

# HISTOIRE DE L'ART

## SIXIEME PARTIE

### L'ART CONTEMPORAIN



Jacques ROUVEYROL

# CHAPITRE 36 : LA REVOLUTION DUCHAMP

## INTRODUCTION : LES PREJUGES.

### 1. Préjugé 1 : "A l'art contemporain, on ne comprend rien".

Ci-dessous, *Le Baiser de l'artiste* (performance) 1977 d'Orlan. On introduit une pièce dans la fente et on reçoit en échange un baiser de l'artiste.



A quoi l'on peut répondre qu'à l'art médiéval, sans le secours d'une sérieuse connaissance de la *Bible* et des ouvrages savants des théologiens de l'époque, on a seulement l'impression (naturellement fausse) de comprendre (Voir *Cours de Première année, chapitres allant du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*). Pas davantage, sans une connaissance certaine de la mythologie grecque et romaine voire de l'histoire de l'antiquité, on n'accède véritablement aux oeuvres de la Renaissance, du classicisme, du baroque, du néo-classicisme, du romantisme, etc.

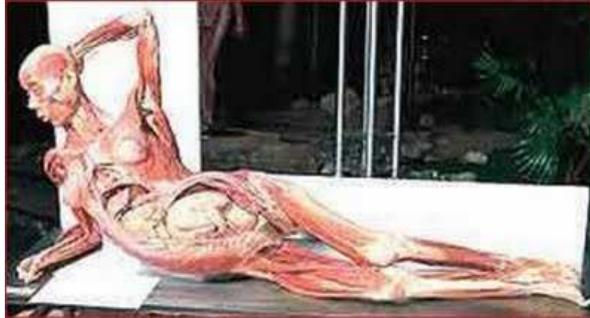
Sans doute faut-il, pour parvenir à la compré-hension de l'art contemporain, un *effort* analogue à celui qu'il a fallu fournir pour entrer dans le secret des époques antérieures.

On dira, "mais l'impressionnisme, c'est immédiatement accessible" ? Et l'on se trompera encore puisqu'on n'y verra que ce que le regard que nous a donné l'art classique nous permet

de voir et que, précisément à cause de cela, on n'y verra pas directement l'essentiel : *le refus de la représentation par la peinture* (Voir cours de Deuxième année).

## 2. Préjugé 2 : "L'art contemporain, ce n'est pas beau".

Ci-dessous *Femme* de Günter von Hagens.



On fera observer que les chapiteaux de la période romane ne sont pas beaux non plus et n'ont pas été conçus et réalisés pour l'être.

C'est qu'on s'abuse énormément sur la question de la beauté dès lors qu'on croit qu'elle est ce qui définit une oeuvre d'art.

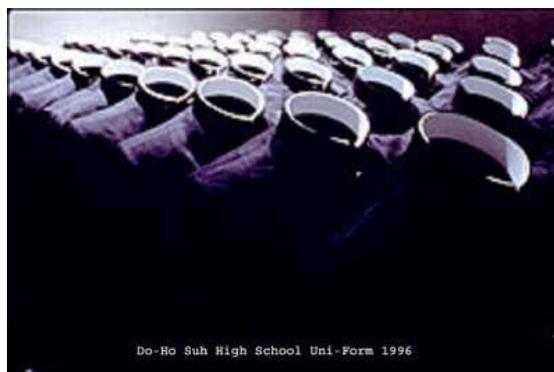
L'art du Moyen-Âge ne cherche à aucun moment la beauté. Il est une manifestation du *sacré* dans ce monde, ce qui lui confère une valeur autrement plus importante.

Mais, même lorsque la *beauté* devient l'objet de l'art (en Italie, au XV<sup>e</sup> siècle), sa définition est sujette à de très nombreuses variations : au XV<sup>e</sup> siècle, c'est l'*harmonie* (comme en Grèce auparavant et comme, ensuite, aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles) qui définit la beauté. Mais, au XVI<sup>e</sup> siècle maniériste, c'est la *grâce* ; pour le romantisme, au XIX<sup>e</sup> ce sera le *sublime*.

Le réalisme du XIX<sup>e</sup> s'en soucie comme d'une guigne, son objectif étant la *vérité*.

C'est parce que notre culture de base est anachronique, parce que nous regardons avec des yeux du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècles, que nous croyons que l'objet de l'art est la beauté. Il l'a été. *Il ne l'est plus.*

Il faudra tenter de voir quel est (ou quels sont) le (ou les) objectif(s) de l'art contemporain.



## 3. Préjugé 3. "Bien souvent, l'art contemporain, ça ne représente rien".

Faut-il rappeler qu'un tympan, un chapiteau roman ne "représentent" rien non plus. Qu'on a affaire à une écriture ou à des symboles qui renvoient à un monde (un au-delà) précisément

non représentable (voir comment les *Annonciations* des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle "démontrent" l'irreprésentabilité (si l'on peut dire) de ce dont il est question en elles : *l'incarnation*) ?

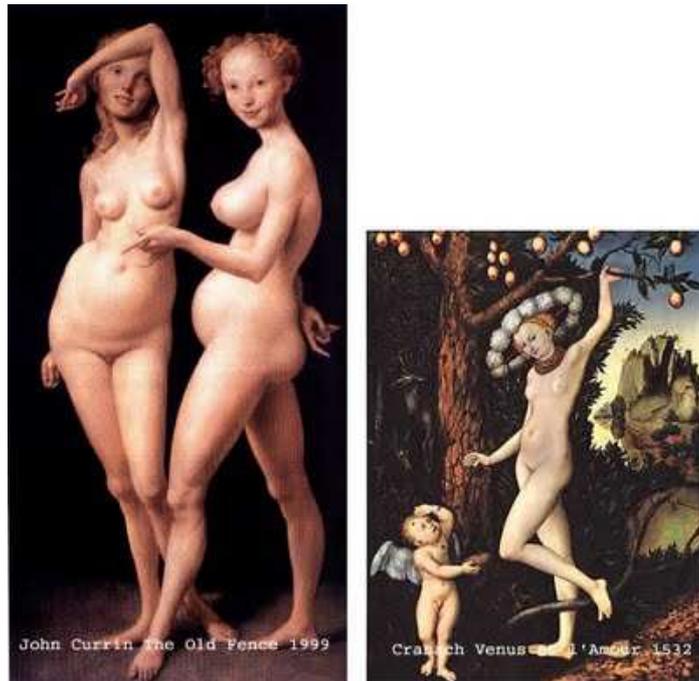
C'est l'art issu de la Renaissance qui fait (avec la "fenêtre albertienne") de l'art une *représentation* (en trois dimensions) du monde et des événements qui se déroulent sur son "théâtre".

Mais déjà avec Manet et son *Olympia*, la représentation est répudiée (voir *Cours de Deuxième année*). Ce n'est pas une femme allongée que Manet peint sur sa toile. Il y assemble (selon l'expression de Maurice Denis) des couleurs. Un point c'est tout. Suivi en cela par tout l'art abstrait qui se constitue précisément dans le refus de la représentation.

Tout cela n'empêche pas que l'art contemporain puisse *être beau*. Le *Puppy Bilbao* de Koons (comme l'*Eve d'Autun* du XII<sup>e</sup>s) est beau dans le renouvellement de ses couleurs à chaque saison.

Cela n'empêche pas que l'art contemporain puisse *représenter*. Les oeuvres des hyperréalistes représentent en effet ... non pas les choses, il est vrai, mais leurs images.

Ainsi, l'art contemporain a à voir avec *autre chose* que la beauté ; avec *autre chose* que la représentation. Avec quoi ?



Le tableau de Currin *représente* en effet. Mais, en quoi est-il contemporain ? Sa parenté avec l'univers féminin d'un Cranach est pourtant manifeste.

Mais, *qu'on se pose la question* de sa contemporanéité est *déjà* une reconnaissance de celle-ci. La question est la preuve qu'on trouve "anormale" sa production actuelle. C'est le signe, par conséquent, qu'on a *déjà* l'idée que l'art contemporain a à voir avec *autre chose* que la beauté, avec *autre chose* que la représentation. Alors, de nouveau, avec quoi ?

## II. ORIGINE DE L'ART CONTEMPORAIN

D'où vient l'art contemporain ? Comment et de quoi est-il né ?

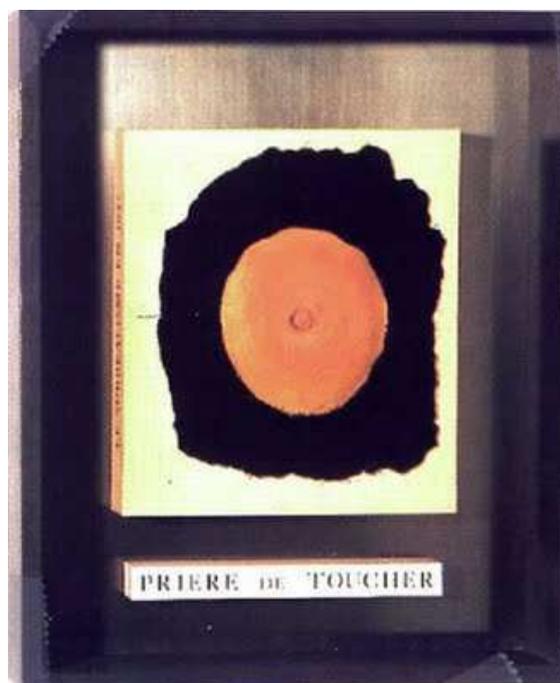
### 1. Dada (1916-1925)

*Dada* est un mouvement radical. C'est une remise en cause globale des valeurs esthétiques, morales, politiques, religieuses, évidemment, idéologiques.

C'est l'affirmation :

#### a. de la valeur de l'extravagance.

La *valeur* vient à l'œuvre de sa *non-conformité* (aux mœurs, aux goûts, aux comportements, aux idées ordinaires.). "Extravaguer", c'est errer hors du chemin (hors des "sentiers battus", de la voie rectiligne d'une raison sans fantaisie) Ainsi, par exemple, de *Cadaeu* (1921 Tate Gallery, Londres) de Man Ray qui se trouve être un fer à repasser dont la semelle est munie de pointes ! Ainsi encore de cet « événement » de Philippe Soupault, le poète, qui accroche au mur un miroir auquel il donne pour titre : *Portrait d'un Imbécile*. Ou encore cette *Sainte Vierge* de Picabia (1920) qui consiste en grosses taches d'encre avec éclaboussures. Ou enfin Duchamp *Prière de toucher* (1947 Emboîtage du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme* de 1947, (caoutchouc mousse sous verre). L'extravagance ne venant pas de la présentation d'un sein de caoutchouc ni même du « prière de toucher » qui l'accompagne et qui va à l'encontre de l'impératif mille fois répété sur le mur de tous les musées du monde, mais bien plutôt de la barrière de verre qui empêche précisément qu'on puisse se rendre à l'injonction de toucher.



**b. La référence allusive.** La valeur vient à l'œuvre, en outre, de la *référence* à un passé qu'elle exclut. Faire des taches sur une feuille de papier est à la portée du premier écolier venu. Pour qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, il faut encore que l'écolier ait conscience de ne pas faire simplement des taches. Nommer « *La Vierge Marie* » cet ensemble de taches, c'est

faire *allusion* à tout un passé de représentations de la Vierge dont on est bien conscient qu'elle, immaculée justement, ne se résume nullement à quelques pâtés d'encre. De la même façon le « *Prière de toucher* » de Duchamp est aussi un renvoi à ce thème religieux très fréquent dans la peinture depuis le Quattrocento : le « *Noli me tangere* » représentant Marie-Madeleine tendant la main vers le corps ressuscité du Christ devenu intouchable. Du même ordre, de Duchamp *L.H.O.O.Q.* ( 1919 ) qui est une carte postale surchargée de ce titre et qui représente *La Joconde* affublée d'une légère moustache et de quelques traits de barbe. Extravagance et allusion, tout ensemble.

### c. La valeur vient aussi à l'œuvre d'un détournement de l'usage.

→ Détournement de l'usage de l'œuvre d'art elle-même : *Les deux Enfants sont menacés par un Rossignol* de Max Ernst est un tableau agrémenté d'une barrière de bois collée ainsi que d'une sorte de loquet qui apparente l'œuvre à un jouet d'enfant.

→ Détournement de l'usage d'objets justement usuels, comme la pelle à neige de Duchamp.

## 2. Le ready-made.

Voici donc un objet "tout fait", "déjà fait", "tout prêt ». Un sèche-bouteilles, une pelle à neige, un urinoir : *Fontaine* de Duchamp (1917).

Le *ready-made* c'est l'affirmation de la *non-valeur* de « l'œuvre d'art ». Ou l'affirmation selon laquelle *tout est de l'art*. C'est avec lui, sans doute, que commence vraiment l'art contemporain. Contre le moyen-âge, il n'y a *plus de sacré*. Contre le classicisme, il n'y a *plus de beauté*. Contre le romantisme, il n'y a *plus de sublime*. Contre le réalisme et le néo-plasticisme, il n'y a *plus de vérité*. Contre le surréalisme, il n'y a *plus de sens caché*.



## 3. La performance.

On l'a vu plus haut, Philippe Soupault, poète dadaïste, accroche au mur un miroir auquel il donne pour titre : *Portrait d'un Imbécile*. Cela veut dire qu'une *action* peut, en elle-même, aussi être une œuvre d'art. Pas seulement un objet, mais aussi une action.

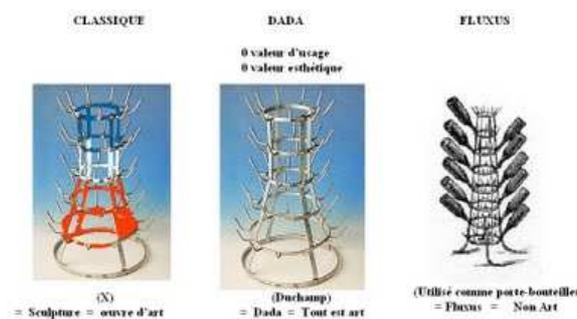
#### 4. Fluxus (1962 - ...)

*Fluxus* n'est pas à proprement parler à l'origine, puisqu'il débute vers 62. Mais il est une évolution de *Dada* d'une très grande importance pour l'art contemporain.

Pour Fluxus, comme pour Dada, pour Duchamp, « *tout est art* ». Ceci est le point de départ. Le point d'arrivée, c'est le *Non-art* ou *l'Anti-art*. Soit un porte-bouteilles. Je le peins aux couleurs de la France, par exemple, et l'expose en galerie ou au musée. C'est une œuvre d'art, une sculpture. Le porte-bouteilles a *perdu sa valeur d'usage mais gagné une valeur esthétique*.

Supposons maintenant que je fasse l'acquisition de ce porte-bouteilles au Bazar de l'Hôtel de Ville de Paris et que je l'expose tel quel en galerie ou au musée (ce que fait Duchamp), l'objet est devenu une œuvre d'art mais *a perdu et sa valeur d'usage et toute valeur esthétique*. Avec Dada, « *tout est art* ».

Voici que, pour finir, ayant acheté l'objet, je l'utilise comme un porte-bouteilles (dans une galerie ou un musée). Il *perd toute valeur esthétique en retrouvant sa valeur d'usage*. Voici le « *non-art* » de Fluxus.



En musique, par exemple, John Cage considère que les sons entendus pendant les *silences* inscrits sur la partition, participent de la musique tout autant que les notes qui figurent sur la portée. Aussi organise-t-il des concerts dans lesquels les seuls sons entendus sont les sons réputés « *parasites* » dans les concerts classiques (toux, bruits de chaises qui craquent, etc.). Par exemple 4'33'' *for large orchestra* (<http://www.youtube.com/watch?v=kJ5PqyDZqvk>)

##### a. Les events

Fluxus invente les *Events* (les Événements). Un geste ou une série de gestes souvent de la vie quotidienne (des gestes aussi banals que l'est un porte-bouteilles ou une pelle à neige). Ce geste est accompli et constitue un événement. Voici un *event* de Gorge Brecht, par exemple :

*2 exercices, automne 1961:*

*Considérez un objet. Appelez ce qui n'est pas l'objet "autre". Ajoutez à l'objet, de "l'autre", un autre objet, pour former un nouvel objet et un nouveau "autre". Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de "l'autre" « Enlevez une partie de l'objet et ajoutez-le à "l'autre" pour former un nouvel objet et un nouveau*

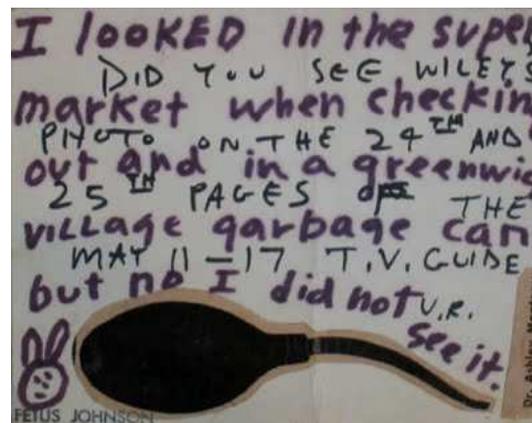
"autre". Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de "l'autre".

Ou encore cet *Hommage de Maciunas* à La Monte Young du 12 janvier 1962:

*Effacer, gratter ou laver aussi bien que possible toute ou toutes les lignes de la Monte Young dessinée(s) précédemment, ou tout autre ligne rencontrée comme des lignes de rues qui divisent, du papier émarginé ou des lignes de partition, des lignes sur des terrains de sport ou des tables de jeu, des lignes dessinées par des enfants sur des trottoirs etc.*

## b. Le mail-art.

Fluxus innove encore avec encore le *mail-art*. Son inventeur en 1962 est Ray Johnson qui fonde la *New-York School of Correspondence*. L'art, devenu non-art, doit s'échanger librement, hors du circuit des galeries et des musées : donc par la poste. Avec timbres et cachets fabriqués par l'expéditeur, collages et découpages de matériaux divers. Ci-dessous : Ray Johnson *Mixed media collage on card from a 1968 mailer to V.Romano*.



## c. Le rejet de la culture.

Il ne doit pas y avoir besoin de connaître l'histoire de l'art pour accéder aux œuvres. Le caractère allusif qu'on trouvait chez Dada est ici à proscrire. Si le porte-bouteilles doit retrouver son usage, il importe qu'une «œuvre» soit immédiatement compréhensible (sans le détour par toute l'histoire de l'art).

Ainsi, par exemple :

*27 Sounds manufactured in Kitchen* de John Cage

(<http://www.youtube.com/watch?v=mGrhL49-YQw>)

\*

Ainsi, avec *Dada* dès 1916, avec *Fluxus* en 1962 on assiste à une remise en question totale de ce qu'a été l'art depuis l'origine ( sacré en Egypte et au Moyen-Âge, esthétique en Grèce et en Occident depuis la Renaissance).

-->L'art n'a plus à être *beau*.

-->L'art n'a plus à *représenter* le monde.

-->L'art ne se limite plus à des *sujets culturellement valorisés*.

-->L'art ne limite plus son *expression* à peinture, sculpture, architecture.

-->Un *objet* (n'importe lequel), une *action* (n'importe laquelle), un *comportement*, et même ... *rien* peuvent être de l'art.

*Peuvent ...*

### III. REDEFINIR L'ŒUVRE D'ART

Tous les urinoirs *ne sont pas* des œuvres d'art.

Tous les urinoirs *peuvent devenir* des œuvres d'art.

Comment la *valeur esthétique* vient-elle aux objets pour en faire des œuvres d'art ? Telle est bien la question.

#### 1. L'impasse Fluxus.

Tous les urinoirs *sont* des œuvres d'art. Cela revient à affirmer *qu'il n'y a pas d'œuvre d'art*. Si l'œuvre d'art ne se *distingue* pas de l'objet usuel (ne serait-ce qu'en lui faisant perdre son usage, justement) alors il n'y a que des objets usuels.

Telle est l'impasse dans laquelle s'enferme Fluxus. *Si tout est art, rien n'est art et il n'y a plus d'art*.

#### 2. La limite de Dada.

Tous les urinoirs *ne sont pas* mais *peuvent devenir* des œuvres d'art. Il y a donc quelque chose qui *distingue* l'œuvre d'art de l'objet usuel. Quoi ?

a. D'abord, *un second urinoir est impossible*. Ou il ne sera que la réplique du premier. Duchamp, après que celui, original, de 1917 ait disparu en fait faire huit répliques en 1964. Cela veut dire que plus que l'objet lui-même, *c'est le geste* qui l'intronise œuvre d'art qui fait la valeur de l'œuvre (on verra comment, dans l'expressionnisme abstrait, par exemple, puis dans des mouvements comme Support-Surfaces ce sont les conditions *d'effectuation* de l'œuvre (le geste de peindre, pour les premiers, les supports de la peinture, pour les seconds) qui deviennent primordiales dans la production artistique. Autrement dit l'*originalité* (au sens strict) est la première condition d'une œuvre d'art. Rappelons que cela n'a pas toujours été le cas et qu'au Moyen-Âge roman elle était justement ce qu'il y avait à exclure (voir *Cours de Première année*).

b. *Fontaine* se présente comme *un urinoir renversé*. Autrement dit qui a perdu sa valeur d'usage. Ainsi, l'*inutilité* est la seconde condition de l'œuvre d'art (ce que Kant nommait « *la finalité sans fin* »). Moyen-Âge excepté, une fois encore.

d. *Fontaine* présenté par Duchamp en 1917 pour une exposition libre sans jury pour sélectionner les œuvres, est malgré tout *refusée*. Il faut dire que l'œuvre est présentée sous un pseudonyme parfaitement inconnu. Elle ne sera « validée » que lorsqu'on en connaîtra l'auteur. Ce qui signifie que l'œuvre d'art a pour troisième condition la *reconnaissance*. Il faut que l'artiste soit déjà reconnu (par ses pairs, le public, le marché, les critiques, les collectionneurs). De fait, le 17 novembre 1999, un exemplaire de *Fontaine* se vend chez Sotheby's 1,677 millions d'euros. De fait, encore, en 2007, Beaubourg réclame 2,8 millions d'euros de dommages et intérêts à Pierre Pinoncelli pour avoir endommagé un Urinoir au moyen d'un coup de marteau.

### **III. Que deviennent les Beaux-Arts ?**

Peinture, sculpture, ne disparaissent pas pour autant, mais connaissent également un bouleversement radical. C'est ce bouleversement qu'il nous faut à présent étudier.

Sites intéressants à consulter

Sur l'expressionnisme abstrait :

<http://www.artst.org/abstract-expressionism/>

2. Sur l'art contemporain :

<http://www.artsophia.com/mouvement-art-contemporain/index.htm>

# CHAPITRE 37 : L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT (1) 1942-1952

## I. LES CONDITIONS

A la fin des années 30, les Etats-Unis connaissent *la grande dépression*. A cette époque, deux courants dominent la scène artistique américaine qui est loin d'avoir le rayonnement de la scène artistique parisienne. Si New York va bientôt devenir la capitale mondiale de l'art, elle est loin de pouvoir rivaliser avec Paris à ce moment. Les deux courants qui dominent la peinture américaine à l'époque sont donc : le *régionalisme* et le *socio-réalisme* (on évitera « réalisme social » qui est trop proche du « réalisme socialiste » qui règne en Union Soviétique et qui est bien trop « socialiste » pour la mentalité américaine)

### 1. Le régionalisme.

John Stueart Curry *Baptism in Kansas* 1928 (Whitney Museum of Art, New York), ci-dessous, mais aussi Grant Wood, Benton Thomas sont sans doute les plus importants de ces peintres qui mettent en scène la vie quotidienne de l'Amérique « profonde ».



