
Fabrice Flahutez

NOËL DOLLA – MICHEL FOUCAULT : RENCONTRE SUR LE TERRAIN

Les documents de constat présentés à la galerie des Ponchettes¹ à Nice n'ont jamais été utilisés ou valorisés par l'artiste à des fins commerciales, ni même montrés dans le cadre d'expositions, comme ce fut le cas pour les artistes américains, ce qui aurait permis de les placer dans une histoire lacunaire des interventions *in situ* en France². Cependant ce travail n'est pas anecdotique dans le parcours de Noël Dolla et s'inscrit dans une cohérence avec les thèmes développés par le groupe Supports/Surfaces dont le délitement des formes héritées du genre peinture est un des points forts. En ayant démantelé la peinture et la sculpture, dont les structures étendoirs de 1967 en sont le symbole, il fallait pour l'artiste tenter de sortir des lieux d'exposition et aller au-delà du musée et de la galerie. À partir de ce constat, il entreprend dès 1969 de poursuivre la quête d'un « partage de l'intelligence », et les œuvres ne seront plus un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes.

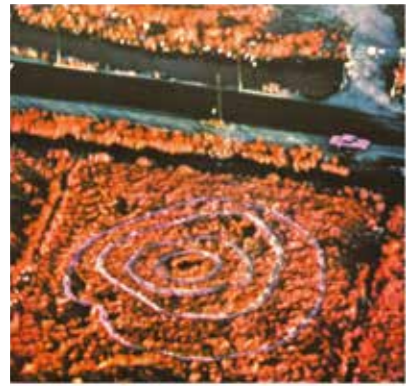
L'histoire de l'art a longtemps considéré les interventions des artistes dans le paysage à la fin des années 1960 comme une aventure essentiellement américaine. Robert Smithson, Walter de Maria, Patricia Johanson, Nancy Holt, Michael Heizer, Dennis Oppenheim ou encore Robert Morris en sont les principaux protagonistes dont les œuvres en extérieur sont plus connues sous l'appellation « extensible » de Land art. En France, il revient à Gilles A. Tiberghien d'avoir précisé les contours idéologiques et philosophiques de ces sensibilités historiques et d'avoir mis en lumière les processus qui ont mené ces artistes à sortir de la galerie ou du musée, au moment même où l'Occident remettait en cause une société basée sur l'accumulation, le capitalisme, les lieux de légitimation de l'art, etc³.

L'exposition à la galerie des Ponchettes montre donc pour la première fois, le travail de Noël Dolla qui tend à ajouter une nouvelle pièce au dossier de cette aventure « hors les murs » et à inscrire sa démarche dans une perspective commune, ou tout au moins parallèle, à ce qui s'était développé outre-Atlantique. L'enjeu est de taille car les premiers travaux de

Noël Dolla avec la nature remontent à 1969 au moment même où Robert Smithson intervient sur le paysage romain avec une œuvre intitulée *Asphalt Rundown* et un an avant que ne se déploie sa célèbre *Spiral Jetty* dans le désert de l'Utah. Les propositions des artistes américains ou français n'ont pourtant pas de liens causals. Noël Dolla n'étaient pas informés du contexte américain avant les années 1980 et ce, malgré la publication des revues de langue anglaise *Artforum* et *Art in America* qui offraient leurs couvertures, de nombreuses publicités et de très nombreux essais aux avancées dans ce domaine. Les premières photographies de *Double Negative* de Michael Heizer ou de *Spiral Jetty* de Robert Smithson sont publiées dans *Artforum* en septembre 1970 et l'utilisation du paysage comme médium est particulièrement saillante dans les propos des critiques et historiens de l'art américains au regard d'une nouvelle économie de l'œuvre d'art qui se dessinait dans l'héritage de Mai 1968⁴. Thomas M. Messer, le directeur de la fondation Solomon R. Guggenheim, avait pressenti qu'il s'agissait d'un art « impossible aux collectionneurs de collectionner, aux musées de montrer, aux marchands de faire des transactions, aux critiques d'évaluer, le dernier avatar d'un art frivole, dont il faut reconnaître l'expression d'un désenchantement radical quant au rôle de l'art dans la société »⁵.

Pour Noël Dolla, le travail dans ce « post-atelier »⁶ qu'est la nature est également une promesse de renversement : l'acte de peindre crée le support et non l'inverse. Il y a, chaque fois, l'émergence d'un lieu par la peinture tout en conservant le caractère nomade de l'œuvre elle-même puisque le temps du dispositif implique que les observateurs viennent à l'endroit de la pièce, rejoignant au passage et sans le savoir la conception de l'Américain Carl Andre qui voyait la route comme la quintessence de la sculpture dans le sens où elle implique celui qui la rencontre.

