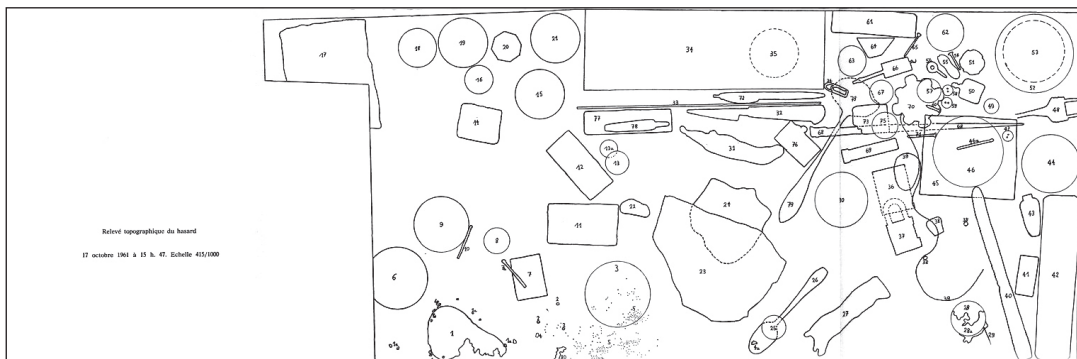


7 Paris, Le nouvel Attila / Othello & Le Bureau des activités littéraires, 2016

leur montage est *le fruit du hasard*. »³² En 1966, Daniel Spoerri augmente et précise encore la référence à *material* et à la poésie concrète en citant des exemples parus dans les numéros de cette revue et dus à Dieter Roth³³ et à Emmett Williams, ce dernier insistant dans l'édition anglaise sur le nom, explicite, de la revue. C'est à Emmett Williams que l'on devra quelques années plus tard une anthologie de poésie concrète parue aux éditions Something Else Press de son ami fluxus Dick Higgins (1966), anthologie qui s'inscrit, elle aussi, dans cette poétique et cette esthétique réticulaires, au croisement entre différents « mouvements » artistiques amis des années trente et cinquante.

32 Voici un extrait plus complet de l'introduction à *material*, cité dans la *Topo* : « Cette revue forme un système de mots, de lettres ou de signes auxquels seule la contribution du lecteur donne sens. Le poète concret lance le jeu, le lecteur y participe. [...] Certains textes, ceux qu'Eugen Gomringer appellent constellations, se présentent comme une succession textuelle - blancs compris [...]. Les textes sont disposés arbitrairement dans les 16 directions de la page au format carré et leur montage est *le fruit du hasard*. C'est pourquoi cette revue n'a ni début ni fin, ni haut ni bas. Son orientation est à la charge du lecteur. » Claus Bremer, Daniel Spoerri, Introduction au premier numéro de la revue *material*, 1957, cité dans la « *Topo* », p. 167. Je souligne.

33 Ainsi que son nom s'orthographiait alors.



8 « Relevé topographique du hasard » figurant dans l'édition originale

La « topo-team », une communauté de papier

La « Topo » illustre à quel point ces amitiés entre artistes et poètes sont en même temps des amitiés entre les différents mouvements auxquels ils participent, auxquels ils s'identifient et qu'ils initient – auxquels ces artistes et poètes se rattachent donc pour un temps plus ou moins long. La communauté artistique et poétique qui se donne à lire dans la « Topo » et prend place plus largement dans les réseaux amicaux et artistiques des avant-gardes des années cinquante et soixante est nécessairement ouverte et modulable en même temps que modulaire – c'est sa première caractéristique –, ce qui métaphoriquement correspond aussi à la conception de l'œuvre qui s'y incarne. Cette œuvre est évolutive, ouverte, comprise comme processus, incluant sa propre genèse et en portant la trace (comme dans le dialogue de la note 25 déjà cité³⁴). C'est aussi une œuvre qui laisse toute sa place au développement des singularités artistiques individuelles – tant il est vrai que la création de Spoerri, comme celles de ses comparses, excède la *Topographie*, même si cette dernière revêt un rôle paradigmatique. Cette articulation entre individualité et collectivité dans la pratique artistique est une caractéristique que l'on trouvait déjà chez les Dadas. Deuxième trait définitoire, la communauté s'oppose à la société comme ce qui n'est pas institué. Il s'agit d'une façon d'« être ensemble » ou de « faire ensemble » qui s'affranchit des règles établies, ou qui se crée les siennes propres : elle marque une forme de marginalité par rapport à l'institution artistique et littéraire et par rapport au canon établi. Il ne s'agit certes pas d'un rejet en bloc – la « Topo » incarne bien des collaborations avec l'institution

34 Spoerri introduit le dialogue ainsi : « L'idée pour cette *Topographie* dans sa forme actuelle étant piégée presque par hasard sur magnétophone, au cours d'une conversation entre R. et D. vers le 7 octobre 1961. Elle s'est révélée décisive pour la réalisation de mon projet. », « Topo », p. 129. Voici un extrait du dialogue : « Non, mais ce qui m'intéresse... Je t'ai déjà dit ma nouvelle idée ? [...]. C'est ce que je t'ai dit la première fois et maintenant vraiment je veux le faire sérieusement. De faire [...] le tracé. », *ibid.*, p. 130.

artistique (galeries) et littéraire (éditeurs), mais elle s’y insère pour mieux en subvertir les codes et usages : si elle fait office de catalogue, c’est un drôle de catalogue qu’elle propose, et les éditeurs auxquels elle fait appel se situent tous, d’une manière ou d’une autre, à la marge du paysage éditorial, avec des programmes consacrés presque exclusivement aux avant-gardes de la première et de la deuxième moitié du vingtième siècle. Troisième et dernière caractéristique : ces amitiés personnelles, littéraires et artistiques – qui incluent aussi les dissensions – sont le moteur même de cette communauté. Le papier sur lequel elles s’inscrivent et prennent forme tient lieu de forum où peuvent être enregistrées et (re)tracées les conversations nées de cette sociabilité.

Déjà, dans les toutes dernières années du dix-huitième siècle, la revue *Athenäum* des frères Schlegel avait voulu incarner un tel lieu. L’« Entretien sur la poésie » (*Gespräch über die Poesie*) de 1800 affirme ainsi que pour être comprise et véritablement saisie, la poésie doit être pratiquée non pas seule, mais entre ami.e.s, c’est-à-dire entre personnes dont l’amitié se fonde précisément sur ces discussions communes³⁵. C’est du dialogue, de la conversation, du fait d’être ensemble (« Beisammensein ») et de la sociabilité (« Geselligkeit ») que jaillit la poésie. La poésie – on dirait aujourd’hui : la littérature – est pour les romantiques égale à la vie, c’est ainsi qu’il faut comprendre le fameux mot de Novalis : « Le monde doit être romantisé » ; c’est également ainsi que peut être saisie la fameuse réunion de l’art et de la vie dans laquelle Peter Bürger a vu la principale caractéristique des avant-gardes, notamment dadaïste et surréaliste. Une vie conçue elle-même comme poésie, et l’art absorbant dans un même geste l’environnement quotidien et la réalité historique. Cette amitié créatrice *vécue* continue à vivre sur le papier, de même que chez les dadaïstes, les années dix et vingt, et plus encore les années cinquante, ont produit des ouvrages que l’on peut qualifier d’autobiographies collectives, ou de gestes historiographiques. Ces anthologies de formes hybrides, telles que celles initiées par Peter Schifferli dans sa maison Arche à Zurich – là aussi les éditeurs et éditrices y jouent un rôle actif – ou par Walter Höllerer en Allemagne, constituent des ouvrages qui, comme la « Topo » au fil des années soixante, se situent entre documentation et création. Ces ouvrages qui ne ressortissent ni à la fiction, ni à l’essai, ou qui s’apparentent à tout cela à la fois, vont jusqu’à intégrer la dimension épistolaire (avec des lettres entre amis écrivains, traducteurs, ou avec les éditeurs). Ils agissent par là sur le format de l’objet livre tout autant que sur le texte lui-même, dont la nature est définitivement mouvante, et la forme jamais vraiment fixée.

35 « Poesie [war] der Gegenstand, die Veranlassung, der Mittelpunkt ihres Beisammenseins » [« La poésie était l’objet, le prétexte et le cœur de leurs réunions »]. « Gespräch über die Poesie », dans *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, 1800, repr. dans Friedrich Schlegel, *“Athenäum”-Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart 1978, p. 165-224, ici p. 168.

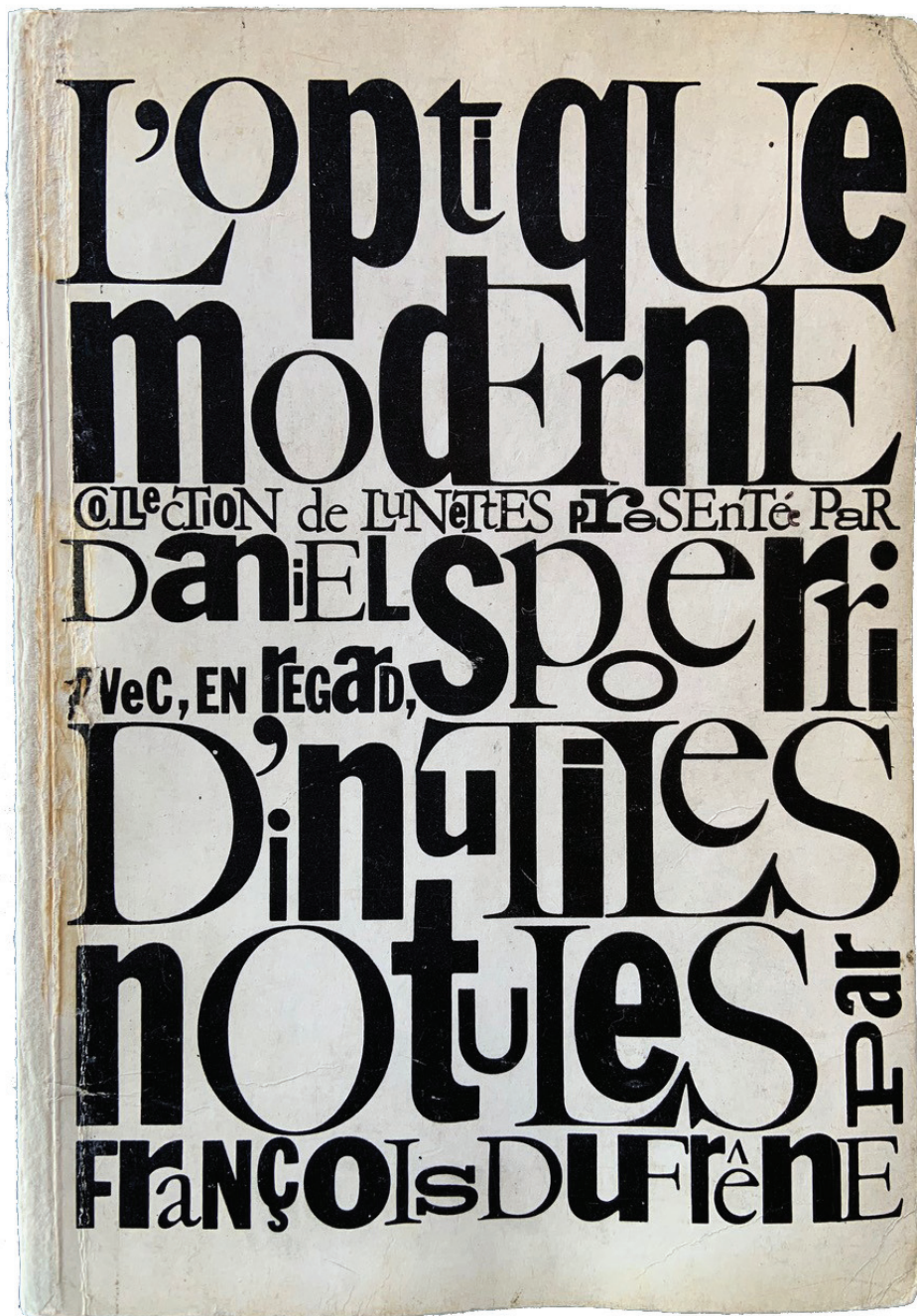
Dans cette généalogie poétique et artistique, un dernier aspect relie la « Topo » au romantisme et à Dada : la dimension de potentialité. Tous ces projets démesurés et fragmentaires tels que les atlas *Dadaglobe* de Tzara et *Dadaco* de Huelsenbeck, « plus grand ouvrage de référence du monde », ou les livres des romantiques, à l'image du *Brouillon général*, se caractérisent par un inachèvement en quelque sorte intrinsèque. Dans la pratique, cela ne va pas de soi : Spoerri n'est d'abord guère enthousiaste en apprenant que le passage vers l'allemand dû à Dieter Roth a fait doubler de volume la « Topo » – et le phénomène n'a fait que s'amplifier, comme le montre la juxtaposition de l'édition de 1961 (54 pages) et de celle de 2016 (presque 400 pages). Cet inachèvement et ce recentrement sur la dimension de potentialité n'amoin-drissent pas la portée de la Topo et de ces projets, bien au contraire : c'est précisément le dispositif qui permet qu'ils continuent à vivre et à croître, à être actualisés, complétés, enrichis par les futurs lecteurs, dont la participation au jeu, on l'a vu, est explicitement requise³⁶. Voici comment se conclut l'entretien déjà cité entre Filliou et Spoerri :

« c'est à cause de cela que je voudrais faire, que je vais faire des topographies, parce que ça renverse l'histoire complètement, et chacun doit commencer à imaginer soi-même l'objet et j'espère qu'il va commencer à regarder chez soi [...] et qu'il va penser ce que justement j'arrive pas à imaginer...»³⁷.

Ainsi la « topo-team » s'élargit-elle à la communauté des lecteurs.

36 « Le jeu que je propose est de choisir un tracé sur cette carte, et de chercher le texte s'y réfèrent dans la brochure, sous le même numéro ». Introduction de Daniel Spoerri aux éditions de 1966, 1962 et 1968, « Topo », p. 45. Dans la conversation ajoutée à la note 25 (p. 138), Spoerri va plus loin encore dans : il s'agirait de demander à des gens de faire eux-mêmes leur propre topographie, « tu leur téléphones, tu leur dis : “regardez, regardez autour de vous”, [...] et ça fait une sorte de poème, dites ce qu'il y a [...] », *ibid.*, p. 138.

37 *Ibid.*, p. 138.



- 1 Cover of Daniel Spoerri's and François Dufrêne's 1963 book *L'Optique moderne*, *Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrêne*, 1963, cover design by George Maciunas

Quirky Optics: *L'Optique moderne*, an artists' book by Daniel Spoerri and François Dufrêne

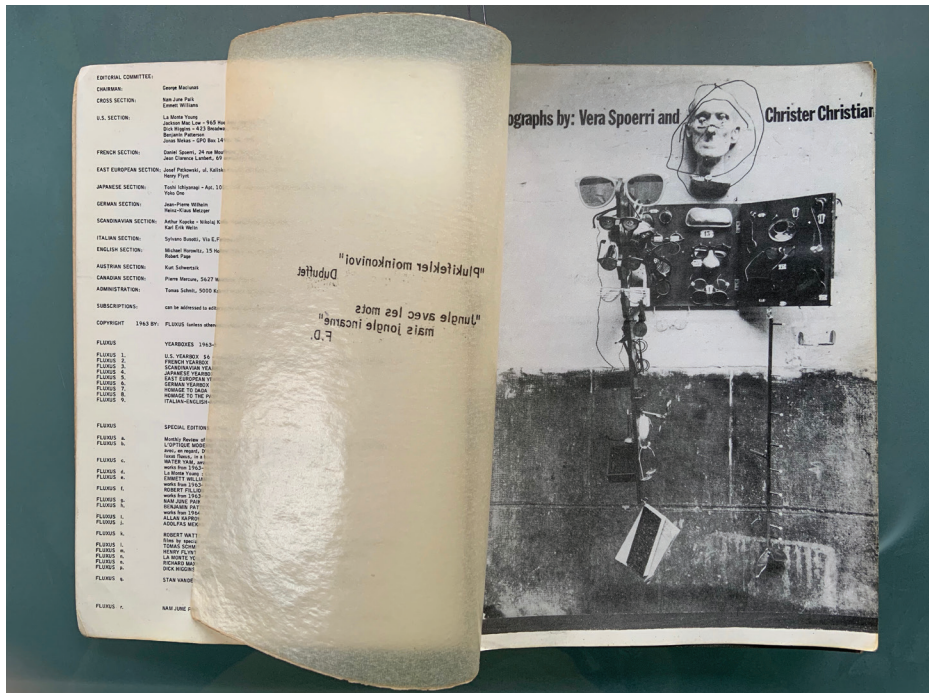
Jill Carrick and Pauline Goutain

L'Optique moderne, or “Modern Optics,” is a striking 1960s artists' book by Daniel Spoerri and Nouveau Réaliste artist and ex-Lettriste poet François Dufrêne (fig. 1). First published by George Maciunas's innovative Fluxus editions in 1963, it remains a little-known Fluxus masterpiece on the vicissitudes of mid-twentieth-century vision—as glimpsed through the lens of idiosyncratic eyewear. The book juxtaposes tongue-in-cheek portrait photographs of Spoerri posing in glasses with multi-coded texts by Dufrêne. When read out loud, Dufrêne's seemingly nonsensical writing erupts into playful, fragmented commentary on optometrists, philosophers, and French quotidian life.

L'Optique moderne's kaleidoscopic cultural references and shifting image-text relations are the focus of this investigation. What relationships, we ask, occur between Spoerri's images and Dufrêne's texts? How does the book challenge conventions of reading and viewing? And in what ways does Spoerri and Dufrêne's publication question practices of one-point perspective and the illusions of mastery that accompany it? In addressing these questions, our paper focuses on several image-text pairings drawn from Spoerri and Dufrêne's pages, namely “Death mask of Voltaire?” (“Masque mortuaire de Voltaire”), “Schubert's spectacles” (“Lunettes à la Schubert”), and “Pulverizing glasses of Raymond Hains (normal model)” (“Lunettes à verres canelés [*sic*] de Raymond Hains (modèle normal)”) as well as the opening pages of the book. Each example, we argue, questions relationships between sight and understanding, while lightheartedly offering fresh perspectives on 1960s art, culture, and everyday life.

A Book by Several Hands for Many Eyes

L'Optique moderne is the fruit of a ludic, improvised collaboration between Spoerri and Dufrêne that showcases their shared interest in not only the visual arts, but also the spiralling polysemous possibilities of language. The book's full title is *L'Optique moderne: Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri*



2 Detail of Daniel Spoerri’s and François Dufrené’s *L’Optique moderne, Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri avec, en regard, d’inutiles notules par François Dufrené*, 1963

avec, en regard, d’inutiles notules par François Dufrené, which loosely translates as “Modern Optics: Collection of Spectacles Presented by Daniel Spoerri, with Useless Facing Notelets by François Dufrené.”¹

Spoerri and Dufrené’s artists’ book opens with a photograph of a pre-existing artwork: Spoerri’s *L’Optique moderne* assemblage of 1961–1963 (fig. 2). The latter consists of a collection of optical equipment and eyeglasses positioned beneath a plaster cast of a man’s head. The assemblage was originally conceived as an interactive work—“an auto-theatre,” in Spoerri’s words—that invited the viewer

1 Daniel Spoerri and François Dufrené, *L’Optique moderne: Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri avec, en regard, d’inutiles notules par François Dufrené*, Fluxus, 1963, unpaginated.



3 Daniel Spoerri, *Self-portraits with Glasses*, 1963, grouping of photographs exhibited at Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, in 2007

to try on the glasses and experience their optical effects.² Instead of hanging optical art on the wall, Spoerri explained, the idea was to hang it directly in front

2 "I also began my series of 'collections' of kitchen utensils, of shoe lasts, which are presented in all their variations. It's about showing the evolution and transformation of an object.

In the 'collections' the objects are neither fixed nor glued, but just hung, ready to serve. Another reason leading me to not fix the objects in the collection: mobility would permit the public to try on the glasses and thus create an 'auto-theatre'. The idea of directing and theatre still had not left me.

With the publication of *L'Optique moderne*, which consists of a series of photos of myself wearing different glasses (accompanied by *Inutiles Notules*, by François Dufrière), my relations with Fluxus began."

(Je débute aussi ma série de 'collections' d'ustensiles de cuisine, de formes de chaussures, qui sont présentés dans toutes leurs variations. Il s'agit de montrer l'évolution et la transformation d'un objet.

Dans les 'collections', les objets ne sont ni fixés ni collés, mais seulement accrochés, prêts à servir. Une autre raison qui m'a conduit à ne pas fixer les objets de la collection : la mobilité devait permettre au public d'essayer les lunettes et de réaliser ainsi un 'auto-théâtre'. L'idée de mise en scène et de théâtre ne m'avait toujours pas quitté.

Avec la publication de *L'Optique moderne* qui se compose d'une suite de photos de moi-même portant différentes lunettes (accompagné d'*Inutiles Notules*, de François Dufrière) commencent mes relations avec Fluxus.), Daniel Spoerri, in Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris, 1990, p. 50.

of one's eyes so that everyone could change their point of view.³ Subsequently, to accentuate the performative dimensions of the work, Spoerri had his picture taken wearing the glasses from his collection (fig. 3). Playing to the camera and its tight frontal framing of his face, he staged his expressions while sporting an oddball array of eyewear and other optical devices: "Schubert's spectacles," fur-covered glasses in honor of surrealist Meret Oppenheim, slatted "Venetian-blind" sunglasses, and "Dark glasses" with spikes positioned to puncture the eyes. The majority of the photographs, taken by Vera Spoerri and Christer Christian, adopt a frontal documentary style suggestive of black-and-white identification photographs or photo-booth shots. These images became the raw material for Dufrêne and Spoerri's collaborative book project.

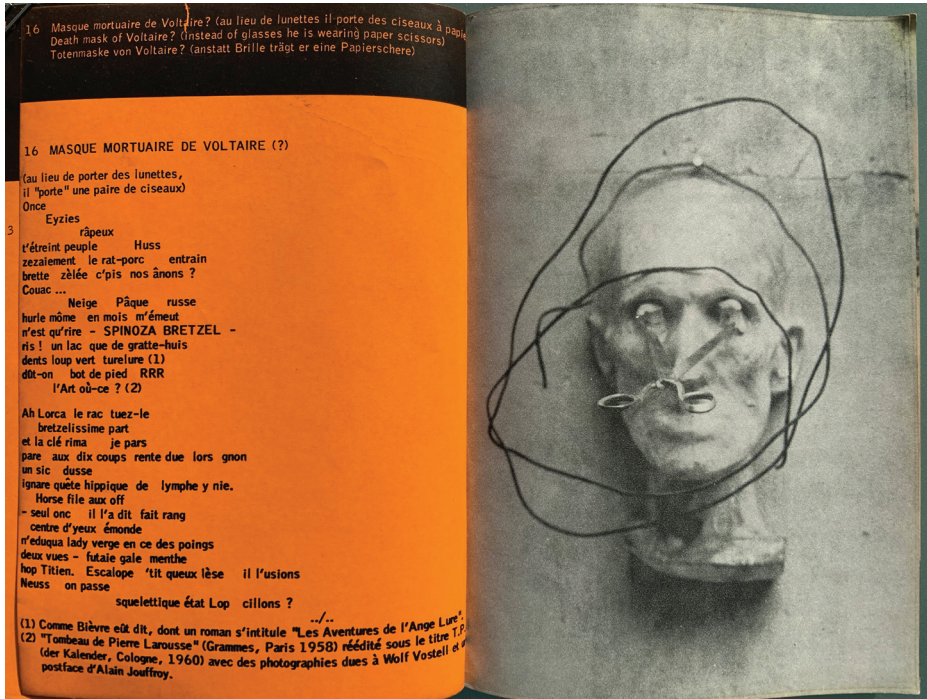
When asked about the creation of the book, Spoerri explained that he first compiled the photos and scripted brief titles in French, English, and German, then passed these materials to Dufrêne.⁴ Dufrêne used them to freely compose the texts without Spoerri's intervention. The resultant notelets mingle direct references to the images with a vertiginous range of other topics.

L'Optique moderne revels in contradictions and incongruity. The book's legibility, for example, is frequently hindered by its design. In keeping with the mischievous spirit of Fluxus, the layout and typography of the 1963 edition deliberately challenge the viewer's gaze. Spoerri, Dufrêne, and publisher and designer Maciunas opted for glossy orange paper that reflects light and dazzles the eye. Switches between orange and black backgrounds under areas of printed text force the gaze to reacclimatize while reading. Maciunas's book cover also tests the eye; its bold typography, composed of mismatching fonts, pulls the reader's gaze across the page in unaccustomed directions (fig. 1). While the words "L'Optique moderne: Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri" read, if somewhat bumpily, left to right, the continuation of the title has our eyes leaping backwards and upwards, significantly slowing the reading process.

3 "[A]nstatt es an die Wand zu hängen, kann man es dirkt vors Auge hängen und dann verändert an auch die Sicht das war eigentlich die Idee und die konsequenteste Lösung [d]avon war ja die Brille, die die Augen aussticht, also les lunettes noires". (Instead of hanging it on the wall, you can hang it directly in front of your eyes and it will also change your vision. This was the actual idea and the most consequent result from it was the glasses that gouge out your eyes, [and] so *les lunettes noires*.), Daniel Spoerri, interview by Markus Baldegger (misspelt as 'Baldecker' on the archived transcript), tape III, side II, page 1, typed transcript, Swiss Federal Archives, 1982.

For further discussion of Spoerri's installation *L'Optique moderne*, see Jill Carrick, "L'Optique Moderne: Daniel Spoerri's 'Optical Readymades'", in *Art History* 39/4, September 2016, pp. 744-771, republished in Natalie Adamson and Steven Harris (eds.), *Material Imagination: Art in Europe, 1946-72*, Chichester, 2017, pp. 112-139.

4 Daniel Spoerri, interview by Jill Carrick, unpubl. transcript/recording, Vienna, 9 December 2011.



4 Detail of Daniel Spoerri and François Dufrêne's *L'Optique moderne, Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrêne*, 1963

In 1965, Dufrêne reworked *L'Optique moderne*, selecting twenty-eight of the approximately fifty original image-text pairings.⁵ The order of the images and poems was rearranged, and the content of the texts increased through the addition of new verse.⁶ These modifications expanded the book's already vast fields of reference, introducing new comments on current events. In 1972, the revised ensemble was issued in a publication accompanying Spoerri's retrospective at France's Centre national d'art contemporain.⁷ Under the direction of graphic designer Roman Cieśliewicz, the shiny orange paper disappeared in favor of a white mat ground, and a new format was introduced that presented two image-text pairings per double page. Unlike the 1972 publication, however, the 1963 edition stands out for the ways it materially inflicts on viewers a series of optical hurdles—the latter ranging from visual glare to disassembling pages.⁸

5 In addition to the fifty-odd pairings, the 1963 edition contains photos and title pages without added commentary by Dufrêne.

6 François Dufrêne's annotated and reworked *L'Optique moderne* manuscript is in the collection of the Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

7 *Cnacarchives Daniel Spoerri*, exh. cat. Paris, Centre national d'art contemporain, Paris, 1972, pp. 29–61.

8 The 1963 edition was bound with a glue that has not well withstood the passage of time.

"Death mask of Voltaire?"

Sight, blindness, and the shifting nature of vision are key themes in *L'Optique moderne*, and "Death mask of Voltaire?" provides a provocative case in point (fig. 4). Like other image-text entries in the book, it not only features themes of distortion, but playfully dislodges certain modes of seeing and knowing associated with perspectivalism. In 1965, while reediting *L'Optique moderne*, Dufrière noted that the "voltuaire" image (as he named it) is the only photo in the series not to figure Spoerri 'in person' and as such is an exception in the book.⁹ Its inclusion, we suggest, evokes the symbolic weight of Baroque allegory.¹⁰ The opening title—"Masque mortuaire de Voltaire? Death mask of Voltaire? Totenmaske von Voltaire?"—is followed by the subtitle, "instead of glasses he is wearing paper scissors." The facing photograph shows the plaster cast of a face encircled by bent wire, scissors plunged into the eye sockets. Despite Spoerri's use of a question mark to signal his uncertainty regarding the mask's origin, its seeming resemblance to the French eighteenth-century philosopher Voltaire raises key questions. How might this implied attack on Voltaire—a key figure of the Enlightenment and admirer of Isaac Newton's 1704 *Opticks*—relate to the book's theme of modern optics? In what ways might one read the image as an allegorical attack on French intellectual traditions and Enlightenment philosophical ideals associated with clarity, transparency, and rational thought?

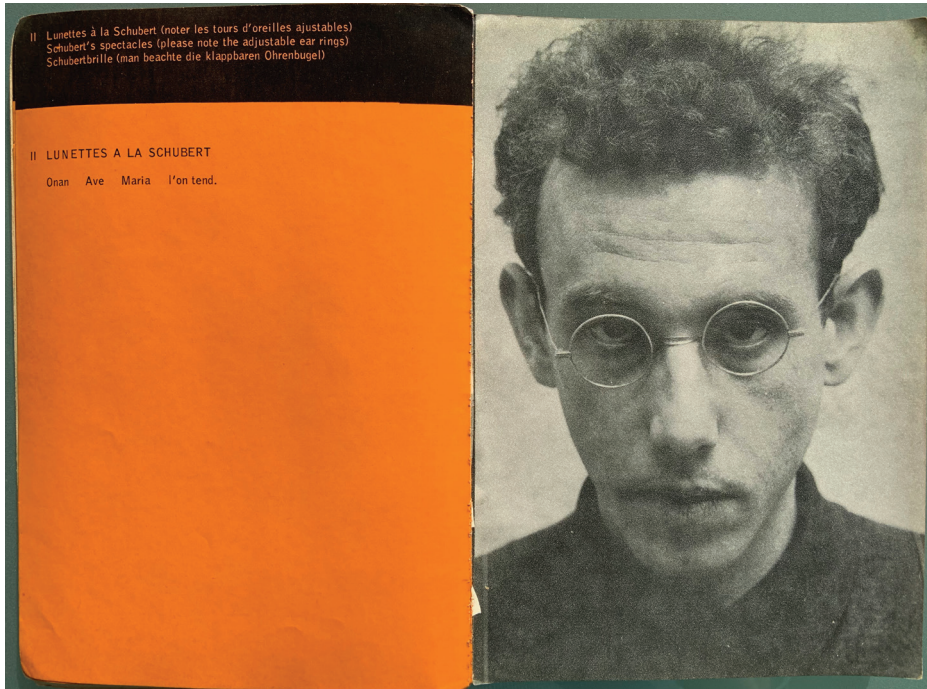
Voltaire functioned, and still does in France, as a powerful symbol of the Enlightenment, French cultural identity, and freedom of thought. Not only was he seen to embody French civilization, but also the French language itself: the latter was often referred to as "the language of Voltaire."¹¹ Spoerri's iconoclastic image of Voltaire can be read in many ways, and dark

9 "C'est, sur les photos, Spoerri en personne qui figure, exception faite du masque voltuaire.", François Dufrière, "Notice", in *Cnacarchives Daniel Spoerri*, Paris, 1972 (note 7), p. 30.

10 Walter Benjamin's characterization of Baroque allegory as a face or death's-head—"the *facies hippocratica* of history as a petrified, primordial landscape"—sheds light on this tradition.

"Whereas in the symbol destruction is idealized and the transfigured face of nature is fleetingly revealed in the light of redemption, in allegory the observer is confronted with the *facies hippocratica* of history as a petrified, primordial landscape. Everything about history that, from the very beginning, has been untimely, sorrowful, unsuccessful, is expressed in a face—or rather in a death's head. And although such a thing lacks all 'symbolic' freedom of expression, all classical proportion, all humanity—nevertheless, this is the form in which man's subjection to nature is most obvious and it significantly gives rise not only to the enigmatic question of the nature of human existence as such, but also of the biographical historicity of the individual. This is the heart of the allegorical way of seeing, of the baroque, secular explanation of the Passion of the world; its importance resides solely in the stations of its decline", in: Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London/New York, 1977, p. 166.

11 Olivier Bivort, "Le romantisme et la 'langue de Voltaire'", in *Revue italienne d'études françaises* 3, 2013, URL: <http://rief.revues.org/211> [accessed: 13.11.2017].



5 Detail of Daniel Spoerri and François Dufrêne’s *L’Optique moderne*, *Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri avec, en regard, d’inutiles notules par François Dufrêne*, 1963

associations of enucleation, blindness, castration, and death come easily to mind. For Dufrêne, however, Spoerri’s “Voltaire?” image served as the detonator for a ludic eruption of references to European philosophers and vision. Absurdity and erudition intermingle in Dufrêne’s wildly inventive texts, which not only exploit, but gleefully twist and reshape Voltaire’s much-revered tongue.

‘Ear-Ringing’ puns

Dufrêne’s *Inutiles Notules* make use of a wide variety of word games and literary devices, including alexandrines and alliteration, assonance, and rhyme. Perhaps the most recurrent wordplay featured in *L’Optique moderne*, however, is the verbal pun. The punning principle is clearly on view in the 1963 edition’s image-text pairing “Schubert’s spectacles (please note the adjustable ear rings [*sic*])” (fig. 5). Facing a photograph of Spoerri solemnly posing in Schubert-style wire-rimmed spectacles, Dufrêne’s text riffs on the title’s musical associations. The result is a joke on composer Franz Schubert’s evergreen: his 1825 song “Ave Maria.” At first glance, the printed words “Onan Ave Maria l’on tend” may suggest Onan, the biblical figure associated with masturbation; *Ave Maria*, the

Latin name of the prayer Hail Mary; and *l'on tend*, French for “one tends” (though the sound is also similar to the third person singular of the French verb *entendre*, meaning “to hear,” or “to understand”). Spoken quickly, either aloud or internally, a francophone reader might hear: “on en avait marre il y a longtemps” (we got fed up with it ages ago).