### 2. Les socio-réalistes.

William Gropper, Andrew Whyet, Reginald Marh (voir ci-dessous *Why not Use the L* 1930 Akademie der Künste Berlin) peignent à leur tour la réalité quotidienne de la vie, mais de façon plus militante. Autant les régionalistes prennent pour thème la campagne, autant les socio-réalistes prennent la ville pour sujet.



### 3. Le développement des avant-gardes.

L'art européen a déjà fait son apparition en Amérique. Principalement avec, en 1913, l'*Armory Show*, une gigantesque exposition de près de mille six cents œuvres dont un tiers vient d'Europe et pour ainsi dire de Paris. Cette exposition relance (voire fait naître) le marché de l'art, donne sa base aux grandes collections américaines et ouvre aux artistes américains de nouveaux horizons pour leur propre peinture.

#### a. L'AAA (American Abstract Artists) 1936-1940

C'est un groupement d'artistes abstraits très influencés par la peinture européenne, en particulier par le cubisme (Braque, Picasso) et l'abstraction géométrique (le néoplasticisme, surtout, de Mondrian). On y rencontre des artistes comme Ad Reinhardt, Albert Gallatin, Charles Show (influencé par Miro), Fritz Glarner, Harry Holtzmann (ci-dessous *Sculpture* 1940 Carnegie Museum of Art, Pittsburgh Pennsylvania), Ilya Bolotowsky (émules de Mondrian) et quelques autres.



### c. The Ten (1935-1940)

Il s'agit de s'opposer aussi bien à "l'académisme" de l'abstraction géométrique venue d'Europe qu'au régionalisme américain. Gotlieb, Rothko, Schanker, Ben-Zion (ci-dessous *Avocado on Green Plate* 1939) pratiquent une peinture plus « brute », moins « finie » que la peinture européenne.



### d. Les rejets.

→ Il y a d'abord, donc, le rejet du formalisme de l'abstraction géométrique. D'où la question : *que peindre ?*

→ Il y a alors l'acceptation de l'influence surréaliste. Mais pas du surréalisme « formaliste » d'un Dali, d'un Magritte, d'un Delvaux. Bien plutôt celle des « premiers » surréalistes, plus abstraits comme Masson, Matta ou Miro qui pratiquent "l'écriture" automatique.



Masson *Dance in the Town of Saragossa* 1938



Miró *La Formation du Monde* 1934



Matta *Space and Time* 1940

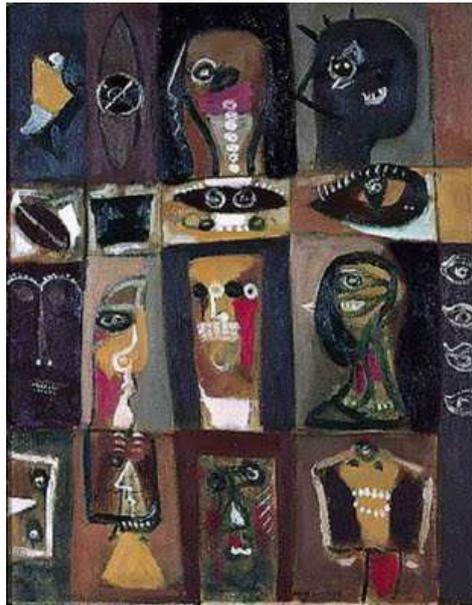
Toutefois, alors que la référence surréaliste était à l'inconscient individuel Freudien, lequel Freud considérait l'art à peu près comme l'équivalent d'un symptôme névrotique (à ceci près que la sublimation constitutive de la production artistique permet précisément d'éviter le symptôme), la référence des artistes américains va à Jung et à sa théorie d'un inconscient collectif porteur d'archétypes qui sont des schémas de « pensée » très archaïques communs à la quasi totalité de l'humanité et dont les mythes nous donnent des mises en scène.

Il en résulte que **le contenu-même de l'oeuvre est abstrait**. Il n'y a pas de *figure* pour rendre les émotions primitives de l'être humain (à ce niveau quasi-animal). La psychanalyse de l'enfant (connue à travers la structure psychotique qui constitue, schématiquement, une régression aux âges les plus reculés de l'existence) montre (Mélanie Klein, particulièrement) le morcellement, le chaos qui règne dans l'univers des "objets" sur lesquels s'exercent les pulsions du nourrisson.

Le but de l'oeuvre consistera donc à exprimer, **avec des moyens abstraits** comparables à ceux des peuples « primitifs » (indiens, aborigènes, etc) **ce contenu abstrait** : les peurs et les motivations les plus primitives de l'homme. (Ci-dessous d'abord Gottlieb *Man looking at a woman* (1949 MoMA), puis Rothko *Rithes of Lilith* (1945).



→ Il s'agit de voir les choses, les êtres, les événements « comme si c'était *la première fois* ». D'où les références aux mythes : gréco-romains (Baziottes *Cyclope* 1947, Rothko *Antigone* 1941, Gottlieb *Le Rapt de Perséphone* 1943, *Eyes of Oedipus* 1945 (ci-dessous), Pollok *Pasiphaé* 1943.



D'où les références aux indiens ou à d'autres cultures dites « primitives ». Comme, (ci-dessous), Hoffman *Idolatress* 1944, ou Gottlieb *Pictogenic Fragments* 1946, Pollock *Male and Female* 1942, etc.



→ L'abstraction et le surréalisme, donc, qui s'opposaient en Europe trouvent en Amérique à s'associer dans un *surréalisme abstrait*.

Mais :

- \* L'abstraction y *perd* son géométrisme (sa « pureté », son « fini », son « intellectualisme »)
- \* Le surréalisme y *perd* sa subjectivité (individuelle).

Toutefois, nous ne sommes pas encore dans ce qui va faire l'originalité de la peinture américaine : *l'expressionnisme abstrait*.

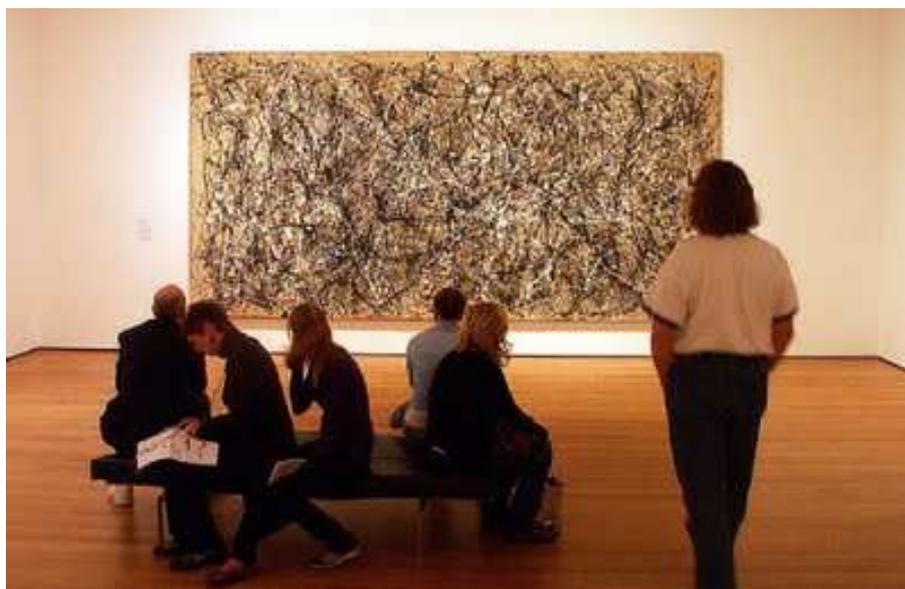
Il y a encore une référence à l'image et au symbole.

## II. L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT

→ De l'impressionnisme à l'abstraction, en passant par le cubisme, on a vu le tableau se ramener au plan.

→ Le recours au mythe (la recherche de l'inconscient collectif de l'humanité) comme *contenu abstrait* du tableau a conduit au rejet du formalisme (européen) dans le surréalisme abstrait.

→ Puisque l'objectif est de ramener à ce contenu primaire et universel, le tableau doit produire un effet immédiat. C'est ce qui va permettre l'adoption des *grands formats*.



Deux grands courants sont à distinguer dans ce qu'on nomme *l'expressionnisme abstrait* : le courant *gestuel* et le courant *color-field*.

### 1. Le courant gestuel : *l'action painting*.

#### a. Le problème :

→ Il n'y a pas de représentation. Ceci n'est pas nouveau.

→ Mais, et ceci est nouveau, il n'y a pas non plus de structure formelle géométrique (cubisme, néoplasticisme)

→ Alors, comment préserver l'unité, la cohérence du tableau ? Une forme ?

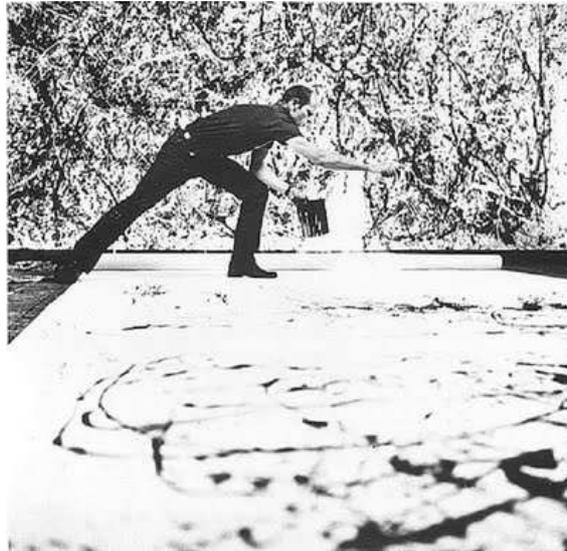
#### b. La réponse :

→ Pas de cohérence, mais considérer le tableau comme *moment*.

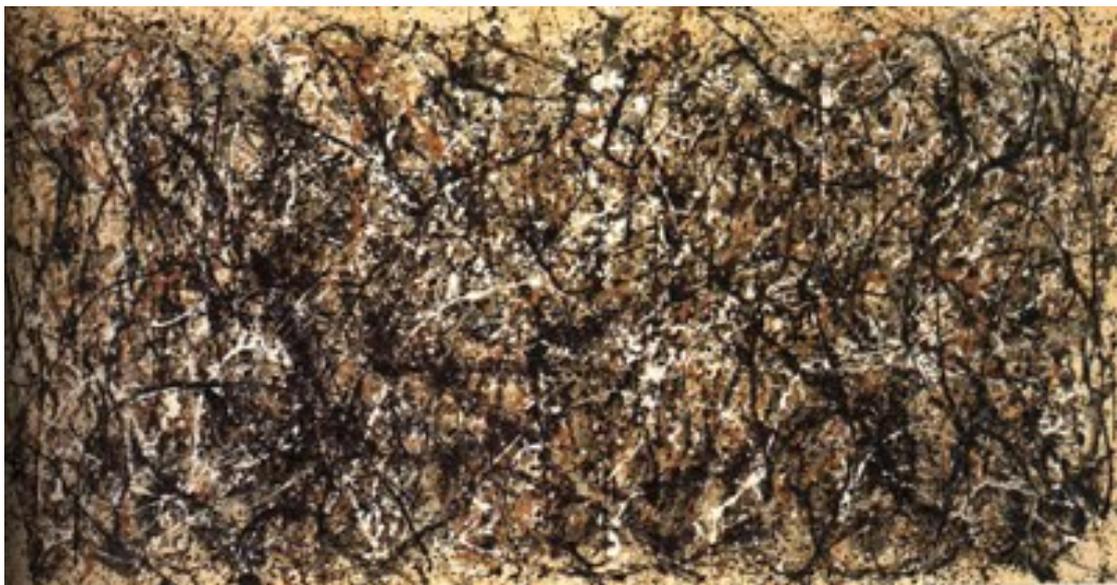
→ Le tableau est l'expression d'un état émotionnel de l'artiste au moment de sa réalisation. Un autoportrait instantané. Autrement dit, **ce n'est pas vraiment le tableau qui compte, mais l'action qui le produit.**

→ Le tableau se présente alors comme champ émotionnel ouvert, *all-over*. Il apparaît comme le schéma vécu des tensions de l'artiste. *Il est seulement une trace de l'action de le peindre.*

**c. Jackson Pollock (1912-1956) : le dripping.**



Il s'agit pour le peintre *d'entrer dans la toile, d'être dans la peinture*. Ci-dessous : *One (Number 31)* 1950 (2695 x 5308) Museum of Modern Art, New York. On remarquera les dimensions monumentales de la toile dans laquelle l'artiste a à *entrer physiquement*.



→ Pollock ne commence pas par le *dripping*, il connaît une première période, jusqu'en 1938, qu'on peut dire d'apprentissage « régionaliste » (donc une période figurative) à la suite de son maître Benton Thomas.

→ Puis une période d'apprentissage « mexicaine », sous l'influence des grands muralistes mexicains Orozco et Siqueiros.

→ Une période plus « surréaliste » influencée par Masson et alimentée par les mythes au début des années 40.

→ C'est entre 1942 et 1946 qu'il découvre *l'acte de peindre* comme plus essentiel que la peinture : comme un rituel.

→ En 1947 apparaît le *dripping*. C'est une découverte calligraphique majeure.



Full Fathom Five 1947 (1292 x 765)  
Museum of Modern Art, New York



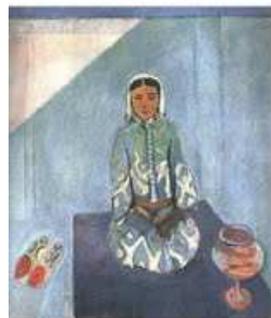
Cathedral 1947 (1311 x 89)  
Dallas Museum of Art

- \* Ni image, ni contour, mais un réseau de *forces expansives*.
  - \* Pas de plans en surface, mais un *champ*.
  - \* Pas de point focal. L'œil est contraint au mouvement (peinture *dynamique*).
  - \* Avec le *dripping* on a vraiment tourné le dos à *toute* la peinture antérieure.
- On pourra voir l'artiste à l'œuvre dans la vidéo suivante :
- <http://www.youtube.com/watch?v=vy6Omz1bDPg>
- \* Après 1950, il réintroduit la forme humaine, se rapprochant de De Kooning

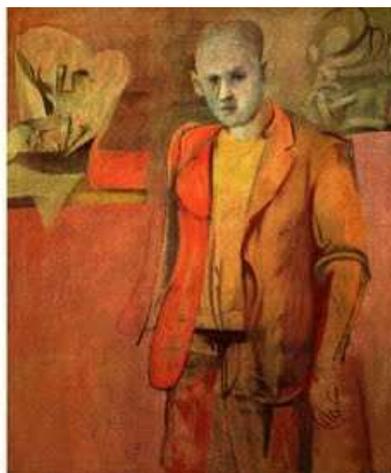
#### d. Wilhem De Kooning (1904-1997)

Avec De Kooning, qui sera sans doute le peintre qui aura le plus d'influence sur la génération ultérieure, on entre dans une peinture gestuelle qui conserve une forme, la forme humaine, mais qui n'en reste pas moins abstraite. Il est l'artiste qui, avec ses *Women*, tente de donner l'apparence d'une *figure* au contenu abstrait des expériences primitives. "Figure" disloquée. Le problème de De Kooning c'est alors de parvenir à *concilier* le volume du corps (en trois dimensions) avec la surface de la toile (en deux dimensions). Or, ce problème est susceptible de recevoir trois solutions :

→ Aplatir la masse en supprimant le modelé (solution de Matisse déjà anticipée par le tableau inaugural de l'art moderne, l'*Olympia* de Manet en 1863)



Matisse Zorah sur la terrasse 1912



Standing Man 1942

→ Morceler le corps en formes anatomiques planaires dispersées sur la toile (solution cubiste).



Picasso *Femme à l'éventail abaissé* 1905



*Queen of Hearts* 1946

→ Ouvrir les parties morcelées et les fondre avec le fond (synthèse des positions de Matisse et du cubisme).

→ Pour créer ce qui sera son style : *l'abstraction anatomique* à partir de 1947. (Ci-dessous *Painting* 1948, MoMA)



→ Vers 1951, les fragments épars de l'anatomie se rassemblent en une forme humaine reconnaissable : c'est le début de la série des *Women*. (Ci-dessous : *Woman I* (192,1 x 147,3) 1950-1952, puis une partie de la série)



Il y a dans ces *Women* qui ont fait scandale à leur apparition quelque chose d'effrayant. Plus rien des nymphes et des Venus d'autrefois. Une image archaïque de la femme (de la mère) liée à toutes peurs, toutes les angoisses « persécutives » de dévoration, de destruction émanant de la pulsion de mort que Mélanie Klein (fondatrice de la psychanalyse de l'enfant) évoque, on l'a dit plus haut, dans ses écrits sur l'inconscient du nourrisson. Spécialement dans les quatre premiers mois de son existence.

Entre 1953 et 1955, De Kooning retourne à l'abstraction « pure », gestuelle bien sûr, avant de revenir aux *Women* vers 1960.

#### e. Hans Hoffman (1880-1966)

Hoffman part du cubisme. Son objectif : ouvrir les formes closes (voir *cours de deuxième année : l'opposition entre le champ fermé de la toile chez Picasso et le champ ouvert chez Matisse*).

→ De 1936 à 1941, une période entre Matisse et cubisme synthétique.



Matisse *Le Nu rose* 1921

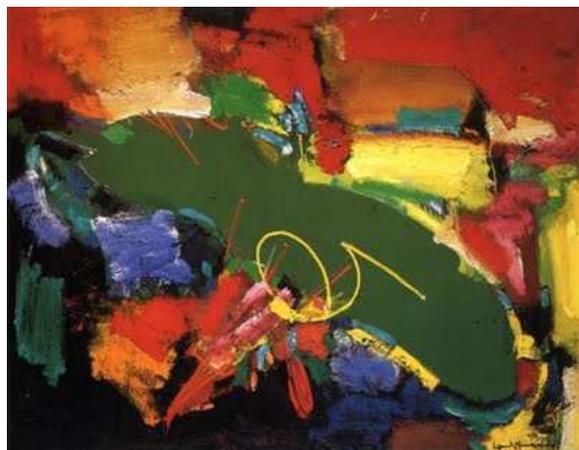


*Yellow Table on Yellow Background* 1936

→ En 1942, il adopte l'automatisme et donne des œuvres en référence avec les mythes : *Idolatress I* (1944), voir plus haut ; *Extasy* (1947) University of California, Berkeley Art Museum , ci-dessous.



→ En 1944, il entre résolument en abstraction, jusqu'à la fin de 1958. Ci-dessous *The Pond* (1958)



→ Puis, à partir de fin 58, il en vient à une abstraction géométrique mais avec des empâtements et des discordances de couleurs qu'aucun néoplasticien n'aurait jamais accepté. Ainsi, par exemple, de *Rising Moon* (1964).



## 2. Le courant color-field.

### a. Le problème :

- Aucune sorte de « représentation » comme on pouvait encore en trouver dans les *Women* de De Kooning ou les figures mythiques de Pollock ou Hoffman.
- Aucune structure formelle géométrique (cubisme, néoplasticisme)
- Mais de larges étendues colorées
- Comment alors préserver l'unité, la cohérence du tableau ? Une forme ?

### b. La réponse :

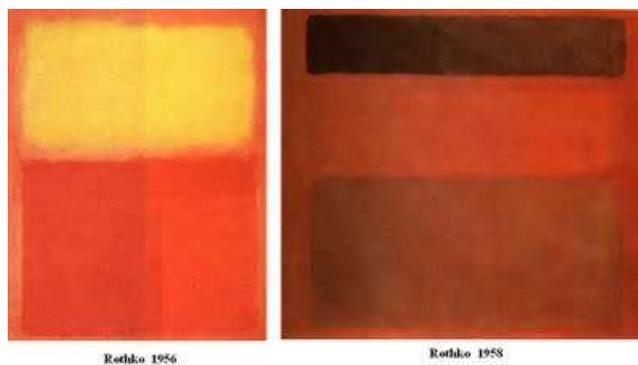
- Faire en sorte que chaque zone colorée soit *ajustée* à chaque autre, chacune ayant la même intensité chromatique. Comme on peut le voir dans cette toile de Rothko (1956).



→ Comme pour *l'action painting*, la toile est un *champ* pour la peinture *color-field*, et un champ *all-over*. C'est la couleur, ici, au lieu du geste qui s'approprie la toile.

→ L'ouverture du champ vise à donner une impression d'infinité, renforcée par :

- \* Un refus des transitions brusques
- \* Un choix de couleurs de valeurs très proches.



→ L'objectif : créer *un effet émotionnel*. D'où les *formats monumentaux* exposés dans de petites pièces, obligeant le spectateur à *entrer dans la couleur* pour en recevoir l'impact. On a ici presque la même différence qu'entre la télévision et le cinéma. Le regard déborde la première et reste disponible pour d'autres sollicitations. Le regard est enveloppé par l'image sur l'écran, dans le second (pour peu qu'on se place comme on doit l'être dans une salle de cinéma, savoir : aux premiers rangs).

### c. Clifford Still (1904-1981)

→ Il commence l'abstraction en 1943.

→ A partir de 1947, il s'efforce d'éliminer de la peinture toutes les associations et réactions conventionnelles ou familières liées à certaines couleurs.



### e. Mark Rothko (1903-1970)

→ Vers 1942, il adopte l'automatisme surréaliste. Mais sur la base du mythe. (1942 : *La Lune Femme*, 1942 : *Sténographic Figure*, 1942 : *Sacrifice of Iphigenia*, 1944 : *Gethsemane*, 1944 : *Hierarchical Birds*).

→ En 1947, il renonce aux idéogrammes et à la calligraphie automatique et laisse « flotter » les couleurs sur la toile. (Ci-dessous : *Untitled* 1948).



→ Comme ces images se « dissolvent » trop facilement, il en vient à des pans de couleur plus rectangulaires, vers 1949 dont il simplifie la structure en 1950 en même temps qu'il passe à une échelle monumentale. Ci-dessous : *N°10* (229,2 x 146,4) 1950.



→ Plus tard, les couleurs tendront davantage vers le gris ou le noir et l'ensemble vers le monochrome.



#### f. Barnett Newman (1905-1970)

→ Il a, lui aussi, sa période “mythique” (*The Death of Euclid* 1947).

→ Mais il est à la recherche d'une *forme parfaite*. Figurative ou non figurative, peu lui importe. Mais parfaite et ..., point capital, qui puisse être *informe*.

« *Ni la ligne droite et pure (de l'abstraction géométrique), ni la ligne torturée, déformée et humiliante (expressionniste)* », écrit-il. Ce que lui donnera, par exemple, *The Euclidian Abyss* 1946-1947 (ci-dessous).



→ Il faut prendre garde à ceci que la ligne (le « zip ») n'est pas une *figure* qui se détacherait sur un *fond*. Les deux aspects du tableau (ligne, masse colorée) sont traités à égalité (c'est la leçon du cubisme analytique).

→ Mais cette forme (informe) ce n'est pas dans la ligne que Newman va la trouver finalement, c'est dans la *couleur* seule que le *format monumental* rend « efficace » en tant qu'elle a sur le spectateur un impact immédiat et puissant.



### 3. La reconnaissance.

A la fin des années 40, l'expressionnisme abstrait est reconnu. Voici les signes évidents de sa reconnaissance :

→ L'entrée au musée

→ Les expositions : Comme *Fourteen Americans* au MoMA 1946 ou *Les Intrasubjectifs* 1949

→ Les groupements: du type *Club de la 8<sup>e</sup> Rue* créé en 1949

→ Ou enfin, la Théorisation de l'École de New York par Motherwell.

#### 4. Les derniers peintres gestuels.

Fin des années 40, début des années 50, ce sont les derniers peintres gestuels.