Cette rencontre de l'œuvre et du public entraîne une multitude de points de vue, de potentialités et d'extensions du domaine de la vie. « Mon idée de sculpture est une route,

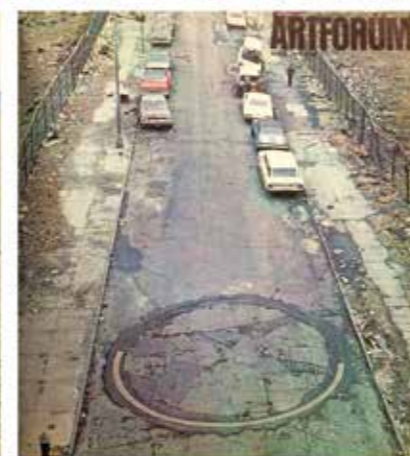
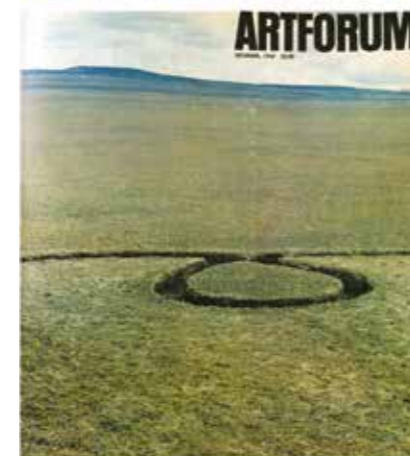
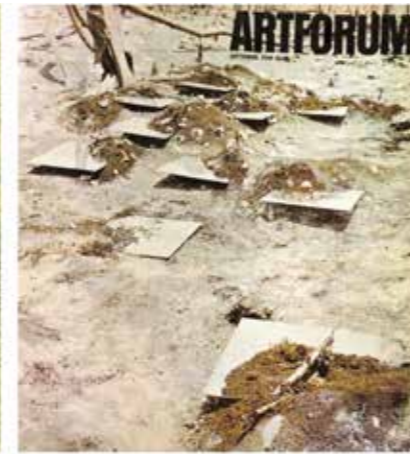


Dennis Oppenheim, *Contour Lines Scribed in Swamp Grass*, New Haven, Connecticut, 1968. Photographie infrarouge / infrared photo John Gibson Commissions, Inc. Les lignes ont été tracées avec une faucheuse sur un marécage et remplies de copeaux d'aluminium / The lines have been drawn with a harvester on a swamp and filed with aluminum shavings, 53 x 60 m. Reproduit dans / reproduced in Hugh Kenner, « Epilogue: the Dead-Letter Office », *Art in America*, juillet-août / July-August 1971, p. 109.

Dennis Oppenheim, « A Presence in the Countryside », *Artforum*, vol. VIII, n°2, octobre / October 1969, p. 34-38.

Richard Long, *Durham Downs*, Bristol, bois et paysage / wood and landscape, 1967, Dwan Gallery. Reproduit / reproduced in *Art in America*, vol 58, n° 5, septembre-octobre / September-October 1970, p. 41.

Dennis Oppenheim, *Landslide*, 1968, 300 m, Long Island Expressway, Exit 52.



Couvertures de la revue / Covers of *Artforum* :

Carl Andre, *Aluminium Piece*, *Artforum*, vol. VII, n° 1, septembre / September 1968.

Robert Smithson, *First Mirror Displacement*, *Artforum*, vol. VIII, n° 1, septembre / September 1969.

Michael Heizer, *Isolated Mass/Circumflex*, septembre / September 1968, Massacre. Dry Lake, Nevada, 36 x 3,6 m, *Artforum*, vol. VIII, n° 4, décembre / December 1969.

Richard Serra, *Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, Webster Avenue & 183rd Street, Bronx, *Artforum*, vol. IX, n° 7, mars / March 1971.

dit Carl Andre à Phyllis Tuchman en juin 1970. C'est-à-dire, qu'une route ne se révèle pas à un point particulier ou d'un point particulier. Les routes apparaissent et disparaissent. Nous devons voyager sur elles ou bien en dehors. Nous n'avons aucun point de vue unique pour une route, sauf dans le cas d'un déplacement en avançant tout droit. La plupart de mes travaux – certainement les plus réussis – ont été ceux qui sont en quelque sorte comme des chaussées – ils vous font faire votre chemin le long de ces voies ou autour d'elles ou même déplacent le regardeur au-dessus d'elles. Ils sont comme une route, mais certainement pas des points fixes. Je pense que la sculpture devrait avoir un point de vue infini»⁷.