Dufrêne described the word-games in his *Inutiles Notules* as a “game of phonetic substitution of the terms of the text,” where “open combinations” of sound bring out the ‘underside’ or “natural imprints of words” in each other—“small ones in big ones.”¹² The result—a wild and tangled proliferation of sense and sound—undercuts any single ‘definitive’ translation of the notelets’ wordplay, whether into ‘standard’ French or other tongues. Dufrêne’s conception of the pun as a generative strategy in contemporary art also signals his interest in Marcel Duchamp. Like Spoerri, Dufrêne was keenly aware of Duchamp’s experiments with both optics and word play.

Sound, Optics, and Anamorphosis

In the 1963 version of “Death mask of Voltaire?” punning occurs on a grand scale. At first glance, most of the lines of the poem smack of absurdity and seeming randomness, as exemplified in the text’s opening words “Once / Eyzies / râpeux.”¹³ Certain clusters of words in the poem, such as “Neige Pâque russe” (snow Russian Passover), however, evoke narrative associations, while other words, such as “Horse” and “off,” are even recognizable to Anglophone readers. Onomatopoeic words, such as “Couac,” the French word for the sound of an instrument out of tune, also appear in the text. In addition, names of historical figures abound in Dufrêne’s curious word salad: “Lorca,” referring to the twentieth-century Spanish poet Federico García Lorca; “Titien,” the French spelling of the name of the sixteenth-century Venetian painter Tiziano Vecellio, known in English as Titian; and “SPINOZA,” the surname of the seventeenth-century Dutch philosopher Baruch Spinoza, who also worked as an optical lens grinder. Each of Dufrêne’s poems, in fact, bursts with references to artists, writers, and thinkers past and present. His texts, furthermore, include brand names of food and other merchandize: “Spinoza Bretzel,” for example, was a commercial brand of pretzels in France.¹⁴ And so, by running the opening words of “Death

12 As Dufrêne puts it: “Du moins, sont-ce là les Dessous du langage qui m’occupent, empreintes naturelles des mots plats—les petits dans les grands.”, Dufrêne, 1972 (note 9), p. 30.

13 Read literally, they suggest *once*, a pre-metric unit of measurement of weight; Eyzies, the name of a place in southwestern France formerly known as Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil; and *râpeux*, the adjective “raspy.”

14 Ginette Dufrêne, interview by Jill Carrick, unpubl. transcript/recording, Paris, 28 September 2013.

mask of Voltaire?” together, overlooking their written syntax, inserting new spacing, and pronouncing the French and foreign words with a French accent, one can end up with a phrase like the following: “On saisira peut-être un peu plus aisément le rapport entre un pretzel et Spinoza, non ?” (Perhaps we’ll understand the relationship between a pretzel and Spinoza a little more easily, right?).

Further lines of text contain rather gothic references to the tomb of Pierre Larousse (the nineteenth-century publisher of the French dictionary) and associated howls or screams.¹⁵ Following these, the next section appears to proceed: “Yet, at this very moment, Pretzel here seems to me / the clear contemporary parodic image of the eyeglass / as well as the archetypal sign of the infinite.” The text continues:

So this philosopher—according to whom the difference between God and world is only due to the divergence of points of view—was equally an optician. Is the relation of optics to illusions not what ethics are to options?

What Dufrêne offers here is, first of all, playful absurdity, exemplified in the linking of Spinoza, the lens grinder and philosopher, with a pretzel, and the pretzel with the two conjoined circular forms of the lemniscate, the eyeglasses-like symbol of infinity. Second, he has heightened our awareness of duration and of the presence of the body during the process of deciphering the text on the printed page. We can only speak personally of our consciousness of time as registered through other senses—hearing, or imagined hearing, and the movement of our lips and tongues—as we struggled to reformulate and articulate meanings against the ‘evidence’ seen with our eyes. While striving to overlook the spaces on the page, the form of the printed text becomes a barrier to be playfully resisted. This temporal process of reformulation that produces new visualized ‘shapes’ of meaning in *L’Optique moderne* can be compared to certain processes of anamorphic distortion.

Distortion is both the subject and the formal principle at work in Dufrêne’s poems. The question of what is in or out of focus can be developed through theories of anamorphosis. One of the standard case studies for anamorphosis in art history is Hans Holbein’s painting *The Ambassadors* of 1533, with its blurred floating figure in the foreground that comes into view as a death’s-head only when viewed by spectators positioned at an extreme angle to the work. Jacques Lacan employs the same painting to discuss anamorphosis as a glimpse of death seen out of the corner of the eye.¹⁶ It brings into view that about which

¹⁵ Here, Dufrêne indirectly references his 1958 poem “Le Tombeau de Pierre Larousse.” François Dufrêne, *Le Tombeau de Pierre Larousse*, Dijon, 2002.

¹⁶ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller (ed.), trans. Alan Sheridan, London, 1994, pp. 79–90.

we would rather not think. As Christine Conley elaborates, it offers perspectives that disrupt our sense of entitlement and omnipotence.¹⁷ Donald Preziosi describes anamorphosis as a type of “oscillating determinacy: an either/or opticality.”¹⁸ We would like to draw on a third definition of anamorphosis, however, to emphasize the processes at work in Dufrêne’s text. Feminist scholar Amelia Jones, in her book *Seeing Differently*, explicitly features time in her discussion of anamorphosis.¹⁹ For Jones, “Anamorphosis both disorients the punctual viewer of classic perspective and shifts the field of vision into an experience that takes place over time.”²⁰ It introduces, she emphasizes, “*duration* into the experience of seeing and knowing.”²¹ It is this emphasis on processes of seeing and knowing stretched across time that comes to the fore in Dufrêne’s texts.

Many comparisons can be drawn between Spoerri’s emblematic *vanitas* image and Dufrêne’s text. Both attempt to “cast vision into doubt,” both undo ideals of representational transparency, and both attack the so-called Cartesian concept of the subject as centered, seeing, and knowing.²² Spoerri and Dufrêne were conscious of concepts of an idealized mind-body split as popularized in mid-century France, and their *L’Optique moderne* collaboration gleefully challenges notions of disembodied perspectivalism.²³ This is visible in the scissors in Spoerri’s “Death mask of Voltaire?” image, which, on the one hand, evoke certain classical diagrams of sight and the functioning of the eyes, and on the other, confront us with a reminder of the vulnerability and limits of human vision.²⁴

The subjective, variable nature of vision is further emphasized in *L’Optique moderne* through Spoerri’s repeated presentation of optical prostheses for faulty sight. Both Spoerri and Dufrêne, as we have seen, emphasize the material presence of the body: Spoerri, though the inclusion of photos of his own body,

17 Christine Conley, in conversation with Jill Carrick, Ottawa, 2019.

18 Donald Preziosi, “Brain of the Earth’s Body: Museums and the Framing of Modernity”, in Bettina M. Carbonell (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Chichester, 2004, pp. 71–84, here p. 82.

19 Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London, 2012.

20 Ibid., p. 86.

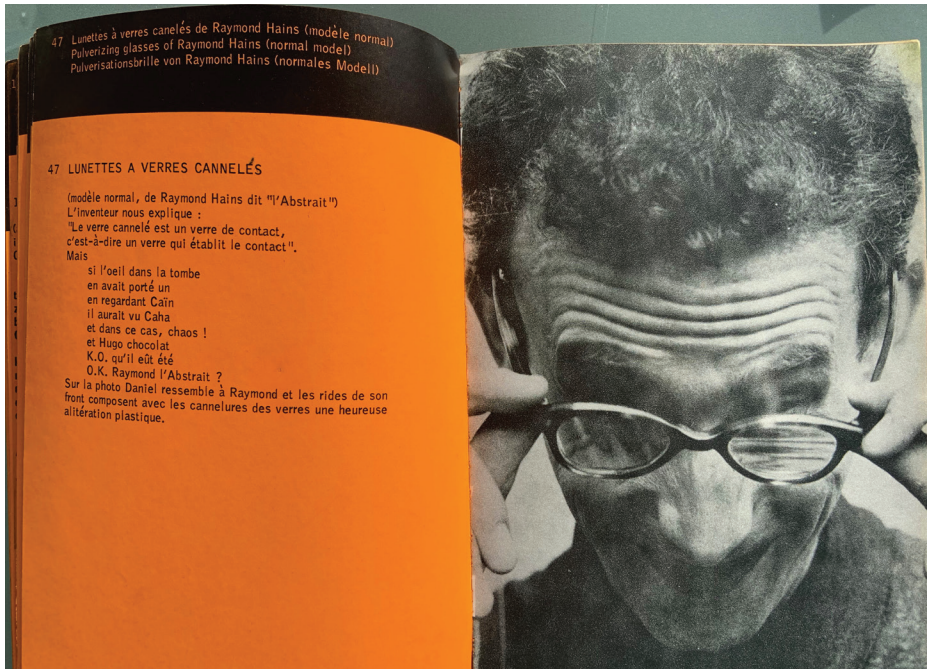
21 Ibid.

22 Relationships between perspective and Cartesian rationalism are also discussed in Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, 1993; Lyle Massey, “Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry”, in *Renaissance Quarterly* 50/4, Winter 1997, pp. 1148–1189; Hal Foster, “Torn Screens”, in *Prosthetic Gods*, Cambridge, MA, 2004, pp. 256–301; and Jones, 2012 (note 19).

23 Hannah Higgins points out *L’Optique moderne*’s anti-perspectivalism in her *Fluxus Experience*, California, 2002, pp. 22–29.

24 One such diagram is a 17th-century illustration in René Descartes’s *De Homine* describing relationships between rays of light and the pineal gland in the brain.

and in the Voltaire image, through the photo of an indexical cast of an actual body; Dufrière, through the fracturing forms of his poetry that force a temporalized awareness of the visual spacing that shapes written texts. Both the texts and images play with the principle of anamorphosis: Spoerri blatantly, if we reference Lacan, with his literal rendition of the death's-head usually screened from sight; Dufrière, obliquely, through his open-ended, performative, shifting textual mechanisms.



6 Detail of Daniel Spoerri's and François Dufrière's *L'Optique moderne*, *Collection de lunettes présentée par Daniel Spoerri avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrière*, 1963

"Pulverizing glasses of Raymond Hains"²⁵

Themes of distortion and optical confusion appear throughout *L'Optique moderne*, as exemplified in the 1963 edition's "Pulverizing glasses of Raymond Hains (normal model)" (Fig. 6). The latter queries relationships between

25 For a more detailed discussion of the "Pulverizing glasses of Raymond Hains", see Jill Carrick and Pauline Goutain (with Exposer Publier), "*L'Optique Moderne: Une publication kaléidoscopique*", in *Journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky*, no. 5. *Artist's Publications: From the Studio to the Library and Back Again*, MNAM, Paris, 2019, pp. 123-142. We wish to thank the Bibliothèque Kandinsky for granting us permission to publish extracts from our study in their journal in the following section of this chapter.

sight and understanding, while embarking the reader on a funhouse ride past misshapen mirrors, multiplied reflections, and a seemingly scrambled array of distorted cultural references. Yet for all the seeming confusion, “Pulverizing glasses” offers its readers imaginative tools for navigating its rippling layered imagery. On the right, Spoerri’s photo presents a close-up of the glasses’ undulating lenses positioned beneath his eyes. On the left, Dufrêne’s ludic text elaborates on themes of optical confusion inspired by Hains’s eyewear. Together, image and text celebrate the potential of Hains’s furrowed lenses to unleash a vertiginous array of visual forms and literary associations.

Raymond Hains—a friend of Dufrêne’s and Spoerri’s and fellow member of the 1960s Nouveau Réalisme group—donated two pairs of his idiosyncratic glasses to Spoerri’s collection. Hains was already well known for his visual experiments, love of wordplay, and verbal flights of fancy based on associative jumps between words of similar sound. From the late 1940s onwards, he employed grooved glass to produce quasi-abstract images. Hains’s inventions include the *hypnagoscope*, a device that combines a camera with ridged glass. The name is derived from the Greek word *hypnagogia*, which designates a state of dreamy consciousness that occurs just before sleep. This condition, which can include visual and aural hallucinations of colorful images, geometric patterns, nonsensical sound fragments, and wordplay, was associated in the nineteenth century with pathological delirium.

The concept of delirium (*délire* in French) was significant to Hains for its resonant homonymic associations. For passionate enthusiasts of the French language such as Hains and Dufrêne, the distance between *délire* (delirium) and *dé-lire* (“to un-read” or “anti-read”) was minimal. Dufrêne’s verse, in our opinion, may well be a riff on the etymology of *délire* itself: *délire*—from the Latin *delirare* (*de-*, meaning “away,” and *lira*, “ridge between furrows”)—signifies “to deviate from the furrow.”²⁶ Dufrêne’s text “Pulverizing glasses” encourages the reader to ‘veer off-course’ in several directions at once, its language semantically proliferating in a manner reminiscent of many of Hains’s verbal and optical experiments.

Spoerri, in discussing the staging of the image for “Pulverizing glasses,” recounted how he deliberately manipulated his facial features by wrinkling his brow and pursing his lips to more closely resemble Hains.²⁷ The photograph shows Spoerri’s face tilted downward at an angle that visually accentuates the lines of his brow. Dufrêne’s poem employs other strategies to indirectly reference Hains and his glasses. His accompanying notelet alludes to a nineteenth-century Romantic poem titled “La Conscience” by Victor Hugo from the

26 Oxford University Press, s.v. “Delirium”, URL: <https://www.lexico.com/en/definition/delirium> [accessed: 21.09.2018].

27 Daniel Spoerri, interview by Jill Carrick, unpubl. transcript/recording, Vienna, 16 August 2018.

latter's 1859 volume *La Légende des siècles* (*The Legend of the Centuries*).²⁸ Hugo's text features a large disembodied eye of conscience that pursues the protagonist throughout the poem. In Dufrêne's irreverent notelet, the giant eye is equipped with cannulated glasses, and chaos ensues.

The final words of Dufrêne's text offer a useful formula for analyzing formal relationships between image and text in "Pulverizing glasses of Raymond Hains": "In the photo," we read, "Daniel resembles Raymond, and the furrows of his brow and ridges of the glasses compose a felicitous plastic alliteration."²⁹ Here, Dufrêne employs literary terminology to elucidate the visual. In so doing, he presents us with a succinct interpretive key to his text.

Alliteration is a poetic device involving the repetition of consonant sounds at the beginning of consecutive or closely positioned words. Examples abound in Dufrêne's verse, which leaps scatologically from one instance of the French sound *ca* to another: from *ca* and *ca* to *cas*, *cha*, and *k*. In linking alliteration to the French term *plastique* (which denotes three-dimensional plasticity or the shaping of matter into form), Dufrêne stresses alliteration's structuring capabilities. He also highlights the repetition of plastic forms visible in Spoerri's photograph: the wrinkles of Spoerri's forehead 'rhyme' with the ridges of the glasses. If alliterative repetition emphasizes the ordering effects of Hains's "Pulverizing glasses," its linkage with the word *plastique* evokes more disorderly effects. The verb *plastiquer* suggests detonation or a bomb attack, and potentially brings to mind the chaos and confusion of polysemy. The alliterative repetition created with the French homonyms "chaos" and "K.O." through the notelet accentuates these connotations.

The deforming glasses donned by Spoerri thus found their aural parallel in the alliterative repetitions of Dufrêne's prose (fig. 7). Sound and image segments in "Pulverizing glasses" were creatively repeated and twisted in and out of shape. Through the use of "vers" (verse) and "verres" (lens)—homophones in French—Dufrêne and Spoerri humorously proposed distortion as both the subject and formal principle at work in their collaborative text.

²⁸ Victor Hugo, "La Conscience", in *La Légende des siècles*, Paris, 1875, pp. 22–24.

²⁹ "Sur la photo Daniel ressemble à Raymond et les rides de son front composent avec les cannelures des verres une heureuse allitération plastique."



7 View of François Dufrêne's copy of *L'Optique Moderne* with his pair of Raymond Hains's *Lunettes à Verres Cannelés* in the collection of Ginette Dufrêne

Through the Looking Glass

Inside Maciunas's cover, a mix of small and very large letters on *L'Optique moderne*'s psychedelically hued opening page announce the publication edition as "fLuXuS NO. B." The double-paged spread that follows provides information (some of it accurate, some wishful thinking) on Fluxus's editorial committee, present and future "Yearboxes," and "Special Editions" (fig. 2).³⁰ On the right side, one encounters the photograph of Spoerri's *L'Optique moderne* assemblage described earlier, but its details are blurred by an intervening page of transparent paper. Printed on the semi-opaque sheet are two brief, somewhat cryptic citations: the first, "Plukifekler moinkonivoi," is attributed to the French artist Jean Dubuffet; the second,

"Jungle avec les mots
mais jongle incarné,"

to "F.D."

³⁰ Spoerri, 2011 (note 4). Spoerri noted that the projected "Fluxus 2. FRENCH YEARBOX (1963)" cited on this page was, at one stage, under his direction but was never completed.

Dubuffet's seemingly nonsensical printed words reconfigure in French as the phonetical equivalent of "Plus qu'il fait clair [,] moins qu'on y voit" (The lighter it is, the less one sees). François Dufrêne's text, for its part, approximately translates as "jungle with words, but juggle incarnate." If the homophonic resemblance of the words "jungle" and "jongle" are brought to the fore, their juxtaposition with the word "incarné" also results in the indecorous insinuation of an "ongle incarné" (ingrown toenail). Disembodied perspectivalism is once again undermined by a reminder of the body. Dufrêne's evocation of a "jungle with words" also sets the scene for the reader's potential experience as they navigate the pages of *L'Optique moderne*: loosing oneself, choosing from multiple pathways, forging one's way along paths both winding and off-track, chancing upon countless dangers and lures.

Dufrêne's choice to preface the book with a citation from Dubuffet is also telling. The latter's anti-Enlightenment pronouncement comes from a book of texts by Dubuffet published in 1950 titled *Plu kifekler mouinkon nivoua*.³¹ Dubuffet was well-known in France for his rejection of 'high-brow' culture, his championing of art brut (the art of untrained 'outsider' artists), and his love of popular speech, language sonorities, and the scatological. Dufrêne's *Inutiles Notules* partake in a comparable overturning of established aesthetic hierarchies. Like Dufrêne's Nouveau Réaliste *décollagiste* art—made from the peeled undersides of street posters (*dessous d'affiches*) stripped from city walls—the lowly is made prominent and an underlying 'disorderly' language comes into view.

L'Optique moderne's transparent leaf draws attention to the page as a distorting lens. In some of the copies we have examined, a slight puckering of the sheet creates a rippling effect. Once the page is turned, however, the printed words have already passed through the looking glass, and we see Dufrêne's beloved *dessous* from behind—an imprint reminiscent of his *dessous d'affiches*. Spoerri and Dufrêne's quirky optics, in sum, revel in unexpected, oblique, off-center points of view. 'Modern optics' is perversely revealed to us as the flip-side of a science or aesthetics of precision and clarity.

Spoerri and Dufrêne's artists' book offers a kaleidoscope of dark, absurd, and tongue-in-cheek commentary on sight, the philosophical tradition of the Enlightenment, and everyday life in the 1950s and 1960s. Its pages take aim at both Cartesian clarity and one-point perspective, the latter understood—to

31 Jean Dubuffet, *Plu kifekler mouinkon nivoua*, France, 1950. The publisher of this work, Ler dutan, is a homonym of the French expression *l'air du temps*, meaning "the current trend." For more on Dubuffet's phonetic poem publications, see Pauline Goutain, *Les Mythologies matérielles de l'Art Brut (1945-1976): dimensions, processus créateurs et matériaux à l'œuvre*, cotutelle Ph.D. thesis for the Institute for Comparative Studies in Literature, Art and Culture, Carleton University, and Université Paris Ouest Nanterre, 2017, pp. 360 and 375.

use Hal Foster's words—as “monocular and fixed.”³² In situating multivalence and play at the heart of its investigation of modern ‘ways of seeing,’ it joyously scrambles vision and comprehension.

L'Optique moderne, we have seen, employs visual and textual processes of distortion to playfully dislodge certain modes of knowing and seeing associated with perspectivalism. The shattering of one-point perspective, and the ideological illusions of mastery that accompany it, are a key feature of the book. Questions, including political ones, of whose voices, and which histories, emerge or fade amidst this palimpsest of cultural memory, remain to be discussed as we investigate ways in which *L'Optique moderne* proffers a shifting range of subject positions to its prospective readers/viewers, while mirroring, interrupting, and undercutting the identifications of self through sight on offer in mid-century France.

Notes

Our thanks go to Daniel Spoerri, Ginette Dufrêne, Gérard Melis, the Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, and the Bibliothèque Kandinsky for their help in researching *L'Optique moderne*... d'inutiles notules and providing access to key archival materials. The Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky offered a forum for workshopping ideas on the “Pulverizing glasses” of Raymond Hains (see note 25). Research for this article was supported by a Social Sciences and Humanities Research Council of Canada Insight Grant. All translations in this article are by the authors unless otherwise indicated.

³² Foster, *Prosthetic Goods*, 2004 (note 22), p. 273.

Spoerri's Keftedes: Material Transformation as a Social Binding Agent

Monika Wagner

On the tiny Greek island of Symi, where Daniel Spoerri and his girlfriend Jacqueline “Kichka” Baticheff spent more than a year, from 1966 to 1967, he kept a “Gastronomical Diary” for two months in which he noted all they he consumed. In addition, he wrote what he called a “Dissertation sur le ou la Keftédès ou réflexions sur le prémâché ou comment parler boulettes et non art avec une excursion imprévue sur le sang” (Dissertation on keftedes or reflections on the premasticated or how to talk about meatballs and not art with an unforeseen excursion into blood). The latter text, which Spoerri published in his self-made journal *Le Petit Colosse de Symi*, explains at some length the preparation of minced meat—the main ingredient of keftedes, the Greek national dish. In a letter to a friend, Swiss artist Karl Gerstner, Spoerri called the text a “manuscript on minced-meat balls with annotations about poverty and civilization.”¹ Despite many scholarly footnotes within his “Dissertation,” Spoerri made fun of the academic title and assured his readers that there was no risk of him becoming a doctor of keftedes.² By 1970, he declared his love for keftedes once again, this time illustrating them visually (fig.1) in his joint publication with Robert Morel: *J'aime les keftédès*.³

In the following, I will examine Daniel Spoerri’s interest in Greek keftedes and its many international variants. The artist’s ironic self-presentation as an ethnographer who explores the unifying transformations of heterogeneous foodstuffs by cooking, mincing, or chewing will be considered in relation to Claude Lévi-Strauss’s oppositional categories of “The Raw and the Cooked.” Moreover, I will show how the transformations of food into conglomerates like keftedes fit in with contemporary art theories of anti-form and arte povera

1 Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg, 1998, p. 115.

2 Daniel Spoerri, *Gastronomisches Tagebuch: Itinerarium für zwei Personen auf einer ägäischen Insel nebst einer Abhandlung über den oder die Keftedes* [first published in French in 1968], Hamburg, 1995, p. 135. All translations by the author from the German edition.

3 Daniel Spoerri and Robert Morel, *J'aime les kéftèdes*, Les Hautes Plaines, 1970.



1 Daniel Spoerri, *J'aime les keftédès*
(*I love keftédès*), 1970

interventions. Finally, I will discuss Spoerri's collection of recipes for keftedes and similar mixtures as a symbol for social commitment and communication.

"The Raw and the Cooked"

On Symi, Spoerri became interested in the potential of mincing and mixing foodstuffs and began to collect recipes for minced meat dishes from different countries: besides the Greek keftedes, he mentions köfta, dolmades, knaidlach, hamburgers, boulettes, Frikadellen, and many others (fig.2). He compares the shredding of meat in various cultures and even includes vegetarian mixtures in his collection of recipes. Equating all the variants of mashed stuff used for keftedes with the "pre-masticated," he asks why things that are already edible should be cooked and re-cooked. Spoerri sums up his considerations in "Dissertation" with the remark that the civilized and the cooked belong together.

He was well aware that this remark referred to Claude Lévi-Strauss, the French ethnologist who had entitled the first volume of his *Mythologies* "The Raw and the Cooked," published three years before, in 1964.⁴ Analyzing myths of the indigenous peoples of South America, Lévi-Strauss emphasized the use of fire in the preparation of food as a transformation of nature into culture and thus as a fundamental landmark in the development of mankind. In his diary, Spoerri declared that he had never had the opportunity to read Lévi-Strauss's book since he had given it to a "self-styled sociologist."⁵ Be that as it may, he explicitly referred to the implications of the book several times, mostly in a playful and witty manner. Quoting a friend, Spoerri for example ironically characterized his girlfriend Kichka (whose grandfather had crossed the

4 Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked: Mythologies I* [first published in French 1964], Chicago, 1983.

5 Spoerri, 1995 (note 2), p. 137.

Caspian Sea to immigrate to France) as a “semi-feral of Caucasian origin”⁶ because she preferred bloody steaks and half-cooked meat. Conversely, he maintained that big cities have even civilized animals. In Paris, he notes, some cats no longer appreciate raw meat, whereas in the wilderness of Symi, they do not even recognize cooked meat as food.⁷ In his considerations, Spoerri modified the opposition between the wild and the civilized by introducing keftedes—the minced, ground, or “pre-masticated”—as a hybrid category. A multi-variant blending of different components, the keftedes may integrate raw as well as cooked ingredients. Elsewhere, Spoerri retells an anecdote about “instant keftedes” recounted by an unnamed missionary, which he claims to have read in a book. Spoerri considers the story so disgusting that he can't forget it. According to the tale, a missionary was invited by a chief in Indonesia or some other so-called far-away place, where the chief's favorite wife or daughter had to chew the meat to make it tender before spitting it directly into the poor missionary's mouth.⁸ With this story, Spoerri presents the pre-masticated as analogous to keftedes – as a hybrid of the raw and the cooked – by pointing out that chewing transforms both the raw and the cooked foodstuffs into a homogeneous pap similar to the consistency of the keftedes. Half in earnest, half in jest, Spoerri refers to “Mister Lévi-Strauss” and suggests that the author might have even considered the pre-masticated as a third category.

The transformation of the raw into something digestible is of more vital interest in environments where people go fishing and grow their own vegetables than it is in a big city, where various stages of prepared and precooked food are available in the supermarket. On Symi, Spoerri found himself—like an ethnographer—as a participating fieldworker, exploring food, cooking, and eating. Lévi-Strauss's oppositional categories of the raw and the cooked obviously provoked him to add one more from his own experience.

Und nun, eingeführt, und zwar nicht als Schmuggelware, das Rezept des Keftedes aus Smyrna:

200 g Zucchini, 200 g in Salzwasser nicht zu gar gekochte, abgetropfte und gepresste Auberginen
 200 g feingehackte Zwiebeln
 200 g gehacktes Hammelfleisch
 100 g geriebener Käse,
 und da man diese Bouletten ja nicht nur in Smyrna machen kann, nehmen wir am besten »iri«, das Geschenk eines befreundeten »pastora«, einen Frischkäse aus Ziegenmilch, den man mehrere Monate in ziemlich stark gesalzenes Wasser legt, bis das spitze oder das stumpfe Ende an die Oberfläche steigt.
 Zwei geschlagene Eier hinzufügen,
 das Ganze gut vermengen wie bei jedem Keftedes,
 in Mehl wälzen
 und in einer Smyrna-Öl-Friture (anstelle von Symi-Öl) braten.
 In Paris habe ich die Zucchini einmal durch Avocados ersetzt. Es war nicht besser und nicht schlechter.²⁰

2 One of the recipes for keftédès (1967)

6 Ibid., p. 95.

7 Ibid., p. 151.

8 Ibid., p. 136.



3 Daniel Spoerri, *Wenn alle Künste untergehn*, Assemblage, 1969, private coll. Milan

Eat Art

Before retreating to Symi, Spoerri had organized Eat Art events at galleries in several European cities for a number of years but decided he needed to gain a better understanding of the preparation of food and its prerequisites and conditions. The comparatively unattractive island of Symi, which Spoerri declared the poorest in the Mediterranean region, is located only seven kilometers, about four and a half miles, from the Turkish border. This borderland between East and West seemed like the perfect location in which to focus on the kitchen as a blender and transformer. On the multicultural island,⁹ the constant exchange and even smuggling of foodstuffs between Symi and Turkey was as intense as the exchange of meals and dishes of Oriental and Western origin.

In Western thought, both the cook and the artist are highly esteemed for their creativity. In calling the cook and the artist “*êtres divins*” (divine beings), Voltaire, for example, emphasized the similarity of their creative powers.¹⁰ In the past, famous artists had designed food not only for the banquet tables of rulers but for their own fame as well. In 1971, an exhibition of Spoerri’s work entitled “*Wenn alle Künste untergehn, die edle Kochkunst bleibt bestehen*” (When all the arts perish, the noble art of cooking will survive) (fig.3) was held in Amsterdam. In the exhibition catalog—which Spoerri dedicated to his father, Isaac Feinstein, who was murdered by the National Socialists—he tied his Eat Art ambitions to a dignified history.¹¹ Giorgio Vasari, among

⁹ Symi had been part of the Ottoman Empire for 400 years until its occupation by Italy from 1912 to 1943.

¹⁰ Voltaire quoted in Bernd Michael Andressen, *Barocke Tafelfreuden an Europas Höfen*, Stuttgart, 1996, p. 55.

¹¹ *Wenn alle Künste untergehn, die edle Kochkunst bleibt bestehen*, exh. cat., Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1971.

others, is extensively quoted; the so-called father of art history acknowledged a group of Florentine artists, among them Andrea del Sarto, for their elaborate artworks made of foodstuffs.¹² They were specially created for the artists' monthly meetings accompanied by shared meals.¹³ Thus, the Florentine artists probably physically incorporated their artworks, thereby destroying them by eating and digesting them. In a press release about the Amsterdam exhibition referring to Eat Art's noble ancestors, Spoerri pointed out that his recently opened restaurant in Düsseldorf was intended as a "forum" for artistic exchange.¹⁴ Thus, in taking his work from the studio into the kitchen,¹⁵ as had other contemporary artists such as Dieter Roth, Spoerri found himself in excellent company.

Importantly, Spoerri's "Dissertation" revolves around the process of deforming, amalgamating, and reshaping by cutting and mashing with various instruments. Cutting and cooking converts the individually shaped natural foodstuffs—their fibrous or tough, firm or grainy textures—into a more or less homogenous, informal mash. Spoerri meticulously explains several methods of cutting and mincing meat and finally considers the meat grinder. But he also discusses more fundamental and archaic ways of mincing. Like Elias Canetti—who, in his major work *Crowds and Power* from 1960, characterizes human teeth as "the armed guardians of the mouth" and that "whatever goes in [the mouth] is lost"¹⁶—Spoerri extensively considered the specificity of corporal 'tools' that create, digest, and expel the pre-masticated.

Food and other formless materials

In contemporary art, formlessness and the abject were highly topical during the 1960s.¹⁷ Besides other everyday materials such as earth, trash, or plastics, foodstuffs became a widespread material for artistic production. They were of interest because of their ephemerality, their varying states, and the instability

12 Monika Wagner, "Vom Umschmelzen: Plastische Materialien in Kunst und Küche", in Beate Söntgen and Theodor Vischer (eds.), *Über Dieter Roth: Beiträge des Symposiums vom 4. Und 5. Juli 2003*, Basel, 2004, pp. 121-135.

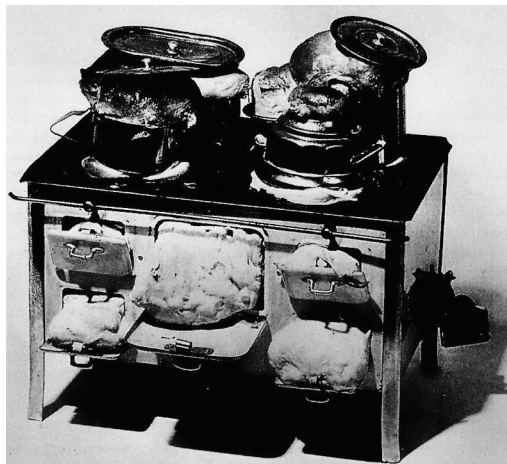
13 Wolf-Dietrich Löhr, "Spielformen der Kunst: Andrea del Sarto als Architekt und der Triumph der Würste", in Hannah Baader et al. (eds.), *Im Agon der Künste: Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, Munich, 2007, pp. 143-168.