→ James Brooks (1906-1922)

→ Walker Tomlin (1899-1953)

→ Franz Kline (1910-1962) Ci-dessous *Untitled* (200 x 158,5) 1957 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.



→ Philip Guston (1913-1980)

#### 5. Conclusion : en quoi l'expressionnisme abstrait est-il contemporain ?

**a.** On a vu comment la révolution impressionniste puis cézanienne avait été "copernicienne", pour reprendre l'image de Kant (appliquée dans la Préface de la *Critique de la Raison Pure* à l'opération qu'il entreprend pour la philosophie). Jusque là (peinture issue de la Renaissance) on se bornait à *représenter* le monde. Avec Manet et toute la suite, on se demande *comment une représentation (du monde) est possible ?* (Lorsque Seurat peint une toile il montre à la fois, par exemple la Tour Eiffel et l'ensemble des points de peinture qui rendent possible qu'on voie cette Tour Eiffel ; de même que la Tour proprement dite montre toutes les pièces métalliques, tous les rivets qui ont rendu possible sa construction). Avec l'expressionnisme abstrait on fait un pas de plus qui fait apparaître que l'essentiel n'est pas dans le résultat de la construction (la représentation de la Tour, la Tour elle-même) mais dans *le processus (l'acte) de construction* lui-même.

**b.** Ainsi, concernant la *peinture gestuelle* : ce qui se produit sur la toile n'est pas un *tableau*. Le tableau n'est que la *trace* d'un événement. Lors d'une *performance* (celle-ci va apparaître dans les années qui vont suivre) l'artiste est photographié ou filmé dans son action. Le tableau expressionniste abstrait est comme une photographie de la « performance » (de *l'action painting*) réalisée par le peintre gestuel.

c. Concernant la *peinture color-field* : ce n'est pas le tableau qui importe, mais *l'impact du champ coloré* sur la sensibilité et l'émotivité du spectateur. Celui-ci est convié à « entrer dans la couleur » comme il le sera, plus tard, lors d'un *happening* dans une action "théâtrale" en cours.

La révolution impressionniste devait conduire à l'abstraction en laissant choir la représentation au profit d'une mise en évidence de « la peinture » (voir *cours de deuxième année*) Cette abstraction est à présent laissée pour compte à une Europe vieillissante.

**Ce n'est plus même la peinture qui importe à présent, mais l'acte de peindre (ou de recevoir la peinture).** Décidément, il n'y a plus rien à voir sur la toile (sauf le fantôme de sa production).

# CHAPITRE 38 : L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT : DEUXIEME GENERATION

## I. L'EVOLUTION

1. Les années 50 sont encore dominées par la peinture gestuelle (même si De Kooning et Hofmann l'emportent en influence sur Pollock)

La peinture de ces trois peintres est plane, certes (elle exclut perspective et modelé). Mais celle de De Kooning et de Hofmann admet une certaine *profondeur: la profondeur plastique*.

→ Chez Hofmann par l'opposition des plans de couleur (technique *push and pull*). On obtient une impression de volume.

→ Chez De Kooning, c'est l'anatomie humaine qui impose ses volumes.

Mais il ne s'agit pas d'un « retour » à la peinture classique. A la peinture *représentative*.

La profondeur n'est ni celle de la perspective ni celle du modelé. Il doit y avoir du volume, mais on doit demeurer dans le plan.

## II. L'IMPRESSIONNISME ABSTRAIT

Le sujet du tableau, avec la première génération, c'était l'artiste. L'expression authentique de ses émotions. But éthique autant qu'esthétique.

La découverte des Monet de l'époque des *Nymphéas* a fortement influencé la deuxième génération. C'est encore de l'artiste qu'il sera question, mais de ses « paysages intérieurs ». Des états spirituels sont exprimés dans des évocations de la nature.

### 1. Un premier courant est directement inspiré des techniques de la peinture gestuelle

#### a. Helen Frankenthaler (1928 - ...)

Verser du pigment dilué sur une toile pour obtenir des taches. Les travailler en les frottant, brossant, épongeant et introduire des éléments linéaires.

Technique gestuelle de réalisation d'un faux espace : « *stain-gesture* »

Pour donner naissance à des paysages intérieurs qui sont des abstractions lyriques. (Ci-dessous *L'Echelle de Jacob* 1957 MoMA)



Le terme-même : « impressionnisme abstrait » n'est pas vraiment adéquat. L'impressionnisme est abstrait dès l'origine.

Cela, simplement, devient *évident* avec les impressionnistes abstraits.

Ce qui différencie vraiment l'impressionnisme abstrait de l'impressionnisme tout court, c'est que les seconds trouvent dans la nature (les paysages extérieurs) leur inspiration alors que les premiers la rencontrent dans des états spirituels (des paysages intérieurs).

**b. Joan Mitchell (1925 – 1992)**

Elle part de souvenirs de paysages et peint la métamorphose que sa subjectivité leur fait subir. (Ci-dessous : *Untitled* 1960)



**c. Milton Resnick (1917 - 2004)**

*Unicorn* 1959



**2. Un second courant s'inspire de la tendance *color-field*.**

**a. Ernest Briggs (1923 - 1984)**

C'est un courant plus raffiné, plus lyrique que le courant d'inspiration gestuelle.  
*Number 73* 1955



**b. Edward Dugmore (1915 –1996)**

*15 P 1959*



**c. Jon Schueler (1916 –1992)**

*A Field in the Morning 1957*



**d. Sam Francis (1923 – 1994)**

*In Lovely Blueness* 1955 57 Paris, Centre Pompidou

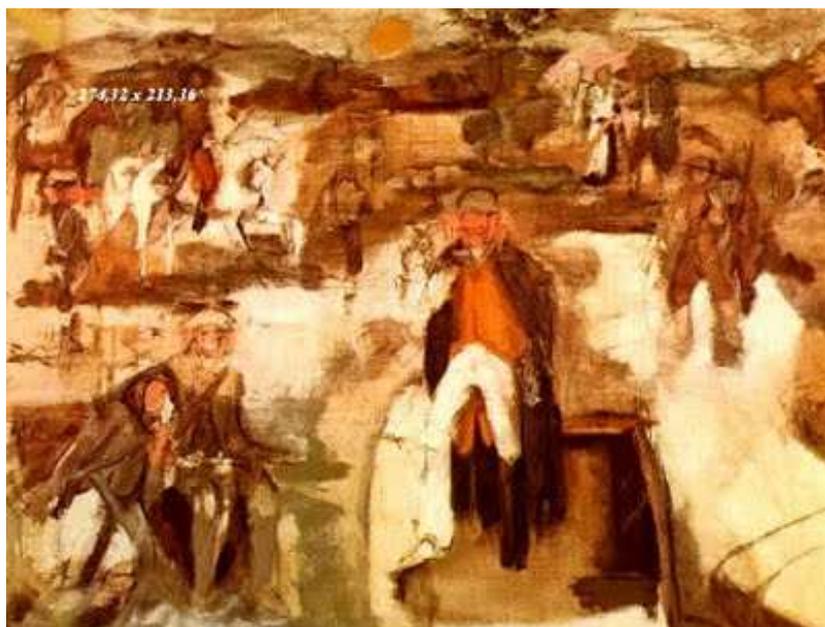


**III. LE REALISME GESTUEL**

C'est une peinture figurative, mais aux look painterly et attachée à la facture gestuelle.

**a. Larry Rivers (1923 – 2002)**

Il est à mi-chemin entre l'abstraction gestuelle et le nouveau réalisme auquel il reproche de recopier la nature. *Washington crossing the Delaware* 1953 New York, MoMA



**b. Grace Hartigan (1922 - 2008)**

Elle se convertit en 1952 au réalisme gestuel avant de revenir en 1957 à l'abstraction.  
*Chinatown* 1956 Hirshhorn Museum & Sculpture Garden.



**c. Robert Goodnough (1917 - ...)**

C'est un réaliste gestuel des plus abstraits et inspiré par le cubisme.

Ainsi,

-La composition est géométrique,

-La facture est gestuelle

*Comic Adventure* 1963-1964



**d. Jan Müller (1922 –1958)**

*White House on a Hill* 1956



**e. Lester Johnson (1919 - ...)**  
*Broadway Street* 1962



Cette deuxième génération d'expressionnistes abstraits n'invente pas, à proprement parler, elle consolide plutôt les acquis de la première génération.

D'elle, elle a gardé ou le gestualisme ou le color-field. Elle a gardé, bien sûr, l'abstraction. Elle a gardé enfin les grands formats. Si l'influence de Monet (par les Nymphéas) se fait sentir, c'est que les Nymphéas sont des grands formats, sont abstraits et ressemblent davantage à des rêveries, des paysages intérieurs qu'à une peinture encore un peu naturaliste. L'invention, elle va venir du renoncement à la peinture.

# CHAPITRE 39

## LA FIN DE L'AVANT- GARDE. VERS UN NOUVEAU "REALISME". LA DISPARITION DE L'ARTISTE.

L'expressionnisme abstrait, quoiqu'il y tournât le dos dans sa forme, demeure dans la lignée du surréalisme.

C'est un art subjectif, c'est-à-dire qui place le sujet (le peintre) au cœur de l'œuvre.

- Non le sujet de l'inconscient individuel, propre au surréalisme proprement dit,
- Mais le sujet plus profond de l'inconscient collectif.

→ L'évolution suivante va consister à *abolir le sujet*. Et à mettre dans l'oeuvre : *le monde*. Non le monde *représenté* de la Renaissance et des siècles suivants. Mais *le réel*.

Picasso, Schwitters l'avaient *introduit* (collages) dans le tableau ; Duchamp l'avait *utilisé* ; les successeurs de l'expressionnisme abstrait vont le *présenter*.

Ce qui se programme là, c'est *la disparition progressive de l'artiste* dans le processus de la création artistique.

### I. LES ASSEMBLAGES.

Les précurseurs sont à chercher du côté du cubisme (synthétique), du surréalisme et de Dada.

Mais,

→ Contenu : les matériaux utilisés par les artistes new-yorkais ne sont pas les mêmes : ce sont des déchets, des scories de la ville (comprise elle-même comme un assemblage).

→ Forme : La substance des assemblages, ce sont les détritrus urbains. L'objectif n'est évidemment pas esthétique. C'est : le réel.

Pourtant, à la différence de Dada, les assemblages (c'est un paradoxe) ne sont pas iconoclastes. Par leurs qualités formelles ils aspirent encore au statut « d'œuvres d'art ».

#### 1. Les précurseurs.

##### a. Richard Stankiewicz (1922-1983)

Ce n'est pas à proprement parler de l'assemblage, mais, dans la lignée de Picasso et de Julio Gonzalez, un sculpteur utilisant des déchets de ferraille pour réaliser des sculptures (*Aple* 1942, par exemple).

### **b. John Chamberlain (1927 - ...)**

Il ne s'agit pas encore, non plus vraiment d'assemblage. Chamberlain utilise des carcasses de voiture dont il écrase et soude entre eux des fragments de carrosserie.

### **c. Mark Di-Suvero (1933 - ...)**

Qui tente d'allier constructivisme et expressionnisme. et qui, avant de produire les sculptures géantes qu'on connaît, faites de grandes barres de fer soudées ensemble, rassemble et ajuste entre eux des objets hétéroclites (comme dans *Ledder Piece* 1961-1962)

## **2. Les assemblages : Robert Rauschenberg (1925- 2008)**

La grande figure de l'assemblage, c'est Rauschenberg.

**a.** De 1949 à 1952, ce sont les *white paintings*, monochromes blancs faits pour refléter ce qui passe devant eux, les animer d'ombres, de lumière, de couleurs.

Pas encore des assemblages, mais des œuvres qui ne disent rien du peintre qui les a réalisées puisqu'elles sont là pour refléter tout ce qui n'est pas le peintre : les spectateurs qui passent devant elles, les objets qui leur font face, les changements de luminosité.

Autrement dit, *le sujet du tableau c'est ... le réel*. Par exemple : *White on White* 1951

**b.** Plus tard (dans les années 80), ce seront les *Silkscreen* (sérigraphies) qui ressembleront toujours plus à des miroirs où s'inscrit (par transfert, montage, collage) l'histoire des USA (années 60) puis du monde.

→ Par exemple la série *Urban Bourbon* sur panneau d'aluminium brossé ou vernis. Ci-dessous, *Luxer (Urban Bourbon)* 1988



--> Par exemple la série *Galvanic Suite* sur panneau d'acier galvanisé.

--> Par exemple la série *Borealis* sur cuivre.

--> Par exemple la série *Night Shade* sur aluminium brossé.

c. De 1953 à 1962, pour en revenir à l'époque qui nous occupe, ce sont les *combine paintings* qui associent peinture et objets (de rebus) récupérés.

→ *Combine paintings*. Il s'agit de « combiner ». De combiner l'art avec la vie à laquelle il emprunte directement ses éléments, à laquelle il demande sa participation. *Black Market* (1961), ci-dessous se compose d'une toile où se mêlent peinture et objets collés et d'une valise posée au sol, reliée par un fil à la toile et désignée par une pancarte-flèche. La valise renferme des objets que le spectateur (qui devient acteur de l'œuvre à ce moment) peut prendre à la condition qu'il en dépose d'autres et prenne soin d'en donner les caractéristiques sur un calepin joint. Le réel, la vie entrent alors directement dans l'œuvre qui ne consiste plus dans les seuls éléments matériels (d'ailleurs variables) de sa constitution.



Contre l'expressionnisme abstrait, le réel et non l'artiste est le sujet de l'œuvre. *Factum I* et *Factum II* (1957) sont deux fois la même œuvre.



D'abord, on y voit des coulures à répétition (symboliques du *dripping* d'un Pollock). Et cette répétition dénonce justement la coulure comme un *procédé* (comme s'il y avait un « académisme » de l'expressionnisme abstrait). L'œuvre même se répète dénonçant « l'impasse » d'un expressionnisme à cours d'invention. Le « T », en bas à droite, s'oppose dans sa géométrie stricte, aux coulures hasardeuses qui dégoulinent jusque sur lui. Mais, lui-même répété d'une toile sur l'autre, fait figure de *procédé*. L'abstraction géométrique aussi bien que l'expressionnisme abstrait n'ont plus rien de nouveau à nous dire. Il faut se dégager de la peinture. S'il doit y avoir de la nouveauté, c'est du côté de l'imprévisible donc du côté de la vie qu'il faut le rechercher.

→ Pour cela, encore, tourner le dos à la simple *représentation* du monde qui ne fait que figer le réel. La peinture de la Renaissance faisait du tableau une « fenêtre » (Alberti) ouverte sur le monde extérieur. *Bed (combine painting)* 1955 fonctionne comme un écran. Voici un lit horizontal sur lequel auraient pu s'étendre toutes les Vénus, toutes les odalisques de l'histoire de l'art. On les aurait peintes sur ce lit. Au lieu de cela, on peint le lit bien réel et on le dispose verticalement, de façon à boucher la fenêtre. Le monde lui-même est convoqué non pour apparaître à la fenêtre, mais pour la boucher.



Pour cela encore, accueillir le monde tel qu'il est et non idéalisé. Soit *Odalisk* (1955). La référence est clairement à Ingres (le titre, mais aussi les images de femmes nues).



Mais l'objectif est clairement le renversement du traitement du sujet. D'abord le tableau du Louvre est horizontal, l'assemblage de Rauschenberg est vertical. Ensuite, le premier est tout en courbes. Le second tout en arêtes. Du premier, l'œil prend une vue d'ensemble. Du second une vue de détail : élément par élément du collage. Le premier est un « nu » et le regard qui se pose sur un « nu » est sensé n'être qu'esthétique. Le second présente une érotisation évidente du thème : aux images de femmes nues répond le symbole sexuel masculin du coq qui trône sur l'ensemble. Le premier figure un idéal. Le second la réalité d'une relation à la femme où la pulsion sexuelle dans le désordre qui lui est inhérent se présente morcelée.

→ Pour cela, toujours, faire de l'*allusion* (à la peinture du passé) une dérision (dévalorisant la peinture elle-même).

\* *Untitled* (1955) renvoie assez explicitement à *La Tempête* de Giogione (1506)



Chez Rauschenberg, une femme est assise sur des troncs d'arbre. Chez Giogione, une femme est assise, aussi, et, face à elle, un fragment de colonne se dresse. Chez le premier un coq de l'autre côté d'une grande coulure bleue. Chez le second, un jeune homme, de l'autre côté d'un ruisseau. Certes, le jeune homme est soit l'amant soit le prétendant de la jeune femme dans *La Tempête*, le coq de Rauschenberg est explicitement la pulsion sexuelle masculine qui répond à l'image de la femme nue. La vie réelle, encore. Pas l'idéal.

\* *Canyon* (1959) renvoie évidemment (c'est le sens de l'image de tableau placé à gauche) à un composé (par les positions de la victime) à *l'Enlèvement de Ganymède* par Rembrandt et Rubens. Jupiter métamorphosé en aigle emporte avec lui le beau jeune homme dont il s'est épris.



Rubens



Rembrandt



L'aigle est là mais ce qu'il emporte est une sorte de coussin qui renvoie par la forme que lui donne le lien dont il est entouré, aux fesses rebondies du Ganymède de Rembrandt. C'est dire clairement à quoi le prédateur s'intéresse dans sa victime. L'idéal, encore une fois, le cède au cru de la pulsion sexuelle.

\* *Persimmon* (1964) reprend intégralement *La Toilette de Vénus* de Rubens. Mais comme un reflet de cette toile dont le motif est aussi un reflet (celui du visage de Vénus dans son miroir).



D'abord, le titre qui désigne un fruit (le kaki) nie la « représentation » du tableau et fait du petit motif rouge situé en bas au centre (tenu de « représenter » le kaki en question) l'essentiel de la toile. Ensuite, c'est la peinture elle-même qui est dénoncée non comme reflet de la réalité (cela a été son but pendant des siècles) mais comme reflet *d'un reflet* (signifiant que la réalité n'a jamais été reflété par la peinture, contrairement à ses ambitions).

→ Pour cela, encore, refuser toute « artialisation » des emprunts faits au réel (à la différence des « précurseurs », Stankiewikz ou Chamberlain ou, plus loin, Picasso). Lorsque ce dernier unit une selle de vélo à un guidon, une métamorphose fait disparaître l'un comme l'autre de ces éléments pour donner une *Tête de taureau* (1924). Dans *Monogram* (1955-1959), le pneumatique ne compose pas avec la chèvre empaillée. Il reste pneumatique, elle reste chèvre. L'un comme l'autre parfaitement reconnaissables. Le réel est pris sans détournement.



A la différence des collages cubistes ou des assemblages à la Schwitters, les *combine paintings* ne sont pas composés. Les objets doivent rester tels qu'ils sont pour le regard ordinaire.

Ainsi, avec les assemblages, deux grandes innovations :

- Le rejet du sujet (de l'artiste comme sujet de son œuvre)
- Le changement de regard (ces œuvres s'adressent non à un spectateur de musée, mais au regard quotidien, plus exactement au regard citadin (versatile, non hiérarchisé).
- Le monde réduit à la ville devient l'objet de l'art.

### 3. Jasper Johns (1930 - ...)

Jasper Johns va beaucoup plus loin que Rauschenberg. Il remet en question l'existence-même du tableau.



→ Soient les *Flags*. Une toile à deux dimensions représente un objet à deux dimensions, comme elle : un drapeau. Mais, comme il occupe toute la toile (sans bordure), la toile le *représente-t-elle*?

Le tableau devient donc un objet non différent de son modèle, sans être (*ready made*) son modèle lui-même.

Idem pour le *Cibles* (1955) ou les sculptures en bronze de boîtes de bière, d'ampoules électriques (1958-1960).



Ces boîtes de bière (*Painted Bronze* 1960) ne diffèrent en rien (taille, présentation) de boîtes de bière ordinaires, si ce n'est qu'elles ne contiennent pas de bière. Elles sont non-différentes de leur modèle, sans être (*ready-made*) leur modèle lui-même.

--> Quel est le but ? Celui-ci : *montrer l'impossibilité de la peinture*. Le tableau ci-dessous (*Flag above white with collage* 1955) ou bien est inachevé (ce qu'exclut notre connaissance du

drapeau américain) ou bien est posé sur la toile. Mais alors, il l'est mal. Comment résoudre ce problème ?



En faisant en sorte que le tableau occupe *toute la toile*. Mais alors, elle (la peinture) ne le représente plus.

Quel est le statut de cet « objet » qui n'est plus un « tableau » ?

Un drapeau est un objet. Un *ready-made* est un objet présenté comme une œuvre d'art. Un Flag de Johns est *une œuvre d'art présentée comme l'équivalent d'un objet*. C'est un retournement du *ready-made*. Ce dernier correspond à une *trans-position* (un objet usuel est trans-posé du magasin au musée). Le *Flag* de Johns correspond à une *trans-figuration*.

L'œuvre surréaliste de Magritte (*Ceci n'est pas une pipe* 1929) comme l'œuvre de Johns, à l'opposé du *ready-made*, ne sont pas des objets (pipe ou drapeau).

Mais, la différence, c'est que Magritte l'annonce: « Ceci n'est pas une pipe », alors que Johns affirme: « Flag » (ceci est un drapeau).

→ En outre, cette œuvre est-elle *figurative ou abstraite*?

On n'a jamais été plus réaliste dans la représentation (on dirait un drapeau). Mais l'objet choisi a tout de l'abstraction (deux dimensions, objet-signe).

→ De plus (*Periscope* (Hart Crane) 1963, *Jubilee* 1959, *False Start* 1959, ce dernier ci-dessous) la négation de la peinture va jusqu'à celle de la couleur. Nombre d'œuvres redoublent en effet ces dernières avec des « noms » de couleur qui rivalisent jusqu'à, dans *Periscope* ou *Jubilee* (qui sont des grisailles) les effacer complètement.



→ Dans la même période, le recours aux chiffres (*Figure 4, Figure 8*, ci-dessous, 1959 ; *Zero-Nine* 1958-59 renvoie aux enluminures de manuscrits médiévaux *antérieurs à la peinture* (renaissance).



→ *Idem* la pratique de l'assemblage (ici *Fool's House* 1964)



Ainsi :

Premièrement,

--> Dans la lignée de Dada, tout (matériau) peut devenir le support d'une expression artistique.  
--> Dans la visée de Duchamp, tout (produit manufacturé) peut devenir une œuvre d'art.  
--> A la différence de ces précurseurs, mais dans la lignée des collages cubistes, tout déchet (de la production industrielle) peut servir à la réalisation d'une œuvre d'art.

Deuxièmement,

--> Dans la lignée de Duchamp, l'artiste s'efface devant l'œuvre (le *ready-made*)  
--> Dans la lignée de Dada, le regard sur l'œuvre d'art est bouleversé. Ce n'est plus celui de l'amateur, c'est le regard tout venant avec ses caractères propres.  
--> Avec Rauschenberg et Johns, c'est la notion-même de tableau qui disparaît. Davantage, c'est la peinture qui s'achève. Et ... le Pop Art qui s'annonce.

## II. LES ENVIRONNEMENTS, LE HAPPENING.

Avec les assemblages, on est sorti du tableau. Pour aller vers où ? Deux solutions s'offrent.  
Aller :

- Hors du tableau, vers le monde : ce sera l'*environnement*,
- Hors de l'art, vers l'action : ce sera le *happening*.

## 1. Allan Kaprow (1927-2006)

a. Il invente le *happening* en 1959 (le mot aussi bien que la chose). C'est : *18 happenings in 6 Parts* présenté en 1959 à la Reuben Gallery de New York.

*Happening* : « *ce qui advient là* ». Tout à fait à l'opposé de la permanence de la peinture.

