

L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur

Marion Hohlfeldt

**The
Collective
Œuvre of
the GRAV:
the
Labyrinth
and
Audience
Participation**

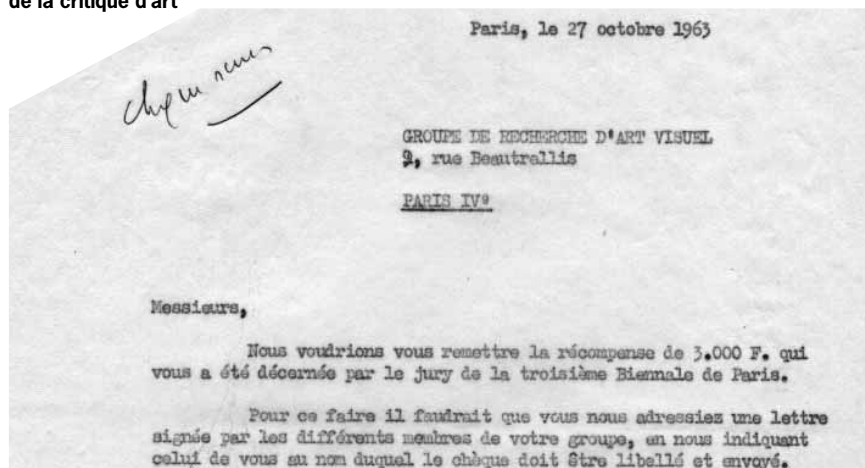
Marion Hohlfeldt

«La Biennale a accepté de présenter certaines des recherches du Groupe de Recherche d'Art Visuel à une échelle nouvelle, dans un vaste espace architectural, en vue de tenter d'expérimenter un certain nombre de phénomènes visuels (ou audio-visuels) en échappant aux dimensions habituelles d'une œuvre de chevalet¹».

Cinquante ans après la réalisation de la première œuvre du GRAV, le *Labyrinthe*, présentée lors de la Troisième Biennale de Paris (28 septembre-3 novembre 1963), le retour aux documents historiques permet de restituer le contexte spécifique d'une des œuvres collectives les plus emblématiques des années 1960 en France. Comme en témoigne la reconstruction de ce même *Labyrinthe* du groupe pour l'exposition *Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement*

1. Archives de la critique d'art, fonds Biennale de Paris, BIENN.63X009/9

Lettre de l'organisation de la Biennale de Paris au GRAV, 27 octobre 1963, fonds Biennale de Paris – Archives de la critique d'art





“The Biennale has agreed to show some of the research carried out by the Groupe de Recherche d’Art Visuel on a new scale, in a huge architectural space, with a view to trying to test a certain number of visual (and audio-visual) phenomena, by avoiding the usual dimensions of easel painting.”¹

Fifty years after the production of the *Labyrinth*, the GRAV’s first collective work, for the Third Paris Biennale (28 September-3 November 1963), going back over historical documents helps us to re-situate the specific context of one of the most emblematic collective works of the 1960s in France. As is illustrated by the reconstruction of this group’s same *Labyrinth* in the exhibition *Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l’art 1913-2013* (Grand Palais, 10 April-22 July 2013), the right

1. Archives de la critique d’art, Biennale de Paris collection, BIENN.63X009/9



Devant le succès remporté à la Deuxième Biennale de Paris par les travaux d'équipe et afin d'encourager les réalisations de synthèse des arts, le Conseil d'Administration de la Biennale a créé cette année une section « travaux d'équipe » et une prospection internationale a été réalisée.

Un effort spécial a été fait en ce sens dans la participation française, ou le Conseil d'Administration a retenu d'une part, trois projets réalisés à grandeur et cinq maquettes.

Certaines de ces réalisations engageant profondément les artistes dans un sens bien déterminé, nous avons jugé qu'il n'était pas inutile de leur demander de s'expliquer dans le présent catalogue. Ce n'est donc pas par hasard si quelques uns de leurs propos prennent l'allure d'un véritable manifeste.

Les œuvres réalisées à grandeur sont (dans l'ordre de la visite de l'exposition) :

N° 218 - L'INSTABILE - LE LABYRINTHE *

GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL
(LE GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL fait partie du mouvement international " N.T. Recherche Continue ").

Les recherches présentées par le Groupe de Recherche d'Art Visuel dans le hall d'entrée de la troisième Biennale de Paris, sont d'une part une transposition à une échelle architecturale de quelques uns des principaux aspects de leurs travaux et, d'autre part, une ouverture vers de nouvelles expériences. L'intérêt de celles-ci est placé sur la participation du spectateur. Le rapport œuvre-spectateur qui a été développé par le Groupe se développe davantage et donne au spectateur une participation majeure.

Il ne s'agit pas ici de l'intérêt traditionnel qui plaçait d'un côté l'objet à contempler (peinture, sculpture, etc.) et de l'autre le spectateur.

L'abandon du caractère fermé, définitif et statique des œuvres traditionnelles a été pour le Groupe un premier pas vers la réalisation d'un spectateur toujours soumis à une contemplation conditionnée par son niveau de culture, d'information, d'appréciation esthétique, etc.