14 Andressen, 1996 (note 10), p. 24.

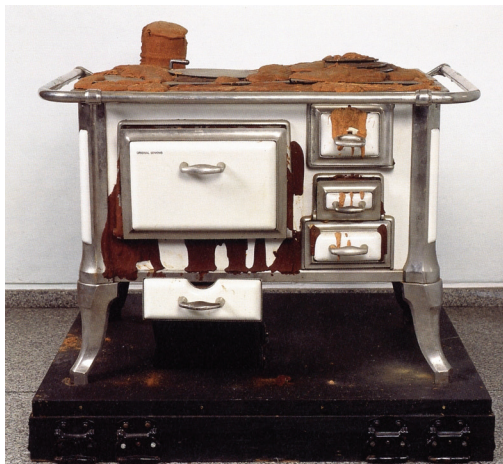
15 Petra Lange-Berndt, "Die Aufkündigung des Ateliers bei Caroline Schneemann und Annette Messager", in Michael Diers and Monika Wagner (eds.), *Das Atelier als Topos und Wissensform*, Berlin, 2010, pp. 75-91.

16 Elias Canetti: *Crowds and Power* [first published in German in 1960], trans. Carol Stewart, New York, 1962, p. 209.

17 See Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss, *L'Informe: Mode d'emploi*, exh. cat., Paris, Centre Pompidou, Paris, 1996.



4 Daniel Spoerri, *Hommage à Dieter Roth*, 1969, location unknown



5 Dieter Roth, *Stove*, 1969, Coll. Onnasch, Berlin

of their forms. Shaping and reshaping them is the authentic work of the cook.¹⁸ A little bit of heat alters the consistency of the materials, while chemical and physical interactions with other materials change their appearances, textures, and color. Due in part to their availability, foodstuffs became attractive to artists at a time when Georges Bataille's term "l'informe," from his 1929 *Dictionnaire critique*, was revitalized as an experimental artistic category in Europe and became famous as "anti-form" in the United States.¹⁹ In his 1989 "Hommage à Dieter Roth"—dedicated to his close friend Roth, a well-known food artist—Spoerri explored the agency of foodstuffs (fig. 4). In his kitchen, Roth was constantly dissolving and melting sugar and chocolate, leaving the result to solidify into random shapes. Spoerri referred to Roth's "stove"—an old-fashioned kitchen stove (fig. 5)—as the heart of the transformation processes. While Dieter Roth demonstrated thermodynamics with a stove overflowing with melted chocolate, Spoerri worked with rising dough.²⁰ In Spoerri's "Hommage à Dieter Roth," the expanding dough oozes from the doors and cracks of a doll's stove, the pot and kettle on top almost bursting. In both works, the transforming energy of the oven's heat is central to the creation of new, contingent forms. In comparison with Roth and his liquefaction of chocolate, Spoerri goes a step

¹⁸ Ralf Beil, *Künstlerküche: Lebensmittel als Kunstmaterial—von Schiele bis Jason Rhoades*, Cologne, 2002, p. 8.

¹⁹ Robert Morris, "Anti Form", in *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, 1993, pp. 41-46.

²⁰ Spoerri was interested in dough as a material "which cannot be precisely formed but has to be left to chance.", Spoerri quoted in Heidi E. Violand-Hobi, *Daniel Spoerri: Biographie und Werk*, Munich/London/New York, 1998, p. 60.

further and emphasizes the dynamic nature of cooking demonstrated by the chemical reactions involved in rising dough.

It was in the context of the deformation and transformation of 'poor' materials, in which chaos and decay are inscribed, that Spoerri's interest in keftedes, which he called agglomerations, was aroused. As the artist noted in his "Dissertation," making them requires

"work, waiting time, mixing, blending, balancing the ingredients, the spices, and it requires repeated cooking: the keftedes are the declaration of war by the poor on poverty, the refusal to eat the leftovers unrefined just for being hungry. They are the poor man's way of being rich."²¹

The value of keftedes lies in the fact that they are a manifestation of the high art of integrating the marginal to generate something new. When Roland Barthes declared the agglomeration "the fundamental form of repugnance"²² in his 1982 essay on Bernard Réquichot, a French painter active in the 1950s, he used the blending of food as a metaphor for Réquichot's extremely rich impasto painting: what is cleanly separated by culture, is blended into a mixture of desire and repugnance. By stressing the anti-academic handling, the physical color paste of the pictures is described as an "glutinous, alimentary paste, luxuriant and nauseating, where outlining, cutting-out – i.e. the nomination – are done away with"²³ Barthes's dramatic description of Réquichot's innovations in painting intends to arouse disgust at the impure and the mixed.²⁴ Instead of the raw and the cooked, form and formlessness are confronted. In painting, the materiality of color had, for a long time, been suspected to facilitate formlessness. As a cook working in a kitchen, Spoerri was instead looking for names of and differentiations between formless amalgams of foodstuffs—of *Lebensmittel* (a German term, which literally translates as "means for life," the basic stuff of survival).

Food in pop art

Not all artists who worked with foodstuffs were fond of cooking or interested in the material transformations that take place in the kitchen. Many American

²¹ Spoerri, 1995 (note 2), p. 172.

²² Roland Barthes: "Réquichot and his body", in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard, Berkley, 2003, p. 211.

²³ Ibid.

²⁴ For more on delight and disgust in the iconography of eating and drinking, see Ursula Peters, "Genuss und Ekel", in Ursula Peters and Georg F. Schwarzbauer (eds.), *Vom Essen und Trinken: Darstellungen in der Kunst der Gegenwart*, exh. cat., Wuppertal, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1987, pp. 29–49.



6 Stanley Kubrick, from 2001:
A Space Odyssey, 1968

pop artists were instead concerned with commodities like prefabricated food in its colorful and shiny wrappings. Andy Warhol's famous *Campbell's Tomato Soup Cans* or *Brillo Boxes* are just the tip of the iceberg. In the New York Bianchini Gallery, which, in October 1964, was transformed into "The American Supermarket," all the artistic foodstuffs exhibited were perfectly clean, canned, sealed in plastic, or bottled. Regarding food in the United States of the 1960s, there was little relation between packaging and content, exchange-value and use-value. As Margaret Visser puts it, supermarkets were the "expression and the symbol... of North American civilization" and the driving force behind its desire for highly esteemed values, such as variety, abundance, and cleanliness.²⁵ Above all, commodity aesthetics in the food industry proclaimed absolute equality; this is exactly what Warhol intended to top using a strategy of "double affirmation."²⁶

In the 1970s, he even planned to open a chain of restaurants in New York named "ANDY-MATS - The Restaurant for the Lonely Person." The idea was to create a place where a person could have a meal in a public place without any human contact.

Diners would collect their meals from an automat, and, as Warhol explained, "then you take your tray into a booth and watch television."²⁷ Warhol might have been influenced by Stanley Kubrick's famous film "2001: A Space Odyssey," distributed in 1968. In the space ship, each astronaut eats alone from a tray with neatly separated compartments filled with differently colored stodge.²⁸

25 Margaret Visser, *Much Depends on Dinner*, New York, 1986, p. 22.

26 Bazon Brock calls Warhol's pop strategy a "double affirmation" in the sense of Theodor W. Adorno; see Bazon Brock, "Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche", in Marie Luise Syring (ed.), *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, exh. cat., Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, Cologne, 1990, p. 183.

27 Andy Warhol quoted in Elisabeth Hartung, "Food, Art and Communication: Food as a New Model of Art Reception", in *To Eat or not to Eat: Or Relationships of Art with Food in the 20th Century*, exh. cat., Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 78.

28 Michele Dantini, "The Mutant's Food: Design and Science Fiction", in Germano Celant (ed.), *Arts and Foods: Rituals since 1851*, exh. cat., Milan, Triennale di Milano, 2015, p. 627.

While eating, each astronaut is completely absorbed in the pictures on his ultra-flat portable television communicating with the home planet (fig.6). The reduction of the sensual process of eating to an act of ingestion is exactly what Warhol had in mind with his Restaurant for the Lonely Person. The physical and latently dirty interaction with food is minimized in favor of a clean visual absorption or rather virtual interaction with a television program.

The gap between Warhol's and Spoerri's interests in food and meals could not be wider. Unlike American pop artists, artists in Europe, where supermarkets were not yet prevalent, were generally less focused on depicting foodstuffs as clean commodities. Rather, they regarded food in connection with either the transformative process of cooking or with the voluptuousness of consumption.

Eating as a social performance

Above all, Spoerri has staged meals as communicative situations that correspond with local conditions; on the island of Symi, this implied adapting to a rather specific assortment of foods. It seems that this was in keeping with the so-called *Mediterranéé*—a counter concept to industrialization and alienation. The contemporary European arte povera movement supported similar principles. Greek and Italian proponents of this Mediterranean down-to-earth movement favored simple local materials, performances, and interactions with the local people.

On the island of Symi, where keftedes were presented as a gastronomical highlight, eating was experienced as a genuine social event in everyday culture. The physiological necessity of eating served as a basis for activities and patterns of local order. In his essay on the sociology of meals from 1910, Georg Simmel, a German philosopher and sociologist, reflects on the relationship between eating as the ultimate egoistic process and eating as a form of social interaction:

“what I think, I can let others know; what I see, I can let them see; what I say, hundreds can hear—but what the individual eats no one else can eat under any circumstances. In none of the higher areas is this the case, that which one person has, the other must renounce.”²⁹

²⁹ Georg Simmel, “Soziologie der Mahlzeit”, in *Individualismus der modernen Zeit* [1910], Frankfurt am Main, 2008, pp. 95–102 [author's trans.], Michael Symons, “Simmel's Gastronomic Sociology: An Overlooked Essay”, in *Food and Foodways: Explorations in the History and Culture of Human Nourishment*, 5/4, 1994, pp. 333–351, here p. 346, URL: https://www.researchgate.net/publication/233454141_Simmel's_gastronomic_sociology_An_overlooked_essay [accessed: 05.06.2020]. Symons provides a translation of Simmel's essay in the appendix of this article.

Simmel characterizes eating as the most primitive physiological necessity for survival, common to all creatures. He continues by suggesting that this is precisely why, in all cultures—as different as they may be—the egoistic act of consumption has been transformed into social rituals.

These rituals are performed on different levels ranging from everyday family meals to stately banquets³⁰. Eating together is a means of creating as well as a manifestation of symbolic relationships. Years later, Spoerri marked both his appointment as professor at the Werkkunstschule in Cologne in 1978 and his retirement from the school in 1983 with impressive banquets for students, colleagues, and friends. To share a meal around the same table is a sign of connection and hospitality. On a political level, it has been understood as an important instrument of diplomacy and peacemaking.³¹ In the biblical understanding, the *ultima cena* is a significant means of manifesting community in the Christian faith. In contrast to a shared table or shared meal, as traditional practices and symbols of social connection, cutting a tablecloth signifies hostility.

Exchanges of foodstuffs

On the island of Symi, not only meals but foodstuffs in general were highly relevant agents of networking and friendship. In his diary, Spoerri noted that passing an open door at certain times of the day meant one would be invited to share a meal. Such great hospitality among ordinary people in remote places, where restaurants are rare, is a necessity that creates social ties. The strengthening of social ties is associated not only with the meals themselves but with the raw materials as well. Many of Spoerri's observations refer to social relationships expressed through the exchange of foodstuffs and sharing of meals. Therefore, knowing who dined with whom, who was invited by whom, and who joined Spoerri and Kichka for dinner is significant. Marcel Mauss, the famous French ethnologist and sociologist, argued that exchange in archaic societies was considered a gift.³² In the more or less agricultural society of Symi, exchange had a double structure—both a pre-capitalistic as well as

30 Gerhard Neumann, "Les tableaux-pièges de Daniel Spoerri entre art et ethnographie", in *Hermès, La Revue* 43/3, 2005, pp. 141–155.

31 Hans Ottomeyer, foreword to *Die öffentliche Tafel: Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, Hans Ottomeyer and Michaela Völkel (eds.), exh. cat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2002, URL: https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/oeffentliche_tafel/kvorwort.htm [accessed: 05.06.2020]. To mark the beginning and end of his five-year tenure as a teacher at the University of Applied Arts and Design in Cologne in 1983, Spoerri organized spectacular banquet meals: the "Hommage à Karl Marx" on 14 April 1978 and "Das längliche Essen" or "Bankett für Imbezile und Germannen" on 8 February 1983. These banquets referred to the ritualistic meals that, in former times, marked the inauguration of monarchs or special events during their reign.

32 Marcel Mauss, *The Gift: The form and reason for exchange in archaic societies* [first published in French in 1950], London, 2002.

- 7 'An evening like every evening',
Spoerri and Kichka in Spoerri's
Restaurant, Düsseldorf 1968



a capitalistic one. This becomes evident in Spoerri's description of how to acquire rare products such as oysters: you go to the fisherman and share a bottle of ouzo with him so that you may buy oysters tomorrow. You donate something in order to be allowed to buy something.

On Symi, the exchange of raw ingredients such as plants, fruits, and fish was, of course, virtually a necessity. On an island with a limited supply of foodstuffs and a strong dependence on seasonal, local products, the couple inevitably became part of a lively exchange of foodstuffs: freshly picked fruits, fresh fish, and sweet herbs. The whole village seemed to live in a dense network of food-relations and food-exchanges that indicated and created social connections as well as responsibilities and commitments. The "gift economy," to borrow Marcel Mauss's expression, was ubiquitous. For example, when Kichka's mother, who lived in Nantes, visited her daughter and Spoerri on Symi, friends and neighbors came bearing all sorts of freshly harvested goods: purslane, three lemons, preserved bitter oranges, and a pot of basil. Wisely, Spoerri had instructed Ms. Baticheff to bring small gifts from France as counter-gifts. The visits encouraged the artist to reflect on foodstuffs as a gift in different social contexts. Thus, while it may have seemed ridiculous to present three plain lemons or some tomatoes as a gift in Paris or any other prestigious city of the Western world, in the countryside (like Symi), it was considered absolutely appropriate to share what had grown in one's garden. Plants, which take time to grow, are the result of an interaction with the donor. Offering them as a gift in exchange for a meal feeds the social network. The quality of the fruit or other foodstuff elevates the status of the donor and is an expression of the care he or she invested in their cultivation. Spoerri proudly emphasized the outstanding quality of the eggs produced by their chickens on Symi. He considered their taste to be the result of the smart way the hens were

fed, not only with the usual poultry feed but with grains, fresh herbs, vine leaves, snails, and above all rice with fish, which was actually intended for the cats.³³ Thus the eggs were somehow rendered unique and improved by the food the hens received from their owners. These particular products were exchanged, shared, and circulated among people with whom they were acquainted to varying degrees.

Finally, all the differently processed and exchanged materials ended up in the national dish, which proved to be an international manifestation of poor men's riches. Spoerri considered the keftedes hybrids in a double sense: he aligned the physical materiality of their composition with the ethnic mix typical of Symi—the border island between East and West. On a global scale, the mixtures signified the United States, with their “immense amalgamation of peoples,” and a cuisine Spoerri called a “cud of the world's regional cuisines,” – the burger being the American equivalent of keftedes.³⁴

Obviously, Spoerri's interest in minced materials, their mixing and blending as a social and cultural production of hybrids, was fostered by his own biographical background. The keftedes thus became a physical metaphor for Spoerri's lifelong artistic project of bringing not only different materials but also different people together (fig. 7).

During the 1960s, when alternative cultural efforts turned away from big cities and the progress paradigm, when formlessness and mixture became a countermodel to representational art forms, everyday materials such as foodstuffs and practices such as cooking became relevant artistic manifestations. Reflecting on Spoerri's “Dissertation”—a product of his way of life on Symi—with the aid of French ethnographical positions allows us to take into account both the specific genesis and the social impact of Spoerri's new art form.

³³ Spoerri, 1995 (note 2), p. 102.

³⁴ *Ibid.*, p. 146.

Enseigner et vivre les anecdotes : Spoerri professeur

Déborah Laks

Spoerri a été Professeur ; on l'ignore ou on l'oublie souvent. Contrairement à ses activités de danseur, de poète, de commissaire d'exposition, dont l'omission révèle sans doute un état de la recherche mais aussi peut-être une stratégie de sa part, l'enseignement n'est pas un angle mort pour Spoerri seulement. Très souvent, les études et les recherches sur les artistes du XX^e siècle laissent de côté cette part de leur activité. Il existe bien sûr des exceptions, et des illustres – Joseph et Anni Albers, Joseph Beuys par exemple – mais dans leur cas, l'enseignement est une composante essentielle de leur pratique, et surtout, il est revendiqué comme telle. Qu'en est-il de tous les autres, qui enseignent sans cette revendication, et pour lesquels l'enseignement apparaît surtout comme une activité en plus, mélange de statut honorifique et de stabilité financière ? Qu'en est-il des artistes qui ne sont pas transformés en pédagogues par l'historiographie ?

Qu'en est-il donc de Daniel Spoerri, qui enseigne un peu plus de douze années consécutives, d'abord à la Kölner Werkschulen de 1977 à la fin 1982 puis à l'Akademie der Bildenden Künste de Munich de 1983 à 1989, sans compter des semestres en tant que professeur invité, à Salzbourg en 1982 ou à Vienne par exemple¹ ? (fig.1) Les douze années d'enseignement de Spoerri constituent un large corpus de réalisations collaboratives, avec jusqu'à trois événements – expositions ou performances de grande ampleur – par an. On y retrouve, revus et conjugués par la pratique des étudiant.e.s, les grands axes de sa démarche. Les banquets sont ainsi bien représentés, depuis le premier banquet homonyme *Hommage à Karl Marx* qu'il crée peu de temps après son arrivée à l'école de Cologne, et jusqu'au festival *Eat Art Attrapes-Tripes* de Chalon-sur-Saône en 1980². Il crée plusieurs labyrinthes et de nombreuses expositions qui mettent en jeu le corps des spectateurs. On retrouve aussi la dimension du récit, qui va du récit de soi à l'enquête

1 Il est ainsi Gastdozent à la Hochschule für angewandte Kunst de Vienne et dans le cadre de la Sommerakademie für Bildende Kunst de Salzburg (1982).

2 Ce festival a été organisé du 4 au 27 mars 1980 avec la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, notamment avec l'aide de Christian Besson, historien de l'art et commissaire d'expositions, responsable des expositions à la Maison de la culture de 1977 à 1983 et de son directeur adjoint Jean Lenoir, cenologue. Il a réuni des banquets organisés par les étudiant.e.s de Spoerri à l'École d'Art et de Design de Cologne.



1 Daniel Spoerri à droite, montant les marches de l'*Akademie der Bildenden Künste München*

sociologique, du singulier au pluriel, avec toujours une attention particulière portée aux habitudes, aux rituels et aux mythologies quotidiennes. Ses projets avec ses étudiantes et étudiants comportent la même logique de polysémie que celle qui anime ses *Tableaux-Pièges* et ses assemblages : les voix et les anecdotes s'ajoutent les unes aux autres tout en conservant leurs spécificités, leurs timbres propres.

Aborder son enseignement, c'est s'intéresser aux explications qu'il donne et aux cheminements intellectuels qu'il construit pour éclairer sa démarche. Lorsqu'il s'agit d'enseigner, il faut découper les idées et à chaque étape, ajuster en fonction des étudiant.e.s. C'est ainsi que procède Spoerri. Il s'agit pour lui de leur permettre de s'exprimer et ce faisant de se découvrir, mais aussi de pousser plus loin cette découverte, de fournir une matière à observation et à création, quelque chose à modeler. L'enseignement pourtant ne forme pas seulement les étudiant.e.s. Les cours et les échanges fournissent, de manière générale, aux professeurs l'occasion d'un travail sur leur propre démarche, une invitation à l'introspection. Les cours et les réalisations de Spoerri constituent donc une matière particulièrement riche, comme l'exploration par l'artiste de sa réflexion et de sa démarche. Pour eux, il développe chacune de ses intuitions et de ses idées, les clarifie, les organise : la maïeutique est inversée. Mon premier angle d'analyse sera donc l'examen de ce que les cours de Spoerri révèlent de son propre travail, en lui permettant de retrouver et de faire coexister différentes pratiques. Spoerri crée en effet avec ses étudiant.e.s

2 Daniel Spoerri
avec ses étudiants



une dynamique d'atelier qui rend possible ce type d'expérimentation. Il renoue ainsi grâce à l'enseignement avec la mise en scène et le commissariat d'exposition qu'il a pratiqués dans les années 1950 et 1960.

L'enseignement constitue aussi pour lui le laboratoire par excellence du rapprochement entre l'art et la vie. C'est le grand rêve de la période, la grande utopie que les années 1960 ont livrée aux décennies suivantes, à tel point que nous perdons souvent le sens de ce qu'implique un tel rapprochement. Pourtant, le contexte de l'enseignement nous conduit à l'examiner plus attentivement et à comprendre la manière dont l'artiste s'en saisit dans ses propres œuvres. Mon second angle portera donc sur cet aspect. Spoerri qui travaillait déjà à partir d'objets éminemment humains, travaille désormais directement avec des individus, leurs histoires, leur imaginaire et leur création. L'enseignement est pour lui le lieu d'une redéfinition des cadres de sa propre pratique, qu'il forme et déforme avec l'aide et sous les yeux de ses étudiant.e.s qui, à ses côtés, apprennent ou désapprennent ce qu'être artiste veut dire (fig.2).

Spoerri Multi-média

L'histoire commence en 1977, lorsque Daniel Spoerri reçoit un coup de fil de Karl Marx. Il s'agit du directeur de l'école des Beaux-Arts de Cologne qui lui offre le poste de professeur « Multi-média ». La mère de l'artiste qui était enseignante – tout comme son oncle Theophil Spoerri, son père et son frère –, est ravie de le voir suivre la vocation familiale et lui dit : « Ich wusste, dass noch einmal etwas aus dir wird³ », « Je savais que tu ferais quelque chose

3 So begann ich also diesen neuen Abschnitt als Lehrer, darin in den Fussstapfen meiner Mutter, meines Adoptivvaters, meines Bruders und auch meines Vaters folgend, was meine Mutter auch glücklich kommentierte: «Ich wusste, dass noch einmal etwas aus dir wird.» J'ai donc commencé cette nouvelle période en tant qu'enseignant, suivant le parcours de ma mère, mon père adoptif, mon frère et mon père, ce que ma mère a joyeusement commenté: « Je savais qu'à nouveau quelque chose adviendrait de toi. », Daniel Spoerri, « Kunst ist Leben : Leben ist Kunst », dans *Le musée vécu de Daniel Spoerri - Daniel Spoerri, Leben und Werk*, Zeitschrift der Kultur 49, Zürich 1989, p. 86.

de ta vie ». Mais durant ses premières séances, aucun étudiant ne vient : personne ne sait à quoi correspond la catégorie « multi-média ». Afin de le présenter aux étudiant.e.s et aux professeur.e.s de l'école, une conférence plénière est donc organisée. À cette occasion, il amène un crin de l'archet du violon d'Ingres qu'il a réussi à voler lors du premier *Musée Sentimental* de Paris en 1977. La dissémination du sens, le passage de l'objet au mot, la portée fétichiste, éventuellement sentimentale, sont les thèmes de cette conférence qui convainc visiblement l'auditoire car son atelier se remplira rapidement après. Il est par ailleurs significatif que le geste initial par lequel il choisit de se présenter à l'école consiste en une anecdote au carré : l'histoire du violon, du vol du crin, donc le récit, et l'objet comme fétiche⁴.

À Cologne et à Munich, les écoles fonctionnaient alors d'une manière assez proche de celle qui a encore cours aujourd'hui à l'école des Beaux-Arts de Paris : les étudiant.e.s choisissaient un directeur d'atelier, conduisaient avec lui et sous sa direction leurs recherches et créations personnelles. C'était leur référent principal ; avec lui ils formaient un groupe appelé « atelier », en quelque sorte une école dans l'école. Ce type de fonctionnement très traditionnel a été largement remis en question en Europe, notamment dans les années 1960, quand les modèles d'enseignement, et aussi d'enseignement artistique, ont été modifiés en profondeur. Axelle Fariat a étudié le contexte allemand dans sa thèse soutenue en 2013 *Le renouveau de l'enseignement artistique en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale*. Elle pointe la différence d'orientation pédagogique entre RDA et RFA. Mais les structures en tant que telles demeurent assez classiques, comme le sont les intitulés des chaires et des cours. C'était plutôt du côté des personnalités, qui font évoluer les modes de fonctionnement, que se situait alors la modernisation progressive de l'enseignement en Allemagne, plus que dans une refonte du système lui-même. Elle montre cependant qu'en RFA l'accent a d'abord été mis sur l'abstraction et assez rapidement sur l'ouverture à des médias non traditionnels, avec une volonté claire de se démarquer de la production mise en avant en RDA. C'est dans ce cadre qu'est ouvert le poste proposé à Spoerri par Karl Marx. Thomas Lohmann, qui après avoir fui sa ville natale de Zwickau en 1974 a étudié avec lui à Cologne, témoigne : « Grâce à lui j'ai réussi à gagner une liberté magnifique, alors même que j'avais encore à me défaire de l'impact du Réalisme Socialiste tel qu'il était pratiqué en Allemagne de l'Est⁵. » L'intitulé du poste de Spoerri,

4 L'anecdote ne s'arrête pas là car Spoerri raconte qu'« Après la séance, un collègue envieux est venu me voir et m'a lancé, vipérin : « Quel génial embobineur vous êtes, Monsieur Spoerri. Nous montrer ce cheveu inexistant comme les habits neufs de l'empereur ! Quelle prouesse ! », « Le Cheveu du violon d'Ingres », Seggiano, 23 janvier 2001, dans *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, cat. exp. Bâle, Musée Tinguely, Bâle/Ostfildern-Ruit 2001, p. 226-227 ; voir pour la traduction Daniel Spoerri, *Anekdotomania*, traduction Sacha Zilberfab, Éditions des Beaux-Arts, à paraître en 2019.

5 Thomas Lohmann interrogé par D. Laks, 10/2018. Sauf mention contraire, toutes les citations des étudiant.e.s de Daniel Spoerri, Thomas Lohman, Thomas F. Fischer, Jürgen Raap et Christine Zoche proviennent d'une série d'entretiens menés par l'auteure en octobre 2018.

« Multi-média » témoigne d'une volonté d'ouverture, qui, nous l'avons vu, rencontre d'abord une certaine méfiance. C'est aussi dans cette perspective qu'il faut aborder le type d'enseignement et de réalisations que Spoerri propose. Les modalités qu'il respecte sont en effet assez traditionnelles : il est chef d'atelier, il les réunit toutes les semaines pour des discussions sur leurs travaux. Pourtant, il va proposer des pratiques originales. Comme l'écrit Stefan Andreae, un de ses anciens étudiants à Cologne :

« Avec Spoerri comme professeur, on apprenait ce qu'on parvenait à glaner, car il savait transmettre à ses élèves sa propre curiosité. Il aurait renvoyé quiconque aurait tenté de le séduire avec, par exemple, des tables collées. Ce qui lui appartenait, lui appartenait : ce qui nous appartenait devait aussi demeurer nôtre⁶. »

Les écoles d'art véhiculaient, reconduisaient et incarnaient alors – et sans doute encore aujourd'hui – une certaine idée de la pratique artistique.

C'est tout un imaginaire où les maîtres mots sont liberté, expérimentation, communauté, qui s'y nourrissait et s'y développait alors. Pourtant, dans l'école de Cologne comme dans beaucoup d'autres, le processus de transformation a été lent : les méthodes novatrices de Spoerri se sont heurtées aux incompréhensions de beaucoup d'étudiant.e.s et du corps professoral dans son ensemble. Mais un changement était malgré tout en cours : dans les années 1970 et 1980, alors que l'emprise du chef d'atelier a été profondément remise en question, l'idée de communauté prenait un sens nouveau. Il ne s'agissait plus d'individus face au maître, mais d'un groupe qui se vivait comme tel et dans lequel se formait un ethos. Plusieurs anciens étudiant.e.s de Spoerri sont devenus artistes à leur tour, comme Thomas Lohman et Thomas F. Fischer ; Jürgen Raap est critique d'art. Mais la grande majorité a poursuivi des carrières différentes. Les témoignages que j'ai pu réunir concordent. Comme le dit Thomas Lohman : « Pour moi, Daniel Spoerri a été le meilleur des professeurs, il m'a énormément influencé, non pas pour ma pratique en tant que telle mais pour ma liberté de pensée. » Christine Zoche a été l'une des étudiantes de Spoerri à Munich de 1987 à son départ de l'école fin 1989, elle est désormais graphiste. Elle raconte le fonctionnement de son atelier : toutes les semaines, le groupe se retrouvait pour discuter des productions récentes. À l'issue de cette matinée, Spoerri les invitait à déjeuner dans une gargote, la plupart du temps un restaurant chinois. Toutes les semaines, la discussion se poursuivait tard dans l'après-midi autour du repas. L'expérience sociologique du banquet, de ce que la nourriture partagée fait aux rapports humains se décline donc de semaine en semaine,

⁶ Stefan Andreae, « A la porte, aucun mot d'explication : Daniel Spoerri enseignant à Cologne », dans *Restaurant Spoerri. Maison fondée en 1963. 1, place de la Concorde, Paris 75008*, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2002, p. 102.

et c'est autour de la table que le groupe se forme véritablement. L'échange artistique étant en quelque sorte rendu possible, par l'échange humain. Au-delà de ces moments partagés et des périodes de travail sur des projets communs, Spoerri imaginait régulièrement des exercices. L'un de ses grands classiques était de donner à chaque étudiante et étudiant 10 Deutsche Marks et de leur demander de sélectionner au marché aux Puces un objet particulier, soumis ensuite à une discussion de groupe avant d'en faire une œuvre. Le *punctum* et le *studium*, pour reprendre les catégories de Roland Barthes, sont mis en jeu dans le choix des objets et doivent être détaillés, expliqués. L'intérêt objectif ne compte généralement que pour une très petite part dans l'attrait de la chose sélectionnée. C'est dans le *punctum*, les histoires personnelles, les résonances et les suggestions que les imaginaires puisent principalement.

Dans ses cours, Spoerri renouait aussi avec le récit comme conte, mythe, et performance. Il jouait de l'oralité qui réunit et fait vivre les imaginaires, les mémoires et les corps. Dans ses cours d'histoire de l'art, il racontait les artistes. À Munich notamment, il donnait un cours d'« histoires d'art » intimes, sentimentales et anecdotiques, qu'il qualifie de « aus dem Nähkästchen geplaudert », « sorties d'une boîte à ouvrage », ces boîtes à couture dans lesquelles on trouve assemblées des petites choses, des fragments dérisoires néanmoins supports de mémoire. Dans un entretien, il dit « Ce n'est pas de l'histoire, ce sont mes petites histoires personnelles : comment j'ai rencontré Duchamp, ce que j'ai fait avec Tinguely, mes impressions. Ça avait du succès parce que c'était du vécu. C'était très privé⁷. » À la Bibliothèque nationale de Berne sont conservés des enregistrements de 1987 qui sont sans doute ses notes préparatoires pour ses cours : on l'entend raconter pour lui-même, à l'oral, les histoires d'artistes du XX^e siècle⁸. Lorsqu'il évoque Duchamp par exemple, il pose le décor, suggère une personnalité, un ton, une attitude. Dans la même source, on l'entend s'entraîner à déclamer des textes de Schwitters, notamment la fameuse *Ursonate* dont il livre une interprétation inspirée. Spoerri est danseur, il a donné des cours de ballet et de jazz, de mime aussi, mais à ma connaissance, il n'a jamais été acteur. Pourtant son travail de la poésie passe par l'énonciation. Il développe en tous cas en tant que professeur un intérêt pour l'oralité, et la transmission apparaît là bien souvent comme la construction verbale d'un imaginaire donné en partage. Avec eux, Spoerri allait jusqu'à travailler le récit à plusieurs voix. En 1981, il a conduit un projet consacré à *Alice au pays des merveilles*. Très vite, les séances de préparation se sont transformées en répétitions générales : les étudiants lisaient le texte à haute voix, avant de l'analyser ensemble. En tant

⁷ Entretien avec D. Laks, 2018.

⁸ SLA-IMVOCS-V0348 *Daniel Spoerri liest und spricht über Gedichte Schwitters, Arp, Tzara, Kandinsky, etc.*, 1987.11.17.

que professeur, Spoerri se retrouvait face à un groupe qu'il dirigeait parfois comme une troupe, renouant avec sa vocation contrariée de metteur en scène. Là réapparaît le premier angle de mon étude : l'enseignement lui donnait l'occasion de retrouver des pratiques anciennes. En effet, après avoir été danseur à Berne, il devint en 1957 l'assistant de Rudolf Sellner à Darmstadt et il réalisa des décors de théâtre avec Peter Zadeck. En parallèle des projets menés par Sellner auxquels il participait, il mit en scène Ionesco, Tardieu, Becket, Tzara et s'intéressa autant aux décors qu'à la diction, au jeu des corps et à l'organisation spatiale. Il est d'ailleurs revenu à la mise en scène pour le *Cœur à gaz* de Tristan Tzara au Schauspielhaus de Düsseldorf en 1972. Au terme de cette première étape de travail sur le texte d'*Alice aux pays des merveilles*, une carte de l'itinéraire d'Alice fut constituée : les étudiant.e.s se répartirent les différents espaces de son aventure. Le récit faisait désormais l'économie des mots pour devenir une expérience esthétique et sensorielle. L'espace d'exposition fut entièrement repensé sur le mode d'un labyrinthe : on y entrait par un trou dans un mur, il fallait passer par une échelle, un toboggan, un passage complètement noir avec des éléments tactiles, puis des petites lumières au voltage très bas (12 ou 5 volts) permettaient de suivre les différentes étapes d'Alice. Des étudiant.e.s avaient créé des dioramas, que Spoerri appelle des mirages ; le magasin du chapelier fou avait été confié à une enseignante et sa classe qui avaient créé des chapeaux étranges. Spoerri avait fait une collection de tortues rétroéclairées visibles par des petits trous dans une paroi. En tout, on comptait vingt-deux ou vingt-trois œuvres différentes. Dans ce voyage littéraire et plastique, un lapin blanc circulait en toute liberté. L'exposition a eu beaucoup de succès et Harald Szeeman, qui l'a visitée avec Ingeborg Lücher avait pour projet de la présenter à Zurich, ce qui finalement n'a pas eu lieu.