Mais, en même temps, on « conserve » le geste inventé par Pollock. Le *happening* ce n'est pas de la peinture, mais c'est du gestuel.

Le *happening*, c'est la peinture gestuelle sans la peinture.

Le premier *happening* d'Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, a lieu en 1959 à la Reuben Gallery de New York. Il prévoit les performances simultanées d'un certain nombre d'artistes qui peignent, jouent de la musique ou se prêtent à des « actions » dont le programme a été vaguement établi, dans 18 pièces compartimentées, tandis que le public se déplace d'une pièce à l'autre à intervalles fixes. (Ci-dessous *18 happenings in 6 parts* recréé en 2008).



Cette œuvre se situe dans trois pièces, de dimensions et d'atmosphères différentes. Ces salles sont presque transparentes. Où que se trouve une personne, elle est consciente de ce qui se passe dans une des autres. Une des pièces est éclairée d'en haut par des rangées de lumières rouges et blanches, comme un dépôt de voitures d'occasion. Une autre a des lumières bleues et blanches. La troisième est éclairée par un globe bleu suspendu au centre. Il y a deux grands collages muraux, quelques bougies électriques vues à travers une cloison et deux rangées de spots. De temps à autre, des rouleaux pourpres s'abaissent. Cinq miroirs de forme allongée sont placés en divers endroits; on peut y regarder à certains moments. Des chaises – sans doute entre soixante-quinze et cent – sont disposées partout où les visiteurs doivent s'asseoir. Les invités changent de siège en consultant des cartes numérotées. Chaque invité prendra place dans les différentes pièces. Certains invités joueront également un rôle plus actif. Des diapositives seront projetées. Des haut-parleurs diffusent avec force des sons électroniques enregistrés, ainsi que des montages de voix. Il y aura aussi des sons en direct. Des mots seront prononcés. Il y aura des actions humaines, variées mais toujours simples. Il y aura en outre des acteurs non humains: un jouet dansant et deux constructions montées sur roues. La même action ne se reproduira jamais deux fois. Les actions ne signifieront rien d'explicite, du moins pour l'artiste. Son intention est toutefois que l'ensemble de l'œuvre soit intime, austère, et d'une durée assez brève<sup>15</sup>.

Le *happening* se distingue du théâtre à plusieurs niveaux :

- Il prend place dans un environnement,
- Il met « en scène » le public lui-même (donc, pas de scène).
- Il est abstrait (pas d'histoire)

→ Il est discontinu, ouvert (comme un combine painting de Rauschenberg).

Voir <http://www.youtube.com/watch?v=sBLxHZejVYc> *Entracte* 1972 recréé en 2007. (2mm38)

**b.** Il invente encore les *environnements*. *Yard* (1961) est un environnement créé dans la cour d'une galerie (Martha Jackson Gallery, New York) dans laquelle Kaprow entasse des pneus de voiture que les visiteurs peuvent escalader ou seulement regarder.



L'environnement s'oppose à la peinture en ceci *qu'on entre dans le « tableau »*.

Pollock l'avait fait avec ses *drippings*, mais c'était l'artiste qui entrait dans l'œuvre. Avec l'environnement, c'est le public.

Dans le *happening*, l'artiste disparaît un peu plus puisque c'est le public qui fait l'œuvre.

Ainsi, on est allé plus loin encore que Rauschenberg ou Jasper Johns dans la négation de la peinture. Plus rien qui ressemble à un tableau (le *combine painting* était encore *painting* et le *Flag* était peint sur la toile). Plus loin aussi dans l'écartement du sujet (le peintre) puisque c'est au public de créer l'œuvre ou de la rendre vivante. La décharge publique (portée au pinacle par l'oncle Alexandre d'un roman de Michel Tournier, *Les Météores*) est la nouvelle « palette » de ces nouveaux « peintres », les gestes de la vie quotidienne les nouveaux « sujets » de cette nouvelle forme d'expression artistique.

## 2. Jim Dine (1935 - ...)

*I love what i'm dooing 1960*



« J'étais tout en rouge, avec une grande bouche noire; mon visage et toute ma tête étaient rouges, et je portais un tablier rouge tombant jusqu'au sol. Je peignais "I love what I'm doing" [J'aime ce que je fais] en orange et en bleu. Lorsque j'arrivais à "ce que je fais", le mouvement s'accélérait; je prenais un des pots de peinture et en buvais le contenu, puis je versais, très vite, la peinture des deux autres pots sur ma tête, avant de plonger, littéralement, à travers la toile. La lumière s'éteignait. C'était un moment: trente secondes d'intensité . »

Avec Jim Dine on est davantage dans la *performance* inventée par Dada que le *happening*. Dans *Car Crash* (1960) c'est Dine lui-même qui se « met en scène ». Là encore, ni tableau ni peinture. La peinture, elle se boit ! (*I Love What I'm doing* 1960).

--> Dine peint aussi. Des bretelles, des colliers, des chapeaux, des cravates (Ci-dessous, *Tie* 1962). Là, deux choses : la cravate et son nom « *Tie* ». C'est que l'objectif est de ne pas *représenter* une cravate. Le nom nie la représentation. Magritte, sous le dessin d'une pipe écrit : « Ceci n'est pas une pipe », dénonçant l'illusion de la peinture, mettant en garde le spectateur pour qu'il n'aille pas prendre pour une pipe ce qui n'est que l'image d'une pipe. Dine a le même objectif mais procède à l'inverse : il n'écrit pas : « Ceci n'est pas une cravate », mais en écrivant le nom au-dessus de l'image, il annule l'image, il en dénonce l'*insuffisance*. L'image du tableau renaissant ou classique se passait de commentaires. Il allait de soi que la peinture était l'image des choses, du monde. Ajouter un commentaire, c'est dire de l'image *qu'elle ne suffit pas* à atteindre le réel. En un mot : que c'en est fini de la peinture.



Il y aura encore les *autoportraits*, fixant des outils divers sur la "toile", symboles de l'activité de l'artiste et ce *peignoir* (*Red Robe With Hatchet (Self-Portrait)* 1964) mainte fois décliné par la suite dans lequel Dine dit avoir "eu l'impression que (son) corps était dedans".

→ Il y a encore la sculpture qui, dans le même esprit qu'Oldenbourg, reproduit (refus du *ready-made*) des objets de consommation courante (bottes, vêtements, etc) annonçant (pour ce qui est du contenu sinon de la forme) le Pop Art. (Ci-dessous : *Green Suit* 1959 (assemblage) Coll. privée).



### 3. Claes Oldenbourg (1929 - ...)

#### a. Les environnements-happening.

1960 *The Street and Urban renewal in Greenwich Village*. La matière de l'art, c'est la rue comme dépôt des scories de la ville. Avec du carton ondulé, de la grosse toile, des matériaux ramassés dans les poubelles, il réalise des assemblages qu'il combine en un environnement dont il fait un *happening*.

En 62-63, ce sera *The Store*, environnement et *happening*. Oldenbourg ouvre une boutique dans laquelle il expose et vend des sculptures en plâtre bariolées de peinture aux couleurs vives et figurant les objets de consommation qu'on peut précisément trouver dans une boutique.



#### b. Les sculptures géantes.

Cônes de glace, part de gâteau géants (trois mètres pour le cône, par exemple), ces sculptures qui annoncent les *Propositions de Monuments*, reproduisent de façon disproportionnée la réalité des objets de consommation courante. Courante et plus exactement gourmande. La gourmandise concerne l'oralité et manifeste à la fois l'essentiel (se nourrir) et le futile (de denrées superflues) de la consommation. L'exagération des formats (d)énonce la dérive d'une société consumériste à outrance.

#### c. Les sculptures molles.

Elles ont le même objet mais signifient en outre la « condamnation » de la sculpture classique qui a le marbre ou le bronze pour support. Voici des sculptures qui s'affaissent, qui nient

l'éternité dans laquelle prétendait s'installer la sculpture classique, de la Grèce à Maillol et Rodin. Ci-dessous : *French Fries and Ketchup* 1963.



#### **d. Les propositions de monuments.**

Il s'agit de réaliser des sculptures géantes, proposant toujours le même sujet, destinées à la place publique. D'une hauteur de sept mètres, *Lipstick* figure un bâton de rouge à lèvres érigé sur un char militaire primitivement installé dans une cour à Yale, devant un monument de guerre classique avec une colonnade prétentieuse à laquelle il fait écho en dérision. Protestation contre la guerre du Vietnam, cette œuvre est évidemment ambiguë : phallique par le support (le char) et l'érection, féminin par son sujet et son usage.



Tout ce qui peut tourner le dos à la peinture et à ce qu'il y a de classique dans la sculpture (matériau, sujet), Oldenburg (avec Dine) l'expérimente.

Il y a du *jeu* dans toutes ces créations. Parce que la création (depuis l'origine, selon le mythe) est un jeu avec la matière et les formes.

si la révolution impressionniste avait fait de la peinture l'objet du tableau (contre l'image des classiques).

La révolution Duchamp prolongée par l'expressionnisme abstrait et le « nouveau réalisme » des inventeurs de l'assemblage, de l'environnement et du *happening* a peu à peu supprimé le tableau (devenu simple traces de la création artistique) et même la peinture.

Le *Pop Art* va prendre une nouvelle direction et interroger les images, à nouveau. Mais pas celles de « la peinture ».

# CHAPITRE 40 : LES NOUVEAUX REALISTES

Les Nouveaux Réalistes se constituent en groupe en 1960.

Pierre RESTANY, écrivain, poète en est le théoricien et porte parole.

Yves KLEIN, la figure la plus marquante.

ARMAN

François DUFRÊNE

Raymond HEINS

Jacques VILLEGLE

Jean TINGUELY

Daniel SPOERRI

Martial RAYSSE

en sont les premiers constituants. Viendront s'y ajouter formellement ou non Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Christo et Jeanne-Claude et Gérard Deschamps.

Les Nouveaux Réalistes constituent un moment important dans la constitution de l'art contemporain. Comme leurs cousins d'Amérique, les artistes français découvrent le *Réel* qu'ils entendent substituer à la peinture. Rauschenberg, Kline, Oldenbourg prennent les déchets de la rue pour matière de leurs œuvres. Les Nouveaux Réalistes vont faire de même.

## I. Les affichistes.

### 1. Raymond Hains (1926 – 2005) et Jacques Villeglé (1926 ...)

Décoller des affiches pour les transférer de la rue à la galerie d'exposition. C'est :

1. Prendre *le réel*, et en lui, *la ville* pour sujet de l'œuvre.

2. Renoncer au tableau et à toute représentation

3. Et surtout *supprimer l'artiste*.

a. Dans un premier temps, le travail de l'artiste subsiste comme assemblage des fragments d'affiches, mais il est devenu collectif. Ainsi dans *Ach Alma Manetro* 1949 ou Hains et Villeglé, à partir d'affiches déchirées, vont composer un grand panneau qui n'existait pas comme tel dans la réalité.

b. En 1957 dans l'exposition Hains-Villeglé à la Galerie Allendy, l'artiste a disparu du processus d'élaboration artistique. L'affiche est décollée et reportée comme telle sur un panneau. Ci-dessous *Cet Homme est dangereux* 1957 de Hains.



c. L'affiche lacérée n'est pas un *ready made*. Elle est un résidu d'objet industriel. Elle a perdu sa valeur d'usage *avant* d'entrer « en art ». Le *ready made* était un objet industriel de série que sa constitution en œuvre d'art privait de sa valeur d'usage.

d. C'est la rue elle-même (le public) qui crée l'œuvre. Comme dans le happening ... mais à la différence de celui-ci, sans en avoir conscience. Ci-dessous : Villeglé *Goûter*, rue Neuve-Saint-Pierre 1960. Bien souvent, d'ailleurs, l'œuvre porte le nom de la rue dans laquelle elle a été prise (Villeglé *Hôtel Saint-Senoche* - rue Bayen 1963, Villeglé *Rue du Figuier* 1961, Villeglé *Rue de Franche-Conté* 1960, etc.)





→ Ensuite, elle est (devenue) unique (et non un objet de série).

L'affiche lacérée n'est pas le résultat d'un *collage* mais d'un *décollage*.

→ Le collage résulte d'un choix (des éléments, de leur composition)

→ Le décollage semble s'être fait tout seul. Il résulte d'un non-choix.

*Ready-made* et affiche lacérée sont les deux aspects d'un même processus.

→ On a vu que la peinture moderne se donnait non comme une peinture mais un retour sur l'acte de peindre. Or cet acte a précisément deux composants :

→ Le *ready-made* illustre le premier : toute peinture est un *choix*.

→ L'affiche lacérée illustre le second : toute peinture est un *non choix* (il y a toujours quelque chose dans le sujet ou la matière de l'oeuvre qui s'impose à son auteur).

## II. Rebut.

### 1. Arman (1928 – 2005)

Après les *Cachets* (1955-1958), application en tous sens, mais composée, de tampons administratifs qui donnent naissance à des œuvres abstraites (par exemple : *Government Property (cachets)* 44x37), Après les *Allures d'Objets* qui font intervenir des objets réels trempés dans la peinture et glissés sur la toile, ce sont :

#### a. Les accumulations.

La plus célèbre, sans doute : *Home sweet home* 160x140.5x20 1960.



Une *accumulation* ce n'est pas une *collection*.

→ La collection est une *addition* d'objets particuliers (divers dans leur catégorie). Elle reste dans l'*analyse*.

→ L'*accumulation* est une *synthèse*. Elle vise au contraire à l'annulation de la particularité.

Elle est de l'ordre de la *répétition* et vise le général. C'est une abstraction. Matisse disait : « 1000m2 de bleu sont plus bleus qu'1m2 de bleu ».

1000 masque à gaz sont plus masque à gaz qu'un masque à gaz. Van Gogh s'efforçait de peindre « LA chaussure » à travers une paire de godillots. Arman « peint » « LE masque à gaz » à travers une accumulation de masques identiques. Ici et là, par des procédés inverses, on va du particulier au général, de l'existence particulière à l'essence universelle.

### **b. Les colères.**

Armé d'une masse ou d'une hache, Arman met en pièces un piano. On pourrait penser (dans la ligne du *happening*) que c'est l'action de détruire qui est l'essentiel. Pas pour Arman. Ce qui l'intéresse n'est pas non plus le « tableau » qui résulte de cette action, mais ce qu'on peut y lire : *comment une émotion (la colère) peut devenir créatrice.*



Ce qu'on interroge, là encore, c'est le « comment » de la production artistique. Encore une fois, quand Théodore Rousseau peint un paysage avec des vaches, il ne donne à voir que ce paysage avec des vaches, cela-même qu'il a vu. Quand Arman produit *Chopin's Waterloo (Colère)* 1860x3020x490 1962 (ci-dessus), il montre comment l'œuvre se constitue, il donne à voir les conditions de sa production (voici comment agit la colère).

### **c. Les combustions.**

Là, le piano est brûlé et ses restes entassés. Là, l'artiste est mis à l'écart. Là, c'est le feu qui crée l'œuvre, comme les passants dans la rue quand ils déchirent ou gribouillent les affiches.

### **d. Les poubelles.**

Ce sont des accumulations de déchets. Ceux-ci sont empilés dans une poubelle en plastique qui les laisse apparents. Outre le fait, secondaire, de la beauté plastique dont sont capables des ordures considérées ordinairement tout à l'inverse, leur accumulation les rend révélatrices : en cela, au bout du compte réside (parce qu'il y finit toujours) le réel. Ci-dessous : *Déchets bourgeois (Poubelle)* 1959.



Ainsi Accumulations, colères, combustions ; la question est toujours le même :

→ Comment le réel se lie-t-il à l'art ?

→ L'accumulation des objets dégage des objets leur « forme » (cf. Aristote)

→ La destruction des objets (colères, combustions) dégage leur « matière ».

→ L'art *révèle* (en particulier dans les *Poubelles*) de la sorte le réel.

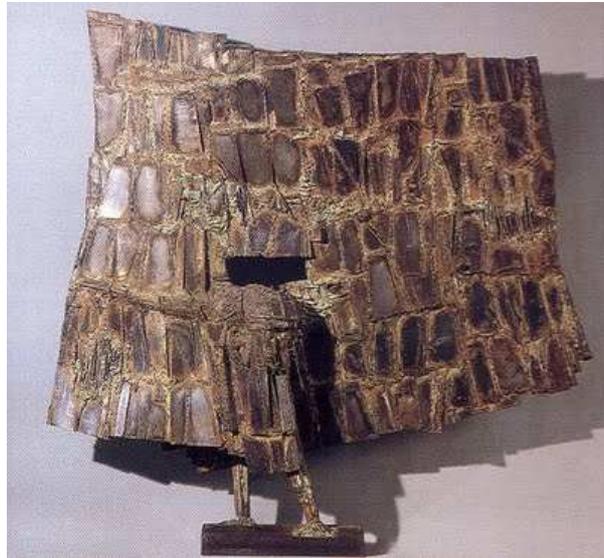
## 2. César (1921 – 1998)

### a. Les sculptures en ferraille (1953 - ...)

« Mes sculptures montrent des poules ou des insectes, mais laissent voir le processus d'élaboration », déclare César. La problématique est toujours la même depuis Cézanne, « critique », au sens kantien du terme : elle consiste à interroger les conditions. Ici, celles de l'élaboration d'une sculpture. Ci-dessous *Le Scorpion* 1955.



« ... après, elle (mon imagination) a commencé à fonctionner avec les matériaux. Que faire avec ce carré de métal ? ». Cela donne, par exemple : *Aile* 137x127x25 1957. C'est là un pas de plus vers l'abolition de l'artiste. Certes, c'est lui encore qui imagine mais c'est le morceau de ferraille qui guide son imagination, qui la commande, en somme.



En outre, comme dans les *assemblages* de Rauschenberg, la matière ne disparaît pas sous la forme. L'insecte est un insecte, les morceaux de ferraille sont des morceaux de ferraille. L'oeuvre achevée laisse voir le processus de sa construction.

### **b. Les compressions**

En 1960, c'est la presse qui décide de la compression. César avise une presse dans une casse et tente l'expérience d'y compresser de la ferraille. Le geste du sculpteur est réduit à rien. Ainsi de la première compression : *Compression* 151x61x43 1960. Voici un geste qui n'eût pu venir à un Michel-Ange ou un Bernin, la presse eût-elle existé à ces époques.



Pourtant, A partir de 61, elle sont « dirigées ». Sans doute est-ce ce qui distingue le plus César

de ses collègues Nouveaux Réalistes : jamais il ne renoncera complètement à l'intervention de « l'artiste ». Cela donne, par exemple, la célèbre *Compression Ricard* de 1962.



**c. Les empreintes (1965 - ...)**

Là, ce sont des fragments de corps démesurément agrandis. Le pouce reste un pouce (*forme*), mais sa *matière* (bronze, cristal de Baccarat, inox, etc.) joue jeu égal avec la forme.



**d. Les expansions (1967 - ...)**

Il s'agit de laisser à la *matière* le soin de prendre elle-même une *forme*. César « dirige »

toutefois le processus. Cette direction est quelquefois « partagée » Les expansions, en effet, donnent lieu à de *happenings* qui introduisent un élément supplémentaire dans la mise en forme de la matière : l'intervention du « public ». Ci-dessous : *Expansion N°14* 1970.



Le travail de César consiste donc, comme celui de tout sculpteur, à donner une *forme* à une *matière*. Mais, alors que le sculpteur grec, renaissant ou classique domestique entièrement la matière (même s'il la choisit pour telle ou telle de ses propriétés), César cède à la matière une bonne part du processus créatif de la forme.

### 3. Jean Tinguely (1925-1991)

#### a. Les meta-mécaniques : des sculptures animées

Voici des sculptures, encore, mais animées. Pas à la façon des Mobiles de Calder. Des machines motorisées. Et constituées à partir de rebuts, encore. Voici *Méta Harmonie IV* (<http://www.youtube.com/watch?v=kaS9QoR3C8U>)



Ces machines font elles-mêmes l'œuvre : du mouvement et du son. Tinguely en invente de toutes sortes :

→ Les *Meta-Malevitch* (mettent en mouvement les abstractions de Malevitch, des «tableaux» qui deviennent « vivants »), suivies des *Méta-Herbin*, des *Méta-Kandinsky* (1955 ...)

→ Les *Machines à peindre* (qui disent avec humour l'exclusion de l'artiste dans la production artistique). Ci-dessous, à gauche, *Meta-matic n°8 (Meta-Moritz)* et à droite, *Painting by Meta-matic N°12*



→ Les *reliefs sonores* : Grandes sculptures horizontales à percussions : martelets heurtant des poêles à frêre, des entonnoirs, des bouteilles et autres objets les plus divers, provoquant ainsi la mise en mouvement des éléments métalliques suspendus à des fils de fer.

A bien y réfléchir, Ces machines ne sont pas des machines ; bien plutôt des *anti-machines*.

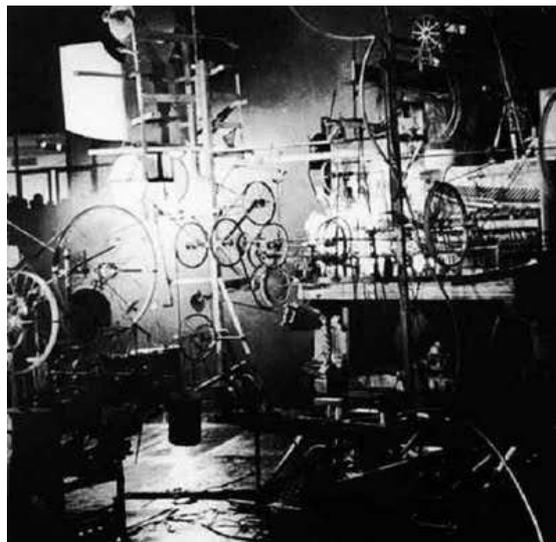
- Elles sont incroyablement et inutilement compliquées.
- Elles sont constituées de débris de machines
- Elles n'ont aucune utilité.

C'est tout *l'aspect productiviste* de la société dite de consommation qui est ici non pas critiqué, mais proprement ridiculisé. Il appartiendra au Pop Art de prendre en charge *l'aspect consommation* de cette société productiviste.

#### **b. Les machines auto-destructrices.**

La plus connue est (fut) *l'Hommage à New York 17 mars 1960* Jardins du MoMA qui mit 27mn à se détruire.

Ces machines qui se détruisent elle-mêmes sont des simulacres de catastrophe.



- 1er sens : montrer qu'il y a en puissance dans le productivisme la destruction :
  - la machine comme arme de guerre,
  - la mécanisation comme destruction du sens (du travail),
  - la machine se retournant contre son créateur

Thèmes récurrents de la SF.

→ 2eme sens : l'art comme destruction de la forme : le tableau, la sculpture anéantis.

→ 3eme sens : il y a aussi du jeu dans tout cela. Toutes les machines de Tinguely défient le sérieux. Tinguely joue avec la matière. Mais au sens propre du mot « jeu ». Loin des jeux dits « de société » ou des jeux réputés « éducatifs » qui ne sont les uns (jeu du papa et de la maman, du gendarme et du voleur, etc) et les autres que des apprentissages du travail ; les jeux de Tinguely sont purement gratuits, sans but d'aucune sorte et sans règle (le jeu nietzschéen).