En gardant à l'esprit la réflexion de Carl Andre, les cartes géographiques de Noël Dolla qui accompagnaient parfois les *Restructurations spatiales* avaient pour fonction d'indiquer l'emplacement de la pièce et, toute route pourrait-on dire connaît son but. Au-delà de l'aspect processionnel et du voyage initiatique que cela implique, l'arrivée sur les hauteurs de l'Authion permettait de constituer le site et de lui donner son identité en dehors de toute instance de pouvoir, conformément à l'état d'esprit de ces années-là. La posture éminemment révolutionnaire de ces propositions, après 1968, était une tentative de déstabiliser la chaîne opératoire qui menotte la main de l'artiste à l'objet, à la galerie, au marchand, au collectionneur, au marché, entraînant un processus de réification de la création. Sur place, on pouvait constater que les disques colorés, par exemple, sont autant de points de ponctuation dans la nature comme si l'artiste faisait une lecture sémantique du paysage. Le lieu transformé n'explique rien au regardeur qui projette librement sur lui autant d'affects qu'il le souhaite. À chaque regardeur sa lecture des choses.

Il est même curieux de constater que ces *Restructurations spatiales* et certaines œuvres des land artistes américains entrent en résonance avec la célèbre conférence de 1966 de Michel Foucault instituant le concept d'hétérotopie qui se définit comme le lieu physique de l'utopie, l'espace concret qui héberge, isole et protège l'imaginaire du reste⁸. Le navire étant selon Foucault, l'hétérotopie par excellence car il est « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi mais livré fatalement à l'infini de la mer »⁹. Les *Restructurations spatiales* de Noël Dolla appellent l'hétérotopie car elles définissent des « espaces autres ».

La première expérience de ce type est la *Restructuration spatiale Propos neutre n° 2* du mois d'octobre 1969¹⁰ qui consiste à peindre des rochers de calcaire à la Cime de l'Authion, par groupe de trois avec un liant vinylique rose. Un tract qui définit les enjeux de cette proposition est publié et invite le « regardeur acteur » à venir sur le lieu à la rencontre de l'artiste pendant trois dimanches sur une période d'une année¹¹. Un plan manuscrit permettait à l'amateur de retrouver, comme sur une carte aux trésors, l'emplacement du « délit » depuis Nice jusqu'à la Cime de l'Authion à plusieurs dizaines de kilomètres. Le tract et la carte géographique sont considérés comme documents d'activation d'un dispositif de mise en situation d'un artiste, d'une œuvre, d'un public et d'un lieu à un moment donné. En d'autres termes, ils sont des machines à rêver. Ainsi, pendant plusieurs semaines, le public pouvait aller sur le site à la rencontre de l'œuvre et de l'artiste et échanger un moment, partager du vécu. *Propos neutre n° 2* est soumise aux aléas climatiques jusqu'à sa disparition et il ne restera qu'une expérience faite entre les protagonistes (visiteurs et artiste).

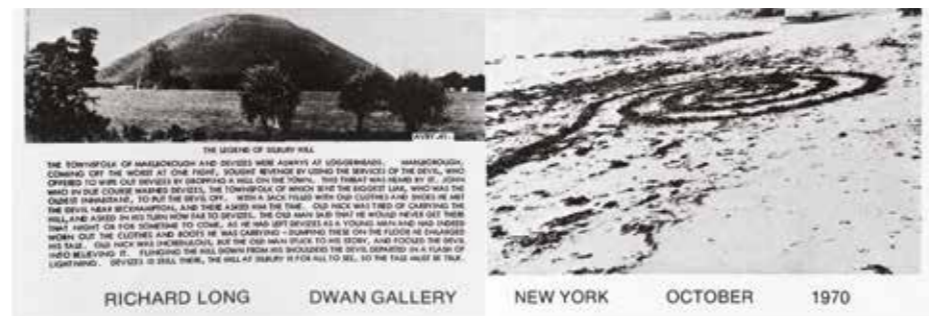
Les documents de constat, n'ayant jamais eu velleité à avoir le statut d'œuvre, seront relégués dans les archives de l'artiste et les traces de cette œuvre sont à chercher à la fois dans les documents préalables (tract et carte) et dans les constats de l'œuvre (témoignages, discussions, photographies, etc.). La temporalité des traces est donc très intéressante car elle s'enracine dans l'avant et l'après œuvre. Ainsi, dans le tract de *Propos neutre n° 2* Noël Dolla mentionne le fait que « le propos n'est plus le repère ou la trace-repère d'une possibilité peinte, il est simplement mise en évidence d'une restructuration spatiale et mentale. Création neutre relative à un espace donné engendrant des espaces différents non définissables. Notion d'indéterminisme et mise en cause des combinaisons mentales et des rapports qu'institue le Regardeur Acteur face à la proposition neutre »¹². Il est donc évident que le processus créatif est désormais la prise d'un lieu performatif où il n'y a que des « rapports de supports à supports, de couleurs à couleurs, d'espaces à espaces... un environnement vaste dans lequel la couleur est le repère 1/ de l'action de l'artiste, 2/ de l'existence d'un espace minimum déterminé par lui »¹³. Ce lieu où s'est déroulé l'action, où les rochers ont été peints pour faire basculer l'espace naturel en espace culturel, s'épuise dans l'entropie du temps pour inexorablement s'éteindre

