

Le pari d'Eva Barto



Eva Barto, *The Infinite Debt*, vue de l'exposition, Level One, gb agency, Paris, 4 février - 16 mars 2016.



Rachel Valinsky et Eva Barto, Skype, octobre 2017.

Presque tous ceux qui pratiquent les jeux de hasard ont bientôt appris à maîtriser l'expression de leur visage¹

Peu importe à quelle page on ouvre la première publication d'Eva Barto, *All in: An Anthology of Gambling*², elle se donne à lire comme une accumulation de registres visuels et textuels divergents. Des reproductions agrandies de soixante-cinq citations précisément sélectionnées pour ce recueil – en raison de leur pertinence au regard des notions de perte, de gain et de jeu – occupent la majeure partie de chaque page. Deuxièmement, et de manière obstinément systématique, le titre de chaque extrait d'ouvrage ou essai est placardé en haut de chaque page respective. Sans compter l'inclusion ponctuelle de factures émises par l'éditeur détaillant le tarif de l'autorisation de reproduction, qui viennent fréquemment se superposer au fac-similé de manière à conséquemment troubler la lisibilité du texte. Dans les coins supérieur et inférieur droits, des valeurs se substituent à la désignation usuelle des numéros de page, indiquant, d'un côté, le budget de production du livre, et, de l'autre, les gains et les pertes de l'artiste. Ces chiffres fluctuent au fil des pages, tandis que la forme définitive du livre est prise entre les termes d'une équation déterminée sur la base d'une analyse des risques. Le jeu est prétexte à cette enquête sur la valeur et la qualité, fondée sur la relative disponibilité des fonds.

En 2015, Eva Barto a reçu une bourse de l'organisme philanthropique *Mécènes du Sud*, à hauteur de 3 000 euros, afin de réaliser *All In*³. Barto a joué cet argent au casino, enregistrant les gains et pertes de cent quatre-vingt-quinze mises, chacune susceptible d'enterrer définitivement le projet. Le 11 décembre 2015, alors que ses activités touchaient à leur fin, Barto s'est associée avec l'artiste Yann Sérandour ainsi qu'avec le curateur et éditeur Jacob Fabricius pour un dernier pari. Le trio a misé la totalité du budget de production restant (la modeste somme de 1 920 € censée couvrir les coûts d'une édition ambitieuse en deux volumes, finalement produite en un seul). Sérandour se remémore l'exaltation due à l'absurdité de ce geste, guidé par une stratégie sans doute inadéquate, « sidéré » au final d'avoir remporté la somme de 5 240 €.

Le *pari* de Barto, sa spéculation, basée sur la production d'un risque et la perte potentielle, est une pratique intimement liée à la déflation et au gaspillage. Les jetons de plastique préservent au dernier degré le caractère artificiel de l'argent – une économie symbolique soutenue par un système de croyance, un consensus sur le sens. On échange du sens : un jeton équivaut à une quantité donnée de centimes, un billet à autant de dollars. Ainsi que l'exprime Antonia Hirsch, « l'économie peut s'entendre comme un système dans lequel, à travers l'échange, une opération dialectique favorise la représentation⁴ ». Tout échange au sein d'un casino est d'ordre figuratif. La sordide réalité de l'addiction et de la névrose rencontre le monde fictionnel des stratégies potentielles, imbriquée dans l'illusion structurelle du casino. Pur simulacre. Ces dépenses ne sont bien évidemment pas sans conséquences. Mais est-ce vraiment le cas ? Barto fait l'expérience de la relativité causale et de ses effets sur la perte et le gaspillage dans l'art. Elle écrit : « Dans le cas où aucun bénéfice ne serait enregistré, penser à écrire une lettre d'excuses à *Mécènes du Sud*. Tenter de trouver les fonds pour jouer de nouveau. Rejouer⁵. »

Je ne parviens du reste pas à chasser de mon esprit l'image de Baudrillard vêtu d'une veste en lamé performant sa conférence chantée « Suicide-Motel », accompagné par un groupe, dans un bar dans le désert du Nevada. Un écrivain qui assistait à cet événement, un symposium de trois jours intitulé « Chance Event » et organisé par Chris Kraus, se souvient que « pour le grand final, un des membres du Chance Band avait trouvé une boîte de jetons en coulisses et les avait lancés au public. Tout est entré en éruption dans une sorte d'extase liée au don gratuit⁶. »



Eva Barto, *The Infinite Debt*, vue de l'exposition, Level One, gb agency, Paris, 4 février - 16 mars 2016.

Spéculer

Dans le cadre de son exposition, *The Infinite Debt*, présentée chez gb agency, à Paris, en 2016, le résultat de *All In* et les gains imprévus et définitifs réalisés au casino autorisant la production du livre ont été réarticulés sous le signe de l'échec. Dans *Speculate²* (2016), Barto rédige un compte rendu du projet, à l'intention des mécènes, dans lequel elle réinvente (voire falsifie) la conclusion de l'histoire, prétendant qu'en réalité tous les fonds avaient finalement été perdus – un destin assurément bien plus dramatique à invoquer. Le fait de poser cela comme une vérité s'accorde néanmoins avec l'usage subtil que fait Barto de la fiction, autorisant une série de négations et de renversements qui prévalent dans son travail. Ces stratégies insaisissables sont filées d'un projet à l'autre, les œuvres sont souvent répétées et modifiées, annulées ou compromises. L'instabilité consécutive entraîne un grand nombre de difficultés dont la tentative (déjà

avortée) de reconstitution, susceptible de restituer la portée conceptuelle, visuelle et objectale de son travail, n'est pas des moindres. Pourtant, sa pratique résiste intrinsèquement et intentionnellement à cette conception. L'œuvre recule, se rétracte, à mesure qu'on s'en approche, si l'on est capable même de l'apercevoir ; elle tend vers l'illisible.