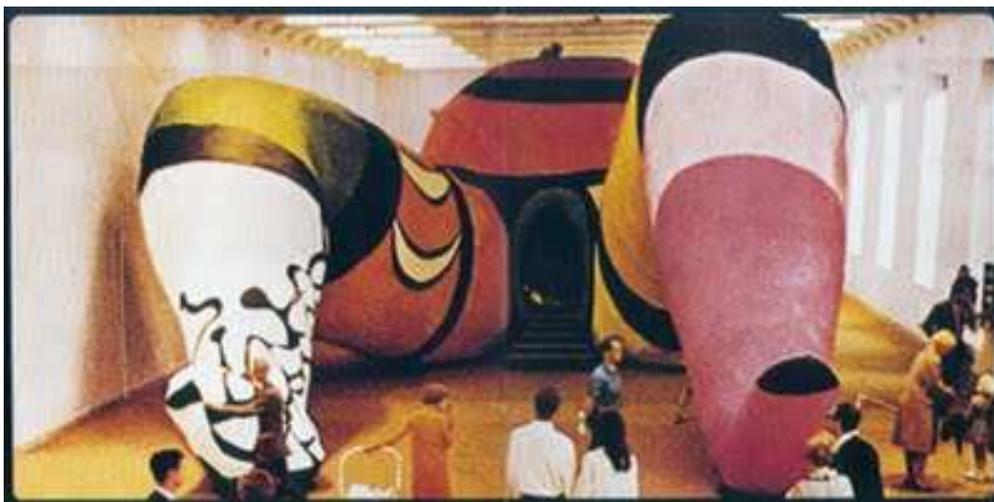
Il réalise encore, au Danemark, *Etude pour la fin du monde, sculpture monstre autodestructrice dynamique et agressive* (1961). Puis, dans le désert du Nevada, en 1962, une *Etude pour une fin du monde n°2*.

### c. Les machines « amusantes »

- La série des *Balubas*
- Les *Grandes copulatrices* et les *Masturbatrices*.
- Les *Chariots*
- Les *Philosophes*
- Les *Rotozazas* qui exigent de jouer avec le spectateur

### d. Avec Niki de Saint-Phalle

Tinguely réalisera nombre d'œuvres collectives, en particulier avec celle qui deviendra sa femme : Niki de Saint-Phalle. En particulier : Niki de Saint-Phalle, Tinguely & Per Olof Ultvedt *Hon-en Katedral* au Moderna Museet , Stockholm 1966 (L 28m H 6m l 9m), gigantesque *Nana* (*Hon*, signifie « elle ») dans le ventre de laquelle Tinguely a installé des Machines.



Mais ce seront aussi des *Fontaines*.

Et, cette réalisation collective fantastique : *Le Cyclop ou La Tête* est conçu par Tinguely comme l'antithèse de *l'Hommage à New-York* de 1960.



Le *Cyclop ou La Tête* est une œuvre collective et monumentale (22 m 50 de hauteur, 300 tonnes).

On y accède par un double portail immense réalisé par Bernhard Luginbühl. Une porte en acier évoque la salle des coffres d'une banque. L'autre en béton, incrustée de reliefs en bois est un hommage à Louise Nevelson.

A Luginbühl, *La Tête* doit encore son *oreille* qui bouge tout doucement.

Le *wagon* qui a servi à la déportation enferme des sculptures d'Eva Aeppli. L'œuvre est dédiée aux juifs déportés.

Le *Pénétrable* de Soto, au second niveau, œuvre interactive, produit au passage du visiteur des sons de cloche.

Rico Weber est l'auteur d'un *relief* « *faussement électrisé* » en forme de tableau de commande électrique monumental.

La *Représentation de la Molécule RU 486* d'Etienne Beaulieu est un hommage à la liberté sexuelle récente, puisque cette molécule est la « pilule abortive ».

Des *boules d'acier* circulent bruyamment dans des gaines réalisées par Seppi Imhof et parcourent toute la structure.

A Niki de Saint-Phalle, on doit, outre le *Visage* qui fait le *La Tête* de *Cyclop*, une *incitation au Suicide* réalisée dans une « manche d'air » des surplus du Centre Pompidou ainsi qu'une *Colonne* multicolore.

Le *Praticable* de Soto est surmonté d'une *Accumulation* d'Arman. L'*Accumulation* est réalisée à partir des gants qui ont servi au travail sur *La Tête*.

Au troisième étage *la chambre* de Daniel Spoerri, reconstitution de la chambre occupée par Spoerri à Paris lors de son premier séjour à la fin des années cinquante.

Un *hommage à Kurt Schwitters* par Seppi Imhof est situé dans le Théâtre, au 3<sup>e</sup> niveau. Outre la conception générale de l'ouvrage, la structure métallique, les rouages sont de Tiguely.

Tinguely et Niki de Saint-Phalle se sont construits, au dernier niveau, derrière l'œil du *Cyclop* un *appartement*.

Un *hommage à Marcel Duchamp* (*La Broyeuse de Chocolat* réalisée dans de grandes dimensions) et à *Yves Klein* (un grand bassin reflétant le bleu du ciel) parachèvent cette œuvre nouvelle-réaliste.

#### 4. Daniel Spoerri (1930 - ...)

##### a. Les tableaux-pièges.

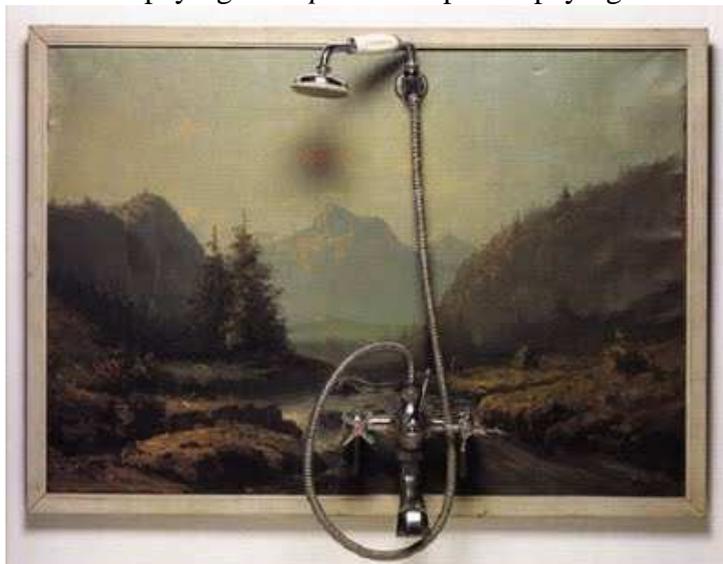
Le repas achevé, tout ce qui est sur la table (assiettes, couverts, verres, serviette, cendrier, etc. mais aussi restes et reliefs du repas) est collé sur le plateau de ladite table dont les pieds sont ensuite sciés pour que la table puisse, verticalement, prendre position sur le mur et devenir un « tableau ».



- Là encore, des rebuts ( les reliefs de repas).
- Là encore l'artiste accessoire (c'est le consommateur qui fait l'œuvre)
- Là encore, du jeu, de la trouvaille.

##### b. Les détrompe-l'œil.

Une fois encore, le jeu. *La douche (détrompe l'oeil)* 70x97x21 1962 ou *Forêt Vierge (Détrompe l'œil)* jouent sur l'image et sur les mots. Une pomme de douche et son tuyau sur fond de paysage classique. Un rapprochement absurde. La pomme de douche paraît sortir du paysage devant la toile elle-même (trompe-l'œil). Oui, mais elle est bien réelle et non peinte : *détrompe-l'œil*. Message, en même temps, destiné à redire : « ne vous laissez pas prendre à l'illusion de la peinture » : ce paysage *non plus* n'est pas un paysage.



### c. Les nouveaux tableaux pièges.

Le jeu ne s'arrête pas là. Il y a encore :

- Les *tableaux-pièges au carré* (intégrant les outils de leur fabrication).
- Les *tableaux-pièges au cube* (comprenant ce qui est posé aussi dessous).
- Les *tableaux-pièges au quadruple* (intégrant en plus ce qui est derrière : un mur).
- Les *Faux tableaux-pièges* ( les éléments semblent disposés au hasard, comme *Le parc à Bébé Faux tableau-piège* 140x120x55 1961 où Spoerri dispose les objets comme il pense que les aurait déposés un bébé dans son parc, allant jusqu'à uriner dans un coin).

### d. La Topographie anecdotée du Hasard

*Relevé minutieux des objets (78) qui, le 17 octobre 1961 à 15h47 se trouvent se trouvent sur la table de la chambre n°13 de l'Hôtel Carcassonne, 24 rue Mouffetard. Livret de 53 feuillets.* Cette fois, l'artiste n'a plus droit de cité. Le réel impose ses figures qu'il n'y a qu'à noter et qu'il faudrait, pour bien faire, noter instant après instant.

## 5. Niki de Saint-Phalle (1930 – 2002)

### a. Les Tableaux-Tir.

Sur une toile où sont collés ou accrochés des objets, Niki dispose de petits sacs remplis de peinture et pris dans une gangue de plâtre. Elle-même, ou des amis, armés d'un fusils tirent sur les sachets afin que la peinture s'écoule.

Ici encore plusieurs sens :

- 1er sens : (aristotélien) de la valeur *cathartique* de l'art (le premier réalisé, *Portrait of my Lover* 1961, était tenu de représenter l'amant qui venait de la quitter. Le geste était donc celui d'un meurtre symbolique)
- 2eme sens : donné par le « contenu » de la cible (politique, social).
- 3eme sens : la mise à mort du tableau. Ci-dessous : *Tir* 1961, MNAM, Paris



### **b. Mariées et dragons.**

Toujours ludiques ces créations. *La robe de la Mariée* du MNAM, de 1963 est entièrement réalisée au moyen de nourrissons et d'accessoires pour bébés (ci-dessous un détail). On peut y voir la promesse heureuse d'une nombreuse progéniture mais aussi ce que le mariage emporte de contraintes avec la maternité qui est tenue de l'accompagner.



### **c. Les Nanas (1965 - ...).**

Joyeuses filles et femmes sans complexe, vivement colorées et qui paraissent jouer à longueur de journée souvent en équilibre sur une jambe.

### **6. Christo (Christo 1935 - ... et Jeanne-Claude 1935 – 2009)**

Ils ne se sont jamais vraiment définis comme Nouveaux Réalistes, mais outre le fait qu'ils ont fréquenté le groupe, leur travail s'inscrit dans la même lignée quoique plutôt sur l'axe du *Land Art*. Ce qu'ils promeuvent, en tous cas, c'est *un art éphémère*.

#### **a. Les Empaquetages.**

Christo, d'abord, empaquette des objets de toutes sortes. Ci-dessous, *Empaquetage 72x61* 1962.



Le réel disparaît à présent. Mais sous une autre couche de réel (papier, tissus, ficelles).

### **b. Installation.**

*Mur de Barils de Pétrole –Le Rideau de Fer Rue Visconti, Paris 27 juin 1962 (240 barils).*  
Installation non autorisée qui durera quelques heures, évocation du Mur de Berlin édifié un an plus tôt. La dimension politique de l'œuvre ne doit pas masquer ce qui est peut-être plus important : une accumulation de barils éphémère (sans autorisation d'édification, l'œuvre, qui barrait une rue à la circulation, ne pouvait subsister bien longtemps, trois heures tout au plus).

### **c. Emballages.**

C'est dans les *Emballages de monuments* (*Reichstag*, Berlin 1971, *Pont-Neuf* Paris, 1985, etc) et dans les installations destinées à « emballer » de vastes espaces géographiques (*Valley Curtain* 1970-1972, *Running Fence* 1972-1976, *The Gates* Central Park, New York 1979, *Surrounded Islands* Miami, Floride 1983) qu'il faut chercher la clé aussi bien de ce *Mur de Barils*.

Les emballages ne dissimulent pas l'objet (le paysage), ils le donnent à voir, au contraire (comme les outils visuels de Buren qui, en cachant certaines portions de l'espace en font apparaître d'autres autrement ignorées). Nous ne voyons pas (plus) ce qui nous est familier, et c'est la condition pour que notre action soit efficace. C'est pour nous rendre cette vision, au moins pour un temps, que les emballages sont réalisés.

Le rapport : temps de préparation (des mois voire des années) / temps d'exposition (14 jours sauf exception), le rapport matériel, énergie / durée de l'œuvre sont essentiels à prendre en compte puisqu'ils induisent un *effet de concentration*. Comme un cristal de neige dissipe en un instant ce qu'un diamant met de millénaires à briller, l'œuvre éphémère concentre en elle, à cause de cette "éphémérité", une énergie créatrice formidable.

Pour quatorze jours d'exposition *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California* 1972-1976 (dont on a ci-dessous un aperçu) utilise 200 000 m<sup>2</sup> de tissus de nylon blanc (5,5 m de hauteur de tissus sur 39, 4 kilomètres), 145 kms de haubans en acier et a demandé quarante deux mois d'élaboration.



Voici donc une œuvre éphémère. A l'opposé de celle qui s'expose au musée.

→ Une œuvre qui n'est pas à vendre (financée par les artistes).

→ On n'en conserve (et on n'en vend que les traces : dessins préparatoires, photos rétrospectives).

→ Une œuvre en prise sur le réel. Qui a *le réel* pour matériau.

## 7. Yves Klein (1928 – 1962)

C'est sans doute l'artiste le plus emblématique du groupe des Nouveaux Réalistes.

### a. Les Monochromes.

Il revient à Yves Klein d'avoir inventé les *monochromes*. Rose, Or, Bleu, c'est une seule et même couleur. Mais c'est le bleu, un bleu particulier (IKB, *International Klein Blue*), un bleu « infini » comme l'espace, qui deviendra l'« emblème de la peinture de Klein. De la peinture ? Mais, la peinture, abstraite ou représentative, est toujours et ne peut être que figurative. Le monochrome, c'est justement la fin de la peinture. Ci-dessous, *IKB 3* 1960.



En 1957, à la Galerie Apollinaire de Milan, Klein expose onze monochromes identiques. Il remarque que pourtant ils sont diversement appréciés du public et décide de les vendre à des prix différents. Il en conclut qu'il y a dans ces « peintures » quelque chose de plus que ce qui

est visible : *un immatériel* qui est ce qui confère la valeur.

### b. Les anthropométries.

→ On est ici aux antipodes de *l'action painting* des Pollock ou De Kooning. L'artiste ne prend pas le pinceau. D'ailleurs le pinceau a disparu. Ce n'est pas l'artiste qui peint, mais le « modèle ». On pourrait sans doute nommer cela de *l'inaction painting*.

→ On est aussi aux antipodes des nus de la peinture classique. Le nu, ici, peint, il n'est pas peint.

→ On demande seulement au réel (le corps) de laisser sa trace, son empreinte.

→ Mais, là encore, c'est moins cette trace que le processus de sa création qui importe.



### c. Les gestes.

→ 1957 *Lâcher de 1001 ballons bleus dans le ciel de Paris (Sculpture aérostatique)* à l'occasion de l'exposition de neuf monochromes bleus identiques à la Galerie Iris Clert ; monochromes accrochés en avant du mur et, de ce fait, comme suspendus dans l'espace, en lévitation.

→ 1958 Exposition à la galerie Iris Clert : *Le Vide ou La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. La galerie est vidée de tout, les murs peints en blanc. Il n'y a rien (de matériel) à voir.

Arman répondra en 1960 par une exposition dans la même galerie intitulée *Le Plein* transformant ladite galerie en « Poubelle » à l'intérieur de laquelle il n'était pas même possible de pénétrer.

→ 1959 *Vente d'une Zone de Sensibilité Picturale immatérielle*. Contre 20 grammes d'or fin, un reçu signé de la main de Klein attestant de la *vente d'une Zone de Sensibilité Picturale immatérielle*. Et, pour souligner l'immatérialité de l'œuvre, le reçu devait être brûlé par l'acheteur (le reçu lui-même et précisément à cause de sa matérialité, n'est pas l'œuvre) et la moitié de l'or jeté en un endroit où nul ne pourrait le récupérer.

→ 1960 *Saut dans le vide 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, octobre 1960*. Klein met en scène en première page de *Dimanche*, journal qu'il publie à des milliers d'exemplaires, un saut dans le vide (qu'il avait déjà réalisé en janvier), dans l'immatériel. Le titre de cette œuvre d'Yves Klein d'après son journal : « *Dimanche 27 novembre 1960* » : *Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide !* », Quelques mois avant que Gagarine ne soit précisément lancé dans l'espace.



#### **d. Les Portraits-reliefs.**

Seul celui d'Arman et celui de Raysse seront complètement réalisés. Il s'agit de moulages des corps des amis de Klein, peints en bleu et présentés sur un fond d'or (celui de Klein devait être d'or présenté sur un fond bleu).

Au total, on le voit, la préoccupation principale de Klein tourne autour de deux choses :

→ *La couleur pure* (bleu, or, rose), à l'origine du monochrome qui est une nouvelle manière de mettre fin à la peinture (aussi bien abstraite que représentative). Une peinture non-figurative n'est plus une peinture.

→ *L'immatériel (ou l'aérien)*.

Klein est sans doute le moins réaliste des Nouveaux réalistes.

### **8. Martial Raysse (1936 - ...)**

#### **a. Sculpture**

**Le plastique** : A la différence de ses collègues, Raysse s'en prend non aux rebuts mais au contraire à des objets flambant neufs et d'une parfaite modernité. Le rutilant plastique des produits qui s'étalent dans les vitrines et sur les étagères des magasins lui paraît la matière d'une sculpture moderne (qui est souvent déjà réalisée, comme spontanément, à l'étalage). Il est davantage du côté du Pop Art que celui des Nouveaux Réalistes. C'est moins *l'objet* qui l'intéresse que *la marchandise*. Ci-dessous, *Etalage, hygiène de la Vision* 1960.



→ **Le néon** : La couleur, il la trouve « vivante » dans le néon des vitrines de la modernité. Ici, *America – America* 1966



## b. Peinture

En cela va consister le Pop Art : peindre non des objets mais des *images*. Ces images, Raysses les emprunte à ce qu'il y a de plus connu (de plus « médiatisé ») dans la peinture classique (Ingres : *La Grande Odalisque*, *Le Bain Turc*) ou aux magazines.



C'est sur cette nouvelle évolution qu'il va falloir à présent travailler.

→ Avec les Nouveaux Réalistes comme avec les post expressionnistes abstraits américains (Rauschenberg, Oldenbourg, Klein, etc.) c'est au réel qu'on en vient. Mais au réel sous sa forme dégradée, c'est-à-dire : informe. *A la matière du réel*, en somme (quand l'objet fabriqué a perdu son usage et sa forme première) : le rebut.

→ Avec le Pop Art, c'est à l'autre versant du réel qu'on va en venir : à *la forme pure, dématérialisée* : l'image. L'image d'un objet manufacturé que la publicité met en évidence n'a plus rien de matériel ; pas davantage le corps du mannequin ou le visage de la star).

→ Raysse est dans cette mouvance-là, rejoint par Hains (avec, par exemple, ses boîtes d'allumettes).

# CHAPITRE 41 : LE POP ART

## I. INTRODUCTION

On distingue deux courants du pop-Art :

- Le courant anglais avec David Hockney, Richard Hamilton et Eduardo Paolozzi.
- Le courant américain.

Le coup d'envoi du Pop Art est donné par les expositions de Claes Oldembourg et de Jim Dine en décembre 1961 et janvier 1962.

Ni l'un ni l'autre ne sont des artistes Pop, mais ils sont les précurseurs du Pop Art dans la mesure où ils donnent à voir des œuvres qui représentent des artefacts de la vie quotidienne.

**a.** Le Pop Art est un art représentant des *images* empruntées à l'art commercial et qui utilise des techniques mécaniques et impersonnelles qui sont celles de la publicité : *photo-sérigraphies*, d'Andy Warhol, *décalques de trame Ben Day* de Roy Lichtenstein, utilisation de l'*aérographe*, etc. La forme et le contenu se rejoignent: objets de série, technique utilisée pour la production en série.

Rigoureusement parlant, ne correspondent à cette définition que quatre artistes: Warhol, Lichtenstein, Rosenquist et Wesselmann.

**b.** Les artistes de l'*Assemblage* utilisaient des détritrus, des objets de rebut. Les Pop-artistes représentent des objets flambant neufs.

**c.** Les œuvres Pop ne sont pas davantage des *ready-made* à la Duchamp (même si elles leurs sont redevables en ce sens que l'objet industriel balaye la représentation l'objet naturel et ce, jusque dans le portrait qui sera celui de la Star, artificiel par définition). Ce sont des répliques ou des restitutions.

**d.** Mais, surtout, lorsque l'objet survit, c'est seulement en tant qu'*image*. Le Pop Art est la peinture de la virtualité. On a fait un pas de plus du côté de la *dé-réalisation* de la peinture.

**e.** Et aussi, un pas de plus (concomitant) du côté de la *dé-réalisation* de l'artiste. L'objectif est que l'œuvre se produise elle-même. Moins il y a d'*objet* de la peinture moins il y a de *sujet* de la peinture.

**f.** Déjà, l'abstraction a fait cette avancée, avec Franck Stella (1936 - ...). Ci-dessous, *Gran Cairo*, New York, 1962 Whitney Museum of American Art.



3. La bande dessinée est un médium de masse.

-Il y a eu la peinture qui se donnait comme un des fleurons d'une culture élitiste (depuis la Renaissance).

-La BD se donne comme un nouvel art (le neuvième) pour une *culture de masse*.

4. Mais, dans la BD, l'image se perd (comme image) dans sa succession narrative. Lichtenstein isole la vignette et l'agrandit dans de fortes proportions lui donnant un nouveau statut.

5. Il en résulte que l'œuvre fait apparaître, met en évidence les conditions de la production d'une image. Ici, *Hopeless* 1963 Aaken, Ludwig Forum für Internationale Kunst.



On se souvient (voir cours de 2ème année) que Cézanne peignant *La Montagne Sainte Victoire* s'efforçait de mettre en lumière les conditions par lesquelles cette montagne nous apparaissait comme montagne. Un pas plus en retrait encore, Lichtenstein s'interroge sur les conditions par lesquelles une image nous apparaît *comme image*.

6. La dépersonnalisation recherchée du sujet est accentuée encore par l'utilisation de la méthode *Benday* qui est un procédé de photogravure permettant d'ajouter à un cliché au trait des points renforçant le caractère mécanique de la réalisation de l'image. Ci-dessous, *Crying Girl* (détail) 1964 Milwaukee Art Museum.

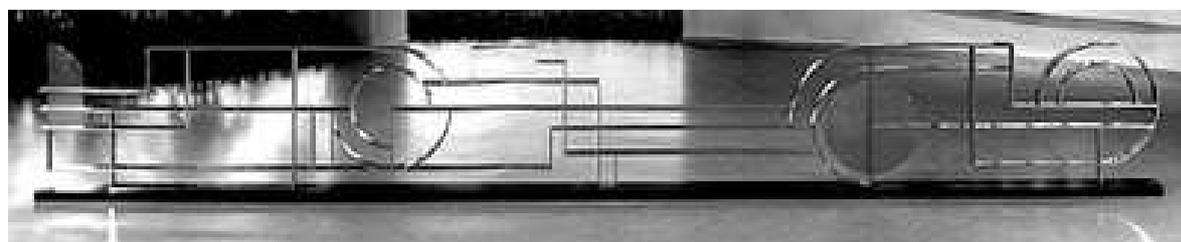


7. Lichtenstein ne prend pas ses sujets uniquement dans la bande dessinée. Il s'inspire encore des maîtres du passé: Cézanne, Picasso, Mondrian, Monet. Mais, au lieu de partir des œuvres originales de ces maîtres, il part de *reproductions* bon marché et toujours en conservant la technique de la bande dessinée. C'est l'*image* qui compte. Par exemple, d'après Leger, *Stepping out* 1978 New York, The Metropolitan Museum of Art.



C'est à chaque fois une négation de la peinture.  
C'est que Picasso, Matisse, Mondrian, Monet sont devenus des *objets de grande consommation* au même titre que la bande dessinée.