L'intérêt porté par le Groupe au spectateur est différent de celui que pourrait lui porter un esprit scientifique en quête de constatations et qui l'utiliserait comme un élément de statistique en le soumettant à des tests.

C'est aussi une voie différente de celle qui, préoccupée de cybernétique et d'électronique, laisse le spectateur en marge des réalisations hautement techniques ; ou le considère comme élément d'information pour produire des changements dans l'œuvre au moyen de cellules électroniques.

La voie du Groupe est déterminée par la considération du spectateur comme un être capable de réagir. Capable de réagir avec ses facultés normales de perception et c'est lui qui donne leur sens aux expériences proposées.

164



Certes il ne s'agit là que de situations avec un caractère fragmentaire et limité, mais leur but est d'accroître le rôle du spectateur en vue de nouvelles situations ou la distance entre l'œuvre et le spectateur n'existera plus.

Dans une analyse sommaire voici énumérées quelques situations où le spectateur est engagé à divers degrés :

Perception courante.

Point de repère. Spectateur en face de choses de la vie courante. Prise de connaissance. Minimum d'observation.

Contemplation.

Point de repère. Spectateur en face d'une œuvre d'art. Délégation ou indifférence conditionnée par son niveau de culture, d'information, etc...

Activation visuelle (œuvres fixes).

Le spectateur est en face ou entouré par une surface ayant un haut degré d'homogénéité et de vibration. Participation du spectateur au moyen de la stricte sollicitation visuelle. Saturation.

Activation visuelle (œuvres en mouvement).

Le spectateur est en face ou entouré d'œuvres qui se transforment. La notion de commencement et de fin se trouve écartée. La participation du spectateur concrétisée dans sa perception une mesure de temps où l'œuvre se réalise à lui.

Activation visuelle (œuvres fixes, déplacement du spectateur).

Le fait de se déplacer ou de tourner autour des œuvres produit des changements additifs plus ou moins accélérés. La participation due aux déplacements du spectateur devient l'élément fondamental d'animation.

Participation active involontaire.

En soumettant le spectateur à un parcours ou à un passage déterminé, on le met en face du fait que ce sont les éléments qu'il déplace ou bouge qui créent la situation proposée (le spectateur peut avoir une participation active volontaire en revenant sur ses propres mouvements).

Participation active volontaire.

Ici le spectateur est en face d'ensembles statiques, semi-statiques ou en mouvement. Sa participation est nécessaire pour produire la situation ou la modifier. Il déclenche un mouvement, l'arrête ou produit des changements à volonté.

Spectateur actif, élément d'animation.

Le spectateur devient ici un élément d'animation qui va produire pour d'autres spectateurs une situation instable. Ombres fragmentées en mouvement et superposées, soit par la marche, ou soit par divers mouvements du spectateur. Ainsi, tandis qu'il participe à d'autres situations, il en crée une à son tour.

Spectateur actif, sujet d'observation.

En participant à d'autres situations, le spectateur devient sujet d'observation pour d'autres spectateurs.

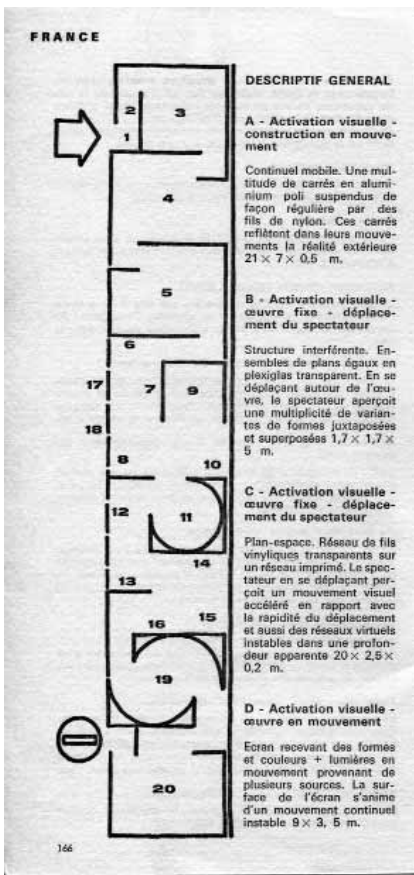
165

dans *l'art 1913-2013* (Grand Palais, 10 avril-22 juillet 2013), les circonstances sont à présent réunies pour rendre justice à un travail artistique qui a marqué son temps. Présenté dans la section « Travaux d'équipe » de la Biennale et couronné du premier prix décerné à cette section², le dispositif est constitué d'un ensemble de « 7 cellules successives » au « caractère tout à fait expérimental », visant à soumettre le public une série de stimulations perceptives, corporelles et participatives. Dans une petite note produite par le GRAV, on lit à quel point le caractère « expérimental » de la présentation était recherché, « afin de renforcer l'importance accordée à la participation du spectateur³ ». Ces formes de participation sont explicitées dans le catalogue de la

Extraits du catalogue
Troisième Biennale de Paris,
Paris: Musée d'art moderne
de la Ville, 1963, p. 164 et
165, fonds Biennale de Paris
- Archives de la critique d'art