Dans *The Infinite Debt*, Barto joue avec le potentiel indiscernable de son travail, qu'il s'agisse de ses abords immédiatement disponibles, à savoir l'espace physique de la galerie, ou le système économique et social dans lequel il est implanté. L'exposition marche sur les talons de la *fashion week* et Barto profite de l'occasion pour ancrer l'ensemble des œuvres exposées en référence critique à la privatisation temporaire de la galerie. Des portants et des cintres demeurent aux côtés des nouvelles œuvres de Barto. Les visiteurs évoquent la sensation perceptible d'un « après-coup » – l'allusion faite à un événement passé conjugué avec l'incongruité de l'équipement du monde de la mode qui persiste dans la galerie. Une incertitude quant à la fonction de l'espace naît de la présentation de programmes de monstration concurrents ou dissonants. Rejetant toute lisibilité immédiate, le travail de Barto requiert une attention particulière dans le cadre d'une économie de l'attention sur le déclin, et exprime le désir de rassembler, en admettant par ailleurs que ces pièces peuvent ne pas coïncider puisque tout n'a pas été rendu visible.

What You Got Here Won't Get You Thereø

L'induction de cet état d'impénétrabilité dépasse le contexte de l'exposition *in situ*. Lorsque j'ai rencontré Eva alors que je commençais à réfléchir à ce texte, elle a exprimé sa réticence à partager des images de son travail⁹. Cette *interdiction* de circulation est devenue partie intégrante de sa pratique. Elle s'applique non seulement à la reproduction pour publication (le lecteur notera l'absence manifeste d'illustration au sens classique du terme) ; ici, il s'agissait d'un défi lancé au dispositif même de l'écriture critique.

Eva et moi étions d'accord pour que le texte opère une désaccentuation et une déflation intentionnelles de la forme, évitant le mode descriptif incapable de rendre justice aux qualités visuelles ou spatiales des œuvres, elles-mêmes souvent secondaires au regard de la complexité conceptuelle de chaque projet. Dès lors, comment procéder ? Ce postulat a engendré un certain nombre d'impasses méthodologiques, ou d'impasses potentielles. Comment écrire sans image, en l'absence de documentation, avec l'interdiction de faire circuler les images ?

Le mode descriptif adopté pour quantité de communiqués de presse, d'articles de catalogues, de critiques – la monotonie de l'insuffisance tautologique – est un phénomène analogue à la diffusion trop omniprésente des images qui décontextualisent l'œuvre et place celle-ci dans un cycle sans fin de dissémination et de consommation, ravageant pratiquement tout le registre idéationnel et la reléguant au régime marchandisé du visuel. L'engagement de Barto avec les images et leur mode de circulation ne constitue cependant pas un

anti-esthétisme total. Les images fuient, bien sûr. Et certaines sont même divulguées par l'artiste – bien qu'elles semblent toujours tout représenter *excepté l'œuvre*¹⁰. Elle rejette l'idée selon laquelle la *signification* ou la *valeur* de l'œuvre puissent être expérimentées en tant que telles, soulignant plutôt l'importance du réseau relationnel, d'échange et de dynamique qui sont les vecteurs de la production, de la mobilité et de la réception (même si elle se disperse).

Barto a clairement retenu la leçon de l'art conceptuel à l'ère du capitalisme avancé ; elle a assimilé la manière dont la soi-disant *dématérialisation* de l'œuvre encourageait, plutôt qu'elle ne conjurait, la commercialisation d'un tel art non-objectal. Ainsi que l'ont noté de nombreux chercheurs, l'exposition et la circulation des œuvres d'art sous forme de catalogues et d'imprimés, la délocalisation de l'art du régime objectal vers le régime de l'image, ainsi que la transformation historique du rôle et du travail de l'artiste identifiés par l'art conceptuel, tout cela s'est progressivement prêté avec facilité à la logique du marketing, de la publicité, et du capital *mondial*¹¹. Dans le contexte contemporain, cette reconnaissance cède la place à ce que Peter Osborne a qualifié de condition « postconceptuelle » de l'art : transcatégorique, enchevêtrée dans la « constellation dialectique des aspects *esthétiques, conceptuels et distributifs* de l'art », l'art post-conceptuel « enregistre l'expérience historique de l'art conceptuel comme un mouvement autoconscient, l'expérience de l'impossibilité et du caractère factice de l'*absolutisation* de l'antiesthétique, combiné à la reconnaissance d'un *aspect* conceptuel inhérent à *tout art*¹² ».

L'omniprésence contemporaine des images et leur circulation apparemment illimitée à l'époque de la prolifération « irréversible » ont provoqué, ainsi que l'a affirmé David Joselit, un glissement du régime de valeur dans lequel opèrent les images. Plutôt que de simplement documenter ou « *témoigner* de l'histoire, elles constituent sa véritable *monnaie*¹³ ». Ainsi, la mobilité des images est inextricablement liée à leur viabilité commerciale. Là où certains artistes ont abordé ce phénomène émergent à travers une saturation du champ visuel, d'autres comme Barto ont opté pour le *retrait*¹⁴. Parler du travail en l'absence de l'œuvre nécessite donc un examen de ses opérations avec une attention particulière portée aux conditions spécifiques d'émergence de chaque projet, conjointement à la volonté de perte et à la tendance à l'amnésie (prenez en considération l'intervention subtile que le visiteur ne perçoit pas dans l'espace, la lettre placée dans un tiroir entrouvert, la conversation cruciale dont nous ne sommes pas tenus informés). Abordant le problème depuis une approche similaire, Monika Szewczyk a souligné l'importance de réfléchir par exemple au phénomène du vide, sans parler de sa valeur, mais plutôt, en révélant notre manière de *l'investir*¹⁵. Cette aspiration est également articulée dans la tentative de Joselit d'imaginer « comment l'art peut fonctionner comme une monnaie sans tomber dans la *monétisation*¹⁶ ». Le travail de Barto se prête bien à cette forme de « prévision » et de « spéculation » discursives, même s'il invoque et sape constamment ces mécanismes dans son propre processus et ses fictionnalisations.