8. Dans le même esprit, Lichtenstein réalise des sculptures qui rappellent le design de l'architecture d'intérieur des grands magasins d'avant-guerre. Ici, *Long Modern Sculpture* 1969 Pasadena, Norton Simon Museum.



9. A côté de la bande dessinée et des reproductions populaires des œuvres des grands maîtres, Lichtenstein s'intéresse aux objets (toujours de grande consommation). Là encore, ce n'est pas l'objet lui-même qui est en cause, mais ses *images* (dans le mode d'emploi). Par exemple : *Step-on Can with Leg* 1961, Krefeld, Kre-felder Kunstmuseum.



10. Plus récemment, dans les années 90, Lichtenstein s'en prend à la décoration. Ses tableaux figurent en somme des pages de catalogues présentant une décoration « moderne » de différentes pièces d'un appartement (donc encore des *images* des objets). C'est la série des *Intérieurs*. *Interior with Mirrored Wall* 1991, New York, MoMA, New York.

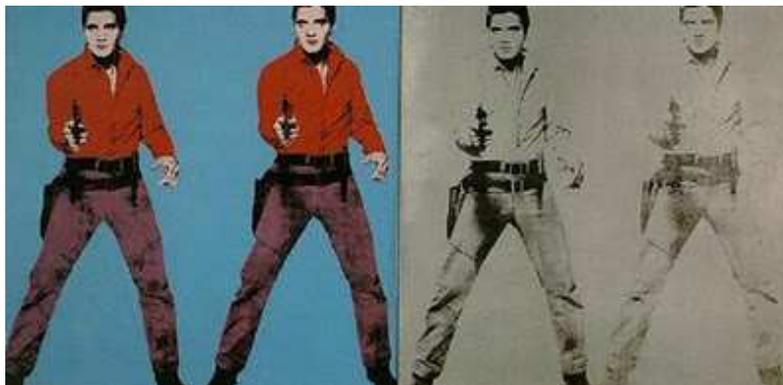


### III ANDY WARHOL (1928 – 1987)

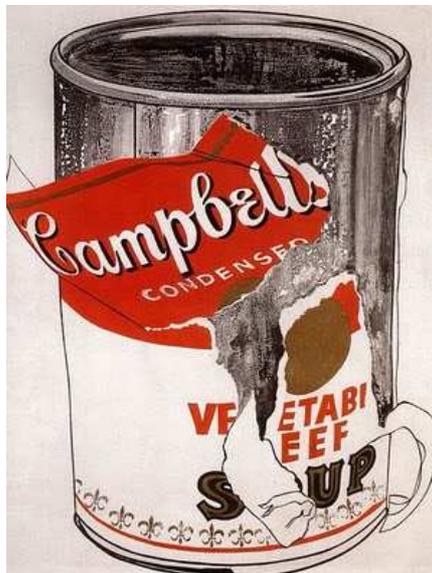
1. Warhol est l'un des premiers à utiliser l'encre industrielle et la typographie. En 1962, il adopte la technique *Silk Screen* c'est-à-dire le décalque photographique sur soie.

2. A 1962 remontent encore les premières images sérielles faites à partir de photographies reportées sur la toile par sérigraphie.

La peinture disparaît (de la peinture). Seule l'image apparaît, amplifiée par sa répétition. Marilyn, Elvis, Mao, Jackie Kennedy n'existent, en tant que stars, c'est-à-dire en tant qu'*images*, qu'à des millions et des millions d'exemplaires. (*Elvis* (sérigraphie) 1964).



3. Warhol procède généralement de deux manières: *la répétition*, dans les sérigraphies ou *l'isolement*. Un objet de grande consommation (comme ici une boîte de soupe) est représenté pour lui-même, mais dans un format monumental (183 x 137 cm) *Big Torn Campbell's Soup Can* 1962 Zurich, Kunsthaus.

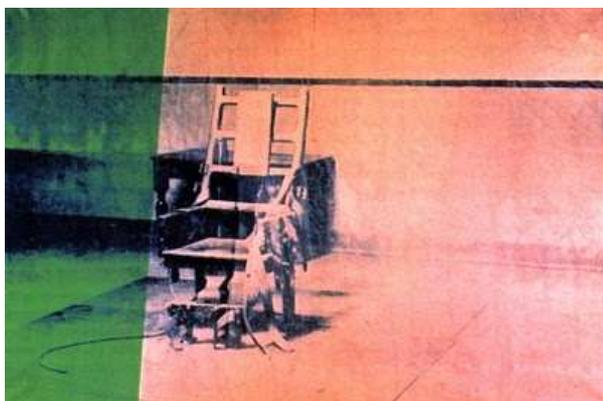


C'est que la star est à mettre sur le même plan que la boîte de soupe Campbell. Elle est un *produit de consommation*.

Alors, *Qu'est-ce qu'un objet de consommation ?*

- Ce n'est pas l'objet qu'on *achète* et *possède*.
- Ce n'est pas l'objet dont on *use*.
- Ce n'est pas un objet *matériel*
- C'est une *image*.
- Par exemple une *marque*. Une marque est une image.

4. Et, comme la mort est aussi un objet médiatique de grande consommation, elle constitue un thème important de l'oeuvre de Warhol : accidents (*Orange Car Crash* 1963 Vienne, Museum Moderna Kunst, ou *Five Deaths, Eleven Times in Orange* ), chaise électrique (*Big Electric Chair* 1967 Stuttgart, Collection Frohlich, ci-dessous), *Orange Disaster* 1963 New York, Musée Guggenheim.



#### IV JAMES ROSENQUIST (1933 - ...)

1. Des images encore, en très grands formats, mais surtout *fragmentées*. Comme le regard pressé et versatile que le citadin porte à la publicité. Pourtant, en dépit de cette fragmentation, les éléments ne se télescopent pas. Il y a une unité formelle évidente qui tient à la continuité instituée entre éléments contigus. Cette même apparente continuité qui est dans le regard citadin. Ici, *Painting for the American Negro* (203 x 533,4 cm) 1962-1963 Ottawa, National Gallery of Canada.



2. Certaines compositions présentent un caractère quasi-abstrait. On pense à Rothko, avec *1, 2, 3, Outside* (1963 Spencer Museum of Art).



#### V. TOM WESSELMANN (1931 – 2004)

1. Fin 1959, Wesselman abandonne l'expressionnisme abstrait en réalisant de petits collages. En 1960, il peint des nus d'après modèles en pensant à Matisse.

2. Puis, c'est la longue série des *Great American Nude* où l'inspiration de Matisse est encore présente:

-silhouettes comme découpées aux ciseaux,

-rappels formels comme dans le *Great American Nude* de 1961 qui rappelle irrésistiblement le *Nu Rose* de Matisse (1935 Baltimore Museum of Art).



3. La peinture a toujours donné une *image de la femme* (la mère : Marie, l'objet de désir : nymphe, déesse, baigneuse).

La publicité s'est emparée de la femme pour en donner une nouvelle image : non plus objet de désir, mais *moteur de désir*.

Un objet de désir est toujours une *image* (il ne peut être que fantasmé). Comme *moteur de déplacement* (du corps désirable à l'objet qu'il faut désirer), le corps féminin devient un *objet de consommation*. Encore une image mais d'une autre nature.

La peinture donnait un *support* au désir (les coffres de mariage ou de courtisanes, les tableaux de mariage conçus comme « stimulants »). La publicité me fait être le support du désir de cette femme. La femme « objet de consommation », est celle qui *s'offre* à mon désir :

-gracieusement (ce n'est pas une prostituée)

-et qui désire mon désir (elle est sincèrement aimante, elle prend soin de moi). Ainsi des femmes de Wesselmann. (*Great American Nude* 1963).



4. De 1962 à 1964, Wesselmann ajoute à ses *Grands Nus* une série de Natures mortes composées d'images de denrées alimentaires et d'ustensiles de cuisine découpées dans des affiches. Mais son principal centre d'intérêt reste le nu féminin dans la chambre à coucher ou la salle de bains.



Ce corps-là (*Sed Free* 1968) n'est pas celui des nymphes ou des baigneuses. Il est généralement sans visage (comme celui, uniforme, anonyme, des mannequins dans la pub). Associé à la cigarette, il est une invitation à fumer.

\*

Le Pop Art est donc un *nouveau réalisme*. Il se fait le miroir d'une société urbaine qui se regarde comme « société de consommation ».

L'objet de l'œuvre, comme pour les Nouveaux Réalistes français, c'est le *Réel*. Simplement, les artistes ont compris que le Réel était devenu *imaginaire*.

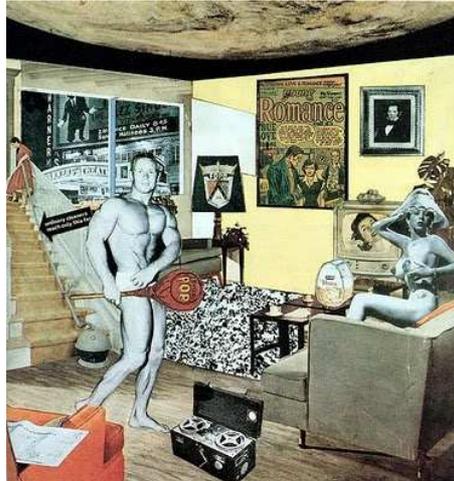
Ce sont donc des images que l'art donne à voir. Ces images sont les objets de consommation autour desquels, à quelque classe qu'ils appartiennent, les individus se regroupent et dans lesquels ils se reconnaissent.

L'hyperréalisme portera à l'extrême cette conscience d'une réalité entièrement imaginaire.

## VI. APPENDICE : LE POP ART ANGLAIS

C'est en Angleterre qu'est né le Pop Art. Mais sous influence de la culture de masse américaine. Plus de 10 ans avant Warhol et les autres, tout est là.

### 1. Richard HAMILTON (1922 - ...)



*Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?* 1956.

Tout est là, déjà : le magazine populaire (*Young Romance*) affiché au mur ; la pin-up étendue sur la canapé ; les objets de la technologie moderne : radio à transistors, magnétophone. Même le mot « Pop » sur la raquette de tennis.

### 2. Eduardo PAOLOZZI (1924 – 2005)

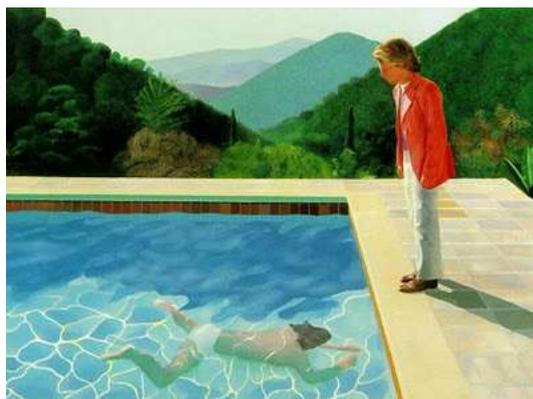
Il est le premier à réaliser cette « mise en scène », en 1947, avec *I was a Rich Man's Plaything*.



Ici aussi, la pin-up, le magazine populaire et les logos publicitaires. Ses œuvres sont réalisées principalement à partir de collages d'images empruntées à des magazines.

### 3. David HOCKNEY (1937 - ...)

Plus que le thème, c'est le traitement de la toile qui rattache Hockney au Pop art (et qui fait un lien, peut-être, avec l'hyperréalisme). Un traitement photographique. Par exemple : *Portrait of an Artist (Pool with two Figures)* 1971 Coll D.Geffen.



*Or Still Life on a Glass Table* 1971-1972 Coll privée.



Avec le Pop art, la peinture « progresse » encore dans la même direction.

Les Nouveaux Réalistes avaient voulu que l'artiste cède la place au réel. Ce réel, ils l'avaient rencontré dans les rebuts de la société urbaine, dans une *matière* pure en somme (puisque'elle avait perdu sa *forme* industrialisée).

Sur l'autre versant, le pop art (pour qui l'artiste doit aussi céder sa place au réel) rencontre le réel dans les objets de consommation qui sont des *images* c'est-à-dire de pures *formes dématérialisées*.

Les Nouveaux Réalistes (comme les Post expressionnistes abstraits) et le Pop art définissent une période réaliste de la production artistique.

Les Hyperréalistes vont mener à son terme la perception du réel comme image.

# CHAPITRE 42 L'HYPERREALISME.

## I. INTRODUCTION

L'hyperréalisme est un courant artistique formé aux États-Unis à la fin des années 1960. Il est officiellement consacré en 1968 par l'exposition *Realism now* de la Vassar Art College Gallery de New York. Il fait rapidement école en Europe, notamment en France, où la première manifestation importante des peintres et des sculpteurs de l'hyperréalisme se produit à la Biennale de Paris en 1971.

L'hyperréalisme se donne apparemment comme une *reproduction* pure et simple, sans intention, sans signification, du réel.

Comme dans le Pop Art, l'*artiste* (sa subjectivité) est exclu du processus créatif.

La peinture *représentative* (plutôt que *figurative*) s'est longtemps donné pour objet la réalité extérieure. L'*hyperréalisme* prend pour objet non cette réalité, mais *la photographie* de cette réalité. Représentation d'une représentation.

Nous regardons en effet les photographies *comme* la réalité. La peinture nous reconduit alors à ce qu'était la photographie *avant* cette confusion. Elle dit de l'image que *c'est une image*.

Contrairement à l'apparence, l'*hyperréalisme* n'est pas un *réalisme*. Du réel, il ne retient que *la peau*, ce qui est *en surface* : son *image*. Mais cette image *est* le réel de notre société *de consommation*.

## II. MALCOLM MORLEY 1931 ...

La technique consiste à *reproduire* au moyen d'un *quadrillage* une photographie (carte postale ou autre) sur une toile et de travailler carré par carré, *abstraction faite* de l'ensemble.

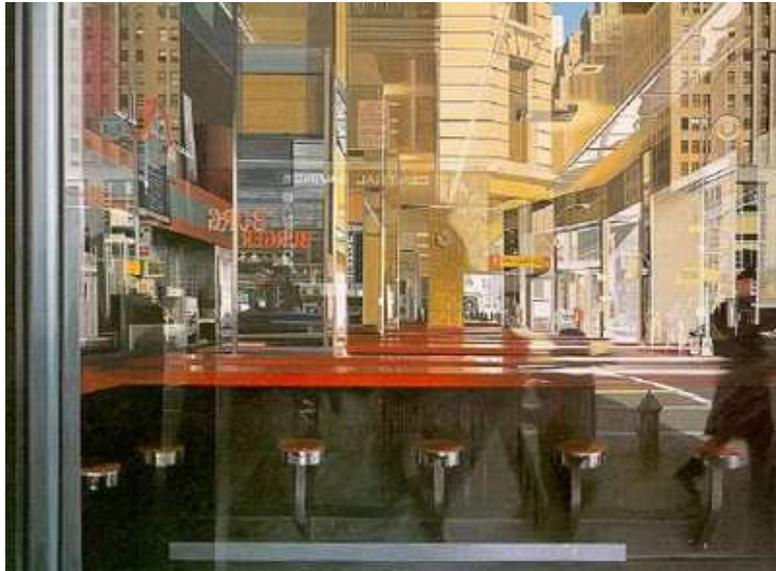


Cartes postales représentant des paquebots (ci-dessus : *SS Rotterdam, in front of Rotterdam* 1966), ou reproductions de couvercles illustrés ou de contenus de boîtes de maquettes d'avions voire même reproduction fidèle de tableaux classiques comme *Vermeer, Portrait de l'artiste dans son atelier* 266.7 x 221cm 1968. L'objectif, c'est *reproduire à l'identique* mais dans un format considérablement élargi.

## III. RICHARD ESTES (1936 - ...)

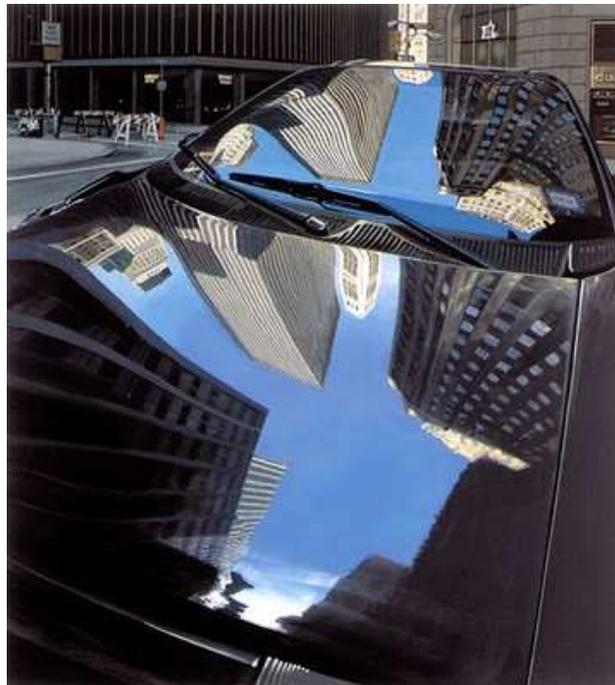
Toutefois, le transfert de la photographie sur la toile n'est pas simplement mécanique. Ainsi agrandie, une photographie devient floue. La toile ne l'est pas !

Il ne s'agit pas simplement, donc, si l'on veut être précis, d'une *reproduction* de la photographie, mais bien d'une *reconstruction de l'image*.



Or, l'image est un *reflet* du réel. Et la peinture d'Estes évolue vers la représentation de vitrines qui sont à la fois des *reflets du désir* qu'elles sont faites pour accrocher et des lieux où *se reflète* toute la réalité alentour.

La peinture dit bien qu'elle est une *image*, même une *image d'image* dans laquelle on peut perdre jusqu'au sens du réel.



Ci-dessus *Central Savings* 1975 Kansas, Nelson-Atkins Museum (huile) puis une œuvre de 2004 sur laquelle apparaît clairement cette netteté de tous les plans que la photographie ni l'œil (si ce n'est celui de Dieu dans, par exemple, *La Vierge au Chancelier Rollin* de van Eyck) ne sauraient rendre.

#### IV. DON EDDY (1944 - ...)

Toujours exactement dans, si l'on peut dire : la même optique, Don Eddy s'intéresse à toutes les formes typiques de la consommation de masse : automobiles et vitrines parmi lesquelles celles qui présentent de la vaisselle de verre ou de cristal se trouvent privilégiées.



Carrosseries automobiles et vitrines présentent plus que d'autres objets le caractère de *surfaces réfléchissantes*. Elles ont la propriété, *comme la peinture*, de renvoyer des *images*. Les peindre c'est donc accéder à *l'image de l'image* qui est l'objet précis de la peinture hyperréaliste. Ci-dessus : *Untitled (4 VWs)* (acrylique) 1971 Collection privée. Ci-dessous : *Gorevic Silver* (acrylique) 1975-1976 Collection privée

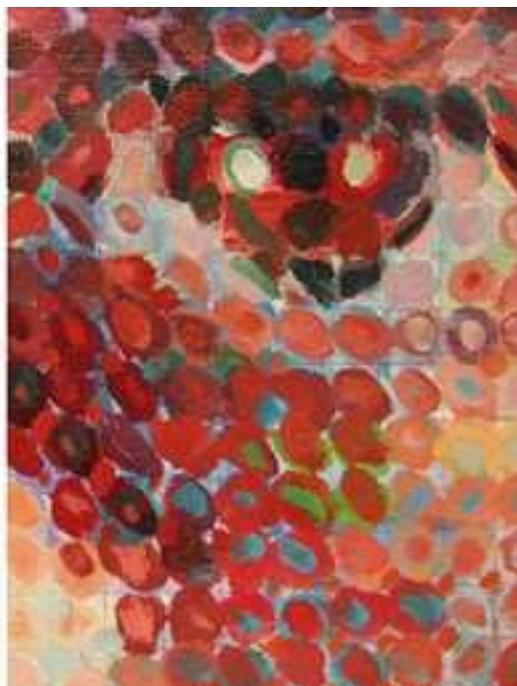


## V. CHUCK CLOSE (1940 - ...)

Les portraits que peint Chuck Close, à l'aérographe, ont pour point de départ une photo d'identité mais donnent lieu à des toiles monumentales (ci-dessous : 275cm x 213cm).



Vue de près, la touche est libre et compose une structure abstraite, indépendante de l'image représentée par l'ensemble.



Les premiers portraits sont en noir et blanc. En 1970, Close en vient à la couleur, mais s'en tient aux trois primaires (celles des diapositives).

Il en vient peu à peu à expérimenter d'autres procédés qui le distingueront des autres peintres

hyperréalistes. Ci-dessous : *Roy II* (huile) 1994 Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



## VI. DUANE HANSON (1925-1986)

Le point de départ n'est plus ici la photographie. Mais ce n'est pas non plus le *modèle* au sens habituel du terme. Le modèle devient *moule* (plus exactement, puisque l'œuvre est obtenue à partir du moulage du corps, il est le *cœur* du moule).

Platon reprochait à l'art de copier la *forme sensible* des choses et non leur *forme intelligible*. Ainsi, si le lit de l'*artisan* copie l'Idée du lit, en sorte qu'il en assume la fonction de couchage, le lit de l'*artiste* ne reproduit que l'apparence du lit matériel, en sorte que la fonction de couchage, le *sens* même du lit, est perdue.

Ici, c'est le « modèle » qui *perd son âme* (pas seulement sa vie, mais son humanité même) en révélant exactement: ... sa *superficialité*.

Par exemple : *Tourist II* 1998.



Soit cette femme allongée, endormie.



Ici encore, donc, un « nu ». Mais ni une *baigneuse* ni une *déesse* ni une *nymphe*. Simplyment une femme endormie.

Ou plutôt, *l'image* d'une femme endormie. Le contraire d'une *allégorie* du sommeil.

Une allégorie, c'est *une idée transcrite en une image*.

Ici, il y a une *image sans idée*.

Il y a, pour le *voyeur* un mystère derrière ou dans le corps entrevu, qui tient à ce que ce corps *ne voit pas* celui qui le regarde.



Il y a pour le *spectateur* du *mystère* dans cette femme, peinte par Hopper, qu'il découvre par une porte ouverte et qui *ne le voit pas*. Cette fois, le mystère est *dans le regard de cette femme*: *que regarde-t-elle que je ne puis voir ?*

Il n'y a *aucun mystère* dans ce corps qui, comme les autres, *ne me voit pas*. Mais qui, à la différence des autres *ne peut pas me voir*. Ce corps est *un objet de consommation*. Le mannequin de l'affiche *ne peut pas non plus me voir*.

## VII. JOHN DE ANDREA (1941 - ...)

Les moulages de DeAndrea ne donnent à voir que des *nus féminins*. Le seul partenaire masculin admis dans un premier temps est l'artiste, toujours vêtu, quant à lui.

Les nus paraissent *absorbés* dans leur pose. Un personnage de Chardin est absorbé *dans son activité*. Un personnage de De Andrea n'a aucune activité. Il n'est pas *concentré*, il est *absorbé* dans *sa forme*, tout entier dans cette extériorité pure qu'est *une pose*. Tout vient à *la surface*. Tout est *superficiel*.



Chardin *Le Château de Cartes* 1737  
Washington, National Gallery of Art



DeAndrea *Pensive Figure* 1990

*Sphinx*, *Pensive Figure*, des titres paradoxaux. Car, sous l'apparence il n'y a rien : ni énigme, ni pensée, ni sentiment.

Il y a même quelque chose de *gênant* (retenons ce terme) dans ces œuvres à la fois : -- trop « vraies » et -- trop « artificielles »

La même gêne que celle qu'on éprouverait devant la réalisation de l'*androïde* de la Science Fiction. Ci-dessous : *Modèle au repos* 1981.