2. Lettre de l'organisation de la Biennale au GRAV du 27 octobre 1963, Archives de la critique d'art, fonds Biennale de Paris, BIENN.63X009/62

3. Note tapuscrite, Archives de la critique d'art, fonds Biennale de Paris, BIENN.63X009/8



Extracts from the catalogue *Troisième Biennale de Paris*, Paris: Musée d'art moderne de la Ville, 1963, p. 166, Biennale de Paris Collection – Archives de la critique d'art

circumstances are today convened to do justice to an artwork which marked its day. On view in the Biennale section "Travaux d'équipe/Team Works", and awarded first prize for the section,² the piece is formed by a set of "seven successive cells" which are "altogether experimental", aimed at subjecting the public to a series of perceptive, physical and participatory stimulations. In a short note produced by the GRAV, we can read about the degree to which the "experimental" nature of the presentation was sought after, "in order to heighten the importance given to audience participation".³ These forms of participation were explained in the Third Biennale catalogue, ranging from a "visual activation" to a "voluntary active participation"⁴. It is also underscored in the tract *Assez de mystifications/*

2. Letter from the Biennale organizers to the GRAV of 27 October 1963, Archives de la critique d'art, Biennale de Paris collection, BIENN.63X009/62

3. Note, Archives de la critique d'art, Biennale de Paris collection, BIENN.63X009/8

4. *Troisième Biennale de Paris: manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, (Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris), Paris: Biennale de Paris, 1963, préf. et postf. Raymond Cogniat

Troisième Biennale, allant d'une « activation visuelle » à une « participation active volontaire »⁴. Elle est aussi soulignée dans le tract *Assez de mystifications* que le GRAV distribue lors de la manifestation : « Notre labyrinthe n'est qu'une première expérience délibérément dirigée vers l'élimination de la distance qu'il y a entre le spectateur et l'œuvre. [...] Nous voulons le faire participer. Nous voulons qu'il soit conscient de sa participation. [...] Défense de ne pas participer. Défense de ne pas toucher. Défense de ne pas casser »⁵. Comme en témoigne Susana Garcia-Rossi, cette idée était affichée dès l'entrée du *Labyrinthe* en ces termes : « Entrez – Cassez ». Cette audace est impensable aujourd'hui tant le comportement des spectateurs a changé comme l'atteste la récente exposition de Julio Le Parc au Palais de Tokyo (27 février-13 avril 2013). En 1963, le groupe, qui conteste le dénigrement de la presse de l'époque consistant à voir ces œuvres comme de simples jouets⁶, justifie sans sa position artistique. La participation n'est pas *in fine* un divertissement, mais doit permettre la prise de conscience d'une démocratie participative. Dans une note de Frank Popper⁷ suite à un échange avec Yvaral, le problème de la participation ludique est brossé en quelques traits. Yvaral parle d'un « déplacement ambigu » qui risque d'« amener à une lassitude », bien qu'il puisse aussi favoriser l'action politique. Cette ambiguïté se trouve dans certains textes que le théoricien Frank Popper publie à partir du milieu des années 1960 sur le groupe : « le 'créateur' s'efface et l'œuvre est simplement considérée comme un prétexte destiné à provoquer le mouvement et l'activité du 'consommateur', elle n'a aucune intention esthétique avouée »⁸. C'est ce que souligne Julio Le Parc dans un entretien

4. *Troisième Biennale de Paris : manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, (Paris : Musée d'art moderne de la Ville de Paris), Paris : Biennale de Paris, 1963, préf. et postf. Raymond Cogniat

5. Tract *Assez de mystifications*, octobre 1963, Archives Julio Le Parc, Cachan, reproduite dans le catalogue *GRAV : stratégies de participation, 1960/1968* (7 juin-6 septembre 1998), Grenoble : Magasin, centre national des arts plastiques, 1998, p. 126

6. Le tract *Assez de mystifications* était rédigé notamment en réaction à un article de Pierre Faucheux, retrouvé dans les archives Le Parc à Cachan. Déjà en 1955, la presse fait référence aux « jouets » pour caractériser les œuvres présentées dans l'exposition *Le Mouvement* à la galerie Denise René : « [...] quelques artistes exposent à la galerie Denise René des petites œuvres [...] que je qualifierai plutôt de jouets que d'œuvres d'art » (Georges Limbour, « Jouets et œuvres d'art », *L'Observateur*, 5 mai 1955). Cette comparaison devient récurrente et se lit jusqu'en mai 1968, lors de la dernière grande exposition du GRAV en France : l'exposition *Cinétisme, spectacle, environnement* « apparut un peu comme un Luna Park de l'an 2000 » (Archives de la critique d'art, fonds Frank Popper). L'installation proposée par Julio Le Parc à la Biennale de Venise en 1966 portera ainsi le nom de *Luna Park*.

7. Archives de la critique d'art, fonds Frank Popper, FPOPP. XT141/148

8. Frank Popper, « Mouvement virtuel et mouvement réel dans l'art d'aujourd'hui », catalogue *Art et Mouvement*, exposition au musée de Tel Aviv, mai-juin 1965, s.p., Archives Le Parc, Cachan.