Eva Barto, *L'Abandon au profit* (2016), livre, 180 pages, noir et blanc. Conception graphique : Bureau Roman Seban. Financé par la Biennale de Rennes. Coût de production : 2 880,50 €.

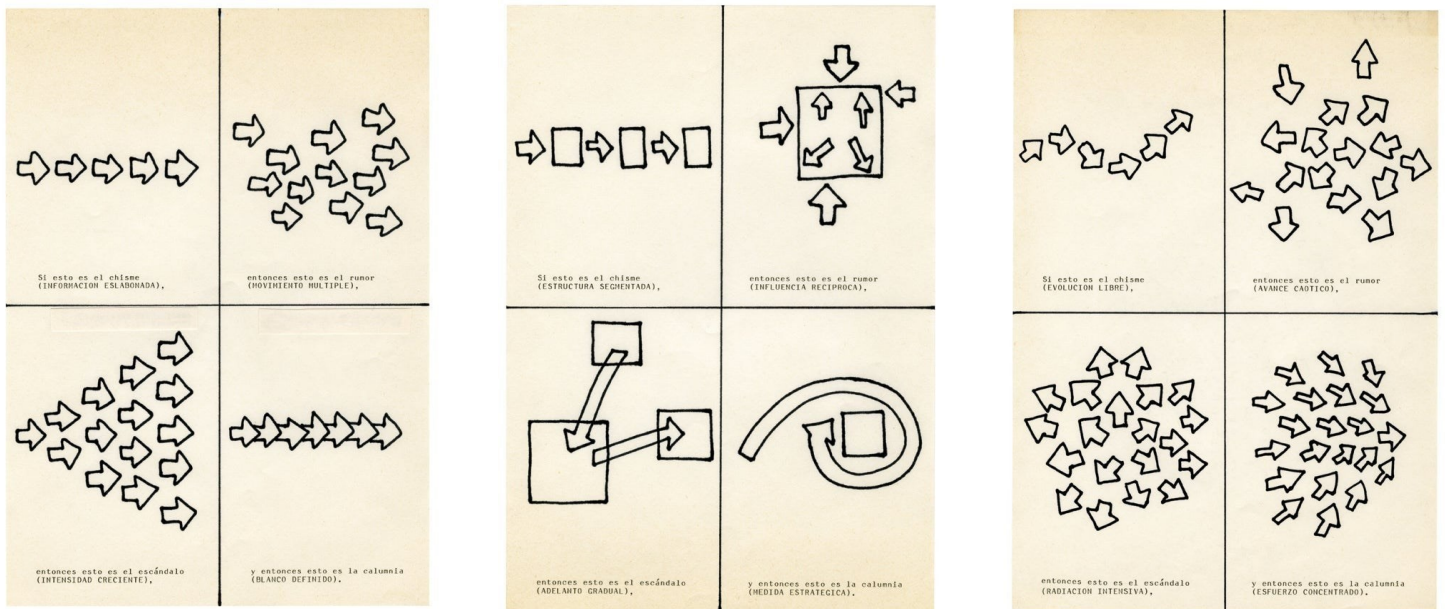
Rumeur et abandon

Pour sa contribution à l'édition 2016 des Ateliers de Rennes, curatée par François Piron et Marie de Gaulejac, Barto a publié un livre de 224 pages, *L'Abandon au profit*¹⁷. Eva me tend le petit volume blanc pendant le déjeuner, puis me le reprend rapidement des mains et déchire sa tranche pour former deux objets distincts. C'est ainsi qu'un visiteur de la Biennale de Rennes aurait pu rencontrer l'œuvre, sauf que les livres étaient physiquement dispersés, de sorte qu'en rassembler les pièces impliquait d'abord un processus de traque de nature indéterminée¹⁸. Ce format de diffusion capitalisait sur la circulation de l'information sur le mode de la rumeur et du bouche à oreille. Il était peu probable que l'on puisse acquérir les deux parties du livre sans participer activement à une recherche en réseau de l'objet dont l'apparence générique et l'assemblage fragmenté résistaient à la découverte. Le recours de Barto à la rumeur comme moyen de diffusion de l'information reniait l'identification réductrice de l'œuvre perpétuée par les communiqués de presse et les documents marketing, la

substituant plutôt par la production d'un système social idiosyncratique. Cela ouvre la porte à toutes sortes d'*autres* informations, qu'elles soient erronées, malencontreuses ou partielles. L'éparpillement et la dispersion par la rumeur croissent de manière organique ; ses vecteurs sont sociaux et spatiaux, ses résultats, multiples et imprévisibles. Considérons, par exemple, la visualisation de cette dispersion dans trois des diagrammes dessinés à la main en 1981 par Ulises Carrión, *Gossip, Scandal and Good Manners*. Contrairement aux potins, au scandale, et à la calomnie, les flux de la rumeur sont multiples, leur direction, chaotique et leur influence, réci-proque¹⁹.

La première partie du livre est la plus épaisse ; sa couverture porte l'empreinte d'un certain nombre de logos d'organismes culturels privés et régionaux, de Lafayette Anticipation à Art Norac, ainsi que Lendroit éditions (coéditeur de l'ouvrage avec Buttonwood Press). Le contenu textuel a été majoritairement édité. Le projet de Barto impliquait la collecte et la publication de l'ensemble de la correspondance administrative et budgétaire entre les Ateliers de Rennes, les curateurs et les artistes. La demande de transparence totale a cependant été rejetée par l'administration de la Biennale. Par conséquent, cette correspondance a été rédigée de manière à en oblitérer tous les détails, à savoir l'identité des interlocuteurs en question, les travaux et projets en discussion, ainsi que les nombreuses tractations financières en jeu afin d'assurer leur réalisation satisfaisante et en temps opportun. Ce qui reste du dialogue censuré et effacé est une architecture squelettique de la négociation : le langage de la transaction et du compromis, la lutte pour un financement et un salaire adéquat, la limite de flexibilité des budgets institutionnels, les impasses conversationnelles et les ultimatums qui émergent de la contrainte, l'email porteur de « mauvaises nouvelles » sous le poids desquelles un projet entier peut s'avérer irréalisable. Dépourvu de ses particularités, le texte souligne la forme conventionnelle des propositions, les péripéties contractuelles et le plan de contingence.