Au travers de cette exposition, que Spoerri considère comme « Parmi les plus belles choses qu'[il a] faites avec les étudiants⁹ », le récit se mêlait à l'imaginaire et c'était finalement par le corps que l'on découvrait la mise en espace du conte. Le choix d'*Alice au pays des merveilles* était intéressant pour l'artiste à plusieurs niveaux : fonctionnant comme une métaphore de l'entrée en art, le passage dans un monde différent, diffracté et inattendu s'accompagnait d'une perte de repères et peut-être d'une perte d'innocence.

Expériences sociologiques

Au-delà du récit et du conte, l'enseignement devint le lieu privilégié des recherches sociologiques de Spoerri. Il est d'ailleurs intéressant de noter que durant le *Nouveau Réalisme*, son travail portait bien plus sur le hasard et le réel

9 Entretien Bibliothèque nationale suisse, SLA-IMVOCS-V0359-67, Sans titre, 1992.05.17.

que sur son aspect sociologique. Lorsque Restany utilisait ce mot pour qualifier la démarche du groupe, il le prenait dans son sens le plus large et le plus flou, et il est d'ailleurs bien rare de trouver chez ces artistes un souci analytique pour le réel qu'ils s'appropriaient avec appétit.

Pourtant, Spoerri a développé avec ses étudiant.e.s des projets véritablement sociologiques. C'est aussi un intérêt qu'il cultive au contact de sa compagne l'historienne Marie-Louise Plessen, avec qui il a notamment écrit *Le Guide de 117 fontaines sacrées de Bretagne*, publié en 1977 en allemand et traduit en 2004 en français¹⁰. Plusieurs projets dans le cadre de son enseignement allaient dans ce sens, s'apparentant à une recherche sociologique. En premier lieu, les projets consacrés aux *Musées Sentimentaux*. L'année suivant le premier *Musée Sentimental* qu'il avait créé dans le *Crocrodrome* de Zig et Puce¹¹ pour l'ouverture du Centre Pompidou, il choisit de poursuivre ce type d'étude avec sa classe de Cologne. Ainsi en 1978, après une année entière consacrée à la préparation de l'exposition, Spoerri et sa classe ont inauguré le *Musée Sentimental de Cologne*, au Kölnischer Kunstverein. Spoerri dit que c'est véritablement avec cette exposition et l'expérience du travail collectif qu'il a inventé « le principe du Musée Sentimental. Avant, pour Paris, ce n'était pas représentatif. C'est devenu une exposition très importante pour Cologne. C'était la première fois qu'on faisait une exposition historique basée sur le sentiment. On a travaillé par mots-clés, [...] la cathédrale, eau et carnaval. Pour chaque mot-clé il fallait trouver un objet qui l'éclairait, comme une anecdote très significative, qui soit comme une révélation.¹² » Le travail que Spoerri a demandé à ses étudiant.e.s était de l'ordre de la recherche introspective : il leur fallait trouver ce qui pour eux représentait la ville et dans quelle mesure les autres habitants se retrouveraient dans ces symboles et ces objets. Le sociologique est ici revu à l'aune du sentimental. De plus, l'ancrage local est particulièrement important dans ce projet, car les anecdotes exposées n'ont normalement de sens que pour les personnes qui connaissent véritablement Cologne, par exemple les chaussures à la semelle recouverte d'une gangue épaisse de caramel multicolore que chaque habitant de Cologne a dans son placard et sort une fois l'an pour marcher dans les rues couvertes de sucreries jetées durant le Carnaval.

C'étaient donc leurs propres anecdotes que les étudiant.e.s étaient invités à explorer et à analyser dans le cadre de ce travail. Spoerri définissait une

10 Daniel Spoerri et Marie-Louise Plessen, *Heilrituale an Bretonischen Quellen*, Oldenburg/Stalling 1977 ; Id., *Guide de cent-dix-sept fontaines sacrées de Bretagne. Rituels de guérison*, Paris 2004.

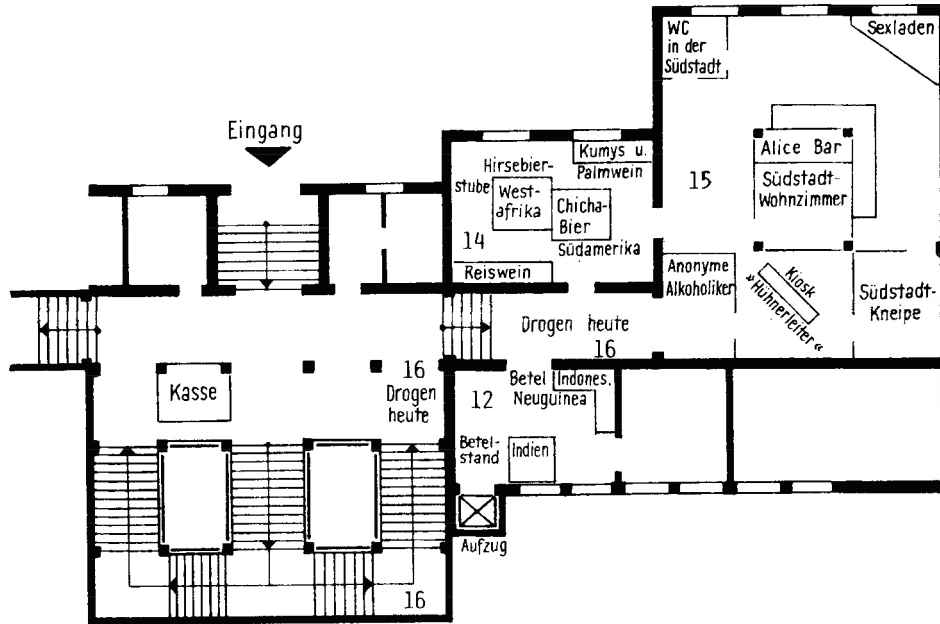
11 « Ce pseudonyme Zig et Puce recouvre un groupe d'artistes, solidairement responsables de la manifestation et qui préfèrent la signer dans l'ordre alphabétique : Joseph Imhof, Bernhard Luginbühl, Niki de Saint Phalle, Rudolf Tanner, Jean Tinguely, Rico Weber, Paul Wiedmer. », *Le Bulletin du Centre Pompidou* 2, avril-mai 1977.

12 Entretien Bibliothèque nationale suisse, SLA-IMVOCS-V0359-67, Sans titre, 1992.05.17.

orientation et dirigeait les recherches, mais lui-même ne connaissait pas vraiment Cologne. Dans ce cas, la familiarité que les étudiant.e.s avaient avec leur propre territoire était véritablement au cœur de l'exposition. Mais au-delà de cette connaissance intime qui lui faisait défaut, c'est bien la dynamique du collectif qui a rendu ce projet possible. Une pluralité de voix se fait entendre dans le travail de Spoerri : depuis toujours ses objets parlent, même indistinctement. Leurs timbres différents se mêlent et se répondent dans des assemblages où l'artiste ne cherche jamais à atteindre l'unisson. Il compose au contraire des cacophonies de mémoires et d'anecdotes en réunissant des objets bavards, suggestifs, qui en plus de leurs histoires propres se répondent dans l'espace de l'œuvre. Les expositions que Spoerri a organisées en groupe possédaient ces mêmes qualités. Elles étaient polysémiques ; en elles les apports et les voix de chacun se conjugaient sans se mélanger, se répondaient et s'accordaient sans s'aligner. L'artiste utilisait ainsi la force du collectif pour créer des expositions reposant sur des enquêtes d'envergure, ses propres anecdotes et ses propres dadas y étaient enrichis de ceux de ses étudiant.e.s.

Pendant cette époque, il a continué à exposer dans des galeries et des musées pour des expositions collectives. Mais lorsque l'on faisait appel à lui pour une exposition personnelle, il entraînait la plupart du temps tout ou partie de sa classe dans l'aventure. Après avoir repris contact avec la mise en scène et le récit avec *Alice au pays des merveilles*, il a ainsi retrouvé le commissariat d'exposition. Dès 1961, il découvrait en effet cette pratique au Stedelijk d'Amsterdam, alors dirigé par Willem Sandberg, en assurant le commissariat de l'exposition « Bewogen Beweging ». Cette expérience, qui a lieu au début de sa carrière d'artiste plasticien, est importante en ce qu'elle signale non seulement ses qualités d'organisation et de synthèse, mais aussi sa pensée théorique, et sa lucidité quant à la réception. La création d'une exposition est non seulement une entreprise collective, mais elle est aussi fondamentalement tournée vers la prise en compte du public. Il s'agit d'être didactique, clair, et de convaincre par une démonstration efficace. Avec l'enseignement, Spoerri a donc réactivé cet aspect de sa démarche. Les détails des œuvres étaient en grande partie laissés aux choix des étudiant.e.s ; lui s'attachait plutôt à la forme globale, à la circulation et à l'enchaînement des pièces. Renouant avec son travail de commissaire, c'est finalement à des stratégies novatrices d'inclusion et d'ouverture au public qu'il travaillait alors.

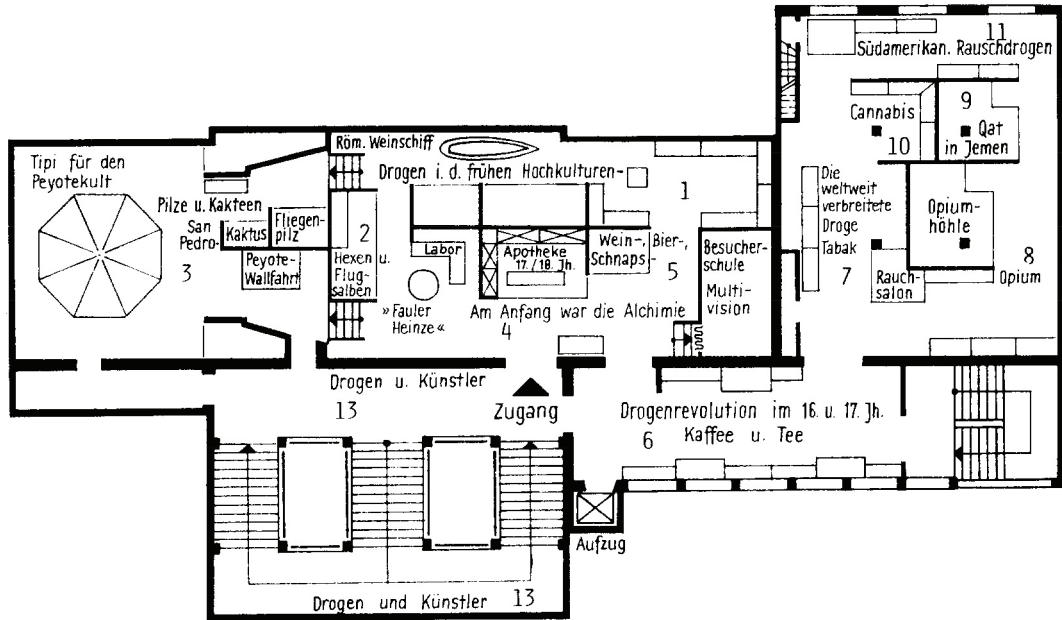
En 1981, il a ainsi associé des étudiant.e.s à deux projets dans lesquels le groupe a encore une fois été amené à réfléchir sur son environnement local et sa sociologie. Le premier projet correspond à son invitation par le Musée ethnographique de Cologne à participer à une exposition sur les usages de la drogue. Là, selon les mots de la conservatrice : « Spoerri a conçu un environnement réaliste qui identifie et situe les lieux où les drogues sont



3 Plan de l'exposition « Rapture and Reality: Drug Use in Cross-cultural Perspective », Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne, 1981

obtenues et consommées à Südstadt, le quartier de notre musée à Cologne¹³. » Ainsi, dans l'espace qui lui était dédié, Spoerri a-t-il reconstitué une sorte de panorama des lieux et des modes de consommation de drogues à Cologne. On entrait par la salle des *Alcooliques anonymes*, pour ensuite trouver le kiosque de nuit, la taverne, un distributeur de cigarettes, la pharmacie avec ses tranquillisants, une devanture de sex-shop, sans oublier les toilettes avec des seringues, recouvertes de photographies de murs graffités prises dans des toilettes publiques proches du musée. La police locale avait accepté de prêter une armoire contenant les drogues qu'elle avait confisquées. Enfin, le dortoir des clochards, dans lequel deux étudiants avaient vécu quelques jours, avait été reproduit pour l'occasion. Tous ces espaces étaient organisés autour du lieu de la plus grande et de la plus banale des consommations d'alcool : le salon de tout un chacun, où l'on boit le petit verre du soir (fig.3 et 4).

13 Karin von Welck, « 'Rapture and Reality: Drug Use in Cross-cultural Perspective' Variations of Emphasis and Acceptance of an Exhibition on Drugs in a West German and a Dutch ethnographic museum », dans *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 3, 1984, p. 63.



4 Plan de l'exposition « Rapture and Reality: Drug Use in Cross-cultural Perspective », Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne, 1981

Au travers de ce projet, un élément apparaît : il ne s'agissait pas seulement pour Spoerri d'être commissaire d'exposition et de fédérer les énergies de son groupe, ni de maintenir le patchwork de toutes les voix des participants à un même degré. Ce projet expose ce qui était pour lui le grand enjeu de l'enseignement et forme mon second axe de réflexion : le rapprochement entre l'art et la vie.

En 1981 toujours, la *Promenade sentimentale. Eine Kölner Wallfahrt*, conçue dans le cadre du festival « Théâtre du monde », constitue une expérience extrême de ce rapprochement entre l'art et la vie. Deux de ses étudiants, Jürgen Raap et Thomas F. Fischer, avaient imaginé pour gagner leur vie un tour guidé de la ville en hommage à Andy Warhol. Jürgen Raap raconte qu'ils entraînaient leur public dans « un tour culturel et culinaire de Cologne » qu'ils appelaient *Andy's Reisebüro*, car Thomas Fischer considérait que « le design des toilettes de gare est dans un style typiquement Andy Warhol, tristes et ennuyeuses »¹⁴. Ainsi, ils visitaient des toilettes publiques, des ruines et des lieux typiques et étranges de la ville. Ce tour guidé a été le point de départ du projet avec Spoerri : il a constitué un groupe et avec Jürgen Raap

¹⁴ Voir Jürgen Raap, « Hommage à Karl Marx. Jürgen Raap über die Spoerri-Projekte an den Kölner Werkschulen 1977-1982 », *Kunstforum International, Essen und Trinken* 1/159, 2002, p. 52-53.

et Thomas Fischer, ils ont exploré les coins sombres et les marges de la ville, en commençant par ce que les deux étudiants avaient déjà identifié puis en poussant plus loin leurs recherches. Là où Raap et Fischer s'intéressaient à l'aspect esthétique, décevant, glauque des lieux, Spoerri a cherché à composer une visite qui s'attachait avant tout aux habitants et à leur quotidien.

On retrouve aussi dans cette œuvre-performance son intérêt pour le *punctum* et le *studium*, la grande et la petite histoire, leurs voix mêlées, coexistant dans les mémoires et dans les lieux. Cet événement se situait dans la droite ligne de « l'agit-prop » : il s'agissait de conduire le public au contact d'une certaine réalité et de créer les conditions de sa prise en charge individuelle et collective. Spoerri et ses étudiant.e.s misaient sur une stratégie du choc. Les visites entraînaient en effet les spectateurs bien au-delà de leur zone de confort. Il est possible de voir dans l'expérience de la *Promenade Sentimentale* une déclinaison hybridant les *Musées Sentimentaux* et le *Dylaby*, le « Labyrinthe Dynamique » auquel l'artiste participa en 1962 au Stedelijk Museum. Dans cette exposition, les spectateurs passaient d'une atmosphère à une autre, depuis le *Musée inversé* de Spoerri jusqu'au *Raysse Beach*, en passant par une installation de Tinguely avec des ballons. À Cologne, les spectateurs étaient en effet conduits, durant toute une soirée, dans huit lieux différents. Une partie du projet portait sur la circulation dans des espaces marginaux : des squats, un bunker, un garage, une fonderie abandonnée. Une autre partie concernait la rencontre des habitants et usagers de ces lieux. Partout et à chaque instant, les histoires individuelles et l'histoire collective se croisaient et s'entrechoquaient.

Le déroulé de cet après-midi de juin 1981 a été raconté par Spoerri, et nous pouvons suivre ainsi à distance le cheminement de la *Promenade Sentimentale*. La première étape se déroulait au Friedenspark, où un aigle monumental dissimule dans sa colonne des espaces où vivent des personnes sans abri. Autour de ce monument, des restes de constructions du III^e Reich sont à moitié recouverts de lierre et oubliés par les passants. Spoerri et ses étudiant.e.s sont allés rencontrer les personnes vivant là et leur ont proposé d'entrer en dialogue avec les spectateurs du Theater der Welt. Ils ont accepté de participer à la rencontre, et c'est ainsi que Spoerri a commencé par guider le groupe le long de l'escalier sombre au cœur de la colonne. Au milieu de leur ascension, François Dufrene – dissimulé – a commencé à déclamer un *Crirythme*¹⁵. C'est donc dans une atmosphère étrange, plutôt angoissante, que la soirée débuta. Mais Spoerri se soucie de l'ambiance d'un groupe, « il était et est encore aujourd'hui doué pour mettre les gens en contact les uns avec les autres¹⁶ ». Arrivés en haut, la discussion avec les occupants du lieu s'est faite autour d'un verre, dont il souligne qu'il était bien nécessaire pour que tous ces participants

15 1981 est l'année de l'enregistrement de *Crirhythmes exprès*, la première anthologie de ses poèmes sonores.

16 Cat. exp. Paris, 2002 (note 6).

très différents se détendent et se parlent. Une autre étape consistait à aller dans le bunker de Cologne construit sur le site de la synagogue Ehrenfeld détruite en 1938 (il est aujourd'hui devenu un lieu d'art contemporain mais il était alors laissé à l'abandon). Arrivés près du lieu, les spectateurs ont été pris à partie par une horde de punks surgie des fourrés. Au bout de quelques minutes, Spoerri a sifflé et tous les punks se sont mis en formation de chorale pour se mettre à chanter. Il s'agissait d'une performance commandée à une école d'acteurs. Mais les vrais punks de la ville ont eu vent de cette mascarade et, à partir de ce moment, ont cherché à intimider le groupe de spectateurs.

Comme l'émotion creuse, l'étape suivante emmenait le groupe dans une fonderie abandonnée, l'usine Peter Stühlen, dans laquelle il fallait entrer en passant par une brèche dans le mur et en marchant sur du verre brisé. Là, sur de grandes tables, Spoerri avait fait installer des nappes où étaient imprimées des photographies de ces mêmes tables recouvertes de déchets. Le menu était composé d'une soupe à l'oignon et de bon pain, un orchestre d'étudiant.e.s jouait du jazz. Mais la soirée ne s'arrêtait pas là. L'étape d'après a été, selon Spoerri, la plus rude: il avait mis au point une rencontre avec des familles qui squattaient des appartements. Celle-ci a rapidement pris des accents de confrontation, le choc entre des spectateurs encore passifs, nourris et déjà un peu ivres, et ces personnes, qui ouvraient les portes de leurs modestes logements, a été très mal ressentie. Cette expérience peut être perçue comme un cas limite des expériences sociologiques de Spoerri. L'aventure frise avec le voyeurisme et la réaction des habitants squatteurs est révélatrice de violence sociale¹⁷. Le groupe est donc reparti en direction d'un garage participatif loué par des passionnés de vieilles voitures. Chaque véhicule diffusait de la musique de son époque. Spoerri raconte : « On a mis l'arrière-grand-mère de l'une des étudiantes avec un casque dans une voiture des années trente, d'autres dans une voiture des années soixante dansaient le bop ». Enfin, la dernière étape devait réunir les spectateurs et les participants locaux sous une grande tente pour le dîner et la fête de clôture. Mais, comme le dit encore Spoerri : « ça a été un désastre parce que tout le monde avait trop bu » depuis l'apéritif dans l'aigle du Friedenspark.

Plus que les autres peut-être, cette performance participative entremêle l'art et la vie : les spectateurs ont été confrontés à des lieux qui résonnent avec l'histoire de la ville, les traces matérielles laissées par la Seconde Guerre mondiale ; mais ce parcours les a également menés aux marges actuelles de la société, à la violence du contemporain ; ils ont été amenés à rencontrer des personnes, à entrer dans des lieux inhabituels et peut-être à modifier leur regard sur eux.

¹⁷ En ce sens, les œuvres les plus sociologiques ultérieures de Spoerri présentent des modalités d'expérience plus simples et moins en prise avec la réalité, comme par exemple le dîner « Jamais un coup de dé », aussi appelé « Dîner riches/pauvres ».

La pratique de l'enseignement a donc permis à Spoerri de renouer avec certains de ses centres d'intérêts, qu'il avait délaissés pour privilégier son travail plastique : la mise en scène et le commissariat d'exposition. Elle a aussi constitué pour lui un lieu de liberté, car il a bénéficié au moins autant que ses étudiant.e.s de l'atmosphère d'atelier. La classe est en effet un espace d'expérimentation, loin du marché, loin des critiques, où il s'agit justement de chercher à faire jouer au maximum les normes et les cadres. Spoerri y creuse plus que des interstices, il ouvre dans l'édifice normé de l'enseignement artistique de véritables brèches où s'engouffrent le quotidien, le banal, l'espace et les gens. L'art et la vie se mêlent et se confondent. Puisque l'on apprend à être artiste, rien n'est interdit : du plaisir du récit à celui des repas partagés, l'enseignement de Spoerri passe avant tout par une volonté de dissoudre ce qu'être artiste veut dire.

Daniel Spoerri and Ray Johnson: Intersections

Leda Cempellin

Introduction: Different attitudes towards correspondence

After visiting the archives of Daniel Spoerri¹ in Bern during the summers of 2013 to 2016 and those of Ray Johnson in New York City in early 2019, I realized that questions concerning the specific circumstances of Spoerri and Johnson's acquaintance would not be answered by the scarce and scattered documentation available. Exactly when and how did Spoerri meet Johnson? Was Spoerri ever officially part of Johnson's correspondence network? Why is the available correspondence concentrated in certain periods of Spoerri's professional life and not in others? Indeed, almost all the letters from Johnson to Spoerri preserved in the Spoerri archive are either from between 1964 and 1965, during Spoerri's stay in New York City (where Johnson had been living since the late 1940s), or 1968 and 1970, the time during which Spoerri founded the Restaurant Spoerri in Düsseldorf and subsequently the Eat Art movement. Some sketches dating from between 1988 and 1992 found in the Ray Johnson Estate archives confirm Johnson's obsession with Spoerri's Eat Art. Curiously, while the Spoerri archive houses about a dozen letters from Johnson to Spoerri, the Ray Johnson Estate contains no letters addressed to Johnson from Spoerri. Clearly, while Spoerri was a keeper, Johnson was a circulator.²

A closer look into the extraordinary evolutions of both artists reveals that they met at a time in their lives when their work had already begun to show significant signs of maturity. Despite their different geographical provenances—

1 My heartfelt gratitude goes to Rosario Batana for permission to publish this manuscript, which has grown out of my prior research published with Vernon Press; the editors of this anthology, Déborah Laks and Jill Carrick, for their transformative feedback; DFK Paris for supporting the October 2018 Spoerri Colloque, from which this study originated, and for this publication as well; Beat Scherrer and the Spoerri Archives at the Swiss National Library for their assistance; my copyeditor, Professor Katie O'Leary; copyeditor Hayley Haupt; Maria Ilario for her assistance in researching relevant materials for this paper during my visit to the Ray Johnson Estate and for image permissions; to Dr. Pat Crawford, Director of the School of Design, South Dakota State University, for her support. Last but not least, I wish to thank Daniel Spoerri for his crucial insights on his acquaintance with Ray Johnson and Barbara Räderscheidt for having facilitated our contact.

2 In our interview, Spoerri claimed that Johnson was always "busy moving people, letters, packages, all sorts of things." Daniel Spoerri, phone interview by the author, unpubl. recording, 8 February 2019.

Johnson having grown up in the United States and Spoerri in Europe—the thoughts behind their work present some important affinities stemming from their common foundation in Dadaism, Neo-Dadaism, and Fluxus.

Aspects of Spoerri's subsequent art seem to have been affected in part by his extraordinary encounter with Johnson. This contribution to the scholarship dedicated to Spoerri attempts to reconstruct the intersecting paths between these two artists at certain crucial moments in their careers. Of particular interest are the reciprocal influences as well as the different ways Spoerri and Johnson developed a relational component to their art-making process, released or retained control, and embraced a degree of chance.

Simultaneously and paradoxically, there were some deep and irreconcilable differences in these artists' approaches to mail art that made Spoerri ineligible for permanent inclusion in the New York Correspondance [*sic*] School.³ In particular, Spoerri's tendency to treat correspondence as a private matter worth keeping clashed with Johnson's view of mail art as an artistic joint venture progressively enriched through circulation. It is clear that the differing views held by Spoerri and Johnson on their correspondence are the major cause of the significant gaps in the holdings of both archives; this circumstance makes the reconstruction of interactions between these two artists largely a matter of intriguing speculation.

Before the encounter: Biographical anecdotes and early artistic identity

Spoerri's and Johnson's earlier biographies offer some key contextual elements that help explain the development of their artistic attitudes, which, on the surface, exhibit several commonalities but, on a deeper level, present some crucial differences.

To begin, their places of origin play an important role. Raymond Edward Johnson, the champion of distance communication, was born in Detroit, Michigan, located in the Midwestern United States. In this vast region, characterized by a low density of population and geographical isolation, reducing the sense of distance through the circulation of goods via mail holds great importance. Just a few decades before Johnson was born, Sears, Roebuck, and Co. had begun distributing its mail-order catalogs, extending its reach to even the smallest rural towns.

This context elucidates Johnson's highly developed capacity to break the barriers of geographical dislocation by building correspondence networks for material exchanges.

³ This is the technical term purposefully misspelled by Johnson and used to refer to mail art (see note 50).

Daniel Spoerri's upbringing was quite different: born Daniel Isaac Feinstein in Romania, he, along with his mother and siblings, escaped the Nazis, who had killed his father under unverified circumstances. Switzerland became his new home, and his adoptive uncle's surname, Spoerri, became his name. Spoerri has built his career around the table, which has a strong relational component. The true and deep friendship he shared with his fellow artists became a surrogate for familial intimacy; the table, as evidenced by *Topographie anecdotée du hazard*, emerged as a place where tales of private life and artistic life intersect. Spoerri's art and correspondence are authentic at a deeper, biographical level than the connections Johnson created with his correspondence, in which he mixed fact and fiction for artistic purposes to the point of making one indistinguishable from the other. Johnson was the vehicle for a fast-paced progression of ideas,⁴ while Spoerri strived for coherence in his art making, creating at a much slower pace and thinking in terms of durability concerning materials, themes, and approaches.

Along with their earlier biographies, the artistic formations of Johnson and Spoerri preceding Fluxus somewhat reveal the opposing attitudes these two artists would develop toward circulation and what made Spoerri ill-suited for the aims of the New York Correspondance School.

Johnson's enrollment in the experimental Black Mountain College in North Carolina in the summer of 1945 greatly impacted him during his formative years.⁵ One particularly influential figure was former Bauhaus professor Josef Albers, who initiated an approach in his color theory course based on the notion of the "formal relationships between the elements,"⁶ which can be observed in his series *Homage to the Square* created a few years later. Another key figure was graphic designer Paul Rand, whose bio was included in the Bulletin but

-
- 4 "Johnson's mind was like a computer; it worked rapidly: he thought of a name, and then a word that rhymed with that name or is an anagram of it, then moves from there and draws an image, that then gets reproduced over and over again, and becomes the signifier for that person or name he began with.", "Maria Ilario on Ray Johnson", interview by Leda Cempellin, in *Juliet* 193, June-September 2019, p. 91. This modus operandi seems like an acceleration of the development of Fluxus *intermedia* parallel to the progressive speeding up of the pace of life since late modernism.
- 5 *Ray Johnson Estate 1927-1953*, URL: <http://www.rayjohnsonestate.com/timelines/1927-1953/> [accessed: 26.02.2019]. The Ray Johnson Estate preserves a few of the bulletins that were periodically issued by the school. Johnson signed the cover of the Summer 1945 bulletin, so it is safe to assume that this was his personal copy and that the highlighted portions inside, including the names of faculty teaching courses that semester, are those in which he was interested. *Black Mountain College Art Institute pamphlet*, Summer 1945, pp. 4-7, Ray Johnson Estate, box 138, drawer 3.
- 6 Frederick A. Horowitz, "What Josef Albers Taught at Black Mountain College, and What Black Mountain College Taught Albers", in *Black Mountain Studies Journal* 1, URL: <http://www.blackmountain-studiesjournal.org/volume1/1-9-frederick-a-horowitz/> [accessed: 01.09.2019]. Johnson's correlations between words, sentences, or thoughts are to be interpreted as more formal and symbolic in nature than biographical.

who was ultimately unable to teach that summer.⁷ His book *Thoughts on Design*, published in 1947 (though it is plausible that he began developing his ideas even earlier), considers collage as a means for the designer to put together “seemingly unrelated objects or ideas as a single picture.”⁸ Johnson found the combination of collage and mail correspondence to be the perfect tool with which to infuse his own life with art.⁹ It was the catalyst for the creation of a new network of ever-changing correlations between objects and the people with whom he interacted, in which even the most intimate biographical elements were to be read artistically.

In contrast to Johnson, Spoerri’s introduction to the visual arts did not happen in class. In April 1955, the young professional ballet dancer turned concrete poet and director of experimental theater visited the exhibition *Le Mouvement* at the Galerie Denise René in Paris, which featured the work of Marcel Duchamp along with that of various kinetic artists.¹⁰ He decided to apply his understanding of the notion of movement in the audiovisual experiment *Material*, a four-volume series of concrete poetry, as well as in the *Edition MAT*, a collection of multiples in sculpture presented in several editions.¹¹ In these early ventures, Spoerri was the orchestrator and leader of groups of artists brought together by his larger vision, who then responded on their own terms. While Johnson was relinquishing control over his work to constantly evolving networks, Spoerri remained the orchestrator of his collaborative ventures, in which individual contributions were clearly distinguishable, and simply shifted from one artistic domain to another.

Encounters with Dada, Neo-Dada, and Fluxus: Different ways of challenging the notion of authorship

In the early phases of their artistic careers in the United States and Europe, respectively, Johnson and Spoerri familiarized themselves with Dada and Neo-Dada artists, making their confluence in Fluxus a natural next step.

7 Paul Rand is one of the faculty names listed on page five of the Summer 1945 Black Mountain College Bulletin; a mark next to his name suggests that Ray Johnson may have been interested in taking his class. However, some publications mention the presence of Rand that summer; others do not. I contacted the Black Mountain College Museum and Arts Center, and Program Director Alice Sebrell confirmed that “Paul Rand was scheduled to teach at the 1945 Summer Art Institute, but he had to cancel.” Alice Sebrell, e-mail communication, 6 October 2018.

8 Paul Rand, *Thoughts on Design* [1947], New York, 1951, p. 77.

9 A sentence highlighted in the December 1943 Black Mountain College Bulletin states that “learning is not confined to classrooms but pervades daily life.” It is, therefore, clear what attracted Johnson to this school. *Black Mountain College Bulletin* 2/3, December 1943, p. 4, Ray Johnson Estate, box 138, drawer 3. The highlights were presumably added by Johnson (see note 5).

10 K. G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely “Meta”*, Boston, 1975, p. 28.

11 Leda Cempellin, “From theater to the visual arts: Spoerri’s debut into the art world through the *Edition MAT*”, chap. 1, in *The Ideas, Identity and Art of Daniel Spoerri: Contingencies and Encounters of an “Artistic Animator”*, Wilmington, DE, 2017.

By 1948, Johnson had moved to New York City and become acquainted with John Cage, who also lived in an apartment in the “Boza Mansion” (as they referred to it) “named after the building’s landlord.”¹² In 1952, Cage, who had introduced a groundbreaking pedagogical concept based on chance at Black Mountain College,¹³ created the musical performance 4’33,” consisting of three movements, in which the actual music is the chance sounds made by the audience. This proximity to Cage must have taught Johnson a great deal about releasing the control over one’s creative act to chance events. Johnson started to create irregularly shaped collages he later called “moticos” (an anagram of the word “osmotic,” meaning a kind of transfer),¹⁴ which he would send to his friends via mail in the mid-1950s.¹⁵

Both Cage’s 4’33” and Johnson’s mail-art collages furthered the questioning of notions of chance and authorship that had started with an incident involving Duchamp’s *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*: due to mishandling during transport, the glass composing the artwork cracked—a flaw Duchamp accepted as part of the piece.¹⁶ Cage’s and Johnson’s work systematically welcomed the active intervention of others: for Cage, the musical audience; for Johnson, the recipients of the mail he sent. Johnson’s Correspondance Art is comprised of two elements: one derived from Dada’s nonsensical approach, namely the mixing of truth and invention, which can peacefully coexist within the artistic space of the letter (see the Hotel Dixie’s letterhead in fig. 2); the other, inspired by Cage’s approach, the circulation within networks, which includes additive and subtractive qualities that escape the artist’s control. Sometimes Johnson called for the expansion of the collaboration beyond the original sender and recipient by requesting the letter be forwarded to other addressees. Since there were no formal restrictions, the last recipient may not have known what Johnson originally sent because others could have tampered with the envelope’s

12 Donna De Salvo, “Correspondences”, in id. and Catherine Gudis (eds.), *Ray Johnson: Correspondences*, exh. cat., Columbus, OH, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Paris/New York, 1999, pp. 15–42, here p. 17.