Enough with Mystification, which the GRAV handed out during the exhibition: “Our labyrinth is just an initial experiment deliberately aimed at the elimination of the difference existing between the spectator and the work.[...] We want to get the spectator to participate. We want him to be aware of his participation. [...] It is forbidden not to participate. It is forbidden not to touch. It is forbidden not to break”.⁵ As attested to by Susana Garcia-Rossi, this idea was displayed at the entrance to the *Labyrinth*, thus: “Entrez – Cassez/Enter – Break”. This audacity is inconceivable these days, so much has spectator behaviour changed, as illustrated by Julio Le Parc’s recent show at the Palais de Tokyo (27 February-13 April 2013). In 1963, the group railed against their denigration by the press of the day, which consisted in seeing these works as mere toys,⁶ and duly explained its artistic stance. Participation is not, in the end of the day, a form of entertainment, but should permit the consciousness of a participatory democracy. In a note by Frank Popper⁷ after an exchange with Yvaral, the issue of playful participation was briefly brought up. Yvaral talked of an “ambiguous displacement” which risked “leading to weariness”, even though it might also encourage political action. This ambiguity crops up in certain writings which the theoretician Frank Popper published from the mid-1960s on about the group: “the ‘creator’ is done away with and the work is simply regarded as a pretext meant to provoke the movement and activity of the ‘consumer’, it has no avowed aesthetic intention”.⁸ This, incidentally, is

5. Tract *Assez de mystifications*, October 1963, Archives Julio Le Parc, Cachan, reproduced in the catalogue *GRAV: stratégies de participation, 1960/1968* (7 June-6 September 1998), Grenoble: Magasin, centre national des arts plastiques, 1998, p. 126

6. The tract *Assez de mystifications* was written in particular as a reaction to an article by Pierre Faucheux, found in the Le Parc archives at Cachan. As early as 1955, the press referred to “toys” to typify the works shown in the exhibition *Le Mouvement* at the Galerie Denise René: “[...] at the Galerie Denise René a few artists are exhibiting small works [...] that I would describe as toys rather than works of art...” (Georges Limbour, “Jouets et œuvres d’art”, *L’Observateur*, 5 May 1955). This comparison became recurrent and could be read up until May ’68, at the GRAV’s last major show in France: the exhibition *Cinétisme, spectacle, environnement* “seems a bit like a Luna Park in the year 2000” (Archives de la critique d’art, Frank Popper collection). The installation proposed by Julio Le Parc at the 1966 Venice Biennale thus had the name *Luna Park*.

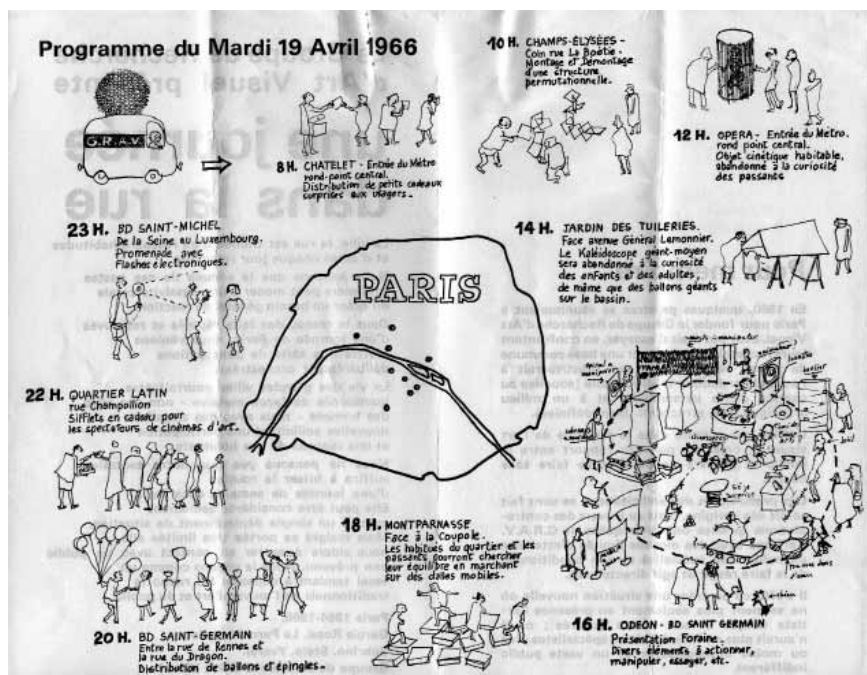
7. Archives de la critique d’art, Frank Popper collection, FPOPP.XT141/148

8. Frank Popper, “Mouvement virtuel et mouvement réel dans l’art d’aujourd’hui”, catalogue *Art et Mouvement*, exhibition at the Tel Aviv museum, May-June 1965, s.p., Archives Le Parc, Cachan.