La seconde partie du livre est un mince index. Comme tout bon index, il assiste le lecteur dans ses recherches, mais il fournit également ici une grande partie des détails-clés manquants de la première partie : dates, noms des expéditeurs, des destinataires et des correspondants en copie, objet des messages, budgets énumérés selon leur montant, affiliations institutionnelles et intitulés de postes. Avec un peu d'effort, tout cela peut être répercuté sur les pages correspondantes et replacé dans l'ordre chronologique. Si vous vous en donnez la peine, les récits – réels et fictifs – peuvent être reconstitués ou imaginés. L'espace vide laissé par le texte censuré, recouvert d'encre noire, peut être activement réinvesti.



Ulises Carrión, Gossip, Scandal, and Good Manners, (explanatory diagrams of the theory of rumour), 1981. Courtesy of Archivo Lafuente.

L'attrait de l'absolu

Malgré ses nombreuses fonctions, l'index a tendance à se lire comme une accumulation de données abstraites qui distillent les concepts nuancés ou les riches histoires référencées dans un ensemble consultable de valeurs fondamentales. Barto profite de la forme de l'index pour fournir de multiples points d'entrée à l'œuvre, tout comme l'œuvre elle-même procure de multiples points de départ au spectateur. Elle s'intéresse à la manière dont l'index favorise un mode de lecture ou de vision nécessairement abstrait et abstrayant. Elle se plaît ainsi à perturber le principe référentiel qui organise l'index, soit par le retrait du visuel, soit par l'effacement du textuel. Dans une petite brochure intitulée *Untitled (1)*²⁰ publiée à l'occasion de l'exposition collective de 2016, *Habits and customs of _____ are so different from ours that we visit them with the same sentiment that we visit exhibitions* organisée par Kadist à Paris, Barto a recensé les titres des œuvres qu'elle a produites entre 2013 et 2016 (on notera que la plupart, sinon la totalité d'entre elles, étaient absentes de l'exposition). Chaque titre a été numéroté et placé dans l'ordre chronologique. Deux notations supplémentaires exprimées en exposants indiquent, d'une part, l'année de production et, d'autre part, le « support » et les matériaux. *Untitled (1)* échappe aux références externes, pointant au contraire, en interne, vers un ensemble de phrases et de chiffres autonomes et interconnectés qui produisent « l'objet » même – s'il devait y en avoir un – comme surplus ou pur excès. En d'autres termes, la matérialité de l'œuvre, sa présence physique, est présentée comme superflue dans la logique du catalogage.

Les deux opérations-clés que j'ai enregistrées – le refus de la reproduction de l'image et les obstructions fréquentes aux textes retrouvés – sont en effet synthétisées dans le dispositif interprétatif développé et diffusé par l'artiste. Je fais ici référence à ce qui se rapproche le plus de la forme conventionnelle du plan

de la salle ou de la liste des œuvres. Entre ses mains, ces formats génériques deviennent des plateformes et des prétextes à l'élaboration. Pour son exposition personnelle de 2016, : *to set property on fire*, qui faisait suite à une résidence d'un semestre à la Villa Arson, à Nice, Barto a doublé la présence subtile des œuvres exposées – d'apparence souvent modeste, quelque peu démunies, indéfinissables et dysfonctionnelles – par un plan de l'exposition dense et numéroté faisant référence à l'ensemble des cinquante-cinq œuvres exposées, l'une d'entre elles disponible en ligne, tandis que deux autres étaient identifiées comme « éparpillées » dans l'exposition.

Buttonwood fait par exemple référence à un arbre de cette espèce [un platane d'Occident] « planté dans le jardin [de la Villa Arson] le temps de l'exposition, avant d'être déplacé dans un lieu public déterminé par de futurs investisseurs²¹ ». *Buttonwood* est aussi, rappelez-vous, le nom de sa structure éditoriale, qui selon Barto est « dédiée à une collection de 10 livres dont chacun porte sur l'interprétation d'un enjeu économique lié à son soutien financier²² ». Le nom fait bien entendu référence à l'accord de *Buttonwood*, daté du 17 mai 1792, dont l'entrée Wikipédia est citée par Barto sur son site comme ayant « fondé le New York Stock & Exchange Board, ensuite rebaptisé New York Stock Exchange. Cet accord fut signé sous un platane d'Occident par vingt-quatre traders au numéro 68 sur Wall Street, à New York²³ » .

Ce plan d'exposition complexe sert de couverture au second livre publié par *Buttonwood Press*, *L'Histoire des grands fourbes et du coupable absolu*²⁴, une œuvre en soi, comme vous pouvez l'imaginer, qu'elle a développé au cours de sa résidence. Tant dans son processus de production que dans son esthétique, le livre opère à mi-chemin entre *All In* et *L'Abandon au profit*. Il se compose de textes trouvés sur Google Livres. Des phrases spécifiques ont été soulignées sur fond sombre dans la configuration spatiale originelle de la page. Chaque page extraite a été effacée ou caviardée, à l'exception de la phrase ou du paragraphe épargné.