à nouveau dans l'immensité du site naturel. La trace de l'action s'inscrit dans les mémoires, et dans les documents de constat, l'œuvre, au sens classique (les rochers peints), finit par être définitivement dissoute. Ce qui est intéressant aussi est la distance qui sépare la trace mémorielle et photographique du geste de l'artiste en octobre 1969. Il n'y a pas de relation de similarité visuelle ou physique entre les deux. La trace est ici une interprétation d'un fait, d'un moment et d'un lieu par le photographique et la mémoire. La trace n'est pas l'empreinte, elle est seulement indice, il n'y a pas d'enregistrement matériel direct, il y a survivance, sous la forme du photographique et de la documentation, d'un référent qui a disparu et qui est absent¹⁴.

En février 1970, Noël Dolla poursuit son travail dans l'espace naturel de la Cime de l'Authion en matérialisant des disques colorés (vert, bleu, rose) de trente mètres de diamètre sur la neige. « Ce qui m'intéressait à l'Authion, dit Noël Dolla à Elodie Antoine en août 2000, c'est haut, c'est loin, la route est sinueuse, un peu périlleuse et en fait, il n'y avait rien d'autre à faire qu'à échanger des idées et des sensations. Il n'y avait rien à vendre et c'est pour ça que, par la suite, cette proposition est demeurée relativement peu connue. Je n'ai jamais voulu que la photo soit l'équivalent de l'œuvre. Je n'ai jamais commercialisé les photos des *Restructurations spatiales*. L'œuvre est restée ce pour quoi elle était faite : un moment privilégié d'échanges hors contexte économique, hors galeries, hors musées, et à l'époque la prise de position politique et économique était très importante pour moi »¹⁵. La *Restructuration spatiale n° 3* est une gigantesque inscription colorée sur la neige de trois points qui identifie la montagne comme lieu culturel, comme hétérotopie. L'œuvre est un acte performatif selon l'artiste et ses stigmates disparaissent à mesure que l'atmosphère se réchauffe entraînant la fonte des neiges. La très imposante trace d'inscription sur le sol montagneux dialogue avec la fugacité du propos et sa relative confidentialité. Là encore, le tracé physique est monumental et fragile tandis que la trace mnémotique et documentaire est pérenne et intime. On comprend bien que l'œuvre joue avec des temporalités différentes. Si l'intervention de Denis Oppenheim, *Annual Rings*, dans la neige à la frontière du Canada et des États-Unis en 1968, allait se survivre par l'exploitation iconique de ses photographies, contrairement au choix de Dolla, il n'en reste pas moins que l'utilisation de la neige

comme lieu de l'hétérotopie chez Denis Oppenheim et chez Noël Dolla entraîne une distorsion du temps spécifique à l'œuvre que Foucault nomme l'hétérochronie. L'hétérotopie atteint en effet son plein potentiel lorsque les artistes qui la font naître rompent avec le déroulement du temps réel et c'est le cas particulièrement pour *Annual Rings* ou pour *Restructuration spatiale n° 3*. La précarité thermique de la neige leur confère une dimension temporelle de fragilité qui est leur horloge interne et que le regardeur perçoit comme une urgence. L'hétérotopie est ici une scène utopique, sorte de négentropie poétique de l'imaginaire, inéluctablement vouée à être rattrapée par l'entropie du monde. Malgré le sentiment d'une certaine invulnérabilité de ces immenses œuvres, leur vie si éphémère ne sont que la métaphore de notre propre existence.