Games Room

© all rights reserved



Programme du GRAV «Une journée dans la rue», mardi 19 avril 1966, fonds Pierre Restany – Archives de la critique d'art

récent⁹ quand il évoque *Une Journée dans la rue* (1966): « nous n'avons pas descendu l'art dans la rue, comme cela a été dit¹⁰ ». Le caractère expérimental¹¹ de la proposition visuelle et l'ouverture structurelle envers l'intervention du public font aussi partie des recherches de la Nouvelle Tendance auquel le groupe participe activement: « L'art d'ailleurs ne nous intéresse pas en tant que tel. Il est pour nous un moyen de procurer des sensations visuelles, un matériel mettant en valeur vos dons. Tout le monde est doué, tout le monde peut devenir partenaire. Et ce sera parfait si l'œuvre vous fait oublier le

9. Entretien publié dans le catalogue *Mouvement, lumière, participation*: GRAV 1960-1968, Rennes: Musée des beaux-arts; Galerie Art & Essai, 2013.

10. Cf. Anne Tronche, *L'Art des années 1960: chroniques d'une scène parisienne*, Paris: Hazan 2012, p. 468: « En sortant dans la rue, le groupe montrait son désir de ne pas réserver les événements artistiques aux seuls spécialistes, mais d'engager une communication directe et vivante avec le public pour une transformation de l'environnement, dont la détermination sociale et la charge politique étaient perceptibles ».

what Julio Le Parc makes a point of saying in a recent interview⁹ when he mentions *Une Journée dans la rue/A Day in the Street* (1966): “We didn’t take art into the street, as has been said.”¹⁰ The experimental character¹¹ of the visual proposition and the structural openness towards the public intervention were also part of the research undertaken by the Nouvelle Tendance movement, in which the GRAV played an active part: “Art, by the way, does not interest as such. For us it is a way of obtaining visual sensation, an apparatus that highlights your gifts. Everyone is gifted, everyone can become a partner. And it will be perfect if the work makes you forget about the picture, the ‘work of art’”.¹² Questioning the status of the work of art was nothing exceptional in the 1960s, and conveyed a desire to be freed from power structures. The GRAV artists were nevertheless aware of the inherent contradiction of wanting to transgress art by means of art.

The exhortation to playfully participate, beyond and away from networks earmarked for contemplation, makes it possible to use the art object as a vehicle. This latter not only ushers in action, but it also endows it with a time-frame. For the GRAV, the use of labyrinths and games rooms permitted an activation involving the whole body, over and above visual stimulation caused by instability. It questioned the position, and even the positioning of everyone in society. It is evident that Situationist theses influenced art movements in Paris



9. Interview published in the catalogue *Mouvement, lumière, participation: GRAV 1960-1968*, Rennes: Musée des beaux-arts; Galerie Art & Essai, 2013.

10. Cf. Anne Tronche, *L'Art des années 1960: chroniques d'une scène parisienne*, Paris: Hazan 2012, p. 468: “By going out into the street, the group showed its desire not to reserve artistic events just for specialists, but to engage in a direct and living communication with the public for a transformation of the environment, whose social determination and political content were perceptible”.

11. Cf. Molnar, François. Morellet, François. “Pour un art abstrait progressif”, *Nove tendencije, galerija svremene umjetnosti*, August-September 1963, unpublished: “What do we mean by experimental art?”

12. Gerstner, Karl. “Qu’est-ce que la Nouvelle Tendance”, in the catalogue *Propositions visuelles du mouvement international/ Nouvelle Tendance*, Paris: Musée des arts décoratifs, April-May 1964, unpublished. (Archives de la critique d’art, Frank Popper collection). In 1964, the GRAV turned the invitation to take part in the exhibition at the Musée des arts décoratifs into a manifesto exhibition of the Nouvelle Tendance movement, in which Julio Le Parc, among others, was very involved. In a letter from Enzo Mari, the Italian groups also protested against “the GRAV’s centralizing policy” and spoke out against their “takeover” of the project. (Letter of 22 October 1963, Le Parc archives, Cachan)

tableau, 'l'œuvre d'art'¹²». La mise en cause du statut d'œuvre d'art n'est pas exceptionnelle dans les années 1960 et traduit une volonté émancipatrice des structures de pouvoir. Les artistes du GRAV sont cependant conscients de l'inhérente contradiction de vouloir transgresser l'art par l'art.

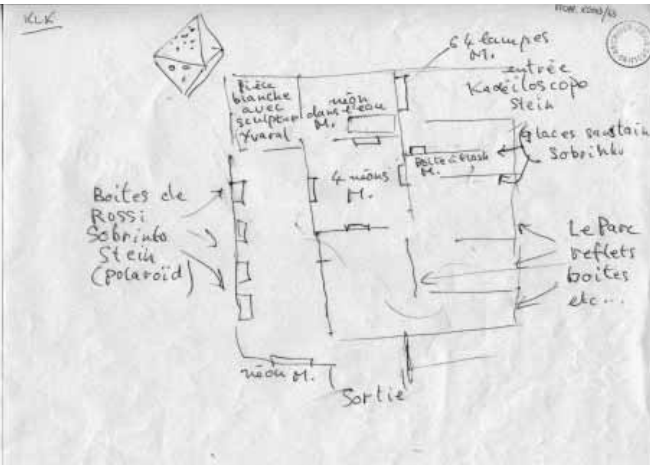
L'incitation à la participation ludique, en dehors ou à l'écart des réseaux réservés à la contemplation, permet d'utiliser l'objet d'art en tant que véhicule. Ce dernier initie non seulement une action, mais lui confère aussi une durée. Le recours aux labyrinthes et aux salles de jeu permet au GRAV une activation impliquant, au-delà de la stimulation visuelle par l'instabilité, le corps tout entier. Il questionne la position, voire le positionnement de chacun dans la