On peut détecter un récit dans ces fragments. Il raconte le drame de Pierre-Joseph Arson (1778-1851), riche banquier, marchand et homme politique qui a donné son nom à la Villa Arson, construite dans les années 1960, et pensée comme un musée et un institut de recherche en art contemporain. La rencontre d'Arson avec le mathématicien polonais Josef Hoëné-Wronski a eu un effet décisif sur sa vie. Il l'a embauché comme tuteur privé avec pour mission de développer un travail de recherche scientifique afin d'élucider le mystère de l'Absolu. La fortune d'Arson a été dépensée dans ce patronage qui lui a coûté des sommes exorbitantes. Wronski l'a poursuivi en justice lorsque, devenu réticent, il s'est montré dans l'incapacité de payer ces sommes, occasionnant un grand tollé. L'histoire, qui a fait le tour des journaux locaux, a été reprise par Honoré de Balzac dans son court roman *La Recherche de l'absolu*, publié en 1834. Ce drame historique, et plus tard romanesque, a nourri la recherche et l'exposition de Barto. Il tresse un fil narratif qui relie les questions de mécénat, de propriété, de perte, de banqueroute et de spéculation.

85	<i>Offshore</i> , 1-120	111	<i>Single objects</i> , 1-162
86	<i>Ouroboros</i> , 4-7	112	<i>Single various paradoxes</i> , 1-168
87	<i>Ownership in crisis</i> , 1-8	113	<i>Slush fund</i> , 4-53
88	<i>Pas d'enjeu</i> , 2-156	114	<i>Sorry for plagiarism</i> , 2-135
89	<i>Patience</i> , 2-142	115	<i>sorry for plagiarism</i> , 2-129
90	<i>Patience</i> , 2-80	116	<i>Speculate</i> , 4-118
91	<i>Paysage partiel</i> , 1-58	117	<i>Step on</i> , 2-31
92	<i>Player</i> , 2-152	118	<i>Strategy</i> , 2-119
93	<i>Please help objects to resist</i> , 1-102	119	<i>Successful fauce</i> , 1-66
94	<i>Precision missing</i> , 2-16	120	<i>Support</i> , 4-98
95	<i>Pretend authenticity</i> , 2-147	121	<i>Survival</i> , 2-36
96	<i>Prolongement creux</i> , 1-59	122	<i>That person</i> , 2-40
97	<i>Promesse d'endettement provisoire</i> , 4-42	123	<i>The cabitation</i> , 1-87
98	<i>Promise</i> , ..., 54	124	<i>The collector</i> , 1-10
99	<i>Protecting your conscience</i> , 1-75	125	<i>The contradiction</i> , 1-96
100	<i>Quit disorder</i> , 1-109	126	<i>The empty shell</i> , 4-17
101	<i>Regrets</i> , 2-88	127	<i>The evidence</i> , 2-165
102	<i>Regrets (twice)</i> , 2-90	128	<i>The evidence of control</i> , 4-153
103	<i>Repeat, increase</i> , 2-72	129	<i>The following contradiction</i> , 2-95
104	<i>Right to be forgotten</i> , 2-111	130	<i>The gamblers (Négociation)</i> , 2-172
105	<i>Samples for mimetism</i> , 2-46	131	<i>The gamblers (negociation)</i> , 2-170
106	<i>Sans valeur</i> , 2-44	132	<i>The increasing promotion of artists</i> , 2-168
107	<i>See you next week in Venice 1/3</i> , <i>Cultural events and fixed-term employment</i> , 2-37	133	<i>The infinite debt</i> , 2-164
108	<i>Self service</i> , 1-159	134	<i>The infinite debt</i> , 4-67
109	<i>Sign, own</i> , 2-89	135	<i>The invitation afterwards</i> , 2-60
110	<i>Signs</i> , 2-146	136	<i>The lonely player</i> , 4-79
		137	<i>The non-professional forger</i> , 2-171
		138	<i>The object of discordance</i> , 2-75

Eva Barto, untitled (2016) (Paris: Kadist / Castlemaine, Australie: 3-ply, 2016).

Posséder, emprunter, voler

L'appropriation, et les processus d'effacement et de censure afférents, que Barto fait subir aux textes, sont à la fois des opérations de revendication d'auteure et d'anonymisation. Revendiquées, en ce sens qu'elles relèvent d'un degré élevé d'engagement et d'une intention de maintenir dans la sélection certains matériaux, ainsi que la spécification supplémentaire des passages à maintenir visibles ou à occulter. Le processus engendre néanmoins également un certain degré d'anonymat et de déssubjectivation²⁵. Les textes, et par extension, le livre et le travail associés, sont largement anonymisés, leur indexicalité doublement déstabilisée par la suppression du référent et par la logique formelle de l'effacement.

Le statut de l'auteur est radicalement déplacé, lorsqu'une source primaire a été significativement appropriée, usurpée, voire plagiée. Ainsi le vélo garé à l'extérieur de Primo Piano lors de son exposition en 2015, *truthful*, dans laquelle Barto a copié, en la modifiant légèrement, l'œuvre de Jérôme Leuba *battlefield #101/bikes* (2014), installée sur la Steinfelsplatz, à Zurich. Pour réaliser la copie de cet objet déjà modeste et discret, Barto a pris comme modèle la documentation photographique du vélo « original » vandalisé. En conséquence, le vélo de Barto, *The Thief*²⁶ (2015), ne présentait l'apparence de celui de Leuba que d'un côté, l'autre étant demeuré intacte. Interrogeant les limites conceptuelles de la copie illicite, Barto a simultanément publié une lettre d'excuses générique, « *Sorry for Plagiarism*²⁷ », spontanément adressée à des auteurs ou des artistes sans mentionner leur nom et dans laquelle elle admet son imposture, son manque d'originalité, et son vol. La lettre a depuis été fréquemment republiée, son destinataire chaque fois laissé inconnu.

