

Comptant parmi les us et coutumes d'un vernissage, le carton, conviant à l'ouverture de l'exposition, a pour fonction première de fournir toutes les informations pratiques aux invités. Éphémère par nature, l'invitation devient inutile une fois l'événement passé, destinée à la disparition.

Certaines invitations pourtant échappent à ce sort.

Parce qu'elles séduisent, intriguent, surprennent (lithographies, découpes, cartons-objets, formules et images inattendues...), parce qu'artiste et galeriste se sont investis dans leur conception pour ajouter du panache ou de l'esprit, des invitations sont conservées, traversent le temps, accèdent à des archives pérennes ou contiennent de circuler, recherchées par des conservateurs, des historiens de l'art ou des collectionneurs.

Le Portique a proposé à l'un de ces "invitophiles" havrais, Jean-Luc Thierry, de montrer dans une vitrine *ad hoc* une sélection d'invitations d'artistes des années quarante à nos jours, en sept sessions successives programmées jusqu'en 2026, esquissant un panorama de l'incroyable richesse de ce support réputé modeste.

## tutti-frutti conceptuel

# invitorama #4

## PORTIQUE

invitorama #1  
dada-fluxus-spirit  
> 28 mars 2025

invitorama #2  
géométriques, cinétiques  
> 2 mai 2025

invitorama #3  
pop-stories  
> 11 juillet 2025

invitorama #4  
tutti-frutti conceptuel  
> 12 septembre 2025

invitorama #5  
l'artiste se présente,  
se cache, se transforme...  
> 28 novembre 2025

invitorama #6  
manuscrites, dessinées  
> 2026

invitorama #7  
cartons-objets  
> 2026

12 SEPTEMBRE

16 NOVEMBRE

2025

De Vinci l'avait pressenti: "*l'arte è una cosa mentale*", et Duchamp a enfoncé le clou en se débarrassant du "rétinien" aux profit des idées. À la fin des années 60 une nouvelle génération d'artistes entreprend d'explorer plus en détail cette nature conceptuelle de l'art. L'arbitraire, le systématique [9 à 17, 29, 31, 33, 76, 77], les protocoles [19, 32, 34, 64, 73, 93 à 95] se substituent à l'inspiration. La peinture s'absente en faveur du langage, véhicule idéal d'une relation directe avec le regardeur, qui devient lecteur: *Learn to read art* [1].

Lawrence Weiner [se prononce comme *winner*] privilégie les formules brèves, évasives [3, 6]. Son exposition chez Jack Wendler à Londres en 1971 ne montrait rien. C'est l'invitation qui était l'œuvre, avec son texte sobrement typographié "1. As if it were..." [20]. Depuis ces débuts radicaux, Weiner a développé un style graphique plus visuel, dynamique [1 à 7, 21 à 27], qu'il applique à ses œuvres monumentales aussi bien qu'à ses livres d'artiste, ses multiples et ses ephemera, autant d'éléments qu'il conçoit lui-même et qui ensemble forment son œuvre.

Il n'est pas le seul artiste à considérer la conception de ses invitations comme une part, un prolongement de son travail. Ce trait est commun à Carl Andre [8 à 13], Sol LeWitt [14 à 16], Robert Barry [43, 44, 65], Daniel Buren [28 à 32], Richard Long [87, 88, 90, 95, 98 à 102, 106], Hamish Fulton [84 à 86, 89, 92 à 94, 96, 97, 105], James Lee Byars [38 à 41]...

En harmonie avec des œuvres qui se dématérialisent, les invitations flirtent volontiers avec l'évanescence: typographie microscopique [40], gaufrage sans impression [41], vernis transparent [42, 43].

Comme Lawrence Weiner, Maurizio Nannucci s'appuie sur le langage pour nouer une relation directe – *Let's talk about art* [55] – et conçoit ses ephemera [46 à 56], favorisant les impressions fluo comme un rappel lumineux du néon qu'il utilise souvent dans ses œuvres. Kay Rosen [67 à 71] contracte et réduit le langage pour lui faire dire plus. Ainsi, *OHNOAH* de 2005 [67] fait référence à la tempête Katrina: en 6 lettres, Rosen articule la stupeur et le déluge autour d'un "non", qui est aussi l'abréviation de Nouvelle-Orléans. Dans *Seascape* [69], il lui suffit de trois mots de trois lettres pour esquisser une marine embrumée.

Le moment devient un sujet. Essentiel pour On Kawara [58 à 60], inattendu pour Barry [65], un rendez-vous pour Jonathan Monk [57], un vernissage [80] – ou pas [79] – pour Jan Dibbets, la durée d'une expérience pour Fulton [94], un espoir du soir pour Ian Hamilton Finlay [107], sans compter les petits calendriers de Nannucci [55, 56], son rappel que "tout art a été contemporain" [52].

Le lieu compte aussi. Hamish Fulton et Richard Long aiment notamment parcourir les paysages sauvages de leur Royaume-Uni natal. Le premier n'intervient jamais sur son environnement, seule compte l'expérience de la randonnée – *the walk is the art* [93] – documentée par des photos [92, 96, 97] ou saisie en quelques mots [84 à 86]. Le second en revanche intervient souvent en traçant dans le paysage des cercles ou des allées avec les matériaux trouvés sur place (bois, pierres, galets...) [98 à 100, 106]. Les cartes topographiques relayées par les invitations nous permettent de suivre à distance où l'art chemine, loin de l'atelier et de la galerie [83, 89, 90, 102, 104].

L'Europe s'est ouverte à l'art conceptuel avant les États-Unis grâce à l'implication de galeries comme Wide White Space en Belgique [11, 100], Rolf Preisig à Bâle [29, 95, 96] ou Yvon Lambert à Paris [2, 57, 67, 80, 99]. Mais le véritable pionnier fut Konrad Fischer à Düsseldorf [9, 10, 12 à 14, 18, 28, 31, 42, 79, 87, 88, 92, 98, 102] qui, dès 1967, à moins de trente ans, organisait dans sa galerie de 30m<sup>2</sup> les premières expositions personnelles d'inconnus de son âge: Carl Andre, Lawrence Weiner, Jan Dibbets, Alan Charlton, Bruce Nauman, Gilbert & George, Hanne Darboven, Daniel Buren, Richard Long, Hamish Fulton...