11. Cf. Molnar, François. Morellet, François. « Pour un art abstrait progressif », *Nove tendencije, galerija suvremene umjetnosti*, août-septembre 1963, n.p. : « Qu'entendons-nous par art expérimental? »

12. Gerstner, Karl. « Qu'est-ce que la Nouvelle Tendance », in catalogue *Propositions visuelles du mouvement international/ Nouvelle Tendance*, Paris : Musée des arts décoratifs, avril-mai 1964, n.p. (Archives de la critique d'art, fonds Frank Popper). En 1964, le GRAV transforme l'invitation à participer à l'exposition au Musée des arts décoratifs en une exposition manifeste du mouvement Nouvelle Tendance, dans lequel Julio Le Parc, entre autres, est très impliqué. Dans une lettre d'Enzo Mari, les groupes italiens protestent d'ailleurs contre « la politique centralisatrice du GRAV » et dénoncent « la prise de pouvoir » sur le projet. (lettre du 22 octobre 1963, archives Le Parc, Cachan)



Documents extraits des archives Julio Le Parc © d.r.



Drawing/plan of the exhibition *Kunst Licht Kunst*, Eindhoven, 1966, Frank Popper Collection – Archives de la critique d'art

and circulated through meetings and exchanges.¹³ Groups were not hermetically isolated, and artists rubbed shoulders in cafés, studios and galleries. Keen to put research in the forefront, the GRAV naturally invited artists and critics¹⁴ to their premises in Rue Beautrellis in order to broaden exchanges¹⁵ to other artistic positions.¹⁶

The GRAV produced some ten labyrinths,¹⁷ circuits and games rooms. The instructions for them were somewhat vague; even if the work produced for the Fourth Paris Biennale (1965) was explicitly titled *Proposition for a Games Rooms/Active Audience Participation*, the counterpart for the London gallery Indica added a question mark to the proposition.¹⁸ While participation in the exhibition *Kunst Licht Kunst* at Eindhoven in 1966 took the form of a labyrinth of light, a plan of which is conserved in the archives of the project's joint organizer, Frank Popper, participation in the exhibition *Art cinétique à Paris/ Lumière et mouvement*, held one year later at the City of Paris Museum of Modern Art, favoured a much less restricting circuit calling for a physical

13. Interview between the author and François Morellet, published in the catalogue *Mouvement, lumière, participation: GRAV 1960-1968*, op. cit.

14. Frank Popper recalls meeting the group in 1962 in their studio "as a 'research student' looking for information to finish his thesis" and not as a critic. His quest and their exchanges could only have interested the group. Cf. Popper, Frank. *Ecrire sur l'art: de l'art optique à l'art virtuel*, Paris: L'Harmattan, 2007, p. 16-17

15. An exchange also attested to by their involvement in Nouvelle Tendance. In an exchange with the author, Alberto Biasi had already emphasized as much in recalling the participation of Germano Celant at some Nouvelle Tendance meetings. It was in particular Enzo Mari, Julio Le Parc, Matko Mestrovic and Gerhard von Graevenitz who took charge of coordinating the Nouvelle Tendance meetings and exhibitions, forming and the strengthening the GRAV's international network in Europe.

16. Let us mention here just the intrinsic links with the Nouveaux Réalistes artists, especially through Jean Tinguely and Daniel Spoerri. Cf. Popper, Frank. "Les groupes artistiques, la création collective et l'activation du spectateur", in the catalogue *GRAV: stratégies de participation, 1960/1968*, op. cit., p. 8-15

société. Il est clair que les thèses situationnistes influencent les mouvements artistiques parisiens et circulent grâce aux rencontres et aux échanges¹³. Les groupes ne sont pas hermétiquement isolés et les artistes se côtoient dans les cafés, les ateliers, les galeries. Le GRAV, souhaitant mettre en avant la recherche, invite naturellement artistes et critiques¹⁴ dans leurs locaux rue Beautreillis afin d'élargir l'échange¹⁵ à d'autres positions artistiques¹⁶.

Le GRAV réalise une dizaine de labyrinthes¹⁷, parcours ou salles de jeu. Les indications les concernant sont imprécises ; même si la réalisation pour la Quatrième Biennale de Paris (1965) est explicitement intitulée *Proposition pour une salle de jeu/Participation active du spectateur*, alors que celle pour la galerie londonienne Indica ajoute un point d'interrogation à la proposition¹⁸. Si la participation à l'exposition *Kunst Licht Kunst* à Eindhoven en 1966 prend la forme d'un labyrinthe lumineux dont un plan est visible dans les archives de Frank Popper, co-organisateur du projet, la participation à l'exposition *Art cinétique à Paris/Lumière et mouvement* un an plus tard au musée d'art moderne de la Ville de Paris privilégie un parcours beaucoup plus contraignant qui sollicite, plus que la perception, une prise de conscience corporelle. Dans son texte sur l'instabilité, Arnauld Pierre souligne cette articulation physique : « En cela, cette installation est à elle seule un manifeste behavioriste : elle fait du comportement une activité perceptive à part entière, s'exerçant à l'égard des caractéristiques de l'espace –étant entendu que l'espace dont le *Parcours à volume variable* permet de prendre conscience est un cadre physique et perceptif qui s'arpenne, et dont le corps, dans la déambulation, produit la mesure¹⁹ ». En 1968, Frank Popper invite le GRAV à participer à une autre exposition, organisée à la Maison de la Culture de Grenoble, proposant un travail collectif constitué pour l'occasion. Le sous-titre initialement proposé²⁰ renvoie à cette dimen-