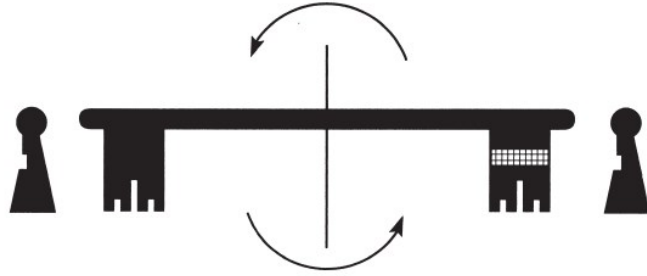
Cette négociation des droits d'auteur, d'une part, et la reformulation des droits d'auteur à travers la copie et le plagiat, d'autre part, viennent compléter l'étude

de Barto sur les conditions et les conséquences du mécénat et de la propriété qui traversent l'œuvre d'art. *Temporary Debt Promise*²⁸ (2016) est devenue la pierre de touche du travail de l'artiste depuis son élaboration pour l'exposition de gb agency en 2016 et sa mise en œuvre ultérieure, à Kadist, la même année. L'œuvre interroge l'acte de collectionner en établissant une relation contractuelle entre l'artiste et le signataire. Selon ce document, l'institution ou le collectionneur privé engage Barto à produire une œuvre d'une valeur égale au montant du soutien financier accordé à l'artiste – montant qui détermine également la date de livraison de l'œuvre au collectionneur²⁹. La possession du travail par le collectionneur est assurée mais également déplacée, retardée³⁰. Dans l'intervalle, l'artiste est, à toutes fins utiles, redevable au collectionneur, tandis que le travail accumule des intérêts par rapport au nombre de signataires de contrats individuels. Cette œuvre émet un certain nombre de revendications, à savoir que le contrat rend explicite la dynamique du clientélisme et ses effets sur les conditions du travail et de la production artistiques, en adaptant l'œuvre aux conditions spécifiques de sa propre monétisation, et la valeur ultime de l'œuvre découle de l'accumulation spéculative du capital et de la dette³¹.

L'intérêt de Barto pour les dimensions sociales, politiques et économiques de la dette est influencé en partie par les importantes théorisations de Maurizio Lazzarato sur le sujet, dans *La Fabrique de l'homme endetté*. L'analyse de Lazzarato des relations asymétriques créancier/débiteur vise à reformuler le paradigme social, loin du concept d'*échange*, vers celui de *crédit*. La dette vient définir toutes les relations sociales. Et de la même manière que le temps a déjà fait l'objet d'une spéculation dans *Temporary Debt Promise*, dans l'économie de la dette, on est dépossédé de l'avenir : « le temps comme décision, comme choix, comme possible », écrit Lazzarato, a déjà été acheté³².

Il est intéressant d'observer comment ces œuvres centrales traversent les différents projets et les différentes expositions de Barto. Chez gb agency, *Temporary Debt Promise* est apparue, par exemple, comme l'esquisse d'un autre ouvrage intitulé *To Borrow, to Steal*³³ (2016). Il avait été inséré dans la couverture intérieure d'un livre emprunté et jamais retourné à la bibliothèque de Clignancourt. Le livre légèrement modifié était, sans surprise, un exemplaire en français de l'essai de Lazzarato, *La Fabrique de l'homme endetté*. Posséder *To Borrow, to Steal*, c'est en fait hériter d'un livre volé et participer à la logique illicite de l'acquisition de l'objet en premier lieu ; c'est, en fait, valoriser et compenser le vol.

De nombreuses œuvres refont surface à travers le travail de Barto, tandis que d'autres entrent en écho dans leurs logiques parallèles. Chez gb agency, le motif de l'*ouroboros* a fourni une autre direction et dynamique importante. L'*ouroboros* est un serpent qui se mord la queue sans fin. L'image d'un reptile fixé dans un cycle de dévoration perpétuelle. Symbole de la circularité et du circuit, l'*ouroboros* est la mascotte d'un jeu de circulation qui ne se déplace jamais qu'en interne. Dans l'œuvre *Ouroboros*³⁴ (2016), Barto a envoyé un courrier adressé à la galerie à une firme offshore fictive de son invention nommée *Trust*³⁵. La société écran était théoriquement enregistrée à l'adresse de la galerie, mais n'était en aucun cas opérationnelle³⁶. Ainsi, le courrier, remis en circulation par l'intermédiaire du service postal, a été retourné à la galerie, adressé à *Trust*.



La clef de Berlin dans: Bruno Latour, *Petites leçons de sociologie des sciences*, 1993. [1996 édition Livre de Poche: *Petites leçons de sociologie des sciences*, Points Seuil, Le Seuil, Paris; 2006 nouvelle édition Livre de Poche par La Découverte]. Voir PDF en ligne.

Comment dealer avec le don

Cette logique cyclique fait retour dans le motif de la clé de Berlin, objet d'une étude menée par Bruno Latour, qui prend la curiosité du design symétrique bilatéral de la clé comme point de départ à une discussion portant sur les opérations sociales de la [technologie](#)³⁷. La clé était utilisée à Berlin-Ouest avant la chute du Mur ; dans le scénario qu'il décrit, la clé remplit une fonction sociale réglementaire, liant les locataires, les visiteurs et les propriétaires par la négociation et la restriction de l'accès aux résidences. Du fait de sa conception, la clé ne confère paradoxalement de droit d'entrée qu'à condition qu'elle enferme également. La clé doit être enfoncée dans la serrure pour entrer et tournée de nouveau dans la serrure, enfermant ainsi l'utilisateur à l'intérieur de sa propriété. Inversement, quitter l'espace, ou retirer la clé de la serrure revient à maintenir la porte non sécurisée.