## VIII. LA NOUVELLE GENERATION : ACTUALITE DE L'HYPERREALISME

### 1. Maurizio CATELLAN (1960 - ...)

*Bidibidobidiboo* 1996



Ce petit écureuil suicidé, Hitler agenouillé en prière, ces enfants pendus aux branches d'un arbre (ci-dessous, *Hanging Kids*, installation Milan, 2006) , cette femme suspendue mais qui paraît crucifiée dans l'encadrement d'une porte, le Pape jeté au sol par une météorite et expirant, ce n'est plus la *gêne* notée plus haut qu'ils inspirent. Non, ils *negènent* pas seulement, ils *dérangent* (retenons ce nouveau terme).

On voit que si, en gros, la *technique* est la même que dans la première génération d'hyperrealistes, l'*esprit* est différent.

1. Il y a de la *provocation*
2. Il y a de la *trouaille*
3. Il y a de la *mort*
4. Il y a du *sexe*

5. Les ingrédients de l'art *contemporain*.  
Il y a que, au total, ces œuvres-là *dérangent*.



## 2. Mark JENKINS ( 1970 - ...)

La plupart des installations de rue de Jenkins *utilisent* la technique de L'hyperréalisme. Mais l'objectif est différent, là encore :

- Surprendre (*La Tête au-dessus du corps*)
- Provoquer



### 3. Sam JINKS ( 1973 - ...)



Ici une *Pieta*, là une *Mariée* au corps flétri et tatoué. Là encore, il y a autre chose que la simple présentation d'une *image*. La technique est identique à celle de l'hyperréalisme d'un De Andrea, mais l'*intention* est différente. L'*image*, cela se confirme, doit non plus *gêner*, mais *déranger*.

Les personnages ou les nus de De Andrea ou Duane Hanson étaient *gênants* à raison de la *vacuité* qu'ils manifestaient (le réel *réduit* à une simple *apparence*).

Les personnages de Jinks, ceux de Mueck *dérangent*. « Déranger », c'est changer l'ordre des choses. Les nus de De Andrea ou Hanson sont « conformes » à l'ordre de l'art : ils sont « beaux ». Ceux de Jinks ou de Mueck sont *flétris* (bébés ou vieillards). Ceux de Jenkins, ne sont pas à *leur place* dans la rue.

Peut-être rencontrons-nous là un caractère *fondamental* de l'art contemporain : *le dérangement*.

### 4. Ron MUECK (1958 - ...)





Une vieille femme dans son lit, un nourrisson au sortir du ventre maternel (*A Girl* 2006), mais d'une grandeur démesurée ; un homme nu et aussi dénué de pilosité qu'un nouveau-né assis dans une encoignure, aussi grand assis que le spectateur debout qui le contemple ; une femme allongée dans un lit, mais d'une grandeur considérable (*In a Bed* 2000) ; ce qui dérange ici, c'est la démesure. La *qualité* de l'émotion que fait naître en nous un bébé est liée à sa *petite* taille. Sitôt qu'on touche à cette taille on *dérange l'émotion*, on la renverse. L'attendrissement se mue en répulsion.



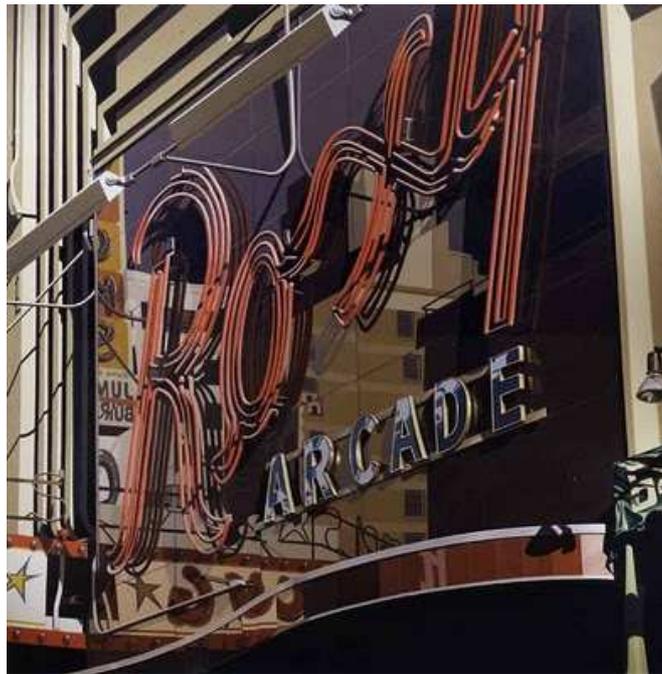
Là, c'est le cadavre d'un homme nu allongé sur le sol (*Dead Dad* 1996). L'image dérange sans doute mais elle dérange surtout quand on en lit le titre. C'est qu'il s'agit du père-même de l'artiste.

En revanche des artistes comme Steve Mulka, Robert Cottingham, Ronald Bowen demeurent dans la « tradition » des hyperréalistes de première génération à laquelle il appartient. (*Cold and Bright* 2007).

##### 5. Steve MULKA (1949 - ...) *Cold and Bright* 2007



**6. Robert COTTINGHAM ( 1935 - ... )** *Roxy (199.5x199.5)* 1972



**7. Ronald BOWEN (1944 - ... )** *Cuvette suspendue* 1999



Mais on sent à présent qu'il y a quelque chose de « dépassé » dans cette répétition des thèmes des premiers hyperréalistes.

C'est que nous sommes déjà dans l'esprit du contemporain.

## IX. LES TRANSGRESSIONS

### 1. Charles RAY ( 1953 - ...)

Voici un mannequin. Les jointures au bassin et aux deux épaules ne laissent aucun doute. Mais voilà : le sexe du mannequin « est » de chair (sinon d'os) comme en témoigne le traitement « réaliste » qui en est fait. ( *Male Mannequin* 1990)



Ailleurs, c'est une famille (*Family Romance* 1993) : le père, la mère, le fils et la fille. Mais si les parents ont conservé leur taille réelle, les deux enfants ont été anormalement agrandis pour rejoindre la taille du père et de la mère. Même *incongruité* que pour le mannequin.



Et puis, il y a *O Charley, Charley, Charley* 1992 : huit exemplaires en autoportrait de l'artiste qui se livrent à une véritable partouze dans laquelle le narcissisme est porté à l'extrême. Là, ce n'est pas tant la prouesse sexuelle qui est incongrue que le fait narcissique que tous les protagonistes sont une seule et même personne.

## 2. Jake & Dinos CHAPMAN (1966 & 1962 - ...)

Là, ce sont des « mutants » : *Fuck Face* dont le nez est remplacé par un pénis ; êtres à un seul corps muni de plusieurs extrémités (tête, bras, jambes) : *Zygotic acceleration, biogenetic, desublimated* 1995.



Ici, en miniature, des centaines de figurines « animent » un Camp de la Mort dans lequel Hitler, une palette à la main, peint une toile sur un chevalet (*Hell* 1999). Puis le feu mis à ce Camps et les ruines qui subsistent (*Fucking Hell* 2009).

Le sexe, la mort, la mutation. Il s'agit de *provoquer*. Il s'agit de *déranger*. *Fuck Face* dérange l'ordre des organes du corps, les corps mutants *dérangent* l'ordre réputé naturel des choses du vivant. L'existence-même des Camps de la Mort *dérange* la bonne image que l'humanité s'est construite d'elle-même.

## 3. L'HYPERREALISME DE LA MORT

### a. Damien HIRST (1965 - ...) :

(Chef de file des YBA, *Young British Artists*).

Un requin, un zèbre, une jument sur la tête de laquelle on a placé une corne, une vache, un mouton ... tout cela *si semblable au réel* ... On ne pourrait faire plus ressemblant, car ces animaux *sont réels*. Morts, sans doute, mais enserrés dans une gangue de verre ou de plastique qui les laisse, le mouvement en moins, tels qu'ils furent de leur vivant.



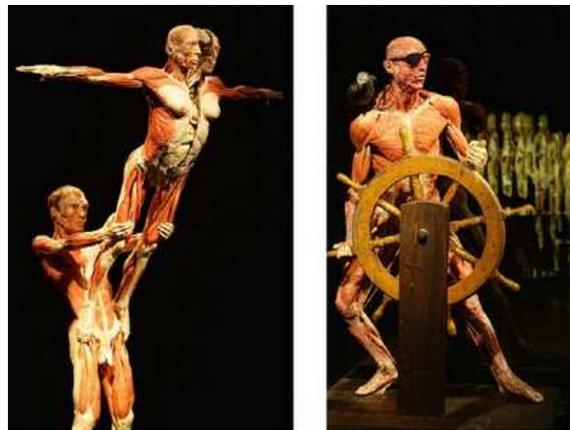
Cette fois, ce n'est plus *l'image* du réel qui *prend la place* du réel (qui se réduit d'ailleurs à elle), c'est *le réel* qui *prend la place* de l'image. Ici s'achève la démonstration : réel = image, image = réel.

Mais l'important est ici ce qui différencie ce travail de celui des hyperréalistes de première génération. Et la différence, c'est précisément ici qu'on ne recourt pas à des moulages, que c'est l'être lui-même qui se trouve exposé, mais *surtout* que c'est *son cadavre*.

Ici, c'est, rigoureusement parlant *la mort qui est mise en scène*. Et c'est précisément parlant encore cela *qui dérange* dans notre univers où la mort est gommée, effacée.

### b. Gunther von Hagens (1945 - ...)

Gunther von Hagens est l'inventeur d'un procédé dit de *plastination* permettant d'«immortaliser» les cadavres. Scientifique, il ne revendique pas le titre d'artiste mais ses *expositions* ne se distinguent pas de celle desdits artistes et les « pièces » exposées font l'objet d'une soigneuse *mise en scène*.



Nous sommes loin ici de l'hyperréalisme des années 70, mais pourtant dans la *lignée* qui débute avec le Pop Art.

Le Pop Art relègue le sujet, va vers le réel (comme les Nouveaux-Réalistes et les post-expressionnistes abstraits) mais révèle le réel comme *image* (l'objet de consommation).

L'Hyperréalisme des origines décortique cette *image*, l'agrandit et la montre comme image (pas d'*illusionnisme* ni de *trompe-l'œil*).

Ce qu'il faudrait peut-être appeler le *Post-hyperréalisme* appliqué à cette image des *transgressions* destinées à bouleverser (*déranger*) l'ordre établi de notre monde (imaginaire). Il *fait dire* quelque chose aux images (sur la mort, le sexe, la violence). Il n'a plus d'hyperréaliste que la technique.

Mais, ce qu'il découvre (Hirst, von Hagens) c'est qu'il n'y a finalement *rien derrière l'image*. Le corps « plastiné » seul est éternel : il n'y a pas *d'âme*.

# CHAPITRE 43

## LA MISE A MORT DE LA PEINTURE : BMPT (1967) ; SUPPORT / SURFACE (1969 – 1972) ; GRAV (1960 – 1968).

### INTRODUCTION

#### Bilan :

1. Tout est (ou peut devenir) art. Fluxus, Dada.
2. L'artiste est donc condamné à disparaître : tout le monde est (ou peut devenir) artiste. Pop Art, Nouveaux Réalistes.
3. Perspective :

Il ne reste plus qu'à *déconstruire* ce qu'a été l'art. *Démonter* le support et la surface du tableau pour interroger ses composants.

C'est le travail d'un groupe éphémère français : *Support/Surfaces*.

Nier du tableau qu'il soit de la peinture et qu'il soit un tableau.

C'est l'ambition d'un groupe encore plus éphémère : BMPT.

#### I. B M P T (Décembre 1966 à décembre 1967)

Exposés au *Salon de la Jeune Peinture* en 1967, ils quittent le Salon. Ce qu'ils font *n'est pas* de la peinture.

En juin de la même année, ils convoquent le public à l'exposition des œuvres retirées (*Manifestation n°0*). Après deux heures d'attente devant quatre toiles, un tract est délivré qui se borne à décrire les quatre toiles.



## 1. Daniel BUREN (1938 - ...)

Des bandes rigoureusement égales de 87 mm alternant blanc (toile en réserve) et bleu ou orange. Ceci n'est pas un tableau mais un « *outil visuel* ».

Il n'est pas fait pour être vu, mais pour rendre visible un environnement.

C'est à la fois donc : un cache (un écran) et un révélateur.

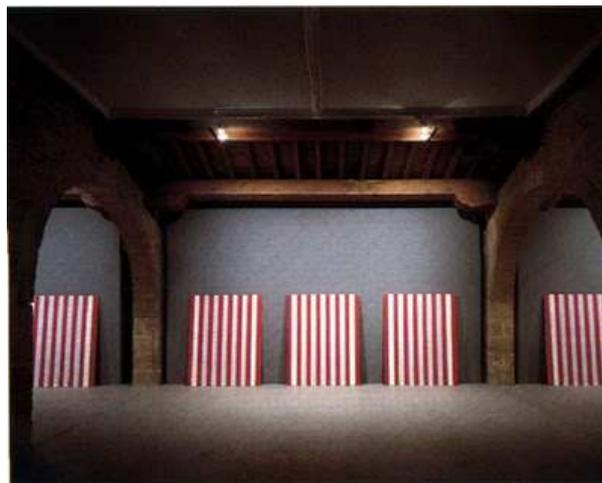
Une des plus célèbres (et un temps contestée) de ces réalisations : *Les Deux Plateaux* Palais Royal Paris 1982-1985.



On remarque sur l'image que les tronçons de colonnes rayées de bleu et de blanc partent des colonnes d'origine ou, ce qui revient au même, y conduisent. Ces colonnes que les promeneurs du Palais Royal cotoyaient sans les voir redeviennent brusquement visibles, *révélées* par les fragments au sol.

Mais les bandes de Buren ne sont pas toujours et pas seulement des *outils visuels* destinés à mettre en valeur un *espace*. Le CAPC de Bordeaux compte dans sa collection deux œuvres intitulées l'une *120 Peintures* (1967-1981), l'autre *Pièce Archéologique* (1967-1981), contemporaines l'une de l'autre. De quoi s'agit-il ?

*120 Peintures* présente 15 toiles.



Oui, mais 15 toiles *pour 120 couches de peinture*. En novembre 1967 chaque toile reçoit une couche. En novembre 1968, 14 des 15 toiles reçoivent une deuxième couche. En novembre 1969, 13 toiles une troisième et ainsi de suite. Au total 120 couches sont passées. Certes, les toiles demeurent indiscernables à l'inscription près qui est faite sur leur tranche des dates de

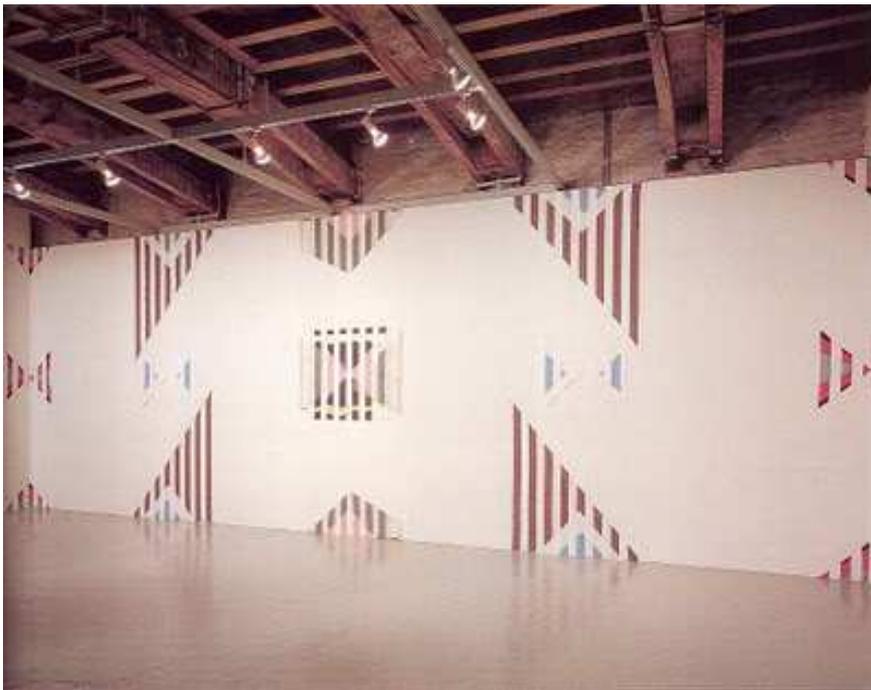
recouvrement.

Quel est le sens de cela ?

Ici, la toile l'est pas un *outil de visibilité* au sens précédent. Mais ce que nous voyons n'est toujours pas ce qu'il y a à voir. Les couches successives se superposent, chacune cachant la précédente. Et ici, la toile redevient un outil de visibilité. Mais un outil de visibilité *du sujet*. Pas du contenu d'une subjectivité (comme dans la peinture gestuelle). Du sujet comme condition-même de tous ces contenus.

Qu'est-ce en effet qu'un *sujet* ? Un paradoxe : ce qui demeure différent. Il est bien le même (il demeure) mais changé (différent) par le temps, l'expérience (les couches antérieures).

*Pièce archéologique* donne la réciproque.



Là, on réutilise des fragments de toiles anciennes qu'on assemble, le plus ancien toujours plus près du mur, le plus récent plus en avant. Les « couches » maintenant sont visibles comme strates archéologiques.

Posons-nous à présent la question : Qu'est-ce qu'un *objet* ?

Ce qui est toujours le même en étant différent.

Comme le sujet alors ?

Oui, mais ... à l'inverse.

Le temps AJOUTE au sujet (une couche de plus). La différence vient au même de cette *addition*. Le sujet est une mémoire.

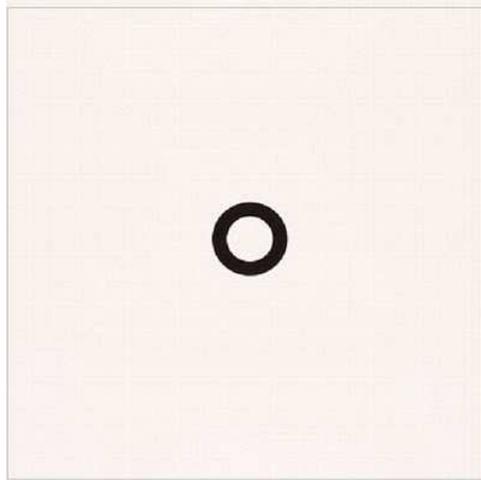
Le temps ENLEVE à l'objet (usure). La différence vient au même de cette *soustraction*.

L'objet est une amnésie.

Voilà ce que font voir ces objets visuels que sont *120 Peintures* et *Pièce archéologique* de Buren.

## 2. Olivier MOSSET (1944 - ...)

Une toile de 100 cm sur 100 cm. Au centre, un anneau, toujours le même de 15,5 cm de diamètre et 3.5 cm d'épaisseur.



Encore un « objet » qui n'est pas un « tableau », qui n'est pas de la « peinture » ou qui en est le degré zéro, ce qui revient au même.

On a là à la fois un monogramme et une forme simple, idéale, parfaite et fermée qui semble convenir à la volonté de faire une peinture abstraite tout en restant dans le moins valorisant, le moins signifiant possible. De cette toile, il n'y a rien à dire sinon ... qu'il n'y a rien à dire. Elle n'exprime rien, ne symbolise rien, ne signifie rien. Mais ... elle *est*.

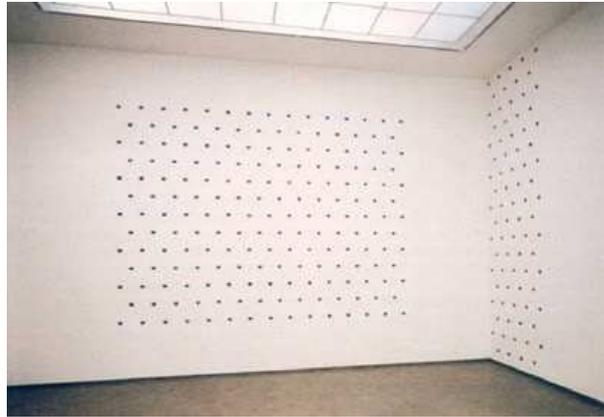
## 3. Michel PARMENTIER (1938 – 2000)

Des bandes horizontales (cette fois) de 38 centimètres alternant blanches (toile en réserve) et bleues, rouges ou noires (ci-dessous : *Rouge Huile sur toile cirée* 1968). Une bande est peinte. Une fois sèche la toile est repliée de la largeur de la bande, une autre est peinte et ainsi de suite. L'alternance est sans bavure. Comme mécanique. Comme si l'artiste n'avait pas besoin d'être un artiste. Il avait d'ailleurs été envisagé que chacun membres de BMPT puisse signer indifféremment la toile d'un quelconque des autres membres.



#### 4. Niele TORONI (1967 - ...)

Le titre répété d'un nombre important d'œuvres de Toroni dit tout : *Empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm*. Même processus répétitif donc que chez B, M ou P. Même indifférence au sens, au sentiment, à l'expression. D'ailleurs, l'œuvre ne se distingue pas du lieu où elle prend place. Ci-dessous, par exemple.



Et bien, si l'œuvre ne se distingue pas du lieu, c'est qu'elle n'a pas d'existence en soi. Elle n'est pas, comme le tableau ... d'un autre monde.

Ainsi,

-Le tableau issu de la Renaissance *représentait* le monde.

-Le tableau issu de l'impressionnisme était le *lieu de la peinture* (à construire : Cézanne, le Cubisme, le Fauvisme, l'Expressionnisme abstrait, l'Abstraction, etc.)

-Le « tableau » pour l'avant-garde française *se confond avec le monde*. Il est à voir comme ... n'importe quelle autre chose.

\* Pas comme un *ready-made* qui valorise un objet « quelconque » du monde,

\* Pas comme une *affiche déchirée* ou un *tableau-piège* qui révèle un objet « quelconque » du monde dont la valeur était cachée.

\* Mais de façon indifférente.

## II. SUPPORT/SURFACE (1969 – 1972)

1. *Contre la Renaissance*, dans la ligne ouverte par les impressionnistes : le refus du tableau comme « fenêtre » (Alberti), de la surface comme support illusionniste.

2. *Contre le surréalisme, l'expressionnisme, l'expressionnisme abstrait*, dans la ligne des Nouveaux Réalistes et des pop artistes : le refus du tableau comme surface de projection de la subjectivité de l'artiste.

3. *Contre toute la peinture antérieure* qui masque le support (ou le révèle de façon indirecte, comme Stella, par exemple) : mettre en évidence le châssis, la toile, ... les éléments de la

peinture.

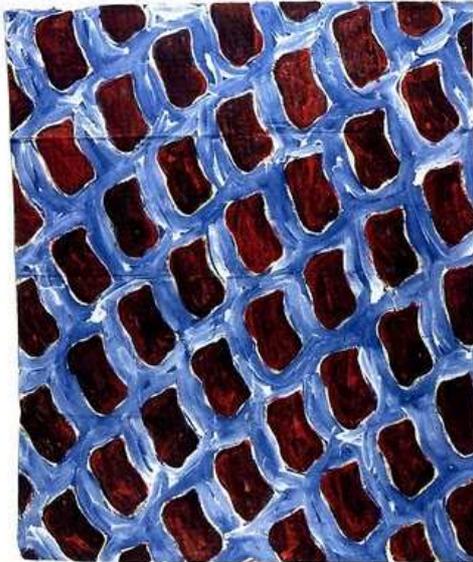
### 1. VIALLAT Claude (1936 - ...)

a. La toile a deux dimensions également importantes : pas sa largeur et sa hauteur, mais *son endroit et son envers*. La peinture imprime la forme choisie mais imprègne aussi la toile (on a déjà vu faire cela chez certains de ceux qu'on nomme impressionnistes abstraits).



b. Sans châssis, la toile est libre. Elle admet toutes formes/déformations que l'air ambiant ou l'environnement lui imprime. Comme une bannière, un drapeau, un tapis.

c. La trame de la toile est mimée, agrandie, sur la toile elle-même par la répétition régulière du « haricot ».



d. L'outil est une éponge imprégnée de peinture. Elle laisse sur ou dans la toile une *empreinte*. Comme à l'origine de l'art, la trace de la main sur la paroi de la caverne.