13. Entretien de l'auteure avec François Morellet, publié dans le catalogue *Mouvement, lumière, participation* : GRAV 1960-1968, op. cit.

14. Frank Popper se souvient avoir rencontré le groupe en 1962 dans leur atelier « en tant que "thésard" à la recherche d'informations pour terminer sa thèse » et non en tant que critique. La recherche et l'échange ne pouvaient qu'intéresser le groupe. Cf. Popper, Frank. *Ecrire sur l'art : de l'art optique à l'art virtuel*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 16-17

15. Echange dont témoigne également leur engagement dans la Nouvelle Tendance. Alberto Biasi, dans un échange avec l'auteure avait déjà souligné cela en rappelant la participation de Germano Celant à certaines réunions de la Nouvelle Tendance. Ce sont notamment Enzo Mari, Julio Le Parc, Matko Mestrovic et Gerhard von Graevenitz, qui prennent en charge la coordination des rencontres et expositions de la Nouvelle Tendance constituant et renforçant le réseau international du GRAV en Europe.

16. On rappelle ici seulement les liens intrinsèques avec les artistes des Nouveaux Réalistes, notamment par l'entremise de Jean Tinguely et Daniel Spoerri. Cf. Popper, Frank. « Les groupes artistiques, la création collective et l'activation du spectateur », in catalogue GRAV : *stratégies de participation, 1960/1968*, op. cit., p. 8-15

awareness rather than perception. In his essay on instability, Arnauld Pierre underlined this physical articulation: "As such, this installation is in itself a behaviourist manifesto: it turns behaviour into a fully-fledged perceptive activity, exercised with regard to the features of the space—it being understood that the space which the *Parcours à volume variable* makes it possible to become aware of is a physical and perceptive framework which moves, with the body taking the measure of it, as it walks about."¹⁹ In 1968, Frank Popper invited the GRAV to take part in another exhibition, organized at the Maison de la Culture in Grenoble, proposing that a collective work be made for the occasion. What is more, the initially suggested sub-title²⁰ referred to this dimension: *Cinétisme environnemental spectacle: le problème des groupes*. Here, the GRAV devised a project with the Italian gruppo N²¹ and gruppo T in the ring-shaped revolving theatre that visitors walked round, which would in the end be split into two parts. For GRAV's share, this circuit was made up of obstacles "to be negotiated (crossed)—rings", "climbed" and "avoided. Removed", and handled. The GRAV "wanted the proposition not to be limited to the moving ring, but for the whole space to be invaded in such a way that the notion of spectacle should totally disappear from that situation."²² According to Frank Popper, it was "the disappearance of the work" which mattered to the group, "[...] audience participation must be clearly differentiated—freed—from all conditioning. Urgent: wild participation."²³ The exhibition, which planned a very comprehensive cultural programme, had to close in the end after just a week because of the events of May '68. The Maison de la Culture was regarded not as a place for citizens, but as a place of political power, Frank Popper recalls. A brochure, in the archives, attests to the argument of the Maison de la Culture's employees and precisely reflects the climate of the day. The activation which the GRAV was so keen on found a popular echo, which would finally be fatal for the group: "Our last project for making spectators in the street participate and wake up had been programmed for May '68.[...] The

17. Although the Labyrinth produced by the GRAV was not explicitly inspired by the *Dylaby* exhibition, organized in 1962 at the Stedelijk Museum in Amsterdam by Daniel Spoerri and Pontus Hultén, it is easy to note similar concerns to encourage the spectator to participate through a physical involvement as much as a playful encouragement.

18. Frank Popper collection, brochure with a list of works, titled *Propositions pour une salle de jeux ?*

19. Pierre, Arnauld. "De l'instabilité. Perception visuelle/corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique", in *Les Cahiers du MNAM*, n°78, winter 2001-2002, p. 54

20. Manuscript of Frank Popper's introductory essay, Archives de la critique d'art, Frank Popper collection, FPOPP.XG063/398

21. The gruppo N quickly withdrew from the project.

22. Note by Frank Popper of 11.12.1968, FPOPP.XG063/144

23. *Ibid.*, p. 144-145



Quelle nuit en labyrinthe qui se prolongeait au-dessus de nos têtes ?