La représentation schématique de la clef de Berlin par Latour dans son essai a servi de base à Barto, qui l'a recréée comme l'une des nombreuses composantes de l'œuvre *Free Gift*³⁸ (2017), peut-être l'œuvre sculpturale la plus incongrue et la plus effrontée du repertoire de [Barto](#)³⁹. *Free Gift* est une chose encombrante, présentée pour la première fois à la Fondation d'entreprise Ricard, et modifiée pour l'exposition collective *Mechanisms*, organisée par Anthony Huberman au CCA Wattis de San Francisco. Sa « choseité », sa matérialité convaincante, auraient pu en effet fournir de nombreuses raisons d'en parler à la fin de ce texte : nous aurions pu terminer sur des bases solides. Pourtant, nous avons appris à anticiper le fait que Barto contrecarre de telles fermetures.

L'œuvre fait référence, d'une part, à la formulation paradoxale de « don gratuit » (*Free Gift*), souvent employée au Japon, où l'artiste a passé un moment. Barto s'intéresse à l'effet social réciproque ainsi qu'à la charge affective de l'économie du don dans le marché de l'art néolibéral, en examinant la contradiction inhérente à cette expression apparemment tautologique, le « don gratuit ». Dans cette œuvre, elle souligne l'interaction entre la privatisation accrue des marchés financiers et la revendication paradoxale que certaines *marchandises* demeurent (ou soient identifiées) comme gratuites. Les matériaux de l'objet sont nombreux, allant des pièces de monnaie grecques aux autres monnaies européennes obsolètes, en passant par les déchets métalliques que l'artiste a accumulés ou

achetés à l'occasion de son séjour à Athènes entre 2016 et 2017, alors que les politiques d'austérité s'étaient intensifiées à travers le pays. Diverses gravures sur la surface externe de la « machine » révèlent les composants de l'objet tandis que d'autres parties et mécanismes internes sont cachés à la vue.



Eva Barto, *Free Gift*, 2017. Photo: Aurélien Mole / Fondation d'entreprise Ricard.

Free Gift fait mine de fonctionner selon un protocole dûment détaillé : installée uniquement dans un établissement privé ou public d'accès gratuit, la machine est supposée *dévaluer* les pièces insérées dans sa fente par le visiteur en guise de paiement temporaire pour le temps passé dans ce lieu (remboursé par la suite), tout en accumulant un profit résultant de cette dépréciation matérielle. *Free Gift* prétend faire des bénéfices sur la dépossession, signalant les intérêts partiels d'un mécanisme ambivalent dont les allégeances – qu'elles soient institutionnelles ou motivées par l'artiste – demeurent inconnues du spectateur.

Eva me prévient de ne pas prendre le protocole pour argent comptant. Son mécanisme est inopérant, dysfonctionnel, essentiellement fictif. Les contradictions narratives empoisonnent l'objet ; il ne peut pas garder les mêmes

versions ou respecter son propre manuel d'instruction. L'appareil interprétatif submerge une fois de plus l'objet : la description et les détails prolifèrent alors même que les processus de la machine se révèlent impuissants et dévolu. La portée et l'ambition de l'objet excèdent ses capacités techniques, tandis que l'image et l'information diffusées sont, au mieux, discordantes et, au pire, trompeuses.

Les projets de Barto empruntent un grand nombre d'itinéraires qui commencent par une phase de recherche et s'étendent jusqu'à sa réception et sa distribution. Certaines de ces trajectoires décrivent des mouvements de décentralisation, de dévaluation, de perte et d'échec, alimentés à parts égales par la recherche du risque et de l'insouciance, par le recours à la stabilité des contrats ou à un mode prévisionnel spéculatif. D'autres œuvres tournent en boucle, leurs mouvements sont cycliques et répétitifs – lettres renvoyées à l'expéditeur, phrases reposant sur un raisonnement tautologique, clés qui n'ouvrent la porte que pour la verrouiller de nouveau –, chaque fois infléchies par un ensemble de relations sociales et économiques mouvantes. Il est difficile d'imaginer un cadre unique qui pourrait contenir les nombreuses propositions, discutées ici ou actives ailleurs, avancées dans son travail. Mais Eva Barto ne prétend pas à de telles projections unitaires. Au lieu de cela, elle suggère que nous pourrions attraper un fil ici, un autre là, le vôtre différent du mien, et tous ayant la même valeur.

TextVwork

Traduit de l'anglais par Émilie Notéris.
Publié en novembre 2017

1. Stefan Zweig, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, 1927 ; extrait cité par Eva Barto dans *All In: An Anthology of Gambling* (Buttonwood Press, 2016), p. 28.

3. *All In: An Anthology of Gambling* est la première publication des éditions Buttonwood Press créées par Barto. Le projet a également été présenté dans le cadre de l'exposition du CNEAI à Chatou, en 2015.

5. Eva Barto, conversation avec Jacob Fabricius, *978-87-91409-88-2*, Pork Salad Press, Copenhague, 2016, p. 10.

7. *Speculate*, 2016, All in counterfeit documents stored inside the wall.

9. J'ai néanmoins pu, le moment venu, observer des vues d'installations et autres documentations relatives aux œuvres que je n'avais pas été en mesure d'appréhender directement.

11. Voir, par exemple, Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge M.A., 2003.

13. David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, 2012, p. 15.

15. Monika Szewczyk, « Investing in the Blank », in *Intangible Economies*, ed. Antonia Hirsch, p. 51-68.

17. *L'Abandon au profit*, 2016, book, 180 pages, black and white. Graphic design: Bureau Roman Seban. Financed by the Biennale de Rennes. Book production cost: 2880,50 Euros.

2. *All in, An Anthology of gambling*, 2016, 392 pages, black and white. Graphic design: Spassky – Fischer. Financed by Mécènes du Sud. Book production cost: 5240 Euros.

4. Antonia Hirsch, Introduction, *Intangible Economies*, ed. Antonia Hirsch, Filip, Vancouver, 2012, p. 15.

6. Alan Shapiro, « The Chance Event at Whiskey Pete » Alan Shapiro, 24 mars 2011. <http://www.alan-shapiro.com/1996-the-chance-event-at-whiskey-pete%E2%80%99s-casino/>

8. Il s'agit du titre original du livre de 2007 de Marshall Goldsmith traduit en français par *L'Ultime échelon : de la réussite à l'excellence. Comment les gens qui réussissent font pour atteindre des sommets encore plus élevés !* (Brossard : Québec, Un Monde différent, 2012).