13 “In all of his work with chance, Cage sought a balance between the rational and the irrational by allowing random events to function within the context of a controlled system.”, Marc G. Jensen, “John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the ‘I ching’”, in *The Musical Times* 150/1907, Summer 2009, pp. 97–102, here p. 97, URL: www.jstor.org/stable/25597623 [accessed: 06.06.2020].

14 Selected biographical chronology from De Salvo, 1999 (note 12), p. 203. It is necessary to highlight that “moticos” was a term used by Johnson to indicate a broad spectrum of elements that were in flux.

15 “Cage’s influence on Johnson is suggested by his approach to collage as a performative act, and an awareness of the world itself as a collage in time and space.”, De Salvo, 1999 (note 12), p. 18.

16 Richard Hamilton, “The Large Glass”, in Anne D’Harnoncourt and Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, exh. cat., New York, Museum of Modern Art/Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1989, p. 67.

contents at some point.¹⁷ One of the major responsibilities of the postal service has always been to protect the secrecy of communication between sender and recipient through the postal seal; establishing a single communication channel between two people ensures that authorship is always clearly identifiable.¹⁸ Johnson chose to make the mail communication system part of the creative process by inviting a third party to disrupt both the two-way communication process and the notion of authorship, as it became impossible to identify individual contributions by the end of the chain.

At the other end of the spectrum, Spoerri approached the notion of authorship as a process of self-reaffirmation, enriched along the way by chance circumstances he identified and exploited. After seeing Duchamp's work at the aforementioned *Le Mouvement* exhibition, Spoerri visited the artist's Parisian studio and asked him to contribute work to his first *Edition MAT*. Duchamp was supportive of Spoerri's idea and sent him his *Rotoreliefs*¹⁹ and subsequently approximately 40 "original signatures" to be applied to the multiples.²⁰ The separation of Duchamp's signatures from his artworks in his contribution to the *Edition MAT*, though only momentary, inspired Spoerri to embrace an expanded notion of authorship. In 1962, Fluxus artist and gallerist Arthur "Addi" K pcke invited Spoerri and others to participate in the annual Danish art association exhibit *Majudstillingen*. Since there was very little time to prepare, K pcke volunteered to produce the works for the artists involved by imitating their styles, with which he was quite familiar. Spoerri printed and signed some *brevets de garantie* to be added to K pcke's trap pictures to authenticate them as licensed works.²¹ Taking the dissociation between author and work introduced by Duchamp a step further, Spoerri placed his signature on a work that was made using his process and resembled something he could have made but that had actually been made by another artist. In doing so, he affirmed his authorship of a collaborative venture.

17 "Some alter, some add, some subtract, some detract, some discard, some hoard, and others conscientiously forward the materials on their appointed rounds. Ray Johnson says he doesn't care what is done, that there are no rules, but he once circulated a list of people dropped from the NYCS for various offenses.", William S. Wilson, "Ray Johnson: NY Correspondance School", in *Art and Artists* 1/1, April 1966, pp. 54-57, here p. 55, URL: http://images.rayjohnsonestate.com/www_rayjohnsonestate_com/Wilson_NYCS.pdf [accessed: 26.02.2019].

18 Beginning in the post-World War II era, the Post Office Department began witnessing a steady increase of junk mail and even forms of unlawful or obscene communication. The postal seal was taken very seriously by the Postal Inspector, who could not break it even if he suspected that a particular letter contained such illegal communications. Arthur E. Summerfield and Charles Hurd, *U.S. Mail: The Story of the United States Postal Service*, New York, 1960, p. 130.

19 Katerina Vatsella, *Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple. Die Entstehung einer Kunstform*, Bremen, 1998, pp. 39 and 214-215.

20 Marcel Duchamp, letter to Daniel Spoerri, 1 December 1959, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, Afr. 585y.

21 Peter van der Meijden, "The Festum Fluxorum in Copenhagen, 23-28 November 1962", in Tania  rum (ed.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Leiden, 2016, pp. 492-507, here p. 498.

In those years, while Johnson completely relinquished control of his creative work to others in a shared but secret exchange involving additive and/or subtractive components, Spoerri retained and expanded his authorship throughout the artistic process, even when it was collaborative in nature.

Spoerri and Johnson's encounter in New York City

Spoerri and Johnson must have at least been aware of each other prior to their first encounter: during the Fluxus Yam Festival, held in New York City from 11 to 12 May 1963, Johnson exhibited alongside Spoerri's earliest Fluxus friends: K pcke, Robert Filliou, Emmett Williams, and Dieter Roth.²² This fact suggests that, by then, Spoerri and Johnson had most likely at least heard of each other through mutual friends. Johnson's earliest dated correspondence in the Spoerri archive occurred on 10 July 1963, before they met in the United States. The letter is addressed to someone named George, not to Spoerri, even though the sender is Ray Johnson. It is not explicitly indicated whether he was referring to George Maciunas, George Brecht, or someone else. However, given that he writes, "I hope things are well, with you and [sic] that you continue to make major contributions [sic] to American Art,"²³ he was most likely writing to Maciunas, who had migrated to Europe. In the fall of 1961, Maciunas had indeed closed his AG Gallery in New York City after giving Johnson his first show and moved to Germany. There, he took advantage of the supplies at his day job working for the US Army and Air Force post office to form a complex network of multimedia artists from the United States, Europe, and Japan through correspondence; together they organized several Fluxus Festivals at various locations.²⁴ Spoerri soon became involved in Fluxus, and in October and November 1962, he organized the Festival of Misfits at the Gallery One in London.²⁵ Assuming the intended recipient of Johnson's 1963 letter was in fact Maciunas, it is possible that, at some point, Johnson chose to send or forward this letter to Spoerri, as Maciunas had become a common link between the two artists and their cultures. In our phone conversation, Spoerri claimed that it was a habit of Johnson's to send to a recipient someone else's materials,²⁶ which corroborates this hypothesis.

22 Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, Hoboken, NJ, 1998, p. 259.

23 Ray Johnson, letter to George, 10 July 1963, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr. 592.

24 Colby Chamberlain, "Design in Flux", in *Art in America* 102/9, October 2014, pp. 122–123, accessed on the EBSCOhost Research Platform.

25 Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley/Los Angeles, 2002, p. 135.

26 Spoerri, 2019 (note 2).



1 Daniel Spoerri, *31 Variations on a Meal: Eaten by Ray Johnson*, 1964

Spoerri claims that it was Dorothy Podber who introduced him to Johnson, but the exact date and circumstances escape his memory²⁷ (they also cannot be reconstructed from the currently accessible records). Johnson maintained a friendly relationship with Podber. In his 1964 report of the New York Correspondance School, in which he surveyed existing members and those remaining in the network, he wrote: “Dorothy Podber we love you and will never drop you.”²⁸ One of Spoerri’s very few recollections of Johnson is that, at the time of their encounter, he asked to visit his apartment but Johnson refused, inviting him to come the following day. When Spoerri went to Johnson’s loft with Podber, he found it completely empty; upon opening the door to another room, however, they saw all of Johnson’s furniture and belongings inside. Spoerri defined this visit as a “performance”; he added that these types of happenings were part of Johnson’s art and aimed to put people “in a strange situation.”²⁹

Spoerri’s exploitation of the concept of interchangeability through the introduction of the aforementioned *brevet de garantie* also has interesting parallels with the attitude of the American Pop artist Andy Warhol. During an interview

²⁷ Ibid.

²⁸ Ray Johnson, *New York Correspondance School Report*, 1964, part II, Ray Johnson Estate, Box 48, 19c.

²⁹ “He was always astonishing people...I liked him very much.”: Spoerri, 2019 (note 2).

with Gene Swenson in *Art News* from November 1963, Warhol stated: “I think it would be so great if more people took up silk screens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else’s.”³⁰ Warhol combined the ideas of painting and graphic design in his approach to the notion of imperfections, considering them slight variations applied to the repeated treatment of a subject matter, each iteration exhibiting something unique, like an evolving logo design. Warhol’s work presented a reflection on the concept of variation that must have appealed to Spoerri, who had already begun working in that direction with his literary and artistic editions in the late 1950s. Johnson had known Warhol since at least 1956, when both were working “as graphic designers and [designing] book jackets for *New Directions*, New York and other publications.”³¹ Although not documented, it is logical to speculate that Johnson introduced Warhol to Spoerri, who then invited Johnson, Warhol, and Duchamp, among others, to participate in his 31 *Variations on a Meal*, a series exhibited at the Allan Stone Gallery for three days in March 1964.³²

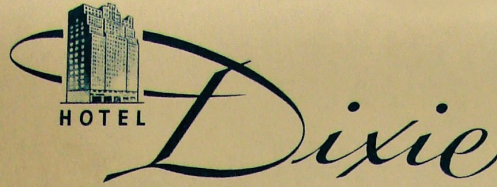
Eaten by Johnson (fig. 1) represents Johnson’s modifications to a standard table gestalt designed by Spoerri (with the same glasses, dishes, cutlery, and flowers placed in the same positions at the beginning of each artist’s meal). The *tableaux-piège* (trapped tables), captured after the meal was consumed, must be considered the ‘archaeological’ relic at the intersection of Spoerri’s staging of the performance and Johnson’s artistic intervention; the gap between art and life is closed by the actual meal consumed by the artist. The remains on the table that are extraneous to the original arrangement conjure possible explanations in the minds of the viewers. Mysteriously, there is a cork bottle stopper on the table, but the bottle has disappeared. It is reasonable to believe that once Spoerri had arranged the table for Johnson’s meal, he did not manipulate it while the performance was in progress by removing props. Is it then possible that Johnson—as the circulator—engaged in risky behavior by taking the bottle with him on his way home?³³ If so, this could have been the inspiration for Spoerri’s later reflections on cultural norms. Johnson was keenly aware of the cultural differences between him and Spoerri and explicitly exploited them, as

30 Andy Warhol, interview by Gene Swenson, “What is Pop Art? Answers from Eight Painters, Part I”, in *Art News* 62/7, November 1963, pp. 26, 60–61, here p. 26.

31 *Ray Johnson Estate 1954-1964*, URL: <http://www.rayjohnsonestate.com/timelines/1954-1964/> [accessed: 19.02.2019].

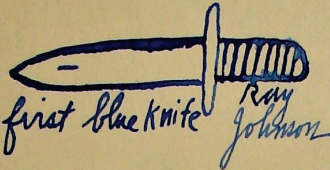
32 The original leaflet indicates 29 *Variations on a Meal*. Daniel Spoerri, 29 *Variations on a Meal*, March 19–22, 1964, exhibition leaflet, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr.58u.

33 The absence of the bottle in *Eaten by Ray Johnson* could represent a subtle reference to the restrictive American laws concerning the carrying and consumption of alcohol in public. Spoerri was introduced to American culture during his 1964–1965 stay in New York City. In our 2013 interview, Spoerri recalled that Johnson had lived ten blocks from him at the time, so he would drop by his hotel at night and leave things for him. One day, one of Johnson’s instructions sent Spoerri to the second floor of a specific address in Harlem (which, at the time, was a very dangerous area), where he risked being shot. Daniel Spoerri, interview by the author, Seggiano, Italy, 10 June 2013. This part of the interview is unpublished.



43RD STREET WEST OF TIMES SQUARE • NEW YORK 36, N. Y.

WISCONSIN 7-6000
TELETYPE NY1-4622
700 ROOMS WITH BATH
21" TELEVISION—RADIO
AIR CONDITIONED



November 16, 1964

Daniel,

I tried to call you and Kichka yesterday afternoon at 3:30 to go to a tea party but you was not home. I am sorry I could not go to lunch with you when you called earlier but I was a sleep. I usually sleep until I am sure it is time to get up and I am not too depressed. But you was not there and I had thought possibly of asking if I could borrow Kichka for the tea party because that would have been funnier for her and I to go without you.

The reject story I found in my mail box today made me feel sad. My book about death is my own and perhaps there will be a Daniel Spoerri page.

At the tea party was a artist from Chili name Enrique Castro-Cid and his wife who is a thin fashion model for Richard Avedon and he told stories about Mexican abortions and remembered meeting me last summer when I was very drunk and pouring champagne on Anne Wilson's head I was wearing a bright green shirt and was sun burned and passing out green cards. That sure sounded like me.

Also at the tea party was Farley Granger, a Hollywood movie star of years ago aloof and wearing an interesting belt.

I have for Kichka an object with a hole in it made of bone for hanging around the neck it will not ti



RESERVATIONS FOR ANY *Carter Hotels* MAY BE MADE AT OUR FRONT DESK

BOSTON
HOTEL ESSEX
BOSTON
HOTEL AVERY

ALBANY
HOTEL WELLINGTON

NEW YORK
HOTEL DIXIE
NEW YORK
HOTEL GEORGE WASHINGTON



evidenced by some of their correspondence: in a letter dated 3 March, Johnson addresses Spoerri as “Dear Daniel, innocent Frenchy a broad [sic].”³⁴ Spoerri’s work after his return to Europe suggests the impact of his encounter with Johnson, visible in both an acute awareness of cultural norms and in the creation of distance communication networks. When Spoerri moved to the small island of Symi between 1966 and 1967, he started a diary to record his culinary explorations and revelations as an outlander about the correlations between food and cultural norms; this culminated in the *Itinéraire gastronomique pour un couple, sur une île grècque, dédié aux 23 abonnés du Petit Colosse de Simi*.³⁵ At the same time, from the isolated island, Spoerri launched *Le Petit Colosse de Symi*, a series of newsletters produced in Greece and distributed by the Galerie Bruno Bischofberger in Zurich, for which he elected his Fluxus friends as correspondents in various areas of Europe and in the United States.³⁶

After the USA: Reciprocal influences

During Spoerri’s stay in New York City, the two artists became involved in each other’s art-making process: Johnson participated in the series *31 Variations on a Meal (Eaten by ...)*, and, in turn, involved Spoerri in his correspondence circle.

The Spoerri Archives contain at least three letters sent by Johnson in November 1964, while Spoerri was temporarily staying in an apartment in Stanton Street. In particular, an unsigned letter from 16 November is clearly addressed to Spoerri and references Spoerri’s then girlfriend, Jacqueline “Kichka” Baticheff (fig. 2). In contrast to its impersonal flavor, because of Johnson’s decision to appropriate the letterhead from a “non-place,”³⁷ namely the Hotel Dixie, the letter in question contains what one could consider confidential matter hinting at a very intimate friendship: Johnson writes, “I usually sleep until I am sure it is time to get up and I am not too depressed.”³⁸ At the same time, however, one might question whether this personal information

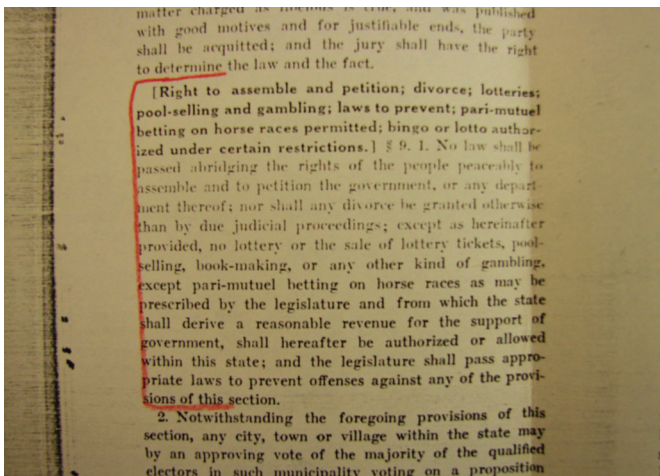
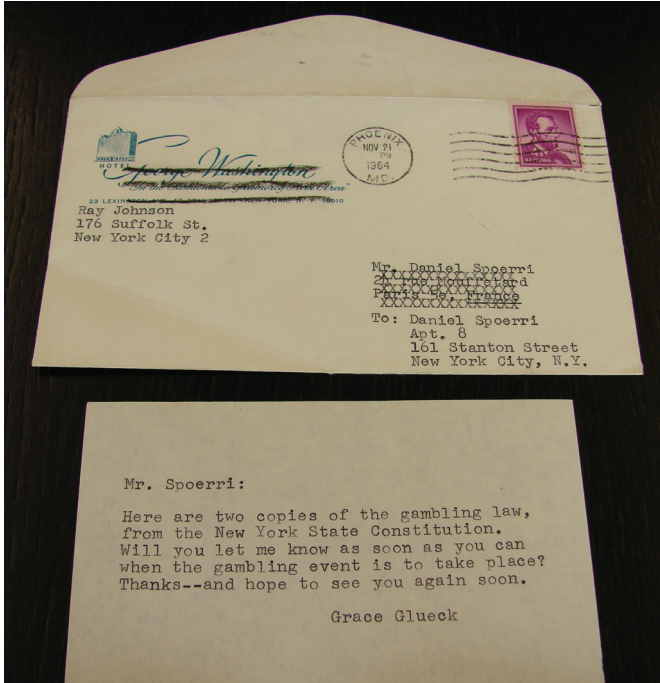
34 Ray Johnson, letter to Daniel Spoerri, “March 3-a-baBy” [1965?], Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr. 592.

35 Chapter four, “Eat Art: Beyond Food,” provides an in-depth explanation of how the well-traveled Spoerri’s isolation on a small island increased his awareness of the relationship between food-related behaviors and different cultural norms. See Cempellin, 2017 (note 11), pp. 111–118.

36 Daniel Spoerri, *Le Petit Colosse de Symi*, *The Nothing Else Review* 2, 1966–1967, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr. 136.

37 Augé defines the “non-place” as “a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity.”, Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London/New York, 1995, pp. 77–78, URL: https://monoskop.org/images/3/3c/Auge_Marc_Non-Places_Introduction_to_an_Anthropology_of_Supermodernity.pdf [accessed: 06.06.2020].

38 Ray Johnson, letter to Daniel Spoerri, 16 November 1964, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr. 592.



3 Ray Johnson, letter to Daniel Spoerri, November 21, 1964

might be fabricated: that the letter itself functions as a performance, like the empty spaces Spoerri found when entering Johnson's apartment.

Johnson's illegitimate use of someone else's letterhead, which occurs in much of his correspondence, is rooted in his awareness of a much larger issue faced by the US Post Office Department since the second postwar period—namely, the increase of unlawful forms of communication between senders and receivers, whose privacy was protected from postal inspection through the

inviolable secrecy of the mail.³⁹ The fact that it was very unlikely he would be discovered intrigued Johnson and drove him to take some risks, including impersonating someone else. (fig. 3).

One envelope in the Spoerri Archives, dated 21 November 1964 (Fig. 3), features Spoerri's address in Paris, stricken through typewritten marks, and his first address in Stanton Street, New York below. The sender is Johnson and the return address, Suffolk Street, located just a few blocks away; however, the postmark reads Phoenix, Maryland. The letter contains a brief message from Grace Glueck—at the time, a high-profile art news editor for the *New York Times*—asking when Spoerri's gambling event would take place. Included is a photocopied page citing a local law prohibiting gambling. Was the author of the letter Glueck or Johnson? Glueck's name does not appear in the list of contributors to the historical Whitney exhibition of correspondence art.⁴⁰ It seems more likely that the author was Johnson, who possibly used the anonymity offered by a typewriter to impersonate someone else and drove three hours to the post office in Maryland.

Despite adopting the Fluxus-inspired, joking spirit of the collage as a means of artistic expression, Johnson was very adroit and methodical in gathering information when he wanted to involve someone in his correspondence network. His working method was characterized by a thematic approach. As William S. Wilson claims, Johnson would gather information about people he met so he could tailor the correspondence based on what he knew about them:

“Ray Johnson first notices something about a person, an image which might be central or marginal, and then he fills an envelope with scraps of images that comment on or add to or combine with that image [...]. He files a person under something in his mind, and then sends along through the mails whatever he feels belongs in the same file.”⁴¹

For instance, a collage Johnson sent to Spoerri on an unknown date (fig. 4) contains several loose fragments including a photographic portrait of Spoerri and some other images that are evocative of his love of food and company, drinking and partying, and interest in women.

Spoerri's storytelling genius met Johnson's contagious correspondence process when Spoerri published the US Fluxus edition of *Topographie* through Something Else Press in 1966. The publisher's announcement invited subscribers to mail in further anecdotes correlated to the objects, people, and places cited in

³⁹ Summerfield/Hurd, 1960 (note 18), p. 130.

⁴⁰ Ray Johnson, “New York Correspondance School”, exh. leaflet, New York, Whitney Museum of American Art, 2 September–6 October 1970, Ray Johnson Estate, box 51, folder 2e: 1970–79.

⁴¹ Wilson, 1966 (note 17), p. 54.



4 Ray Johnson, collage [loose fragments, rearranged for display], n.d.

the book to further expand the never-ending network of contextual knowledge.⁴² This request was part of a declared intent to periodically issue supplements to the book or new editions. In this process of synthesizing correspondence and storytelling, Spoerri further developed his reflections on the notion of variations that had started with the *Edition MAT*, which he referred to as the “original in series.”⁴³ By staging the evolution of his works through variations and drawing from Johnson’s use of correspondence networks, Spoerri came to understand that projects could be built from a distance and variations could be created over time.⁴⁴ Additionally, Johnson’s letters, with their inextricable mixture of truths

42 Higgins, the publisher, indeed received some submissions, for instance, a letter from the Canadian critic Arnold Rockman. The analysis and comparison of the various editions of *Topographie* falls outside the purview of this scholarly contribution; however, I believe that Spoerri, whose efforts extended in multiple directions, intended to launch a creative provocation rather than to programmatically follow through with this idea. For more on this episode and more on the Fluxus edition of *Topographie* in general, see Cempellin, 2017 (note 11), p. 100.

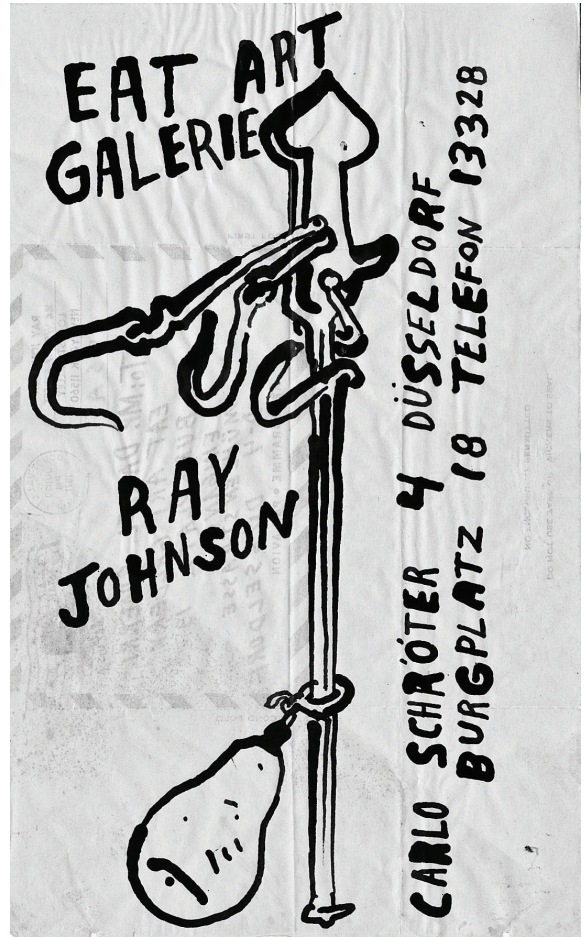
43 Wies Smals, “MAT: een gesprek met Spoerri en Gerstner”, [author’s trans.], in *Museumjournaal* 15/1, February 1970, p. 31, PARA 4, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr. 98a.

44 See note 42.

and inventions, deeply resonated with Spoerri's fascination with interrogating anecdotes through storytelling; he developed this interest over the following decades with projects, such as the *Musée Sentimental* and *Pharmacie Bretonne*.

After Spoerri's time in the United States, Johnson's correspondence seems to stop and then intensify again between 1968 and 1971. When Spoerri founded Eat Art as a series of post-Fluxus multisensory events, unfolding over the years in both localized and dislocated venues, he had Johnson's full attention. In December 1970, Johnson wrote to Spoerri suggesting that a banquet event (whether real or fictional) of the "New York Correspondence School" (with a different misspelling, perhaps alluding to Spoerri's variations?) should be advertised "as a Daniel Spoerri Eat Art Gallery Spoerri."⁴⁵ Evidently, Johnson—who early on had chosen the technique of collage to connect distant people, places, and times—understood that Eat Art went beyond the staging of individual events to encompass variations of relational happenings spread across large expanses of space and time.⁴⁶ (fig. 5)

On 30 June 1971, Johnson mailed a letter to Spoerri at his Eat Art Galerie in Düsseldorf. It was a sketch in black marker of what look like hooks attached to the top of a rod or a pump with a bulb towards the bottom (fig. 5).⁴⁷ Its sketchy nature leaves it open to interpretation: perhaps it is a metaphor for creativity as a pump that produces new ideas to illuminate the bulb or a

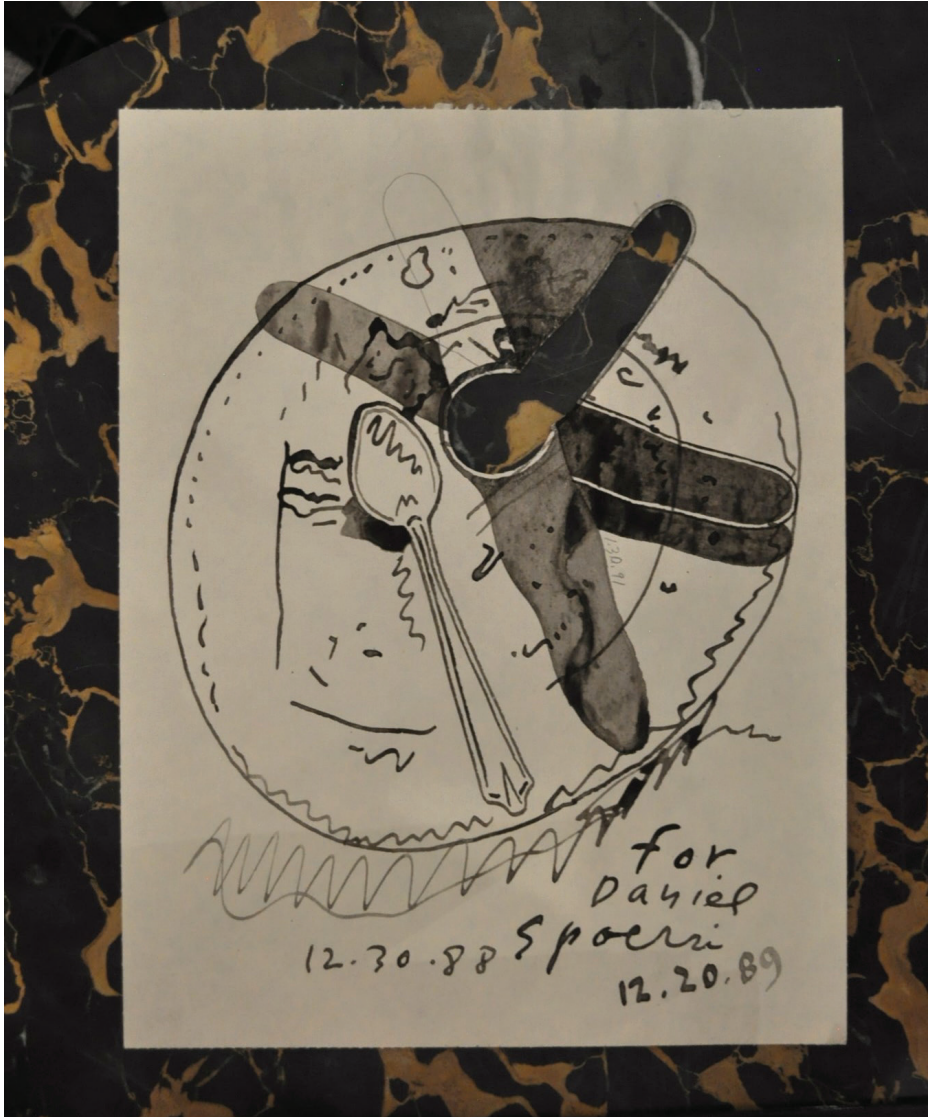


5 Ray Johnson, "Eat Art Galerie," June 30, 1971, Poster suggestion for exhibition?

⁴⁵ Ray Johnson, letter to Daniel Spoerri, 27 December 1970, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr. 592.

⁴⁶ See Cecilia Novero, *Antidiets of the Avant-Garde: From Futurist Cooking to Eat Art*, Minneapolis, 2010, p. 156.

⁴⁷ Ray Johnson, letter to Daniel Spoerri, 30 June 1971, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, GFr.716. The date is reported on the envelope inside the frame.



6 Ray Johnson, Spoon on plate with phallic cut-out, 1.30.91 "For Daniel Spoerri 12.30.88; 12.20.89" written below

metaphor for Spoerri himself—a catalyst with the potential to hook creative ideas coming at him from all directions. In any case, this letter could have been a suggestion for a poster or an exhibition proposal for Eat Art that Johnson was submitting via correspondence as an end in itself. Perhaps this was Johnson's way of complimenting Spoerri on his generative and prolific approach to art, or maybe Johnson was showing Spoerri a way to imagine the banquet through correspondence.

A sketch dedicated to Spoerri bearing two dates, 1988 and 1989 (fig. 6), reveals Johnson's obsession with Eat Art, which continued long after the establishment of the movement in Europe. It is impossible to know whether or not Johnson meant to send this to Spoerri at some point; it is now held in the Ray Johnson Archives along with some other sketches related to the theme of Eat Art made roughly during the same period. The sketch in question features a spoon resting on a plate—a clear reference to banquets. Some elongated shapes in dark ink seem to allude to fingers and are quite phallic in nature. One of these shapes has been cut out, allowing the surface on which the sketch is placed to show through as if it were penetrating the image. This subtle allusion to food and women, both well-known passions of Spoerri's,⁴⁸ points to the preservation of life through nourishment and reproduction. Indeed, during the Henkel banquet in late October 1970, which inaugurated the Eat Art movement, Spoerri himself stated, "I realized that this one glued moment was only a lightning second in the course of a whole cycle, which means life and death, decay and rebirth."⁴⁹

Conclusion: the paradox of attraction and exclusion

On 8 February 2019, in a phone interview with an almost 89-year-old Daniel Spoerri, I asked the artist about the origin and nature of his acquaintance with Ray Johnson. He answered by highlighting the term "dance," which is also contained in the title of the major 1970 retrospective held at the Whitney Museum of American Art, *New York Correspondance School*, as Johnson chose to have it misspelled.⁵⁰ The show featured the work of Johnson and that of artists within his network, including some from the United States, others who were originally from somewhere else but had relocated to the United States, and even artists living outside the United States, such as Ian Milliss from Australia and Gary Lee-Nova from Canada.⁵¹ Daniel Spoerri's name does not appear on the list of participants of this major exhibition. However, an imaginary seating chart from Morocco, dated 21 February 1969, features a bunny head of Spoerri among eighty other heads bearing the names of artists well-known to Spoerri, such as Arman, Christo, Warhol, and several of the artists on the list of participants

48 In the book *Lo Spoerri di Spoerri* (Vercelli, 2008), which is the Italian translation of the 2001 German edition *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri* (Basel/Ostfildern-Ruit, 2001), the artist examines thoughts, events, and encounters related to various moments in his artistic career, including several anecdotes and allusions to women and food.

49 Daniel Spoerri, "Introductory speech at the Eat Art Banquet at Henkel's", 29 October 1970, Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives, AFr. 567k.

50 A manual correction in pen, presumably added by Johnson, is visible in the list of contributors to the 1970 exhibition, Whitney Museum of American Art, Ray Johnson Archives, box 48, envelope 39c.