La *Restructuration spatiale n° 5* du 23 février 1980 reprend le même vocabulaire visuel que la *Restructuration spatiale n° 3* en produisant trois cercles de trente mètres de diamètre sur les galets de la plage de Nice (dans des teintes ocre jaune, ocre rouge et terre de sienne brûlée). Les bulldozers dégagent des tonnes de galets pour que l'artiste, aidé de quelques assistants, puisse y répandre les pigments naturels. Noël Dolla trace sur la plage les points colorés, qui constituent son langage formel, liés à la ligne et au plan, l'œuvre se déploie sur près de 400 mètres de rivage. Si la *Restructuration spatiale n° 5* est un moment privilégié d'échanges pendant quelques jours, la plage retourne à sa vocation première dès la fin du dispositif. L'œuvre est transformée en trace mémorielle pour les nombreux visiteurs du site en février 1980 laissant à la mémoire le soin de transformer à son tour les faits et les enjeux. Le facteur humain modifie le souvenir au point de produire une infinité de sensations et d'images mentales qui s'éloignent de sa source à mesure que le temps passe. La trace mémorielle est labile et fugante, elle en est paradoxalement l'exemple du vivant. Tout comme les autres sites naturels transformés par l'artiste, la *Restructuration spatiale n° 5* est ce point de ralliement poétique, comme une cabane d'enfant, comme un théâtre où tout ce qui s'y passe s'extrait et s'affranchit des contingences extérieures. Le visiteur aime cet espace défini par l'artiste car il lui procure un sentiment d'isolement contre le reste du monde. Robert Smithson avait bien conscience que ces sites constitués par les artistes étaient à mis chemin entre l'immensité chaotique et l'insondable énigme intérieure



Publicités pour les galeries représentant les artistes /
Advertisements for the galleries of the artists.

Richard Long, Dwan Gallery, New York,
octobre / October 1970,

reproduit dans / reproduced in *Art in America*,
septembre-octobre / September-October 1970.

Christo, Wide White Space Gallery, Anvers, Belgique,
reproduit dans / reproduced in *Artforum*,
vol VII, n° 10, été / summer 1969,
4ème de couverture / back cover.

Patricia Johanson, Tibor de Nagy Gallery, New York,
reproduit dans / reproduced in *Artforum*,
vol. VI, n° 10, été / summer 1968,
4ème de couverture / back cover.

Michael Heizer, *Artforum*,
vol. IX, n° 1, septembre / September 1970.

Walter de Maria, Dwan Gallery, New York,
reproduit dans / reproduced in *Artforum*,
vol VII, n° 8, avril / April 1969, p. 83.

et il caractérisait ces espaces de la façon la plus poétique en disant que « nous sommes perdus entre les abîmes du dedans et les horizons infinis du dehors »¹⁶.

Fabrice Flahutez est historien de l'art, cinéaste et éditeur

Il a écrit de nombreux ouvrages sur l'art contemporain, la photographie et le cinéma. Il a également réalisé des films et des documentaires. Il est membre du conseil d'administration de la galerie de la Villa Mairea à Positano, en Italie.

- Noël Dolla. *Restructurations spatiales*, Galerie des Ponchettes, Nice, 20 juin - 22 octobre 2017, commissariat : Elodie Antoine et Hélène Guenin
- Dans un long article Dave Hickey énonce l'idée originale que les œuvres du Land Art, invendables et non collectionnables étaient une aubaine pour ces revues à fort tirage pour s'émanciper des marchands et collectionneurs, souvent bailleurs de ces revues, qui ne pouvaient alors y placer l'objet de leur collection personnelle. Dave Hickey « Earthscapes, landworks and Oz », *Art in America*, septembre-octobre 1971, p. 40-49.
- Voir la dernière édition de Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré Éditeurs, 2012.
- Voir notamment l'article de Philip Leider « How I spent My Summer Vacation », *Artforum*, vol. IX, n^o 1, septembre 1970, p. 40-49.
- Thomas M. Messer, « Impossible art – Why it is », *Art in America*, vol. 57, n^o 3, mai-juin 1969, p. 30-31.
- Le terme de « post-studio » en référence à la postmodernité est de Carl Andre dans Phyllis Tuchman, « An interview with Carl Andre », *Artforum*, vol. VIII, n^o 10, juin 1970, p. 57-61
- Ibid.*, p. 57.
- Voir Michel Foucault, *Le corps utopique* ; suivi de *Les hétérotopies*, avec une postface de Daniel Defert, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Ibid.*, p. 35-36. La métaphore qu'emploie Michel Foucault est ici d'autant plus signifiante que Noël Dolla est pêcheur et possède un bateau.
- Noël Dolla*, catalogue par Marc Sanchez, Galerie d'art contemporain des musées de Nice du 1er février au 9 mars 1980, Nice, Galerie d'art contemporain des musées de Nice, 1980.
- Les 5 octobre 1969, 14 juin 1970, 13 septembre 1970.
- Voir p. 22-23 du présent ouvrage.
- Ibid.*
- Sur les notions de traces et d'empreintes on se reportera à l'exposition *L'empreinte*, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, espace de la Galerie Sud, 19 février-19 mai 1997, sous la dir. de Georges Didi-Huberman, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- Cité dans Elodie Antoine, *Les Restructurations Spatiales et les Tableaux d'École*, mémoire de Maitrise en histoire de l'art sous la direction d'Eric De Chassey, Université François-Rabelais de Tours, 2000, p. 117.
- Robert Smithson, « A cinematic Atopia », *Artforum*, vol. X, n^o1, septembre 1971, p. 53-55.