10. À noter, par exemple, sa présence visuelle dans la documentation de l'exposition, *Rien de nous appartient : Offrir*, curatée par Flora Katz à la Fondation d'entreprise Ricard, du 27 mars 2017 au 6 mai 2017. L'œuvre de Barto, *Free Gift* (2017), est représentée par une photographie de l'accueil de la Fondation. Même si l'œuvre dépasse légèrement du bureau blanc et imposant, elle est presque en dehors du champ visuel. Cette photographie a été approuvée par Barto en tant que documentation de l'œuvre et autorisée à circuler.

12. Peter Osborne, « Contemporary Art Is Post-Conceptual Art », conférence donnée à la Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Côme, 9 juillet 2010.

19. Voir Sarah Hamerman, « Case Study: Gossip as Communication System », *Are.na Blog*, 11 juillet 2017, <https://www.are.na/blog/case%20study/2017/07/11/sarah-hammerman.html>
21. Voir le plan de salle dans Eva Barto, *L'Abandon au profit*, Buttonwood Press, Paris, 2016.
23. Accord de Buttonwood, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Buttonwood_Agreement
25. On retrouve un autre exemple de la relation de Barto à la question de l'auteur dans son intérêt pour la figure du *tricheur* ou du *trafiquant*. En 2015, pour son exposition avec Lola González, *Présage*, à la galerie Marcelle Alix, Barto a délibérément inséré une faute de frappe à son nom sur le vinyle collé à la vitrine de la galerie. Cette erreur d'identification a contribué à la mystification et à la fictionnalisation des œuvres présentées.
27. *Sorry for plagiarism*, 2015, false apology letter for plagiarism published in various printed matter, with recipient name adapted consequently.
29. À Kadist, une clause fut ajoutée indiquant que l'œuvre produite aurait un lien spécifique avec la collection de la fondation – qui se trouve être une collection partiellement stockée dans une zone franche.
31. Le soutien financier destiné à la production de l'objet est aussi mentionné par l'artiste en terme de travail salarié (techniquement, il s'agit d'un détournement de fonds).
33. *To borrow, to steal*, 2016, borrowed book from library, never returned. Front cover gathers copies of the book's annotations added by the library services. Back cover: draft from *Temporary debt promise*.
35. Pour plus d'informations sur *Trust*, voir le personnage de fiction T.I.N.A. décrit dans la contribution écrite de Flora Katz pour l'exposition, *The Infinite Debt*, gb agency, 2016.
37. Bruno Latour, *La clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, La Découverte, Paris, 1993.
39. Une reproduction de cette clé ouvre soi-disant la porte de la machine.
14. D'autres encore, comme Lee Lozano, se sont complètement retirés du monde de l'art. Pour des analyses récentes, voir Martin Herbert, *Tell Them I Said No*, Sternberg Press, Berlin, 2017 ; Chris Sharp, « The Concert Was Not a Success: On the Withdrawal of Withdrawal », *Filip 18* (Printemps 2013), p. 94-100, 140-42. À propos de Lozano, voir Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano: Dropout Piece*, Afterall, Londres, 2014.
16. Joselit, *After Art*, p. 21.
18. Il est important de noter qu'un exemplaire du livre (couverture noire) était également *intégralement* disponible à la vente à la Biennale de Rennes, tandis que l'ouvrage en deux parties était distribué gratuitement mais plus difficile à trouver.
20. Eva Barto, *Untitled* (2016) (Paris: Kadist / Castlemaine, Australie : 3-ply, 2016).
22. Voir son site : www.buttonwood.press
24. *L'Histoire des grands fourbes et du coupable absolu*, 2016, book, 80 pages, black and white. Graphic design: s-y-n-d-i-c-a-t. Financed by Villa Arson. Book production cost: 4805,05 Euros
26. *The Thief*, 2015, attempt of plagiarism from a photograph of an artwork by Jérôme Leuba, modified bike, cut, rewelded, one side only. Jérôme Leuba, battlefield #101/ bikes, 2014, Installation, 10 fake broken and stolen bikes installed at Steinfelplatz in Zürich. Gastr.umen 2014 / Art in Zürich, Art in public space, with annex14 gallery, Zürich.
28. *Temporary debt promise*, 2016, contract operating on a funding / time equivalence basis.
30. Ce différé intégré à la production était également central dans le projet récent conduit dans l'atelier de Sergio Verastegui à Saint-Ouen, en France, en 2017, *WE DANCE AROUND A RING AND SUPPOSE*, pour lequel Barto a posté l'œuvre qui devait être exposée, dans l'intention qu'elle arrive trop tard. La seule chose qui pouvait être montrée était la preuve d'envoi, sous forme de lettre recommandée. Dans une version élargie de ce projet, Barto remplace un obstacle à l'expédition de l'œuvre par un autre : au lieu de faire en sorte que l'envoi soit retardé, elle l'envoie à une mauvaise adresse, inversant le numéro de la rue sur le paquet pour qu'il n'arrive jamais à destination.
32. Maurizio Lazzarato, *La Fabrique de l'homme endetté : essai sur la condition néolibérale*, Éditions Amsterdam, Paris, 2011.
34. *Ouroboros*, 2016, 27 re-used envelopes, recycled post mail sent and received by gb agency.
36. Une autre compagnie offshore fut créée pour l'exposition collective au Royal College of Art, *Turn the Tide*, en 2017. Barto avait installé une boîte aux lettres permanente dans la salle du courrier du RCA, où les messages pouvaient être envoyés à la compagnie.
38. *Free Gift*, 2017, paying free system, under conditions. Impotent machine conceived out of scrap metal and obsolete currencies.