51 Included in the archives of the Ray Johnson Estate is a list with the objects received from the participants of the exhibition on various dates between July and August 1970 as well as their addresses.

of the Whitney Museum exhibition.⁵² In 1976, Johnson received a grant from the National Endowment for the Arts to document the New York Correspondance School: the extensive list does not include Spoerri's name.⁵³

In our phone interview, Spoerri explained that he did not remember much about Johnson because they had never become close: their personal interactions were limited by the performative nature of their communication. The information contained in Johnson's letters, including those that appear most 'personal' in nature (see fig. 2), could either be true or invented—there is no way to find out which. This aspect of Johnson's *modus operandi* must have fascinated Spoerri, who had already started to incorporate storytelling in his art with *Topographie* a couple of years before they met. However, the lack of authenticity and depth in their relationship prevented Spoerri from including Johnson in his projects following his stay in the United States, including, presumably, *Eat Art*.⁵⁴ Spoerri's relational art is a biographical extension of himself in time: *Topographie* narrates the comings and goings of Spoerri's friends in his apartment at the Hotel Carcassonne, what they were served, what they brought or removed, and what they consumed. The Giardino di Daniel Spoerri, Spoerri's sculpture garden in Seggiano, Italy, intentionally features only work from his friends,⁵⁵ and Johnson was not among them. Given that Spoerri never had access to the 'real' Johnson, their artistic relationship terminated with the end of their physical proximity, when Spoerri moved back to Europe. The exclusion was mutual. In our conversation, Spoerri claimed that Johnson had never fully considered him a part of the New York Correspondance School because Spoerri only sometimes followed Johnson's enclosed instructions to forward his letters.⁵⁶

While this encounter between two major modernist artists has left some scattered evidence and intriguing anecdotal tracks that provide crucial insights into reciprocal influences within their divergent artistic approaches, it has also left many questions unanswered. Any art historical effort to reconstruct a linear chain of events is frustrated at this point in time. Paradoxically, a mixture of historical reconstruction and speculative guesswork is most suitable in the study of these artists, whose creativity was nourished by an anecdotal attitude and whose artistic identities thrived in their common roots in Fluxus—albeit each on his own terms.

52 Ray Johnson, "The NYCS Rabat, Morocco", 21 February 1969, Ray Johnson Estate, Box 116, Binder 36.

53 "I have drawn silhouettes of the following people, who have kindly posed for me", Ray Johnson, "Silhouette University", 16 December 1976, Ray Johnson Estate, box 125, binder 1.

54 Spoerri founded his Giardino, where only work from the artist's friends is displayed, in 1997; Johnson died two years earlier. This would not have prevented Spoerri from posthumously including him, as he did with other artists, but he chose not to include Johnson.

55 Daniel Spoerri, interview by Leda Cempellin, "Hic Terminus Haeret - Qui Risiede il Confine", in *Gli Artisti del Giardino di Daniel Spoerri*, exh. cat., Rottweil, Forum Kunst Rottweil, Rottweil, 2013, pp. 12-15, here p. 12.

56 Spoerri, 2019 (note 2).

Re-collecting Natural History: Spoerri in Vienna (2012)

Cecilia Novero

This essay analyses contemporary artist Daniel Spoerri's 2012 retrospective exhibition titled *Ein Inkompetenter Dialog?*¹ held at the Natural History Museum Vienna (NHM). The exhibition comprised a selection of works from Spoerri's oeuvre shown alongside examples of the museum's specimens. I argue that *Ein Inkompetenter Dialog?*, both as a collection of Spoerri's works and as an archive of the artist's career, playfully calls into question the 'nature' of art, the presentation of nature in the Natural History Museum Vienna, and the temporality of the archive and natural history. Much of Spoerri's oeuvre involves the reworking and assemblage of his own collections of found objects. These imaginative assemblages, which merge human and non-human life, present concrete visions of alternative natural histories. Further, they prompt us to rethink natural history from a multispecies perspective, where humans and non-humans function as co-agents, and where history and natural history are fused. In the following pages, I shall suggest that Spoerri's creative exploration of the material archives of natural history presents both an alternative approach to re-collecting the past, and the possibility of writing history with an eye to a non-anthropocentric future. Over the last twenty years or so, natural history museums have increasingly enlisted artists to work and exhibit in their spaces, either by way of artist in residence programs or through commissions. Rather than simply providing another setting, natural history museums encourage artists to interact with their collections and displays as well as with the history and function of the museums themselves. As Bergit Arends, a former curator of the Natural History Museum London, states, the artist's role in this case is "to provoke and challenge the Museum's understanding of itself [...] to disrupt engrained perceptions for the benefit of the Museum, to change its course and to reveal new knowledge in this process."² In turn, the artists have used the institutional settings as alternative spaces of exhibition insofar as the natural history museums stand apart from the institutional and market-oriented art worlds.

1 I thank Daniel Spoerri and Barbara Räderscheidt for providing crucial information about Spoerri's *Inkompetenter Dialog?* My thanks also go to Gautam Ghosh for his precious comments on an earlier version of this essay, as well as to the New Zealand Centre for Human-Animal Studies at the University of Canterbury, in particular to Philip Armstrong. This essay is a revised version of "Art in the Archives of Natural History: The Temporalities of Spoerri's *Ein Inkompetenter Dialog?*" in *seminar* 53/3, 2017, pp. 251-274.

2 Bergit Arends, "Contemporary arts in the Natural History Museum London: symbiosis and disruption", in *Jcom* 8/2, 2009, pp. 1-3, here p. 2.

In recent years, a number of artists have carved a niche by carrying out archival artist projects, mainly site-specific but in some cases process oriented, which have potentially critical and institutive implications.³ The art set in natural history museums is often archival in that the artists work with the museums' collections to reanimate the crowded yet silent exhibition spaces and enliven the typically sedate specimens and displays. For example, for her 2007 exhibition *Little Savages* at the Natural History Museum London, Tessa Farmer constructed displays of taxidermied animals preyed upon by a painstakingly fabricated imaginary species of hybrid parasite-fairies. Drawing on her study of the parasitic lives of Lepidoptera larvae, which feed on the internal organs of caterpillars, Farmer's exhibition served to insert the magical, dark, and in many ways aesthetic themes of symbiosis, ecology, and decay into the display cabinet.⁴

With Mark Dion's 2007 exhibition *Systema Metropolis*, also held at the Natural History Museum London, the visitor could examine, among other things, the outcomes of the collaborative fieldwork of the artist and the museum scientists in the urban natural areas of London, including the graves of Karl Marx, Thomas Huxley, and Emmeline Pankhurst.⁵ Prior to the exhibition, the museum's entomologists, soil experts, and molecular biologists carried out a series of taxonomic experiments around the graves based on the classical morphological observations of Carl Linnaeus and contemporary molecular analysis. The outcomes of these cross-disciplinary experiments were displayed in a multi-media visual format comprising installations, paintings, displays, and object art. Somewhat uncannily, the grave of Charles Darwin's acolyte Huxley turned out to be the most biodiverse. Nonetheless, this too could be explained scientifically, as Huxley's grave lies under an oak, a tree generally regarded as having relatively high numbers of associated species.

Directed at the investigation of nature as discourse and discipline, Dion's art focuses on exposing the pitfalls of 'representation' while moving beyond institutional critique. Instead, his work approaches scientific methodology with an eye to repurposing it or at least refuelling it with alternative strands of imagination by using playfulness to rethink the knotted relations between humans and their environment. Nonetheless, despite its subtle and playful eloquence, in explicitly dealing with the issue of nature, Dion's work remains

3 See the lectures and discussions promoted by the partnership of the *Natural History Museum - Queens Museum*, in particular the talks by Mark Dion, Hans Haacke, and Gavin Grendon at the inauguration of the project on 14 September 2014, URL: <http://thenaturallhistorymuseum.org> [accessed: 04.02.2017], Mark Dion, Hans Haacke, and Gavin Grendon, "Natural History Museum - Queens Museum", *YouTube*, 14 September 2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zFqyuCPQwfc> [accessed: 01.02.2017].

4 Giovanni Aloï and Eric Frank, "In Conversation with Tessa Farmer", in *Antennae*, 1/3, 2007, pp. 16-25.

5 Matt Brown, "Mark Dion: Systema Metropolis", in *natura.com*, 15 June 2007, URL: <http://blogs.nature.com/london/2007/06/15/mark-dion-systema-metropolis> [accessed: 02.02.2017].

somewhat blind to the questions of if and how art manifests its own natural-historical temporality.

Notwithstanding their differences, the works of Farmer and Dion share what Hal Foster has called the “archival impulse” or the desire to render present the invisible, lost, or displaced.⁶ Following Foster, these art projects can be said to manifest an intention to partially and personally compile inventories of the vast amounts of material found in natural history museums with the aim of excavating new connections and meanings. Rather than aiming to rescue or conserve the archival artefacts (as natural history museums have done since the nineteenth century), the artists seek to momentarily insert them into new cultural, aesthetic, and scientific contexts. In doing so, the artists probe the museums’ desire to inventory, classify, and display life, whether as art, science, or both. For example, Dion pits the common critique of taxonomic order against the uncontroversial contemporary ecological discourse on biodiversity, highlighting the conundrum that the conservation of biodiversity is dependent on taxonomic work; for her part, Farmer questions the tainted histories of museum conservation and collecting.

In the most incisive and provocative cases, art exhibitions in natural history museums seek to either interrupt the world of scientific displays by producing jarring temporal dissonances or by presenting themselves alongside, atop, or against the collections. From a Benjaminian perspective, the works take the form of allegories by incarnating the natural historical processes that the museums wish to interpret and illustrate. According to Walter Benjamin, allegories are manifestations of the traces of an artwork’s natural life (*natürliche Geschichte*) as a dialectical process of singularity and repetition.⁷

Among the most poignant artistic interventions in natural history museums, I argue, are those that interrogate the relations between historical change, the temporal scales of natural history, and the nature of art, by which I mean the persistence through history of definitions of art. In this respect, Daniel Spoerri’s exhibition *Ein Inkompetenter Dialog?*, which launched the art program at the Natural History Museum Vienna in 2012, is a case in point.

Spoerri’s *Ein Inkompetenter Dialog?*, comprising a retrospective of the artist’s work, was displayed in two rooms alongside selected specimens from the museum’s collection. These assemblages were set apart from the museum’s other exhibition spaces, and the two rooms his works occupied were temporarily altered at Spoerri’s request to more closely resemble a ‘neutral’ exhibition space. Nonetheless, as I see it, Spoerri’s assemblages importantly dialogued with the Museum’s exhibits. Indeed, as a curated selection of Spoerri’s own objects,

6 Hal Foster, “An Archival Impulse”, in *October* 110, 2004, here pp. 3–22.

7 On the concept of allegory as it relates to natural history in Walter Benjamin, cf. Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkeley/Los Angeles, c.1998. This is still the definitive book on Benjamin’s notion of natural history.

crucially as a “retrospective”, his works figured here, in the National History Museum Vienna, as “specimens”. The selected specimens of Spoerri’s object art ostensibly served not only as representatives of his oeuvre but also as the key principles guiding his art. The idea of a retrospective, furthermore, temporalized the spatial relationship between Spoerri’s object-based art, the museum’s systematized and taxonomized collection, and ultimately the natural historical processes that undelie them both. The concept of the retrospective itself typically aims to capture the continuities and discontinuities in an artist’s life’s work. Spoerri’s exhibition temporalized the concept further and differently, in that it juxtaposed it against, confronted it with, and comprehended it within the larger evolutionary mechanisms of nature as captured in the museum.

Furthermore, by devising his exhibition as a retrospective, Spoerri was able to effectively focus on the temporality of art. Thus, unlike other site-specific commissioned art such as Dion’s and Farmer’s, Spoerri’s work highlighted the connections (and disconnections) between the life of art and natural history, and the ways artists and natural historians go about both. Unlike Dion and Farmer, who move as artists but also as ‘field researchers’ in the natural history museum, Spoerri came to the Vienna Natural History Museum as a lay naturalist, a keen amateur of natural history, and a passionate collector. As Spoerri has stated in several interviews, he loves collecting and has long purchased used items at flea markets, but not however to simply preserve or order them. Rather, he integrates these old and worn objects into his assemblages, and thereby consigns new life to them. Nonetheless, Spoerri clarifies that he is not attached to the individual items he acquires, and thus does not call himself a true collector.

The “incompetence” of the dialogue to which the title of Spoerri’s exhibition refers appears to ensue from the irreverent yet caring and delightful curiosity and attention to objects that Spoerri associates with “Universaldilettantismus.”⁸ This term also aptly describes Spoerri’s critical approach to object making, in that he always leaves the seams and sprues of the items he fixes, glues, and casts in bronze intact. Moreover, the title, *Inkompetenter Dialog?*, gestures to the fact that *Dilettantismus* originally informed the practices out of which natural history museums were born in the nineteenth century. Ultimately, the question mark at the end of the title, rather than simply instilling doubt, signals that Spoerri’s work begs the questions of competence and dialogue: Is the artist an incompetent archivist? What is competence? Is the work in dialogue with the collection and collecting? Alternatively, as Spoerri’s exhibition brings to the fore, the title raises the question of whether the museum is able to contain the temporal disorder of its specimens, their origins, and their history, and subject them to a univocal order.

8 Heidi Violand-Hobi, *Daniel Spoerri: Biographie und Werk*, Munich, 1998, p. 68.

However, the key factor that distinguishes *Inkompetenter Dialog?* from the art most commonly found in natural history museums is that Spoerri was not commissioned to address museum practices or tainted histories. Rather, as a retrospective of his own work set in the halls of the Natural History Museum, *Inkompetenter Dialog?* focused on folding art into natural history and, above all, folding the contemporary into evolutionary temporalities.⁹ Indeed, through the imaginative juxtaposition of the Natural History Museum's specimens and the specimens of Spoerri's art, the exhibition prompted the viewer to rethink both history and natural history from the perspective of multispecies entanglements, where the human and non-human intertwine and function as co-agents, or, as Donna Haraway puts it, "messmates at the table".¹⁰ As I endeavour to show, by merging human and non-human 'life,' Spoerri's inventive assemblages engendered probable evolutionary variations and variants, thereby transforming that which has been, first, into that which could have been and, then, —through the belatedness of historical returns—into that which could be viewed as a future-oriented horizon of possibilities, such as: "it might become because it could very well have been different". The complex temporalities embedded in and generated by this exhibition, I conclude, call for creative explorations of how the material archives of natural history collect, indeed re-collect, the past and rewrite history—that is, as a history projected toward a future in which all matter speaks its stories.

In juxtaposing specimens of natural history with specimens of Spoerri's own artistic practice, *Inkompetenter Dialog?* highlighted a natural historical approach to art that can be observed throughout the artist's oeuvre. Specifically, from the archaeological perspective of the *long durée*, Spoerri's art extends beyond the singular cultural-historical moments in which it was produced and, as a result, expands the confines of human agency. In an imagined dialogue with the ancient Latin poet Lucretius Carus, author of the long poem *De Rerum Natura*, Spoerri subscribes to the poem's materialist view of death, insisting, however, on the eternity of the idea. Rather than an ending, death is a permutation of matter into life, of things into memories, of memories into new things, of time into history.¹¹ Similarly, while wittingly subjected to the unavoidable (natural) attrition of time, that is the erosion of meaning and the dissolution of the body, Spoerri's transient art, born of and displayed in the context of

9 From such perspective, one could identify a natural historical approach to contemporary art in *Inkompetenter Dialog?* This exhibition emphasizes the non-anthropocentric aspect in Spoerri's overarching oeuvre, the fact that this art often situates itself within the framework of the *long durée*, minimizing the role humans play on earth. Spoerri states: "The fact that I'm saying that everything would go better without us is already a suicidary [stet] point of view regarding the whole of humanity ..." Quoted in Jill Carrick, "L'Optique Moderne: Daniel Spoerri's 'Optical Readymades'", in *Art History*, 39/4, 2016, here p. 766. When life is mentioned in other words it is less bios that is intended than energy or force.

10 Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis/London, 2007, p. 301.

11 Silvia Abbruzzese, "Nil mors est ad nos": "Der Tod betrifft uns nicht": (Un)möglicher Dialog zwischen Daniel Spoerri und Titus Lukretius Carus, Milan, 2014, p. 58.

natural history, also resists it. Rather than alienated and scattered objects, Spoerri's specimens comprise assembled material translations of multifarious anecdotes and ideas that evolve in time and place, and that return as new forms, as new compositions of matter.

Before turning to an analysis of *Inkompetenter Dialog?*, I will briefly illustrate the role of temporality in Spoerri's practice to date. I do so by focusing on select works that, while informed by the key principles underlying Spoerri's art making, also exemplify archival tendencies.

Born in Romania in 1930, Spoerri is a European artist whose career of sixty years has spanned multiple countries, languages, and artistic contexts. However, his favoured medium, the art of assemblage, has remained remarkably congruous. Assemblage is an artistic medium consisting of three-dimensional elements, namely found and used objects. In Spoerri's case, these elements project out of, or from, the substrate. The assemblages included in the retrospective in Vienna comprised what he calls *Trap Pictures* alongside series of *détrompe l'œil*, some collections of objects (which started with *L'Optique moderne* between 1961 and 1962), and other "situations of objects."¹² All of these practices testify to the guiding principles and substance of Spoerri's work, and, in particular, to the theme of chance.

Spoerri uses the term 'trapping' to denote his practice of situating found and/or used objects in chance situations. These trappings generate collective cultural-historical landscapes that are not exempt from the consumption of time; some critics have called them "*still lifes of actions*" (*natures mortes of actions*). Spoerri defines these landscapes or situations, whether individually, in succession, or in juxtaposition to one another, as "Territorium." These territories, which Spoerri marks with found and/or used objects, range in temporal and spatial scale. They include the trapped remains of meals stopped at a seemingly random point in time and fixed onto the tables around which the meals were consumed, his found situations of objects in flea markets, and the spaces of entire cities. For example, his early trap paintings fixed unfinished meals onto horizontal tables that were subsequently hung vertically on walls: first on the walls of his hotel room and then as exhibits on the walls of galleries. In this way, Spoerri transformed the event of the meal into a personal-collective material territory that he could then—belatedly—recognize. Spoerri's trap paintings also came to encompass various series of situations of used objects, which he bought in the arrangements in which he found them at the stalls of various flea markets. In these instances, Spoerri fixed the situations of objects in the exact manner the objects were presented for sale. As Spoerri explains,¹³ these situations by chance re-produce, either 'verbatim' or pictorially, the lyrical and artistic ideas of his forerunners and colleagues of the avant-garde, including

¹² Carrick, 2016 (note 9), pp. 744–771, URL: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12266> [accessed: 26.06.2020].

¹³ *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, exh. cat., Basel, Museum Tinguely, Basel/Ostfildern-Ruit, 2001, p. 98.

Le Comte de Lautréamont, Marcel Duchamp, and Constantin Brancusi, among others.¹⁴

In Spoerri's *Musées sentimentaux* (*Sentimental Museums*), an exhibition concept he devised in the 1970s and presented in cities including Paris, Cologne, Berlin, and Basel, the artist trapped actual territories, including the much wider areas of cities. In this case, the territory of a city was represented through objects selected from local material culture – high and low, past and present.¹⁵ The objects thus selected were displayed in alphabetical order, without any particular historical or semantic connection. At the time, Spoerri was interested in investigating the emotional power of objects, or how some gain the status of a relic or become records of history while others are discarded as worthless. He focused on the museum as a privileged institution endowed with the power to lift the same object from one condition to another. Importantly, Spoerri rooted his archival investigations of the affective territory of cities in the logic of trapping, a practice that, as mentioned, is itself informed by chance. In the *Sentimental Museums*, the visitors were prompted to invest the selections of whimsical and ludicrous objects with personal memories or stories of everyday life. Alternatively, if they were unable to relate to these trappings, and therefore unable to order them, the visitors were so to speak free to consign the objects and the museums to the status of cultural garbage, in their minds only, of course. In short, the prompt was to consider how and why the objects on display could be (come) significant, and to whom, that is, to what person or collective, and to whose history.¹⁶

In the *Sentimental Museums*, chance is established as the internal mechanism of the symbolic order that reigns within museums' collections. In an attempt to manage contingency, whether by obsessively ordering it or keeping it out, museums find it to be the disturbing core of their archives.¹⁷ Contingency, in turn, is revealed as the unrecorded and unrecordable moments that make *history-work* relevant. In the *Sentimental Museums*, the private and collective mnemonic exercise in seeing and apprehending reality is driven by contingency. This exercise counters the mimicking process of placing (as in “putting into place”) that is required by the symbolic order of representation (*ein-bilden* rather than *ab-bilden*). In the process, *memory-work* resignifies *history-work* and distances itself from the preserving intent inherent in the drive to reconstruct authenticity. Similarly, when Spoerri collects his objects at flea markets, stores them, and then fixes them in assemblages, in an act that could be regarded as quasi-conservation, he is gathering history only insofar

14 Cecilia Novero, *Antidiets of the Avant-Garde: From Futurist Cooking to Eat Art*, Minneapolis, 2010, p. 154.

15 As Anke Te Heesen points out, these museums' practices of display (once considered experimental) have since become ordinary in cultural historical museums, cf. Te Heesen, *Theorien des Museums: Zur Einführung*, Hamburg, 2015, pp. 149–151.

16 Violand-Hobi, 1998 (note 8), p. 81.

17 Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, MA, 2008, pp. 53–54.

as it appears here as the cacophony of the stories lost in and never quite possessed by the objects. He preserves this cacophony (the sentiments enveloping the objects) by adding new stories through situating the objects in new, imaginative contexts. Overall, these remembrance/remembering pieces emerge as agglomerates of shards of reality held together by myriad unverifiable yet authentic anecdotes.¹⁸

Spoerri's trapping practices have recourse to the diverse strategies that the avant-garde had enlisted earlier to shake confidence in the nineteenth-century archives. His trappings have introduced contingency and chance into the archive of art history, presenting the record as a random product of accident, precisely that which the archive produces as the other of itself: the anecdote or story and the discarded object.¹⁹ The materialization of these principles and their function in Spoerri's art are perhaps best illustrated in his recurring works called *Rattenfallen* (rat traps), a multilingual double entendre. Spoerri regularly pokes fun at the transparency of words and their transitivity, most glaringly perhaps in his series of *Word Traps* (1964). There, but elsewhere too, Spoerri enjoys eroding the stable meanings of words, especially through multilingual games of translation. In the case of the *Rattenfallen*, Spoerri translates *Ratte* into the English "rat," which he then reads as an anagram of "art." The German word *Art*, on the other hand, translates as "species" in English. The word *Falle*, "trap," also sounds a lot like the German word *Fall*, which translates in English as "case," in the sense of a legal case. Thus, the case being made here is the fall of art into the species of the rat, which—once caught in the trap upon which rat/art chances—perishes only to generate a multiplicity of diverse life/art forms from its cadaver. Spoerri once recounted what had happened to the corpses of some trapped mice he had left in a meadow to rot:

“Nature immediately set to work on these little mouse corpses under the open sky: Attracted by the smell, the flies came and laid their eggs in the mouse corpses; two days later, they were teeming with worms, and then came the birds to eat them, and the cats ate the birds [...] in an incessant and rapid cycle of production. [...] This death had actually created an abundance of life!”²⁰

Of his assemblages, he equally asserts, “Each element has its own nature, its own essence. As soon as it touches the table and connects with the other elements, it stops simply being what it was and creates a new entity: it ‘emerges’ from these retired, one could say ‘dead,’ objects, as they were given away.”²¹

¹⁸ Abbruzzese, 2014 (note 11), p. 16.

¹⁹ Spieker, 2008 (note 17), p. 6.

²⁰ Abbruzzese, 2014 (note 11), p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

Rat traps populate an early assemblage, *Le Bonheur de ce monde* (1960–1971), which I consider to be emblematic of the temporal relays in Spoerri’s practice. *Bonheur* comprises a large cabinet containing a number of traps in its individual compartment. In each compartment we find dead mice next to the traps along with elements such as loose printed pages from books, a single empty glass, photographs, nails, staplers, and a cage. Many of these objects testify to the deadly human impulse to trap, whether in photographs or cages, whereas the taxidermied raptor, trapped unawares in its eternal life, is ready to take flight. In many ways, this cabinet can be compared with the series of drawers that Spoerri fixed first as part of a series of trapped tables in 1961 and then individually, as singular works, in the 1980s. Thus, from a natural historical point of view and considered as a “classification” within Spoerri’s series of drawers, *Bonheur* reveals itself as a proto-collection of Spoerri’s own collections. The drawers of *Bonheur*, Spoerri explains, contain a hodgepodge of things that he collected perhaps because of their sentimental value or with the presentiment that he would make use of them again in the future.²² Spoerri collects and stores objects with a view to incorporating them in his assemblages. Thus, the drawers embody the archive of the artist’s disorderly collections of objects. One drawer in which Spoerri found an old photo of himself is tellingly titled *Self Portrait* (1982). *Drawer* (1960), which was displayed at his first solo exhibition at Arturo Schwarz’s Milan gallery the following year, also contains a passport. In short, Spoerri’s many drawers are mini storage containers in which anything can end up, including the artist—an object among objects.

Rats make themselves at home in storage spaces. Schwarz not only exhibited Spoerri’s work in 1961, but also started collecting some of his trap paintings. After discovering that rats had devoured the leftovers on one of these paintings while in storage, Schwarz begged Spoerri to restore the damaged trap painting. However, Spoerri refused on the grounds that to do so would imply that the trap paintings bore the artist’s signature. In contrast, the trap paintings were meant as collective products to be consumed, be that by humans, rats, time, or forces of nature. So, Spoerri decided to change the work’s title by simply adding the words “in collaboration with the rats.”²³

Spoerri has illustrated the ‘art = rat’ equation in multifarious art actions and artworks, not least of all his *détrompe l’œil* work *Rats* (1998). In contrast to *trompe l’œil* (deceive the eye), Spoerri’s *détrompe l’œil* works—works that undeceive the eye—are anti-illusionistic, material assemblages, in which random objects are fixed onto painted idyllic landscapes or onto realistically painted figures or photographs. The juxtaposition of the assorted objects and the realistic ground leads the observer to question the relationship between

²² Violand-Hobi, 1998 (note 8), p. 97.

²³ Novero, 2010 (note 14), p. 165.



1 Daniel Spoerri, *Aviary of the Sleeping Birds*, 1997, Il Giardino, Seggiano, Italy

reality and realism, nature and naturalism. In *Rats* (1998), Spoerri created a physical link between a found painting of two mice gnawing on a piece of cheese and the lived space and time of the viewer by gluing two actual rat tails on the painted mice, which hang down past the frame.

The *Giardino di Daniel Spoerri: Hic Terminus Haeret*, a sculpture garden located in Seggiano, Italy, is scattered with works by Spoerri and donations from other artists. The Giardino's motto, *Hic terminus haeret*, which Spoerri adapted from Virgil, reminds visitors entering the sculpture garden that this liminal place is suspended, or rather trapped, between life and death.²⁴ Terminus, the Roman god of boundaries, oversees the borders of the garden and the threshold between life and death. By translating the verb *haerere* as "to adhere" or "to glue," Spoerri reconnects the Giardino to his trap pictures such that, in his garden, the border between the living and the dead becomes 'stuck.' The Giardino itself serves as both a vast trap picture of a cemetery, where Spoerri remembers his dead friends through their artwork, and an agricultural field (threshers operate there in the summer). Furthermore, this graveyard includes funereal markers for non-human animals.

One installation in the Giardino (*Aviary of the Sleeping Birds*, 1997, fig. 1) is scattered with numerous bronze bird statuettes created around the turn of the nineteenth century. The symbolism attached to these sculptures is particularly pertinent: they represent the souls of dead newborns caught in limbo. These were and still are sold to heartbroken parents as mementos and as a consolation for their loss, as the birds hold the promise of the children awakening from their sleep. Their origins also matter here because the sculptors who created them were animalists. Accordingly, the silence that surrounds the caged 'sleeping' birds in the garden resounds today as an urgent ecological alarm (and as a memento of Rachel Carson's *Silent Spring*, 1962): what would the world be without song? At the same time, the installation's location within the garden turns the frightening vision of extinction on its head, for it resituates the birds' death within both the mundane and quotidian dynamics of decay and regeneration and within the framework of the *long durée* of natural historical evolution.

All the while, a bronze trap painting in the vicinity of the bird installation is left to slowly deteriorate. The trap painting is a copy made from a mold of the excavated remnants of a trap painting of an elaborate meal Spoerri buried in 1983 with an eye to its future excavation (fig. 2). A team of French archaeologists (INRAP) conducted the excavation in 2010 with the aim of scientifically studying both the durability of modern consumer goods after thirty years of interment and, more facetiously, the social customs of an enclave of members of the art world.

²⁴ Silvia Abbruzzese, *L'Odissea del Giardino: Otto speculazioni*, Vercelli, 2009, p. 81.



- 2 Daniel Spoerri, *Détterement du Tableau Piège*, bronze cast of a piece from an excavation (by INRAP) of Daniel Spoerri's *Déjeuner sous l'herbe* (1983), 2010, Il Giardino, Seggiano, Italy

Spoerri's art temporarily takes hold of the fleeting present by projecting itself into the present from the perspective of a future from which his art emerges as a leftover, a trace, or an archaeological fact. Spoerri's art, in this sense, participates in all of these temporalities at once without favouring one over another. In interlacing the natural historical with the historical, Spoerri's art is neither melancholic nor fatalistic, neither conservative nor agonistically revolutionary. Art represents a way of playing with time; as Spoerri, in analogy to Gertrude Stein, puts it, "art is art about art about art."²⁵ Although human agency is not retracted or flattened out in Spoerri's natural historical approach, it is rescaled so that 'will' is diffused and becomes 'effect.' In other words, the effects of human and other-than-human forces such as, most prominently, chance and

²⁵ Margit Berner et al., *Daniel Spoerri: At the Museum of Natural History, An Incompetent Dialogue?*, Bielefeld/Berlin, 2012, p. 108.

decay are combined. Quoting the French biologist Jacques Monod on evolution and the emergence of life, Spoerri states, “Pure coincidence, nothing but coincidence, absolute, blind freedom as the foundation of the wonderful edifice of evolution ... neither did the universe bear life, nor did the biosphere bear human beings within it.”²⁶

In *Inkompetenter Dialog*?, Spoerri exhibited his works alongside specimens from the museum’s collection. The museum pieces were displayed in the original vitrines and labelled according to the disciplinary classifications assigned to the museum’s collections; Spoerri’s art, was also classified, albeit by means of differently colored labels.²⁷ The retrospective spanned Spoerri’s career and included some of his older trap paintings; his major assemblages, such as *Carnival of Animals* 1995–1996; Spoerri’s own collections of objects; and some of his more recent works. Among the latter were works from his *Kunsthau*s in Hadersdorf am Kamp, Austria, and others usually on view in the Giardino (the copy of the excavated trap painting).²⁸

By presenting his object art as a personal retrospective within the Natural History Museum in Vienna, Spoerri pushed previous claims made in his work beyond artistic discourse, especially that of originality, and allowed his works to encompass broad existential and epistemological questions. By situating his *chance art* in a natural history museum, he also focused the viewer’s attention on the ephemeral and decaying dead ends, regenerations, and variations engendered by evolution rather than by, for example, the teleology of a natural selection, which has favoured *Homo sapiens*. Overall, Spoerri’s artistic manoeuvres in the Natural History Museum, his incompetent dialogue, served to downplay the privileged role of humans as artists, natural historians, shepherds, and rescuers.

If Spoerri’s retrospective in the Natural History Museum deterritorialized human art by enfolded it in natural history, it also aimed to uncover the aesthetic underpinnings of scientific records, especially and specifically the art in natural history displays.²⁹ The exhibition exposed the knots that tie factuality with fabulation in every human apprehension of the world. Spoerri’s assemblages and collections further suggested that natural life itself is a congealing of biological and imaginative processes, where matter and meaning

²⁶ Ibid., p. 109.

²⁷ For a brief history of the Museum of Natural History in Vienna and its departments, cf. Max Fischer, et al. “Das naturhistorische Museum in Wien und seine Geschichte”, in *Annalen des naturhistorischen Museums in Wien* 80, 1979, here pp. 11–12.

²⁸ Cecilia Novero, “Daniel Spoerri’s Carnival of Animals”, in Joan B. Landes, Paula Young Lee, Paul Youngquist, *Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective*, University Park, PA, 2012, pp. 151–166.

²⁹ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, trans. Dana Polan, Minneapolis, 1986.



3 Daniel Spoerri, *Darwin's Nudlrabl Collection*, 2009-2010

constitute the fabric of a storied world.³⁰ By bringing the museum's discarded origins in the cabinets of wonders back to the surface and into the present, Spoerri's retrospective also operated as the Natural History Museum's involuntary memory. Spoerri accomplished this by highlighting the continuities and discontinuities between the *naturalia* of the museums and the *artificialia* of his assemblages, which themselves are always assemblages of both, as were the cabinets of wonders. As a retrospective, *Inkompetenter Dialog?* also helps us to see that the same methods have informed Spoerri's art; his work has been devoted to understanding the same evolutionary processes documented in the Natural History Museum, but in a different realm—one that includes mundane practices and different objects and aims.

³⁰ Serenella Iovino and Serpil Oppermann, "Stories Come to Matter", in id., *Material Ecocriticism*, Bloomington, 2014, pp. 1-20, here p. 5.

For example, since the 1960s, Spoerri has collected simple kitchen utensils (potato peelers, meat grinders, knives, and noodle cutters), which assist us in banal everyday practices and come in myriad shapes and colours. Two collections of these utensils, namely noodle cutters and knives, feature in *Inkompetenter Dialog?* For instance, *Darwin's Nudlrndl* (2009–2010), which comprises a collection of found, used noodle cutters, is explicitly dedicated to Darwin (fig. 3). In this array of quotidian and banal objects, Spoerri finds a translation of Darwin's concept of chance variation in evolution: the slightest variations among the same practical tools are seen as evidence of evolution's incessant drive to change. He qualifies the process of evolution as one that “trie[s] again, question[s] itself, improve[s] and express[es] itself anew”.³¹ Accordingly, Spoerri compares this collection to a drawer in a natural history museum containing multiple varieties of the same genus of bird (namely the *Piranga*, belonging to the cardinal family).