NOËL DOLLA – MICHEL FOUCAULT: MEETING IN THE FIELDS

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

The condition reports displayed in the Ponchettes gallery¹ in Nice have never been commercialized by the artist, nor exhibited, as did the American artists, which makes them well-suited entries to the threadbare history of in situ interventions in France.² The piece is no anecdote; it remains coherent with the issues addressed by Supports/ Surfaces, a group whose forte lied in breaking down their formal inheritance, and who were an integral part of Noël Dolla’s background. After dismantling painting and sculpture, embodied so perfectly in structures étendoirs in 1967, the artist sought an escape from exhibition venues, somewhere beyond the museum and the gallery. These observations pushed him from 1969 onward to strive for a “shared intelligence” wherein artworks are no longer a group of images but a social rapport between people.

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

Art history has long considered outdoor interventions by artists working in nature in the late 1960s as an essentially American endeavor. Robert Smithson, Walter de Maria, Patricia Johanson, Nancy Holt, Michael Heizer, Dennis Oppenheim and even Robert Morris are the genre’s main protagonists; their outdoor artworks are more widely known under the elastic designation Land Art. In France, Gilles A. Tiberghien took on the task of defining ideological and philosophical contours for these historic tendencies and shed light on the processes that pushed these artists to abandon galleries and museums at the very moment when the West was calling into question a society based on accumulation, capitalism, the institutional legitimization of art, etc.³

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

The Ponchettes exhibition features, for the first time, work by Noël Dolla that adds a new page to the file on “venturing outside the walls”, where his process can be integrated into – or at least runs parallel with – developments on the other side of the Atlantic. It is a considerable undertaking, since Noël Dolla’s first pieces in nature indeed originate in the year 1969, the time when Robert Smithson was working in Rome on *Asphalt Rundown* and a year before unfolding *Spiral Jetty* in the Utah desert in 1970. And yet, there is no causal relationship to draw between the propositions made by these

American and French artists. Noël Dolla did not hear about what was happening in America until the 1980s, despite cover stories, countless advertisements and numerous essays on the developing context in English-language art magazines *Artforum* and *Art in America*. The first photos of Michael Heizer’s *Double Negative* or Robert Smithson’s *Spiral Jetty* were published in *Artforum* in 1970, and the landscape-turned-medium figures prominently in critiques by American art historians and critics concerning the new economy of art inherited from May 1968.⁴ Thomas M. Messer, director of the Solomon R. Guggenheim foundation, foresaw how this art would be “impossible for collectors to collect, for museums to show, for dealers to handle, for critics to appraise, the last art may seem the ultimate in frivolity, but it must be recognized as the expression of radical disenchantment with the present role of art in society”.⁵

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

For Noël Dolla, working in the “post-studio”⁶ world of nature promises to reverse the order of things, so that the act of painting creates the medium and not the other way around. With each act of painting a place emerges, all while maintaining the nomadic nature of the piece itself, because the framework’s inherent timing demands that observers join the piece wherever it is, unwittingly coming into contact, along the way, with American artist Carl Andre’s concept of the road as the quintessential sculpture that engages all who encounter it.

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

In this meeting between artwork and audience emerges a multiplicity of viewpoints, potentialities and extensions of real life. “My idea of a piece of sculpture is a road”, explains Carl Andre to Phyllis Tuchman in June 1970. “A road doesn’t reveal itself at any particular point or from any particular point. Roads appear and disappear. We either have to travel on them or beside them. But we don’t have a single point of view for the road at all, except a moving one, moving along it. Most of my works – certainly the successful ones – have been ones that are in a way causeways – they cause you to make your way along them or around them or to move the spectator over them. They’re like road, but certainly not fixed point vistas. I think sculpture should have an infinite point of view”.⁷

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

With Carl Andre’s observations in mind, Noël Dolla’s hand-drawn maps that sometimes accompany the *Restructurations spatiales* are indications of where the piece can be located,

or in other words, that all roads lead somewhere. The journey there offers a kind of procession, or a rite of passage, and the arrival at the Authion summit completes the site, conferring upon it an identity outside all instances, which was important to the concerns of that time. These post-1968 propositions were extraordinarily radical in their attempt to destabilize the sequence of operations dictating that the artist’s hand be chained to the object, the gallery, the dealer, the collector, the market, and ultimately to a process that reifies creation. By simply being present, you could plainly see that the colored circles, for example, punctuated the landscape as though the artist were conducting a semantic reading of nature. The landscape, transformed, requires no explanation to the viewer, who freely projects upon it as much affect as he pleases. To each his own reading.