Article de presse, samedi 11 mai 1968, fonds Frank Popper – Archives de la critique d'art

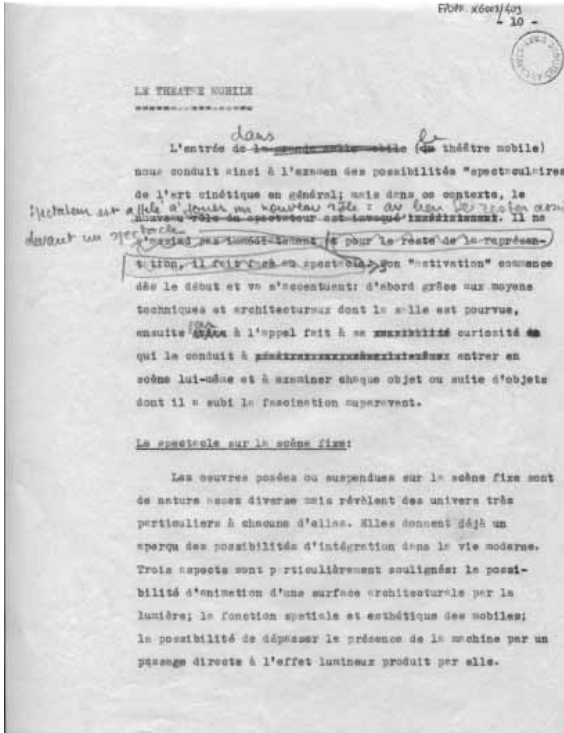
sion: *Cinétisme environnement spectacle: le problème des groupes*. Le GRAV y élabore un projet avec les groupes italiens N²¹ et T sur le théâtre mobile en forme d'anneau à parcourir qui sera finalement divisé en deux parties. Ce parcours est –pour la partie du GRAV– constitué d'obstacles «à franchir (traverser) – anneaux», à «escalader», à «éviter. Ecarter», à manipuler. Le «GRAV a souhaité que la proposition ne se limite pas à l'anneau mobile, mais que tout l'espace soit envahi de façon que la notion de spectacle disparaissent (*sic*) complètement de cette situation²²». Selon Frank Popper, «la disparition de l'œuvre» importe au groupe, «[...] la participation du spectateur doit être clairement différenciée –libérée– de tout conditionnement. Urgent: une participation à l'état sauvage²³». L'exposition qui prévoit un programme culturel très fourni, a dû finalement fermer au bout d'une semaine à cause des soulèvements de Mai 1968. La Maison de la Culture était considérée, non comme un lieu pour les citoyens, mais comme un lieu de pouvoir politique, rappelle Frank Popper. Un dépliant, dans les archives, témoigne de l'argumentation des employés de la Maison de la

- 17. Bien que le Labyrinthe du GRAV ne s'inspire pas explicitement de l'exposition *Dylaby*, organisé en 1962 au Stedelijk Museum d'Amsterdam par Daniel Spoerri et Pontus Hultén, on constaterait aisément une proximité des préoccupations à faire participer le spectateur par une implication corporelle autant qu'une incitation ludique.
- 18. Fonds Frank Popper, dépliant avec une liste d'œuvres, intitulée *Propositions pour une salle de jeux*?
- 19. Pierre, Arnauld. «De l'instabilité. Perception visuelle/corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique», in *Les Cahiers du MNAM*, n° 78, hiver 2001-2002, p. 54
- 20. Manuscrit du texte introductif de Frank Popper, Archives de la critique d'art, fonds Frank Popper, FPOPP.XG063/398
- 21. Le gruppo N se retire rapidement du projet.
- 22. Note de Frank Popper du 11.12.1968
- 23. *Ibid.*, p. 144-145

competition of 'amateurs' was fatal for us, the programme did not take place, and the group broke up at the end of 1968."²⁴ (François Morellet).

24. Lemoine, Serge.
François Morellet, Paris :
Flammarion, 1996

Translated from the French by Simon Pleasance



Typescript with notes "Le Théâtre Mobile" by Frank Popper (1/34 pages), Frank Popper Collection – Archives de la critique d'art

Marion Hohfeldt is an art historian. Among other books and catalogues, he has published «Stratégies de participation. Le GRAV sous le signe du jeu», in *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, Grenoble: Le Magasin – Centre national d'art contemporain, 1998 (p. 24-47) and *Grenzwechsel. Das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit einer Fallstudie: Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)*, Weimar: VDG Verlag, 1999 (254 p.)

Culture et reflète le climat de l'époque. L'activation tant souhaitée par le GRAV a trouvé un écho populaire, ce qui sera finalement fatal pour le groupe: «Notre dernier projet pour faire participer et réveiller les spectateurs dans la rue avait été programmé pour Mai 68 [...]. La concurrence des «amateurs» nous fut fatale, le programme n'eut pas lieu, le groupe fut dissout fin 68²⁴» (François Morellet).

24. Lemoine, Serge. *François Morellet*, Paris: Flammarion, 1996

Marion Hohfeldt est historienne de l'art. Elle est entre autres l'auteure de «Stratégies de participation. Le GRAV sous le signe du jeu», in *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, Grenoble: Le Magasin – Centre national d'art contemporain, 1998 (p. 24-47) et de *Grenzwechsel. Das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit einer Fallstudie: Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)*, Weimar: VDG Verlag, 1999 (254 p.)