With a nod to the tricks that evolution plays on humans (particularly scholars)—for it is almost impossible to fathom let alone account for the immense variety of species living and extinct—Spoerri compares his collection of knives with an ancient pocketknife found during the archaeological excavations at Hallstatt. He then half-jokingly comments, “Here is the proof that a clever ‘Austrian’ had already invented the jack-knife 2500 years ago!”³² In Spoerri's words, he collects “Variations of objects”; in this sense, the signs of wear and tear that his collected kitchen tools bear, the unique changes brought upon them by time, add to their differences.³³ The used tools present themselves as ‘individuals’ within a species, with each tool comprising a visible repository of stories. These anecdotally (culturally) acquired stories are reinvented in the process, even though they cannot possibly be preserved intact and objectively passed on from generation to generation as genes are. Spoerri declares, “I buy all that which captivates me and then I eavesdrop on the stories of the used things that by chance ‘end up’ in the flea markets”³⁴ He adds:

“When something [an object at the flea market] piques my interest, I ask about its story. In all these years, I've heard a lot of stories and imagined many more! [...] I enjoy buying them, putting them together, and allowing them to become something new; each individual object, however, retains its own story, while the new composition yields new stories.”³⁵

³¹ Berner, 2012 (note 25), p. 158.

³² Ibid., p. 170.

³³ Abbruzzese, 2014 (note 11), p. 21.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., pp. 15–16.



4 Daniel Spoerri, *Circle of the Unicorns / Navel of the World / Omphalos*, 1991,
9 Bronze elements. Il Giardino. Seggiano, Italy

Another installation in *Inkompetenter Dialog?*, the one hundred meters long *Genetic Chain of the Flea Market* (2000), is an accumulation—or trap, in Spoerri's sense of the word—of used, abandoned, and found objects, which further testifies to his obsession as he calls it, with collecting, storing, and trapping. This genetic chain can be interpreted as a facetious rendition of Spoerri's artistic DNA as well as a comparison of the human genome to what he considers the equally important life of things. In an irreverent move against both the theological image of the Great Chain of Being and Darwin's concept of natural selection, Spoerri's *Genetic Chain of the Flea Market* is an assemblage of non-hierarchically ordered elements that reflects the non-deterministic connections among all living creatures and non-living entities. By inextricably entwining the intersecting scales of evolutionary time, the installation highlighted, in the museum especially, the temporalities of the stories, lives, and histories of objects and people, and the recurrent mutations and permutations that have occurred throughout evolution.

In Spoerri's assemblages, the random constellations of objects illuminate the lives of quotidian and/or discarded things and their stories as the unfulfilled prophecies of bygone eras. His art thus claims its place in the natural history museum as an awkward compound of the asynchronous temporalities of decay and as the emergence of new constellations or contexts. A key example of a return of the past as the future in the present can be found in some of the mythological unicorn figures that were included in *Inkompetenter Dialog?*³⁶

36 *La stanza dell'unicorno: Daniel Spoerri ai Musei Civici*, Ilaria Pulini and Cristina Stefani (eds.), exh. cat., Modena, Museo Civico Archeologico Etnologico and Museo Civico d'Arte, Modena, 2008.



5 Daniel Spoerri, *Circle of the Unicorns*, 1991, Detail, Il Giardino, Seggiano, Italy

These figures form the centrepiece of his Giardino (fig. 4-5) and their form and material vary slightly, from one exhibition space to another. The ‘unicorns’ however generally consist of an equine skull to which the ‘tusk’ of a narwhal, a unicorn-like species of whale with a large protruding tooth, is attached; in the Giardino, a cast of a gloved human hand is attached to the tusk as though it were holding it. In Vienna, the unicorns were accompanied by another natural wonder: the skull of a two-toothed narwhal that Spoerri found in storage at the museum. With this find, Spoerri restored the wonder once held by the unicorn before it was deemed a myth and cast out of natural history by the discovery of the narwhal.

Spoerri’s assemblages are the unpredictable outcomes of ongoing temporal dialectics between natural history and history, science and art. Their presence in the museum is uncanny: the museum seems like their natural home and yet it is a home they render unnatural in the way they simultaneously merge and contrast with the specimens on view as revenant oddities and anomalies. Situated in the Natural History Museum, Spoerri’s assemblages emerged as concrete manifestations of the multifarious forms and itineraries that could have ramified out of the past or been the outcome of alternative evolutions. The evolutionary trajectories that Spoerri’s assemblages made credible and actualized in the context of the museum were reinforced through his reorganization of the distinct disciplinary categories and departments that order the Natural History Museum Vienna, such as botany, mineralogy, palaeontology, anthropology, prehistory, geology, zoology, and their respective subdisciplines. By displaying and classifying his exhibition according to those disciplines, Spoerri brought his own specimens into dialogue with the museum displays. However, rather than imposing the museum’s disciplinary order on his works, Spoerri’s assemblages subtly challenged disciplinary expertise. Notably, the cross-disciplinary connections between his ‘undisciplined’ works and the museum’s collection allowed for the reconstruction of the natural and cultural contexts from which his specimens stem. Initially, Spoerri’s practice appeared to coincide with the museum’s scientific methodology. As the curators of the retrospective at the Natural History Museum Vienna, Margit Berner and Reinhard Golebiowski, write,

“Particularly in the biological sciences, the process of acquiring findings takes place on the basis of concrete objects. Objects removed from their original natural context are analyzed in the museum and placed in a new systematic context; thereby, they become epistemic things, cognitive things.”³⁷

³⁷ Berner, 2012 (note 25), p. 17.

Similarly, Spoerri estranges objects from their familiar contexts and relocates them to new situations. However, unlike science, Spoerri's assemblages come to foreground the epistemic (that is, knowable) nature of things because they are always part of a context that cannot be entirely or innocently systematized in either time or space. In contrast to Marcel Duchamp's singular objects, Spoerri's own work, as he sees it, provides the onlooker with a constellation of objects; these constellations are 'contaminated' by the objects' stories and the actions that have left their traces on them.³⁸ Thus, rather than placing his objects in taxonomic order, the museum context contaminated Spoerri's art with associative meanings, histories, and connections and vice versa.

In *Inkompetenter Dialog?*, the most pronounced mutations of the taxonomic organization of the Natural History Museum Vienna occurred in Spoerri's 'palaeontology' and 'zoology' displays. For example, the assemblage *Coral Brain* (2011), comprised a human skull endowed with an oversized brain made of coral. Rather than simply conflating two different animal species—namely, human and coral—this assemblage knotted together the vastly distant temporal scales of humans, plants, and minerals, yet it did not reconcile them. Until the eighteenth century, corals were classified as plants that were believed to petrify if touched. Today, corals are classified as polyps that live in symbiosis with algae—in other words, plants. Each thin, soft-bodied polyp secretes a hard outer skeleton of limestone (calcium carbonate), which attaches either to rock or to the dead skeletons of other polyps. The product of an ongoing collaboration between animals and plants that spans approximately 25 million years, corals compose the largest structures of biological origin on earth. Spoerri's *Coral Brain* not only represents the difficulty human brains have in grasping such temporal scales. It also strongly suggests, simultaneously and explicitly, that humans must be viewed, on the one hand, in the framework of the symbiotic collaboration among species and, on the other hand, in the framework of the long temporalities involved in such collaborations. By situating his post-human *Coral Brain* assemblage in the mineralogy and palaeontology section of his exhibition, Spoerri also allowed the 'mistaken' pre-modern classification of corals to inform the present, suggesting that it is precisely human touch, or what is currently called the "human footprint," that is killing and 'petrifying' the coral reefs and thereby endangering life on earth.

The second instructive work in Spoerri's mineralogy and palaeontology section is the *Tatzelwurm* (2012). In alpine folklore, the *Tatzelwurm* is a small, lizard-like creature that resembles a cat with no hind legs and a snake-like tail. Spoerri's very different *Tatzelwurm* in *Inkompetenter Dialog?* accomplishes several things: first, it fossilizes the myth, turning legend into

³⁸ Exh. cat., Basel/Ostfildern-Ruit, 2001 (note 13), p. 97.

‘reality’; second, itre-fictionalizes the legend; and third, it turns the new hybrid into a time travelling cyborg. The *Tatzelwurm* Spoerri displayed in the Natural History Museum is indeed a fossil, but not that of the legendary creature; rather, it is an odd admixture of a fish skeleton with a taxidermied bird between its teeth. This sui generis *Tatzelwurm*, while introduced as an all-too-real fossil, is simultaneously presented as more alive than the seemingly live—though effectively dead—bird caught in its mouth, for the *Tatzelwurm* perpetually feeds on the bird. Like the horn had functioned for the unicorn, and as a material reminder of the natural history museum’s own origins in the cabinet of wonders, this fictionalized fossil embodied the potential origin of a hybrid species that, in one sense, was presented as submerged in the past but, in another, as re-emerging in the present, thus allowing the viewer to imagine a multispecies future.

Myths of origin return in transfigured form in Spoerri’s zoological assemblages. During one of his visits to the storage rooms at the Natural History Museum Vienna, Spoerri found the beheaded skeleton of an Indian python. He was granted permission to use the python for one of his assemblages—the only one in the exhibition composed entirely of specimens from the museum. The resulting *Tiger-Python* assemblage (2012) combines the snake’s skeleton with the skull of a Bengal tiger that, like the *Tatzelwurm*, appears to have been caught in the act of devouring a taxidermied bird.

This work is best interpreted through the lens of the unicorns in the Giardino, whose title, *The World’s Omphalos*, refers to Delphi, the Greek home of Pythia, the Oracle of Delphi. The god Apollo, who is associated with music and poetry, had to slay Python, the carnivorous monster serpent that Gaea, goddess of the earth, had used to guard Mount Parnassus. After the feat, Apollo usurped Gaea’s place and named his oracle Pythia, after Python. From this perspective, Spoerri’s *Tiger-Python*, a reincarnation of the mythical serpent, restores to the earth her monstrous creativity, namely her fertility, and with it the power that resides in the cycles of life and death over which the earth presides.

In another visit to the museum’s storage space, Spoerri encountered a number of tortoise shells that had been skilfully reattached to their cleaned skeletons so as to allow the carapaces to open and close like coffers, granting scientists access to the interiors of the animals. The surgical care required for such a reconstructive operation struck Spoerri, reminding him of Georges Auguste Escoffier’s detailed instructions on how to behead a tortoise in a recipe for tortoise soup, a recipe Spoerri quickly renamed “Rezept für einen Mord” (Recipe for a murder).³⁹ In the assemblage shown in *Inkompetenter Dialog*² entitled *Letter XI*, a hand-painted carapace of a tortoise was adorned with two mighty horns, an exotic mask for a head, and a stone lion’s paw (fig. 6).

³⁹ Berner, 2012 (note 25), p. 141.



6 Daniel Spoerri, *Letter XI: Assemblage* from the series *Histoires de Boîtes à Lettres*, 1998-2004

Dressed in ferns, the tortoise is positioned on a bed of seashells scattered with movable wooden letters originally used for letterset printing. Regarding his use of abecedaries in his work, Spoerri states,

“With these letters you could write all the world’s letters. Again these are the background, so to speak the canvas or the backdrop in the theater, on which these letters would be written and in the foreground are the implied dramas, which are only hinted at, which however everyone has to tell to himself.”⁴⁰

Thus, the random letters in this work suggest that there are stories behind this tortoise-goddess and messages she could weave and re-assemble.

The significance of the tortoises’ murder harkens back beyond their actual death and dismemberment in the museum all the way to the origins of Apollo’s musical instrument, the lyre. As the myth goes, after stealing from Apollo’s herd and sacrificing part of his spoils to the gods, the god Hermes found the door to his room blocked by a tortoise. Hermes killed the tortoise and, after emptying its shell, turned it into the very first lyre. When Apollo approached Hermes to reclaim his stolen animals, he was seduced by the lyre. Hermes then exchanged the lyre for the oxen and, in the barter, also received his caduceus (the staff surmounted by wings and entwined by two serpents, which came to symbolize Hermes). In *Letter XI*, the re-assembled animal body parts that were arranged on a bedrock of letters, especially the tortoise’s carapace with the ox horns, rewrote this tortoise myth. The novel totem animal, a composite of tortoise and ox, conveys the memory of the injury suffered by its mythological ancestors and the prepared specimens, whether in the name of artistic or scientific endeavours.

Horns and antlers appear in a number of Spoerri’s assemblages and installations, several of which were included in *Inkompetenter Dialog?* These works take issue with the practice of trophy hunting, albeit in an ostensibly whimsical manner. In *Krickerl, Kümmerlinge, Kümmerer* (Deer antlers, scallywags, and runts), the vitrines displayed examples of abnormal antlers, some retouched in ludicrous, indecent, irreverent, and, for the most part, carnivalesque ways. These embellished specimens offered a burlesque mockery of both the great trophies and the small antler deformities that end up as rarities in precious collections. Spoerri’s various other antler assemblages in *Inkompetenter Dialog?* referenced the extensive collection of massive antlers in the Natural History Museum in Vienna. Arranged in a room with an antler armchair, Spoerri’s antlers appeared to specifically target Archduke Franz Ferdinand’s excessive passion

⁴⁰ Daniel Spoerri, *Daniel Spoerri beschreibt 54 Werke*, Basel, 2001, p. 104. See translation at: http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/38_histoires.htm [accessed 26.06.2020].



7 Daniel Spoerri, *Galvanized Deer* from a series of galvanized animals for an installation, 2009

for trophy hunting, while highlighting the origins of this practice in the big taxidermy collections in natural history museums in general.

A final zoological example involving taxidermy and museum displays are Spoerri's galvanized animals. I argue that, although they do not quite fit the description, these taxidermied animals represent a case of what Steve Baker has named *botched taxidermy*. As Giovanni Aloï notes, botched taxidermy summons "an abrasive and uncomfortable presence."⁴¹ The galvanized animals that were displayed in *Inkompetenter Dialog?* at first appeared as examples of aestheticized taxidermy. However, in contrast to other taxidermied specimens in museums, Spoerri's galvanized figures stand out as personalities in their own right, as if declaring "I am not a specimen." On closer inspection, the shine of these emboldened figures appears to reveal traces of injury. The figure of a galvanized deer, for example, faced the viewer with nails stuck in its muzzle, thus exposing the tools used to construct the taxidermied deer as weapons—the weapons that kill every time a life is captured (fig. 7).

⁴¹ Giovanni Aloï, *Art and Animals*, London, 2011, p. 41.

Finally, Spoerri's taxidermied and galvanized animals do not belong among the species that are normally shown in natural history museums. Museums typically display specimens closely associated with big game trophies or exotic animals captured in the wild. Although familiar local faunas are also often taxidermied for regional displays and to demonstrate biological groups, the *pièces de résistance* in natural history museums have always been the bears, buffalos, rhinos, and elephants.⁴² In contrast to these displays, there is a sense of 'wrong placeness' to Spoerri's taxidermied specimens, which are either familiar animals or domestic companions. Spoerri galvanizes not just cute Bambi-like deer but also birds, rats, and domestic cats. With this recycled taxidermy, he mummifies death rather than creating the illusion of life.⁴³ Moreover, this sense of 'wrong placeness' points to the salience of Spoerri's relocation of his art in the Natural History Museum—a relocation that is, as I have shown, also a re-collection.

Spoerri's art does not have a mission and does not have to have one, regardless of whether it is exhibited in art galleries, gardens, or natural history museums. For Spoerri, art does not add anything to life; it is part of the game of living—one way to be. By wedging itself into natural history, Spoerri's art leaves traces for others, including rats, to find and follow. In this regard, his art sets itself apart from other art projects in natural history museums that are explicitly oriented toward visualizing specific ethical-political issues, such as conservation and biodiversity.

I have argued that Spoerri's art intervention in the Natural History Museum in Vienna is unique owing to the complex temporality of its dialogic approach to natural history—an approach that allows us to revisit and recast, both critically and with hope, human relations with the non-human. In particular, the juxtaposition of—or “incompetent dialogue” between—Spoerri's constellations of objects and the Natural History Museum's expert displays of specimens highlights the overlapping dynamics that inform both. At the same time, the overlap of the impulses and principles that inform the practices of both artist and museum indicates their divergent stances on the objects and their histories and interpretation. As the title *Inkompetenter Dialog?* suggests, Spoerri's delightful, amateurish intervention in and dialogue with the Natural History Museum in Vienna was an example of how art can interrogate the disciplinary and discursive orders of knowledge from the perspective of the temporal scales of natural history.

⁴² Susanne Köstering, *Natur zum Anschauen: Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs*, Cologne, 2003, p. 116.

⁴³ Abbruzzese, 2014 (note 11), p. 51.

La bague de grand-mère

Camille Paulhan

Portrait de Daniel Spoerri en scarabée bousier

Il semble qu'aucun texte ni aucune œuvre de Daniel Spoerri ne mentionne ce petit insecte intelligent. Pourtant, l'artiste et le scarabée bousier ont un point commun : l'un comme l'autre font des boulettes. L'art de la boulette, explique l'artiste dans son ouvrage culinaire *J'aime les keftédès* (1970), c'est de réussir à faire beaucoup avec peu, à transformer le déchet en richesse¹. Ce livre de recettes toutes personnelles, qui prend place à l'époque dans la collection des « J'aime » – aux côtés de *J'aime la bière*, *J'aime le chocolat* ou *J'aime les noix* – porte un titre quelque peu mystérieux, la boulette de viande grecque étant possiblement mal connue des lecteurs. À l'origine, cette publication aurait dû s'appeler *J'aime faire des boulettes*², un titre qui avait le mérite d'être plus facilement compréhensible pour les amateurs de cuisine mais aussi le désavantage, pour un éditeur proposant des livres gastronomiques, d'être plus ambigu quant à la nature des dites boulettes. Ce, surtout lorsqu'on connaît le goût de Spoerri pour les sous-entendus scatologiques. Dans ce guide, Spoerri développe, entre deux conseils sur la soupe de boudin, les paupiettes de veau à la grecque ou le knödel de pomme de terre, une théorie étonnante sur la boulette, perçue comme une façon de résister au dénuement : elle incarne en effet le refus de manger tels quels les restes (des riches), et elle demande une préparation, une attente, un malaxage, un assaisonnement puis une cuisson. « Le keftédès, écrit-il ainsi, c'est la façon du pauvre d'être riche, de faire le mieux de son peu, de savoir attendre le temps d'une longue préparation. »³

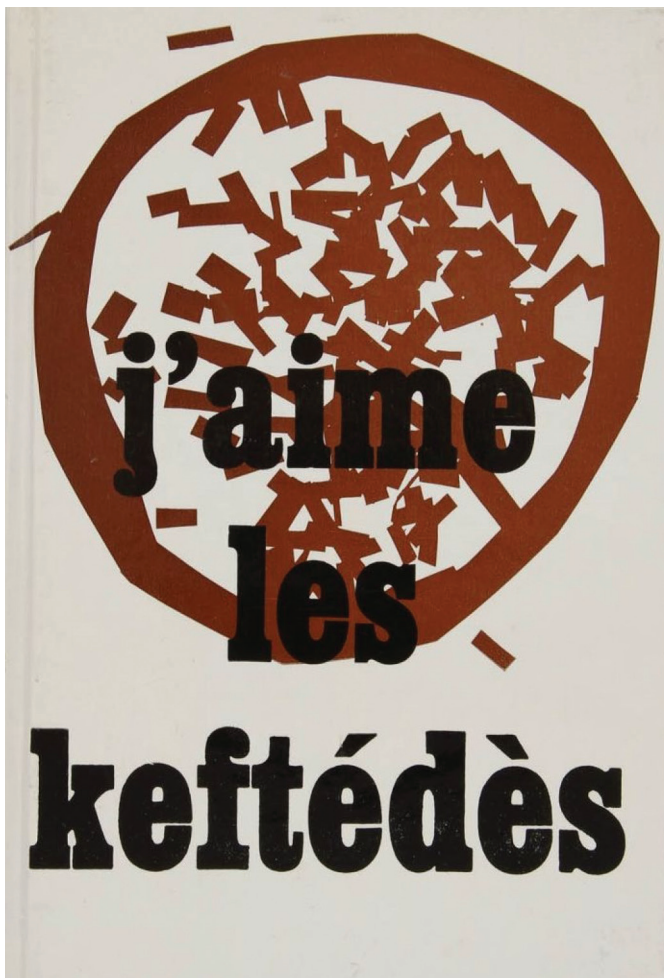
C'est en véritable scarabée bousier que Daniel Spoerri a organisé une partie de sa production, c'est-à-dire en agrégeant autour de lui ce qui pouvait relever de l'insignifiant, pour lui donner de la valeur. Le terme d'agrégation, qui peut renvoyer au processus de constitution d'une pelote de réjection, semble d'ailleurs tout à fait convenir à son travail, plutôt que celui d'accumulation, que son comparse Arman affectionnait. Spoerri se remémore le fait que « dès le début, il y eut conflit entre les accumulations d'Arman et [s]es collections »⁴.

1 Voir Daniel Spoerri, *J'aime les keftédès*, Paris 1970, p. 97-99.

2 Voir Daniel Spoerri, *Journal gastronomique*, Genève 1998, p. 8.

3 Spoerri 1970 (note 1), p. 99.

4 Daniel Spoerri, « Les collections » (non daté), Archives Spoerri, Berne, AFR. 569 d).



- 1 Daniel Spoerri, couverture de *J'aime les keftédès*, 1970

La différence entre les pratiques, quasi concomitantes, des deux artistes – *accumulations* pour Arman et *collections* pour Spoerri – est en effet de taille. Arman réalise ses premières *Accumulations* en 1959 tandis que Daniel Spoerri débute ses collections sans doute au début des années 1960. Il ne s'agit d'ailleurs pas, concernant ces dernières, d'œuvres d'art mais bien de collections personnelles, qui par la suite intègrent des œuvres ou deviennent elles-mêmes des œuvres.

Aucune publication ne mentionnant de façon exhaustive ces collections, il est difficile d'en proposer une recension complète, et ce d'autant que l'inventaire ressemblerait à celui de Prévert : collections d'embauchoirs, d'épices, de recettes de boulettes ou de tripes, de râpes, de chopines de bière en bois, de cannes, de tendeurs à gants, de livres de recettes, de masticateurs, de serviettes, de prothèses dentaires, d'eaux de fontaines sacrées, de pièges, de couteaux

simples ou à éplucher, de lunettes, d'ustensiles de cuisine, de hachoirs, de chaussures... Difficile de prime abord de distinguer ce qui peut bien les lier, tant elles paraissent disparates. Mais pour la majeure partie d'entre elles, signalons qu'elles sont constituées d'objets principalement domestiques, de peu de valeur pécuniaire. Au moment où Spoerri commence à réunir ces objets, acquis pour certains dans des marchés aux puces, Arman accumule des objets relativement semblables : la célèbre accumulation de dentiers *La vie à pleine dents* (1960) d'Arman est suivie, quelques années plus tard, par *Lo spazzolino da denti abitualmente in commercio in Germania* (1976) de Daniel Spoerri : l'œuvre consiste en un collage savamment désordonné de prothèses dentaires sur un support sombre. L'intention des deux artistes diffère toutefois notablement, en dépit des conflits qui les opposent parfois violemment à l'époque, aboutissant à des chamailleries pouvant les entraîner jusqu'à l'affrontement physique. Afin de clarifier sa position, Spoerri écrit : « Je m'intéresse aux 1000 sortes de patates, alors qu'Arman prend la même patate 1000 fois. Je montre, dans mes collections, qu'aucune patate ne ressemble à une autre. »⁵ Quelque chose sépare donc irrémédiablement les deux artistes, dans la nature même des objets rassemblés : Arman a accumulé un nombre important d'objets produits industriellement, tandis que Spoerri a choisi ces objets en général les uns après les autres, dans la perspective d'une collection à agrandir au fil des années.

Une deuxième lecture de la liste des collections de Daniel Spoerri permet de faire émerger des tendances qui leur donnent un sens très différent des réflexions contemporaines d'Arman sur la société de consommation balbutiante : de nombreux objets concernent la cuisine, et d'abord des ustensiles permettant la transformation de la matière première en produits transformés, à l'instar des boulettes évoquées précédemment. Certains permettent de découper, d'autres de presser, d'éplucher (hachoirs, râpes, couteaux, économès), d'autres d'assaisonner (épices), d'autres encore rappellent la mastication et la digestion (masticateurs, recettes de tripes). Dès lors, il est plus aisé de comprendre la distinction idéologique qui le sépare d'Arman, à propos duquel Spoerri écrit d'ailleurs avec une certaine acrimonie : « Je n'aurais jamais l'idée de faire une œuvre avec cinquante objets qui sortent de l'usine, ou cinquante garde-boue qui viennent de chez Renault »⁶, allusion cinglante aux séries bien connues de son ami.

Certains faits historiques traumatiques lient toutefois les œuvres des deux artistes : l'expérience de la Seconde Guerre mondiale est indispensable pour comprendre l'intérêt de Spoerri comme d'Arman pour de tels objets. Pour Arman, la découverte du documentaire *Nuit et brouillard* (1955) a eu un impact déterminant sur son travail, principalement les scènes montrant les tas de cheveux coupés, de lunettes, de peignes, d'ustensiles de cuisine, de vêtements

⁵ Ibid.

⁶ Spoerri, (note 4).

ou de chaussures qui ont été arrachés aux déportés⁷. Mais c'est sans doute à cet endroit précis que la pensée des deux artistes se scinde : Arman n'a eu de cesse de faire allusion à la dimension monstrueuse, industrielle du génocide, là où Spoerri semble davantage se placer sous l'égide de la célèbre formule de Serge Klarsfeld : « la Shoah, ce n'est pas six millions. C'est 1 + 1 + 1 + 1... » Bien sûr, il est impossible de considérer le travail de Spoerri uniquement du point de vue de l'expérience de la guerre, toutefois, celle-ci infuse tellement ses œuvres qu'elle apparaît en sous-texte de toutes les réflexions ici développées. Spoerri a été, dans ses textes comme dans ses entretiens, très généreux en anecdotes⁸ mais il est demeuré relativement secret sur son enfance, délivrant les souvenirs de cette époque avec parcimonie⁹.

Il est possible de penser que les histoires de Daniel Spoerri, au demeurant un excellent conteur, avaient valeur – comme chez Christian Boltanski par exemple – d'histoires exemplaires, destinées d'abord à être considérées selon leur valeur métaphorique. L'un des rares grands récits d'enfance de l'artiste, relaté par lui à de très nombreuses reprises, est en cela un véritable modèle du genre. Ce récit veut que Spoerri, enfant, ait eu déjà le goût des objets en constituant une collection de trésors, collection qu'il aurait cachée dans un terrier au fond du jardin¹⁰. De ces richesses enfantines, on ne sait rien, si ce n'est que l'une d'entre elles était de la neige, qu'il mit de côté pour l'été. La « grave déception » de constater qu'on lui avait, quelque temps après, volé cette neige réservée pour plus tard, forme la conclusion de cette courte histoire¹¹. Cette dernière, si l'on accepte de dépasser sa valeur profondément poétique, paraît affirmer ceci : ce qui est précieux peut disparaître, en dépit des cachettes et du

7 Voir Jill Carrick, *Nouveau réalisme. Retour sur les topographies du hasard*, traduction Héléne Sirven, Paris 2018.

8 *La Topographie anecdotée du hasard* (1962) en est un des exemples les plus marquants : par la suite, le mot même d'« anecdote » ne cesse de parcourir ses écrits : l'envoi, à Pierre Restany en 1961, d'une « note biographique anecdotée » (Archives de la critique d'art, Fonds Restany, FR ACA PREST ART 338), les lettres envoyées aux artistes pour la constitution de la *Boutique aberrante* qui mentionnent la recherche d'« objets en provenance de ton atelier ou d'autres auxquels se rapporte une anecdote » (*Les dossiers de la boutique aberrante*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1977, [n.p.]) ou la constitution d'une hypothétique publication qui n'a jamais vu le jour. Anecdotes concernant l'histoire de l'Art en mouvement (Archives Spoerri, Berne, Afr. 68 I) en sont quelques exemples. Voir aussi, plus récemment, *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, cat. exp. Bâle, Musée Tinguely, Bâle/Ostfildern-Ruit 2001.

9 Dans des entretiens récents, Daniel Spoerri a abordé son enfance, et notamment la déportation de son père, de manière plus spontanée que par le passé : voir « Mon capital », entretien avec Deborah Laks, *Daniel Spoerri Eats At Les Abattoirs / À table aux Abattoirs !*, Milan/Toulouse 2018, p. 305-306. Voir également Daniel Spoerri, *entretiens avec Alexandre Devaux, L'instinct de conversation*, Paris 2018.

10 Sur cette histoire, voir par exemple Danièle Giraudy, « Fourbis, entourloupettes et samilgondis », dans *Daniel Spoerri*, éd. par Danièle Giraudy et Danièle Bourgeois, cat. exp. Antibes, musée Picasso, 1990, p. 5 ou Wieland Schmied, « Le Hasard comme maître », dans *Daniel Spoerri : Coincidence as Master, Le Hasard comme maître, Der Zufall als Meister, Il caso come maestro*, Bielefeld 2003, p. 22.

11 Gilbert Lascault, « Objets sentimentaux et autres de Daniel Spoerri », dans *Artstudio* 19, hiver 1990, p. 62.

fait de savoir garder un secret, ce qui ne manque pas de faire écho à l'expérience de guerre de l'artiste.

Pour empêcher ce qui peut disparaître, il faut donc agir sur les choses elles-mêmes, les transformer en objets magiques. En cela, la méthode de Spoerri que nous étudierons ici rappelle pour beaucoup celle des ecclésiastiques en mal de reliques au Moyen-Âge : d'abord piéger, figer, avant de fragmenter et de disperser¹². Les œuvres choisies pour cette étude sont essentiellement celles des années 1960 et 1970, dans lesquelles se mettent en place ces logiques reliquaires, mais cette réflexion aurait très bien pu être étendue à de nombreux autres projets de l'artiste, au-delà de ces deux décennies très riches.

Piéger

Outre les iconiques *tableaux-pièges*, une série d'œuvres pour laquelle Daniel Spoerri a acquis, au moins en France, une notoriété importante, le piège a été une constante dans son travail. Une part majeure des collections de Daniel Spoerri, évoquées plus haut, concerne les pièges, que l'artiste dit avoir collectionnés dans toutes leurs catégories : pièges à rats, pièges à souris, pièges à oiseaux, pièges à cigales et même pièges à puces. Certains de ces pièges de collection ont intégré des œuvres, par exemple *Le Bonheur de ce monde* (1960-1971), formant un assemblage qui comporte de nombreux pièges à rats. Mais de manière plus générale, au tournant des années 1970, plusieurs œuvres ont intégré des pièges réels ou allusifs : c'est le cas par exemple des assemblages intitulés *Les dangers de la multiplication* (1971), dans lesquels des moulages de souliers d'enfant ont le pied gauche pris dans un piège à rongeurs, ou encore le *Double piège à hommes* (1970), un piège à rats de taille humaine exposé au CNAC en 1972. Dans un registre plus léger, mais toutefois inquiétant, citons ainsi *La Trappe-mouches* (1970), multiple dont le titre en forme de calembour joue nettement sur la sonorité du mot « trap » (« piège » en anglais) : l'artiste présente sous un cellophane transparent un ruban en serpentín recouvert de glu – de ceux que l'on trouve facilement dans le commerce pour se débarrasser des mouches – recouvert d'insectes pris au piège. La figure matérielle du piège n'est d'ailleurs pas nécessaire pour suggérer cette façon de s'approprier le réel et de l'empêcher de fuir : les recettes de tripes de Spoerri en constituent une métaphore exemplaire. Comme la boulette, la tripe n'est pas anecdotique : l'artiste eut un temps le projet, avant le Restaurant Spoerri de Düsseldorf, de lancer un restaurant dans le Nebraska sous l'appellation du « Guts Bucket »

¹² Sur ce sujet, voir Nicole Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints : formation coutumière d'un droit*, Paris 1975 ou encore le chapitre « Le culte des reliques », dans Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1 : introduction générale, Paris 1988 [1955].



2 Daniel Spoerri,
La Trappe-mouches,
1970

(littéralement : « seau à tripes »), puis de créer une chaîne de restaurants en France portant le nom « L'attrape-tripes »¹³. Pour Daniel Spoerri, manger des tripes est un acte pour le moins chargé de sens, puisqu'il s'agit, selon son expression, d'un « estomac qui mange un autre estomac »¹⁴.

L'être humain, vu à travers la pensée de Spoerri, est perçu comme un piègeur, potentiellement piégé à son tour : la *Topographie anecdotée du hasard* (1961) possède elle aussi un côté attrape-mouches, comme si les objets disposés sur la table de travail de la chambre d'hôtel de Daniel Spoerri avaient été fixés sur papier collant. On pourrait citer d'autres initiatives, pas forcément revendiquées comme œuvres d'art, comme le choix de coller au plafond du Restaurant Spoerri de Düsseldorf, au tournant des années 1970, une collection d'insectes nécrophages.

¹³ Voir Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris 1990, p. 72.

¹⁴ Cité par Christian Besson, « Daniel Spoerri gastrosophe », dans *Restaurant Spoerri. Maison fondée en 1963*, cat. exp. Paris, Jeu de Paume, 2002, p. 9.