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

Interestingly, the *Restructurations spatiales* and certain other pieces by American Land-artists resonate with Michel Foucault’s famous lecture from 1966 on the notion of heterotopia; the physical manifestation of a utopia, the concrete space that houses the imagination, isolating and protecting it from the rest.⁸ For Foucault, the ship is a heterotopia par excellence, for it is “a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea”.⁹ Noël Dolla’s *Restructurations spatiales* call forth the heterotopia because they too define “other spaces”.

The Ponchettes gallery, 1970, by Noël Dolla

The first experiment of this kind was the spatial restructuring *Propos neutre n°2* in October 1969, where Dolla painted the limestone peaks of the Cime de l’Authion three by three, in pink vinyl. He prints a leaflet to explain the issues at stake and invites the “active watcher” to visit the site and meet the artist in person on three separate Sundays throughout the year.¹⁰ A hand-drawn map shows the location, like a map to hidden treasure, indicating how to find this “location of the misdemeanor” if one is coming from Nice and heads several dozen kilometers out toward the mountain range. The leaflet and map are considered documents that activate a framework in which artist, artwork, audience and place can situate themselves at a specific point in time. In other words, they are devices for dreaming. And so, for several weeks, the public could journey in search of the artwork and the artist in order to share a momentary experience. *Propos neutre n°2* is at the mercy of the weather, the changes in climate that

ultimately lead to its disappearance, so that it lives on solely in the experiences of the protagonists [visitors and artist].

The condition reports, which were never intended to become artworks in their own right, are relegated to the artist's archives. Traces of the piece exist either in the introductory documents (flyer and map) or in comments and documentation made on the work (statements and interviews, discussions, photographs, etc.). They represent an interesting temporality that is anchored in the before and after. In his flyer for *Propos neutre n° 2*, Noël Dolla emphasizes that “the proposition is neither a reference or a landmark for a painted possibility, it simply shows that a spatial and mental restructuring takes place. A neutral creation relative to a pre-defined space producing a variety of indefinable spaces. A sense of indeterminacy, questioning the mental combinations and relationships established by the Active Viewer when confronted with the neutral proposition”.¹¹ Clearly, the creative process in this context demands that one perform ownership of a place where “surfaces relate to surfaces, colors relate to colors, spaces relate to spaces. A vast environment in which color is an anchor point 1/ for the artist's action 2/ for the artist to determine the minimum space required”.¹² This site of momentary action, where painting the cliffside shifts the natural space into a cultural space, is exhausted by the entropy of time, inexorably fading away in the immensity of nature. Action leaves traces on memory, through reports made about it, but the artwork in the classical sense (the painted rocks) ultimately dissolves away completely. The distance that separates memory from photographic trace is also interesting in the wake of the artist's intervention in October 1969. There are no visual or physical similarities between them. The traces are interpretations of fact, of time and place, through photography or by recollection. The trace is not an imprint, simply a clue, there is not direct material recording, only what survives, in the shape of photographs and documentation, of this reference to what has disappeared, what remains absent.¹³

In February 1970, Noël Dolla continues his work at the Cime de l'Authion and demarcates three colored circles (green, blue, pink) in the snow, each thirty meters in diameter. “Why was I interested in Authion?” explains Noël Dolla to Elodie Antoine in August 2000. “It's high, far, with a winding road, a bit dangerous actually, there was nothing else to