3 Daniel Spoerri, *Max und Morimal*, 1969

Le piège pour insectes a d'ailleurs inspiré Spoerri pour une série assez peu connue, *Max und Morimal* (1969) : celle-ci consiste en de petits objets coulés dans des blocs de plexiglas distincts, chacun accompagné de son histoire¹⁵. Contrairement aux inclusions d'insectes de commerce, interchangeables, chaque objet est chargé d'un souvenir précis, abondamment développé. La valeur sentimentale de ceux-ci est inversement proportionnelle à leur valeur marchande ou même historique : billet de chemin de fer de Robert Filliou, croûte grattée sur une brûlure de cigarette, ficelles de salami, edelweiss séché, morceaux d'un petit personnage en pain modelé par le sculpteur Reinhoud au restaurant Spoerri et abandonné sur la table, etc.

¹⁵ Daniel Spoerri, « Krims-Krams objekte », dans *Dokumente Documents Documenti zur Krims-Krams-Magie*, Hambourg 1971, [n.p.].

À la même période, Spoerri produit une autre série, tout aussi mal connue, les *rifiuti* [déchets], des travaux réalisés à partir de déchets aspergés d'un liant, colle ou polyester liquide¹⁶. En 1971, il présente sous la coupole de la Kunsthalle de Hambourg une action au cours de laquelle il produit une série de ces *rifiuti*, à partir de déchets collectés pendant dix ans dans ses ateliers de Paris et de Düsseldorf¹⁷. Le coefficient d'art de ces déchets artistiques est valorisé par cette conservation sous forme de reliquaires plus proches de poubelles que d'objets religieux. Les débris divers, paquets de cigarettes, boîtes de conserve, et autres déchets sont répartis dans des assiettes ovales et copieusement arrosés de polyester liquide.

Un autre projet, pensé seulement quatre ans après les *rifiuti*, offre un écho à ce désir de conserver malgré tout, y compris le plus petit fragment, le plus petit débris. *Le vide-poches* (1975) prend la forme d'un multiple dans lequel on place des objets en attente d'utilisation mais que l'on se refuse à jeter : « menues pièces de monnaie étrangère, bague, montre cassée que l'on promet de faire réparer, crayon, clés, petit canif... »¹⁸ Encore plus que le *Tableau-piège*, qui vient figer le moment conjointement collectif et intime du repas, *Le vide-poches* est un agrégat qui condense toutes les rêveries sentimentales sur les objets personnels, en même temps qu'il dévoile le fait que ces objets sont communs à chacun, en dépit de leurs caractéristiques formelles et des souvenirs individuels qui leur sont associés.

Toutes les œuvres précédemment évoquées ont été réalisées après le séjour de Daniel Spoerri sur l'île grecque de Symi, où il a habité en compagnie de Kichka Baticheff pendant treize mois, entre 1966 et 1967. Ce séjour a considérablement bouleversé sa façon d'envisager ce qui relève du rebut, qu'il soit d'ailleurs sentimental ou pas. Selon l'artiste, pour les habitants de l'île, la notion même d'ordure mise au rebut n'existe pas, car tout objet est potentiellement réutilisable, recyclé pour d'autres usages : « Chez les peuples primitifs, il n'y a pas de déchets. »¹⁹ Il précise même : « les populations non-urbaines [n'ont] pas d'ordures. [...] Tout est usé jusqu'au bout »²⁰. L'expérience de Symi est

16 Sur ces œuvres, voir *Petit lexique sentimental autour de Daniel Spoerri*, cat. exp. Paris 1990, p. 90. Pour l'exposition « Freunde-Friends-D'Fründe » à la Kunsthalle de Düsseldorf, Spoerri réalise en juin 1969 des *rifiuti*, mais « ils se désagrègent, la colle ayant été inadéquatement préparée » (p. 90). À Aachen, où Spoerri présente une exposition personnelle à l'automne de la même année, treize *rifiuti* sont réalisés, mais ils ne sont pas mentionnés dans le catalogue de l'exposition. C'est la troisième et dernière démonstration, réalisée en avril 1971 à la Kunsthalle de Hambourg qui fut la plus commentée.

17 Nous empruntons ces détails à [Anonyme], « Aus Müll wird Kunst », dans *Hamburger Abendblatt*, 7 avril 1971, Archives Daniel Spoerri, AFR. 84 u).

18 Hahn, 1990 (note 13), p. 91.

19 Ibid., p. 67.

20 Irmeline Lebeer, « Daniel Spoerri : Magie à la noix » [extraits d'un entretien en 1982 avec Daniel Spoerri dans cat. exp., Antibes 1990 (note 10), p. 9-14], republié dans *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes 1997, p. 21.

déterminante pour comprendre ces séries d'œuvres, fruits d'une société industrialisée entrée de plein fouet dans la société de consommation, permettant justement d'accepter l'idée du jetable, de l'objet du quotidien non-utilitaire. À cette réflexion sur la société de son temps se mêle également son caractère de témoin de la Seconde Guerre mondiale, à laquelle il a survécu et dont il a vécu les privations, assistant à l'avènement d'une société d'abondance dont *Le vide-poches* pourrait être une des manifestations iconiques, si anecdotique soit-elle.

Le Musée sentimental, dont plusieurs éditions furent présentées par Daniel Spoerri entre la fin des années 1980 et la décennie suivante, est également une excellente incarnation de cette propension à piéger. Le tout premier fut montré en 1977 au Centre Pompidou au sein du *Krokrodrome* (ou *Crocrodrome*) de Zig et Puce²¹, non loin de la *Boutique aberrante*, sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Le Musée sentimental consistait en une galerie où furent exposés non des œuvres d'art, mais ce que l'artiste nomma des « objets témoins » ou des « reliques fétichistes de l'art »²². Il s'agit donc par exemple de présenter les dents de lait de Camille Saint-Saëns, la chouette de Rosa Bonheur, le chapeau melon de Magritte, l'étoile jaune de Max Jacob, la canne d'Edmond Rostand, le madras de Rimbaud, la palette de Delacroix ou le violon d'Ingres. Toutes ces reliques ne concernent d'ailleurs pas forcément des artistes, puisqu'on y voit aussi, les côtoyant sans hiérarchie, le doigt momifié du dernier condamné à mort suédois, un mouchoir taché de sang de Barbey d'Aurevilly ou des pseudo-clés de la prison de la Bastille²³. Un texte de Daniel Spoerri accompagne l'opuscule édité à l'occasion de la manifestation au Centre Pompidou, où on lit notamment ces mots :

« Faut-il insister encore que la différence entre les cheveux de M^{lle} X et ceux de Victor Hugo consiste seulement dans le fait que les premiers évoquent seulement un sentiment chez celui qui aime M^{lle} X alors que chez ceux de Victor Hugo tout le monde est touché. [...] [L']art

21 Sur cette œuvre collective et plurielle, divisée en plusieurs espaces distincts, dont le *Musée sentimental*, la *Boutique aberrante*, mais aussi un flipper géant ou un train fantôme, voir notamment Deborah Laks, « Dans l'intestin du Crocrodrome : le Musée Sentimental et la Boutique Aberrante de Daniel Spoerri », dans id., 2018 (note 9), p. 148-151.

22 *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, Paris 1977, [n.p.].

23 Les archives du Centre Pompidou ont conservé toutes les fiches de prêt et demandes de prêt, qui indiquent que Daniel Spoerri aurait souhaité présenter de très nombreux objets issus de collections privées et publiques françaises [dossier 92022/091]. Aucune publication ne mentionne la liste précise des objets exposés dans le *Krokrodrome*. L'émission Zig Zag du 5 juillet 1977 (Antenne 2) permet de voir Daniel Spoerri trier certains de ces objets, avant leur exposition. Nous nous permettons de renvoyer à la section de notre thèse de doctorat, « Reliques exiguës et représentatives de la "Boutique aberrante" et du "Musée sentimental" », dans Camille Paulhan, *Du périssable dans l'art des années 1960-1970* (sous la dir. de Philippe Dagen), Paris I-Sorbonne, 2014, p. 304-312.

ressemble à Dieu, puisqu'il recrée continuellement alors que le fétiche remplace Dieu, puisqu'il évoque seulement, [n'est] rien en soi.

[Ce] problème n'existe seulement parce qu'on est obsédé par l'idée de la mort [*sic*], comme les Musées qui ne font rien d'autre que des sépultures. »²⁴

La dernière phrase de l'artiste, particulièrement sévère, qui rappelle la célèbre déclaration de Robert Smithson en 1967 selon laquelle « les musées sont des tombes »²⁵, semble confirmée par la réaction de certains conservateurs de musée contactés par l'équipe du Centre Pompidou pour les prêts d'objets afin de les présenter au *Musée sentimental*. Ainsi, le conservateur du Musée national du château de Pau, refusa le prêt de poils d'Henri IV, pour le motif suivant : « Il me semble sincèrement que ce serait se moquer du public que les présenter comme étant de vrais poils de barbe d'Henri IV »²⁶. Le conservateur en chef du Musée national de la Céramique de Sèvres, que l'on espère délicieusement ironique, exclua de prêter une coupe réalisée à partir du sein de Marie-Antoinette car « la coupe qui vous intéresse n'a pas, en réalité, été exécutée à partir du sein de Marie-Antoinette et ne présente donc pas la valeur "sentimentale" que l'on pourrait lui attribuer »²⁷. Le poil ou le sein royal perdent toute valeur sentimentale par une simple déclaration, et leur exemple vient illustrer avec merveille le caractère fétichiste du musée, dévoilé par Spoerri : ce n'est pas tant pour la valeur esthétique des objets qui y sont présentés que l'on se rend au musée pour les y admirer, mais parce que lesdits objets véhiculent des récits, parce qu'ils ont été en contact avec des êtres dont l'histoire singulière nous marque.

Fragmenter

Le *Musée sentimental* ne peut s'envisager sans sa voisine immédiate, la *Boutique aberrante*, qui pourrait incarner toute la dimension fragmentaire du projet de Daniel Spoerri. Sa conception remonte à 1974, mais sa réalisation date du début de l'année 1977, quelques mois avant l'ouverture des deux expositions dans le *Krokrodrome*, lorsque Spoerri envoie à de nombreux artistes (et quelques critiques comme Irmeline Leeber ou Pierre Restany) une lettre leur proposant de

24 Daniel Spoerri, « La boutique aberrante et le musée sentimental », dans *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, 1977 (note 22), [n.p.] [nous avons corrigé l'orthographe].

25 Robert Smithson, « Some Void Thoughts on Museums », dans *Arts Magazine* 41/4, février 1967, reproduit dans Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londres 1996, p. 42 [notre traduction].

26 Archives du Centre Georges Pompidou, Boîte exposition « Le musée sentimental » n° 92022/91.

27 Ibid.

prendre part à ce « contrepoint au caractère officiel du “musée” » en fournissant des objets « démont[a]nt le mécanisme du fétichisme artistique »²⁸. Dans les exemples personnels proposés par l'artiste, on peut découvrir un « os d'une vertèbre humaine, trouvé sur le cimetière de Christiansö, au large de l'île de Bornholm », daté de 1976, les « réminiscences d'une coupe de cheveux de 74 par Eva Aeppli, dans la cuisine du moulin Boyard » ou encore « deux cadavres de souris – ou ratons délaissés par le chat Bianca à Tosswil, ferme où j'avais mon atelier près de Zurich entre 71-73 »²⁹. De nombreux artistes répondent favorablement à Spoerri, en jouant le jeu des reliques du travail artistique : déchets d'atelier pour Arman qui envoie un violon cassé, pour Eva Aeppli qui cède la main d'une sculpture « bouffée par les souris », ou encore pour Takis qui expédie de la limaille métallique. Mais peu s'aventurent vraiment à envoyer des objets trop intimes ou chargés d'affects, contrairement à ce qu'imagine peut-être Spoerri.

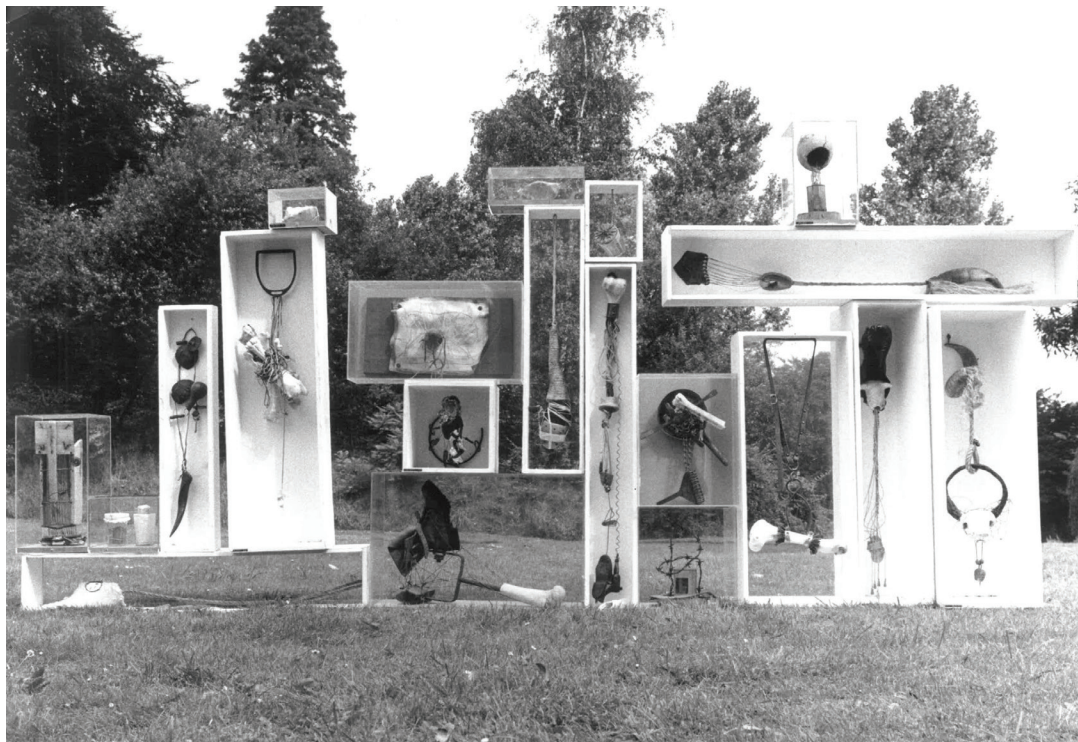
Un objet précis semble avoir été déterminant pour ses réflexions sur le piège du *Musée sentimental* et la fragmentation de *la Boutique aberrante* : il s'agit du coupe-ongles de Brancusi, que Spoerri dit avoir volé en 1960 : « c'est l'objet même que l'on utilise pour se défaire d'une partie de son corps, ce qui sépare le mort du vivant »³⁰. C'est véritablement ce dont le corps est capable de se dépouiller qui a fasciné l'artiste : outre cette référence aux ongles, plusieurs de ses recherches ont inclus des cheveux – ceux coupés par Eva Aeppli, par exemple – ou, concernant les animaux, des queues ou de la laine, comme dans la série des *Objets de magie à la noix* (1967), que nous évoquerons ci-après. Ainsi que l'explique Louis Réau dans son *Iconographie de l'art chrétien*, « la partie valant pour le tout » en termes de reliques, si l'on recherche en général les parties nobles du corps quand il s'agit de dépecer un cadavre en vue de le fragmenter pour produire des reliques, « le plus petit débris [a] sa valeur et son efficacité »³¹. Autrement dit, le fragment d'ongle de Brancusi vaut donc pour Brancusi tout entier. Mais, en 1977, pour la *Boutique aberrante*, la proposition de Spoerri ne consiste pas en des fragments corporels mais en de petits flacons, issus d'un multiple, *La pharmacie bretonne*. Cette œuvre présente l'eau de 117 sources sacrées bretonnes collectée par l'artiste à partir de 1964. Au Centre Pompidou, Spoerri propose à la vente des flacons isolés, issus de la fontaine de Saint-Tugen, dans le Finistère, connue pour guérir la rage.

28 *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, 1977 (note 22) [n.p.].

29 Ces exemples ne figurent pas dans *Les dossiers de la Boutique aberrante*, mais à la suite d'une lettre envoyée par Daniel Spoerri à Pierre Restany, datée du 23 février 1977 [Archives de la critique d'art, FR ACA PREST ART 338].

30 Daniel Spoerri, « Le coupe-ongles de Brancusi », dans *Le Musée sentimental*, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1977, [n.p.].

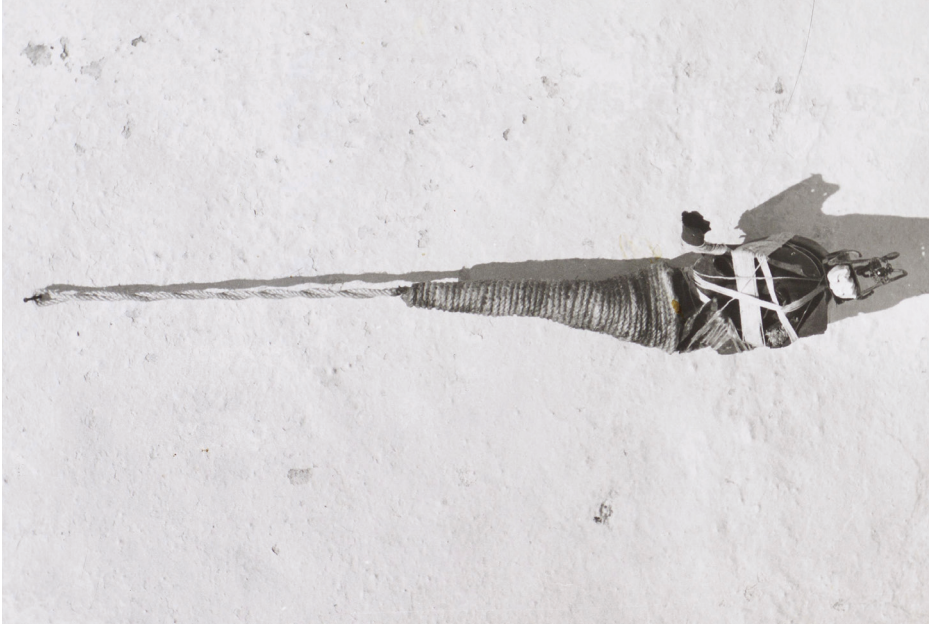
31 Louis Réau, « Introduction générale », dans *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, Paris 1988 [reprint de 1955], p. 393.



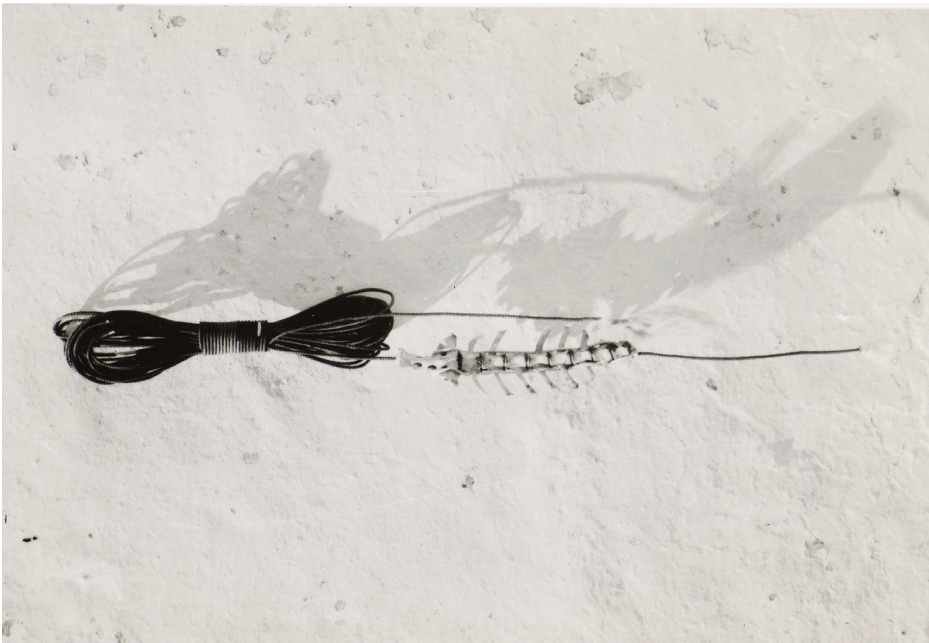
4 Daniel Spoerri, *Conserves de magie à la noix*, 1967

Avec la fragmentation, plus encore qu'avec le piège, c'est la dimension sacrée, magique des reliques, mais aussi leur pouvoir curatif qui apparaît pleinement dans le travail de Spoerri. L'artiste explique en 1977 qu'il savait que le fait de transposer les eaux depuis les sources jusque dans les flacons « les priverait de leur caractère sacré et les rangerait au rang d'eaux banales »³². Toutefois, le fait que l'œuvre s'intitule *Pharmacie*, « pharmakon » à la fois remède et poison, ainsi que l'insistance sur le caractère sacré de ces eaux conduisent à penser que Spoerri se place en définitive sur la ligne de crête entre d'un côté le détachement amusé et de l'autre la croyance pieuse. Un récit de l'artiste, possiblement apocryphe, vient illustrer cette oscillation intellectuelle passionnante. En revenant en Suisse depuis la Bretagne dans les années 1970, chargé de nombreux bidons d'eau, il dit avoir été arrêté par les douaniers :

³² Daniel Spoerri, « La pharmacie bretonne » [préface de 1977 réactualisée en 2004] ; Daniel Spoerri et Marie-Louise Plessen, *Guide de cent-dix sept fontaines sacrées de Bretagne. Rituels de guérison*, Paris 2004, p. 13.



5 Daniel Spoerri, *Conserves de magie à la noix*, 1967



6 Daniel Spoerri, *Conserves de magie à la noix*, 1967

- « Qu'y a-t-il dans vos containers ?
- De l'eau sacrée.
- Le miracle s'est produit.
- Vous pouvez passer. »³³

En 1967, Daniel Spoerri, alors installé à Symi, réalise une série de 25 objets intitulée *Objets de magie à la noix*³⁴, qui à bien des égards préfigure les rebuts figés de *Max und Morimal*. Toutes ces sculptures sont composées de fragments composites d'objets, en général trouvés, dont l'apparence importe moins que l'histoire qui leur est associée, liée au pouvoir desdits objets. Si l'artiste déclare être athée et ne pas croire à la magie, il dit toutefois envier les croyants³⁵ et être fasciné par la magie³⁶. De fait, on pourrait dire que Spoerri fait partie des incroyants inquiets ou fascinés de constater le pouvoir de la magie ou de la religion sur celles et ceux qui y croient. En cela, le titre de « magie à la noix » vient faire planer, toutefois sans cynisme, un voile de scepticisme sur la puissance avérée de tels objets. Dans les *Objets de magie à la noix* se croisent, pêle-mêle, au gré des compositions : une feuille de rose saisie à côté de la tombe d'Allan Kardec, la mâchoire d'une chèvre vue auparavant vivante, une petite bouteille trouvée dans un cimetière, une aiguille rouillée découverte dans le foie d'une chèvre... Autant d'objets souvent liés à l'au-delà, et dont la puissance est d'abord celle que leur auteur veut bien leur accorder et nous transmettre.

Un texte général vient accompagner les œuvres dans une courte publication envoyée par la poste à des destinataires choisis, *Le Petit Colosse de Symi*, dans lequel Spoerri vient expliciter son rapport à de telles reliques intimistes. Certains extraits sont singulièrement évocateurs quant à la puissance du souvenir face à la dimension fragmentaire de l'objet :

« L'homme a toujours attaché une importance à l'objet qu'il a touché, que les morts ont touché, ou que les Dieux ont touché ; et quel objet n'est pas touché par les Dieux ? Dans la *Topographie* je voulais justement éviter ce côté-là, en décrivant un clou comme un clou, un quignon de pain comme un quignon de pain. Mais ce pain ramassé encore chaud sur l'autoroute entre Cologne et Francfort, projeté au loin dans un accident de voiture mortel, est-il compréhensible que je n'ai jamais pu le manger, est-il compréhensible que je l'ai gardé, et ne le garderiez-vous pas vous aussi, les 22 abonnés du *Petit Colosse*, connaissant son histoire ? Nous voilà donc tous des fétichistes pris au piège de l'objet. (...)

³³ Hahn, 1990 (note 13) , p. 117.

³⁴ Selon les publications, ces œuvres sont intitulées *Objets de magie à la noix* ou *Conserves de magie à la noix*.

³⁵ Cat. exp. Paris, 1990 (note 16), p. 59.

³⁶ Hahn, 1990 (note 13) , p. 67.

L'objet est véhicule des affections, les cheveux de celle qu'on aime, la bague de grand-mère, l'eau bénite et ainsi de suite... jusqu'aux marchés aux puces du monde entier qui déversent continuellement les objets dévalorisés de leur magie et coupés du souvenir de leur histoire. Ainsi l'eau bénite devient de l'eau pourrie, les cheveux de la bien-aimée une poussière de poils, un os d'un saint un os pour un chien. Ce qui restera, c'est l'enveloppe, c'est ce que l'artiste a fait autour, c'est la boîte de conserve. »³⁷

Le texte de Daniel Spoerri, éminemment mélancolique, révèle ici l'irréparable perte de la valeur affective des objets une fois que la personne pour qui l'objet avait une importance singulière disparaît. Une phrase de Bazon Brock, à propos des objets conservés par Spoerri dans les *Musées sentimentaux*, vient résumer la pensée de l'artiste : « Nous ne les aimons pas parce [qu'ils] ont de la valeur, c'est à l'inverse parce que nous les aimons, nous-mêmes ou ceux qui comptent pour nous, [qu'ils] ont de la valeur. »³⁸ En rentrant de Symi, à la fin des années 1960 puis au cours des années 1970, Spoerri a d'ailleurs organisé à plusieurs reprises des séances de troc nommées *Kularing*³⁹, pour lesquelles « les visiteurs sont priés d'apporter des objets auxquels se rattachent des souvenirs qui leur sont particulièrement chers : première dent de lait, souvenirs d'amour, etc. »⁴⁰. Le témoignage de l'artiste à propos de ces actions est très lucide : « Ne croyez pas que c'était facile. On marchandait les histoires, chacun surévaluant les siennes. »⁴¹ Avec de tels actes, la dispersion des souvenirs – par le biais de reliques n'ayant de puissance affective que pour leur dépositaire originel – était en ordre de marche.

*

« La bague de grand-mère », qui donne son titre à cet article, est donc une des incarnations possibles des objets de l'affection mentionnés par Daniel Spoerri dans de nombreuses œuvres, comme autant de reliques laïques dont la valeur paraît impossible à déterminer en regard de l'économie de marché. L'artiste se rappelle ainsi des marchandages entre enfants : « Et n'est-il pas vrai qu'une dent fraîchement arrachée était plus précieuse que la plus belle des billes ? »⁴² Il faudrait insister sur le caractère humble de la réflexion de Daniel Spoerri, qui

37 Daniel Spoerri, « Conserves de magie à la noix – 25 objets archéologiques de et par Daniel Spoerri », dans *The Nothing Else Review* (« Le petit colosse de Symi ») 4, Symi 1967, p. 2.

38 Cat. exp. Paris, 1990 (note 16), p. 70.

39 Sur les trocs, voir *ibid.*, p. 119-121.

40 Cité dans Irmeline Lebeer, « Daniel Spoerri, descente initiatique aux cuisines », dans *Chroniques de l'art vivant* 21, juin 1971, p. 12.

41 Daniel Spoerri, « La collection de Mama W. », dans *La collection de Mama W.*, Oiron 1993, p. 7.

42 Cat. exp. Paris, 1990 (note 16), p. 96.

fait de l'œuvre un objet semblable aux autres, dans un relativisme sentimental quelque peu provocant. « L'art, explique l'artiste, ne vit que de prétention. »⁴³
Et, évoquant l'œuvre de Cy Twombly, investi

« d'une telle sensibilité, d'une telle minutie, que deux cents personnes dans le monde communient avec ferveur. Mais pour un épicier de Berneou un instituteur de Dijon, cette salade ne représente rien. S'ils trouvaient une gouache de Twombly dans un carton, ils la jetteraient aussitôt à la poubelle »⁴⁴.

Entre le déchet et la relique, l'os de chien et l'os de saint, nous savions déjà qu'il n'y avait qu'un pas. Mais dans la conception spoerrienne de l'art, l'œuvre est également un objet précaire, sans certitude, si ce n'est celle de l'affection qu'il est possible de lui porter.

43 Hahn, 1990 (note 13), p. 82.

44 Ibid.

Credits

Cover illustration

© Daniel Spoerri

Carrick & Laks

1, 5-6 © Daniel Spoerri

2 Photo Jill Carrick © Daniel Spoerri

3 © Creative Commons Zero (CCØ)

4 Photo Jill Carrick © Niklaus Talman

Sissia

1 © Daniel Spoerri

2-4 © Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung: Archiv Daniel Spoerri

5 © H. P. Siffert

Mareuge

p. 38 © CC 3.0, Warburg

1-6 © all rights reserved

Carrick & Goutain

1-2, 4-5 Photo Jill Carrick © Daniel Spoerri

3 Photos by Vera Spoerri, Photo Jill Carrick © Daniel Spoerri

6 Photo Jill Carrick © Ginette Dufrêne

Wagner

1-4, 7 © Daniel Spoerri

5 © The Onnasch Collection © Dieter Roth

6 © Warner Bros. Entertainment Inc.

Laks

1-2 © Karin von Welck, « 'Rapture and Reality: Drug Use in Cross-cultural Perspective' Variations of Emphasis and Acceptance of an Exhibition on Drugs in a West German and a Dutch ethnographic museum », in *The International Journal of Museum Management and Curatorship* (1984), 3, p.61-66

3-4 © Wieland Schmied, « Daniel Spoerri als Lehrer», in *Le musée vécu de Daniel Spoerri - Daniel Spoerri, Leben und Werk*, Die Zeitschrift der Kultur, 49, du-Verl, Zürich, 1989.

Cempellin

1, 5 The Ray Johnson Estate. Image courtesy of Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives © Daniel Spoerri

2-4 Photo Leda Cempellin © The Ray Johnson Estate. Image courtesy of Swiss National Library, Prints and Drawings Department: Daniel Spoerri Archives © Daniel Spoerri

6 Photo Leda Cempellin © The Ray Johnson Estate. Image courtesy of The Ray Johnson Estate

Novero

1-2, 4-5 Photo Cecilia Novero © Daniel Spoerri

3, 7 Photo Susanne Neumann © Daniel Spoerri

6 Photos Susanne Neumann, Rita Newman, Barbara Räderscheidt © Daniel Spoerri

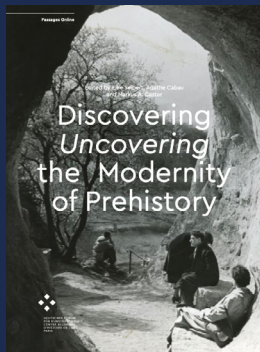
Paulhan

1-3, 5-6 © Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung: Archiv Daniel Spoerri © Daniel Spoerri

4 Sammlung Stadt Leverkusen © Holger Schmitt © Daniel Spoerri

Le travail de Daniel Spoerri se situe au croisement de plusieurs courants et tendances artistiques. Pour la plupart des commentateurs, il est pourtant généralement abordé comme un artiste du Nouveau Réalisme, et son œuvre cantonnée au Tableau-Piège. Cette place délimitée, forgée par une historiographie largement marquée par les efforts classificateurs de Pierre Restany, ne correspond en réalité qu'à une petite partie de son travail. Ses films, sa poésie, ses livres, les éditions MAT, ses activités d'organisateur d'évènements et d'expositions sont autant d'exemples de la diversité et de l'ouverture de ses champs de recherche. Dans les années 1960, il se rapproche de Fluxus et de Zero et pose les fondements du Eat Art. Son œuvre s'inscrit dans des réseaux transnationaux mêlant des disciplines, des approches théoriques et matérielles différentes, et il importe aujourd'hui de réévaluer ses interactions avec les différents acteurs de la période.

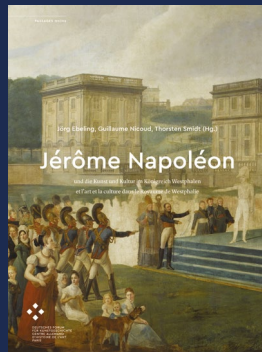
Cet ouvrage constitue les actes du colloque « Topographies de Daniel Spoerri : l'artiste en ses réseaux » organisé au DFK Paris par Jill Carrick et Déborah Laks les 22 et 23 octobre 2018.



PASSAGES ONLINE 5

Elke Seibert, Agathe Cabau,
Markus A. Castor (éd.)
**Discovering/Uncovering the
Modernity of Prehistory**

Paris/Heidelberg
DFK Paris/arthistoricum.net
2020
ISBN 978-3-948466-05-3



PASSAGES ONLINE 6

Jörg Ebeling, Guillaume Nicoud,
Thorsten Smidt (éd.)
**Jérôme Napoléon - und die
Kunst und Kultur im
Königreich Westphalen /
et l'art et la culture dans le
Royaume de Westphalie
Kolloquiumsakten und
Archive / Colloque et recueil
d'archives**

Paris/Heidelberg
DFK Paris/arthistoricum.net
2021
ISBN 978-3-948466-52-7



PASSAGES ONLINE 7

Birgit Ulrike Münch,
Wiebke Windorf (éd.)
**Transformer le
Monument funéraire
Möglichkeitenräume
künstlerischer Überbietung
des französischen
Monuments im 18. und 19.
Jahrhundert**

Paris/Heidelberg
DFK Paris/arthistoricum.net
2021
ISBN 978-3-948466-58-9