do than exchange ideas and sensations. There was nothing for sale, which is ultimately why this proposition remained relatively unknown. I never adhered to the idea that a photo can replace the piece itself. I never tried to sell photos of my *Restructurations spatiales*. The piece is what it was: a special, shared moment occurring independently from the economy, from galleries, from the museums, and at the time this political and economic stance was very important to me”.¹⁴ *Restructuration spatiale n° 3* is a giant-scale coloration of the snow, marking three points on the mountain that identify it as a cultural site, a heterotopia. For the artist, the piece is a performative act, and the stigmata disappear once the warming atmosphere melts the snow. This extremely imposing mark on the mountainous terrain dialogues with the ephemeral character of the proposition and its relative confidentiality. Again, here we have a fragile and monumental physical mark, whereas the mnemonic and documentary traces are permanent and intimate. The piece clearly plays with different temporalities. Although Dennis Oppenheim's *Annual Rings* in the snow-lined border between Canada and the United States in 1968 lives on through the iconic use of photographs, contrary to Dolla's choice, the fact remains that both works utilize snow as a site of heterotopia that distorts time in the very way that Foucault calls heterochronic. The heterotopia indeed realizes its full potential when the artists calling it forth break with the usual passing of time, particularly in the case of *Annual Rings* or of *Restructuration spatiale n° 3*. The snow's thermal sensitivity confers a fragile temporality to these works, an internal clock that the viewer perceives as a kind of urgency. Here, heterotopia is a utopian scene, a kind of poetic negentropy of the imagination that is destined, at the same time, to be surpassed inevitably and quickly by the entropy of the world. In other words, although these immense artworks impart a feeling of invulnerability, their ephemeral lives are simply metaphors for our own existence.

Restructuration spatiale n° 5 on February 23, 1980, resumes with the visual vocabulary of *Restructuration spatiale n° 3* by producing three circles, each thirty meters in diameter, on the rocky beaches of Nice (using ochre yellow, ochre red and burnt sienna pigments). Bulldozers push aside pebbles by the tons so that the artist, aided by several assistants, may scatter the pigments to form three colorful dots on the beachscape – dots being an iconic part of his formal

language – perfectly flat and aligned, covering nearly 400 meters of coast. For several days, *Restructuration spatiale n° 5* proposes a special moment of shared experience, however the beach returns to its primary function as soon as the intervention is over. It transforms into remembrance for the many people who visit the site in February 1980, and it is up to memory to transform the facts and concerns at hand. The human factor modifies memory to the point of producing infinite sensations and mental images, moving further and further away from the source as time passes. The traces left in memory are unstable, elusive and paradoxically, exemplify what it is to be alive. Like all the other sites he has transformed, *Restructuration spatiale n° 5* becomes a poetic rallying point, much like a child's playhouse or a theatre where everything that happens is removed and free from outside contingencies. The visitor comes to love this space defined by the artist because it gives him a feeling of being protected from the rest of the world. Robert Smithson understood all too well how these sites, shaped by artists, were mid-way between chaotic immensity and uncombed internal mystery, and he characterized them most poetically by saying, “We are lost between the abyss within us and the boundless horizons outside us”.¹⁵

Fabrice Flahutez is Art historian and curator.

Translated from French by Maya Dalinsky

7. *Ibid.*, p. 57.

8. See Michel Foucault, *Le corps utopique*; followed by *Les hétérotopies*, with a foreword by Daniel Defert, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009. For an English translation, see *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* translated by Jay Miskowiec (<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>)

9. *Ibid.*, p. 35-36. Michel Foucault's metaphor is made even more significant by the fact that Noël Dolla is an avid fisherman and has his own boat.

10. On October 5, 1969, June 14, 1970, and September 13, 1970.

11. See p. 22-23 of the present book.

12. *Ibid.*

13. See also the exhibition *L'empreinte* for more on the notion of traces and imprints, by Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, espace de la Galerie Sud, 19 February - 19 May 1997, dir. by Georges Didi-Huberman, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

14. In Elodie Antoine, *Les Restructurations spatiales et les Tableaux d'École*, 2000. M.A. Thesis in art history under the direction of Eric De Chassey, Université François-Rabelais de Tours, 2000, p. 117.

15. Robert Smithson, “A cinematic Atopia”, *Artforum*, vol. X, n° 1, September 1971, p. 53-55.

1. Noël Dolla. *Restructurations spatiales*, Galerie des Ponchettes, Nice, 20 June - 22 October, 2017, curators: Elodie Antoine and Hélène Guenin.

2. In a long article, Dave Hickey originally proposes that works of Land Art, unsellable and uncollectable, were a boon for national art magazines, enabling them to declare independence from the art dealers and collectors that often acted as backers and now could no longer treat such publications as a platform for displaying their personal collections. Dave Hickey, “Earthscapes, landworks and Oz”, *Art in America*, September-October 1971, p. 40-49.

3. See the latest edition of Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré Éditeurs, 2012.

4. See in particular Philip Leider's article, “How I spent My Summer Vacation”, *Artforum*, vol. IX, n° 1, September 1970, p. 40-49.

5. Thomas M. Messer, “Impossible art – Why it is”, *Art in America*, vol. 57, n° 3, May-June 1969, p. 30-31.

6. The term “post-studio” comes from Carl Andre in reference to postmodernity, in an interview with Phyllis Tuchman, “An interview with Carl Andre”, *Artforum*, vol. VIII, n° 10, June 1970, p. 57-61.