Mais, qu'est cette *trace* ? Voici une forme. Elle n'est ni gestuelle ni expressive ni figurative ni informe ni géométrique. Cette succession de « ni » est éloquente : cette forme, c'est ce qui reste quand on a enlevé, toute forme. Ou plutôt, parce que l'absence totale de forme n'est ni pensable ni imaginable ni perceptible (voir Platon, *Timée*), elle est une forme minimale à

partir de laquelle toute autre forme peut prendre naissance : exactement (cf encore Platon) une *matrice*.

d. Voici donc la peinture *d'avant la peinture*. La forme dans sa genèse. La forme élémentaire. La forme dont émanent toutes les autres (gestuelle, figurative, etc).



## 2. Noël DOLLA (1945 - ...)

a. La forme minimale c'est aussi bien celle du châssis qui se cache derrière la toile qu'il supporte. D'où, la croix de Noël Dolla. *Croix* 1973.



b. Mais la toile qui supporte à son tour cette forme peut être de n'importe quelle nature : **toile à châssis, bien sûr, mais aussi bien torchon ou serpillière ou tarlatanes.**

c. La toile, mais aussi le châssis peuvent affecter n'importe quelle forme. Ainsi de l'étendoir ci-dessous.



**3. Louis CANE (1943 - ...)**

Remarques identiques pour Louis Cane. Ci-dessous : *Sol-Mur* 1973.



#### 4. Daniel DEZEUZE (1942 - ...)

a. Viallat, c'était la toile Dezeuze ce sera le châssis.

La toile se fait transparente pour montrer son support au lieu du monde ou de son image.  
Voici : *Châssis Feuille de plastique transparent tendue sur châssis* 1984.5x130x2 1967



Ou la toile se fait miroir (à l'emplacement des montants du châssis), comme dans *Châssis recouvert de miroir* (disparu) 1967.

Ou encore, le châssis est présenté tel quel.

b. Mais, ce que nous voyons d'abord, c'est que *la toile n'y est pas*. C'est le manque de la toile.

c. Nous voyons exactement ceci : *qu'il n'y a rien à voir*. Rien ne prend forme sans un fond.

d. -Comment la perception du monde est-elle possible ? demande Cézanne.

-Comment la perception d'une image est-elle possible ? demande le Pop Art.

-Comment la perception tout court est-elle possible ? demande Support/Surface.

On ne peut percevoir qu'une figure sur un fond. Viallat nous fournit la *figure* minimale.

Dezeuze, le *fond* minimum.

#### 5. Pierre BURAGLIO (1939 - ...)

Buraglio travaille aussi sur les châssis, mais en même temps sur le cadre qui est un élément de la peinture, comme le châssis, justement. Ce cadre est souvent une fenêtre. Dérision de celle d'Alberti.



#### 6. Vincent BIOULES (1938 - ...)

C'est lui qui invente le nom *Support/Surface*. Mais sa contribution au « mouvement » n'est pas considérable.

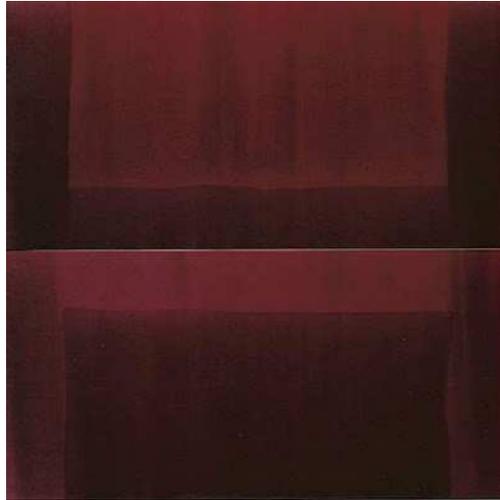
#### 7. Bernard PAGES (1940 - ...)

Ce qu'on a fait pour la peinture, Pagès le fait pour la sculpture, sous l'influence des Post-Expressionnistes américains et des Nouveaux Réalistes. Ce sont des installations faites à partir de rebuts : briques, plaque d'égoût et pierres, graviers, etc. Sous l'influence encore des minimalistes américains (voir chapitre suivant) : Robert Morris et ses « feutres », il laisse à la matière le soin de prendre elle-même une forme (qui sera forcément « minimale », en dehors du vivant). *Sans Titre* 1962.



## 8. Marc DEVADE (1943 1983)

Devade utilise l'encre (entre 72 et 79) qui, mieux que l'huile ou l'acrylique pénètre dans la toile. Il y a du Rothko dans ces œuvres. Ou du Kline ... De l'abstraction américaine en tous cas. Par exemple : *Untitled (October 1975)* 1975.



Moins que les autres sans doute il remet en question la peinture à partir de l'analyse de ses «supports».

C'est que cette remise en question n'est pas aussi méthodique que l'expression qu'on peut en donner dans un pareil exposé.

Ramenée à zéro, la peinture devient expérimentale. C'est comme peinture expérimentale qu'il faut comprendre *Support/Surface*.

## 9. Patrick SAYTOUR (1935 - ...)

1. Pliages et dépliages systématiques, brûlages, trempages, solarisations, etc. Tout sauf la peinture. Sur tous les supports imaginables De matériaux vulgaires : tissus et fourrures plastiques, synthétiques. *Pliage* 1967



## 10. Jean-Pierre PINCEMIN (1944 - 2005)

Planches, tôles, grillages, carrés de toile trempés dans la peinture. On voit comme, là encore, dans ces *Echelles*, carrés collés, on cherche une forme minimale, le carré à partir de la répétition duquel on construit une forme plus complexe.



## III. LE GRAV (Centre de Recherche d'Art Visuel) 1960 - 1968

Dans la même mouvance qui veut que l'artiste « disparaisse », les membres du GRAV s'efforcent de produire des œuvres qui ne comportent aucune émotion, aucun message, mais qui sollicitent le spectateur.

Le travail est effectué principalement sur la lumière et le mouvement.

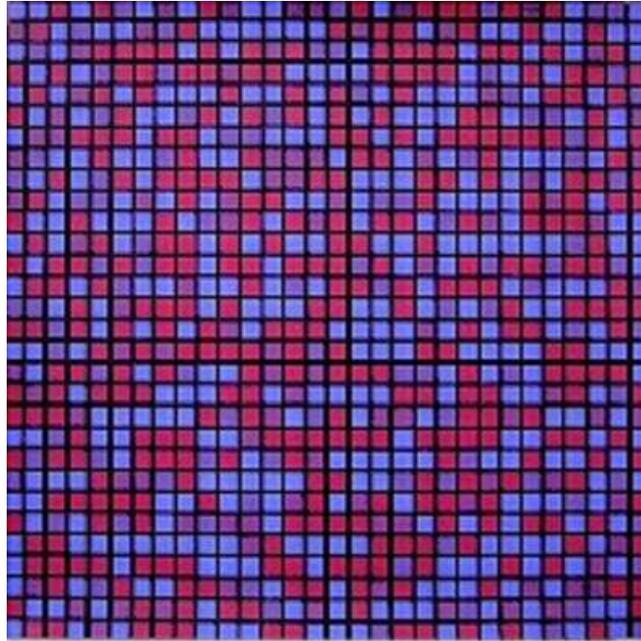
### 1. Horacio Garcia ROSSI (1964 - ...)

Il introduit à partir de 1962 le mouvement réel et la lumière dans ses recherches. *Structure Couleur-Lumiere Changeante, Acrylic on wood, plexiglass, motor and lights.* 1965-1968



## 2. François MORELLET (1926 - ...)

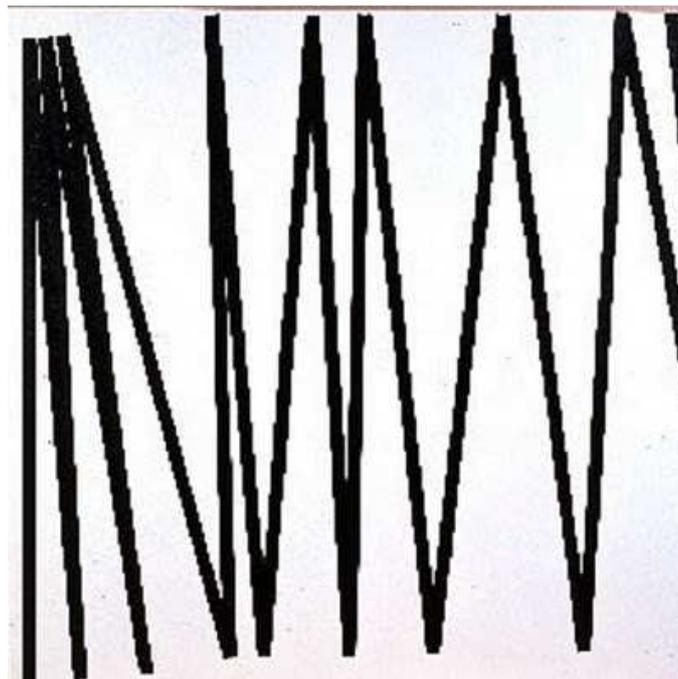
Un élément géométrique simple qui est réparti sur la toile en alternance d'une manière aléatoire (mettant l'artiste pour ainsi dire hors jeu). Ci-dessous : *Répartition aléatoire de 40000 carrés 40% bleu 40 rouge 10% violet bleu 10% violet rouge* 1973.



Ou encore : On pose que 1 vaut un angle de  $1,5^\circ$  On part du bord gauche de la toile. On se donne le nombre  $\text{Pi} = 3,14\dots$

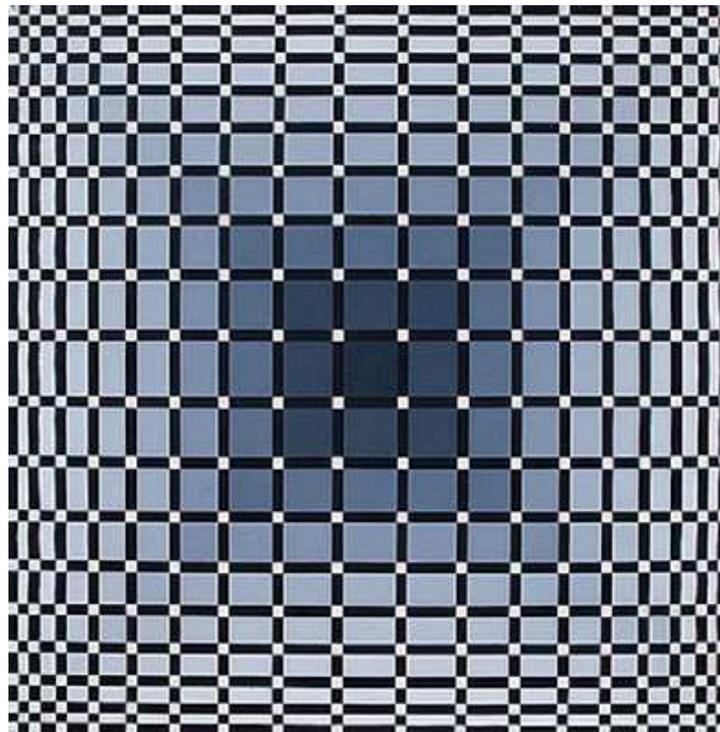
On obtient : 1er angle:  $3 \times 1,5 = 4,5^\circ$  2eme angle :  $1 \times 1,5 = 1,5^\circ$  3eme angle :  $4 \times 1,5 = 6^\circ$

L'artiste est mis à l'écart par la méthode. *Pi Piquant n°11, l=1,5°* 2001.



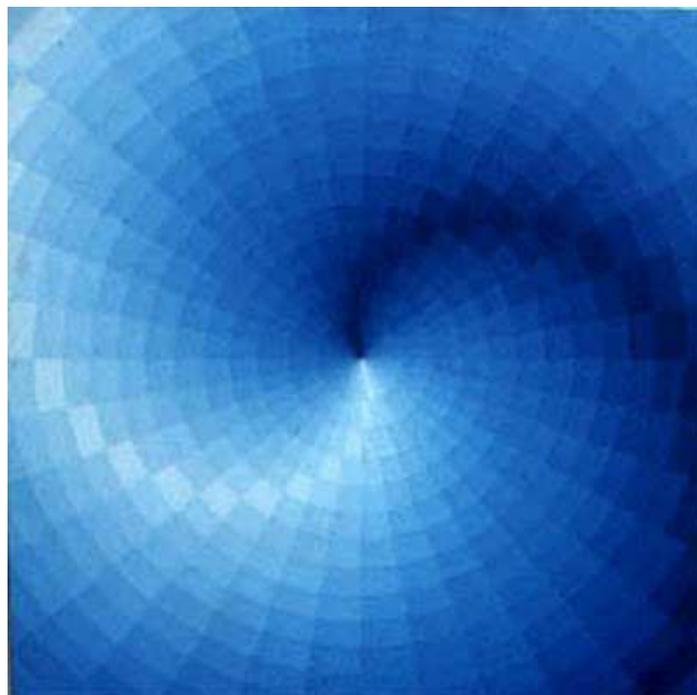
**3. Francisco SOBRINO (1932 - ...)**

*Untitled 1959-1980*



**4. Joël STEIN (1926 - ...)**

*Progression en bleu 1975*



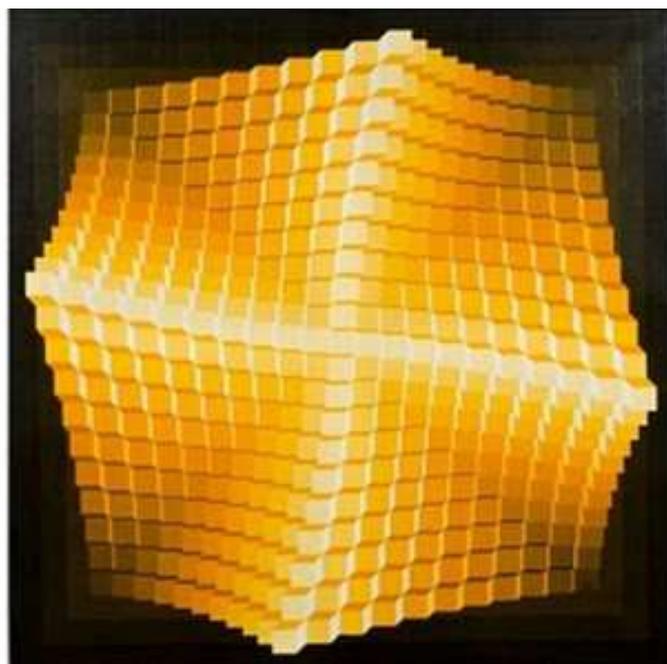
**5. Julio LEPARC (1928 - ...)**

*Mobile Rectangles Argent, Installation 1967*



**6. Jean-Pierre-YVARAL (1934 - 2002)**

*Structure pyramidale 4J Acrylique 120x120cm 1974*



#### IV. L'OP ART : Victor VASARELY (1908 – 1997)

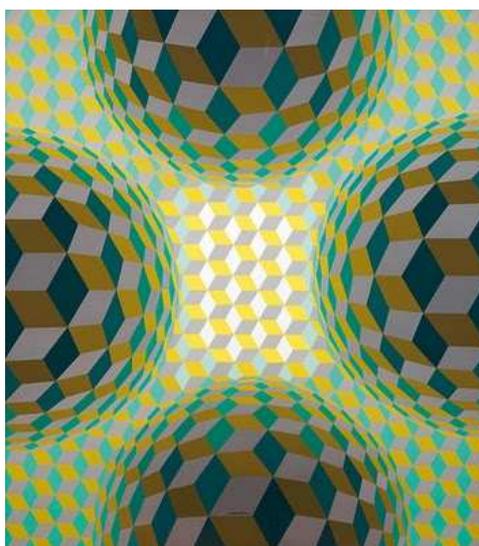
Il y a un rapport évident du GRAV à l'Op Art initié dès 1938 par Vasarely avec *Zebra* (ci-dessous) et développé à partir de 1965 à New York.



On peut voir dans l'Op Art un mouvement purement décoratif. Mais :

1. Le renoncement au « tableau » opéré par BMPT ou Support/Surface identifie le « tableau » au monde dans lequel il se trouve. On peut dire de Buren, de Toroni qu'ils « décorent » un environnement.

2. Parce qu'il n'exprime ni ne représente rien, et parce qu'il est le fruit d'une construction strictement géométrique (qui met l'artiste hors-jeu), le « tableau optique » est du même ordre que les productions S/S ou BMPT.



\*

L'ensemble de ces courants (c'est sans doute plus évident pour BMPT) qui « mettent à mort » la peinture ont en commun la volonté d'en venir au minimum.

Viallat cherche une forme minimum (le « haricot »), de même Dolla (la croix du châssis), Dezeuze cherche un fond minimum ; BMPT réduit au minimum et le travail de l'artiste et la

trace (bande, cercle, pinceau N°50) ; les artistes du GRAV cherchent sans doute l'effet (cinétique et optique), mais en ramenant aussi au minimum le travail de l'artiste.

Cette recherche est à mettre en parallèle avec un courant qui se développe justement de façon parallèle aux Etats Unis : *le minimalisme*.

# CHAPITRE 44

## LA DESTRUCTION DE L'OBJET (1)

### LE MINIMALISME

#### INTRODUCTION

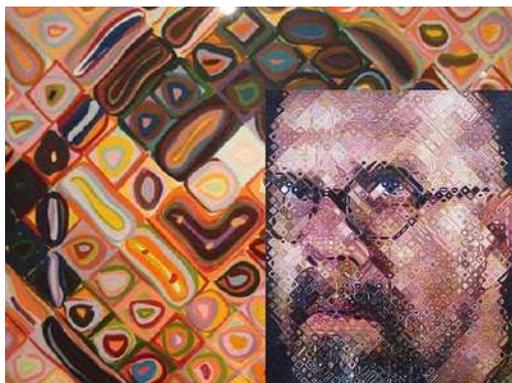
- On demeure, dans le minimalisme, avec l'idée de la disparition de l'artiste (aucune expressivité, aucune subjectivité).
- C'est l'objet qui est mis en avant. Mais un objet lui-même inexpressif : un pur produit de l'industrie, de la mécanisation, de la standardisation.
- Et, mis en avant de la façon la plus inexpressive qui soit,
- ou bien selon une idée de *structure* (une *grille modulaire*)
- ou bien selon les propriétés mêmes de l'objet (*process art*)

#### 1. La grille modulaire.

a. Les structures relationnelles du cubisme synthétique sont exclues.

Par « structures relationnelles », il faut entendre le fait que les différentes portions d'espace mises ensemble dans un tableau cubiste synthétique sont liées (par *collage*), tiennent ensemble, comme, par *soudure* (ou par collage, encore), les différents éléments d'une sculpture cubiste.

b. La *grille modulaire* des minimalistes met en place des structures non relationnelles. Son essence est la *répétition*. Le tableau hyperréaliste réalisé à partir d'une carte postale dont on reporte carré par carré d'un centimètre l'image sur la toile, sans se préoccuper, d'un carré à l'autre de « ce que ça représente », ce tableau ne lie pas entre eux ses éléments (même s'ils le « paraissent » au bout du compte). La grille carré par carré est une *grille modulaire*. Le processus est évident, par exemple, dans Chuck Close *Autoportrait*.



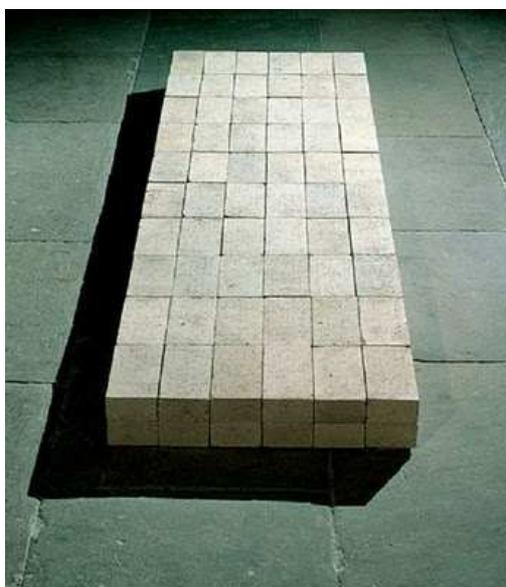
Ainsi procède Donald Judd quand il aligne ses boîtes sur le mur. Soit l'*élément* : une boîte. La grille : accrocher chaque élément à une distance au sol et entre les éléments qui est définie à l'avance. Donald Judd *Untitled* 1974



## 2. La parfaite objectivité

Il s'agit d'éliminer de l'œuvre tout caractère anthropomorphique. (le quadrillage, par exemple, évacue l'expression) voire tout caractère vivant.

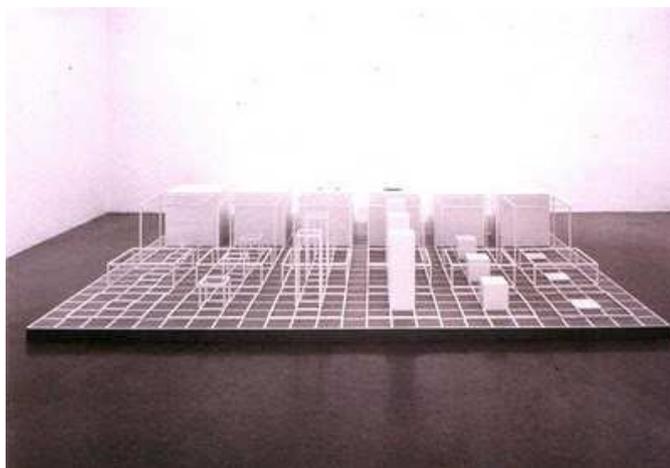
Les constructions de Carl André (ici : Carl André *Equivalent VIII* 12.7x68.6x229.2cm 1966) sont parfaitement statiques et parfaitement inanimées. Leur caractère le plus souvent horizontal évacue toute possibilité d'identification « humaine ».



## 3. Objectivité.

a. Les constructivistes russes ou européens prétendaient révéler dans leurs œuvres des vérités objectives, partant d'une définition *réaliste* de la vérité : le vrai est l'accord de la théorie (de l'œuvre) avec la réalité. Les réalisations du Bauhaus, de Le Corbusier avaient cette prétention. La *Cité Radieuse* de ce dernier, à Marseille, est construite à partir du *modulor* c'est-à-dire d'une échelle humaine qui est la vérité sur laquelle doit se baser l'architecture dès lors qu'elle prétend faire habiter l'homme.

**b.** Les minimalistes, eux, partent d'un postulat dont ils développent seulement les conséquences, suivant en cela la définition *idéaliste* de la vérité : le vrai est l'accord de la pensée avec elle-même. De même qu'en géométrie si on se donne le postulat euclidien des parallèles, il en découle une géométrie où la somme des angles d'un triangle est égale à  $180^\circ$ , mais si on pose au départ que par un point il passe une infinité ou aucune parallèle à une droite, on en développe des conséquences tout aussi valables qui font que (dans ces espaces courbes) la somme des angles d'un triangle est supérieure ou inférieure à  $180^\circ$  (Riemann, Lobatchevsky) ; de même qu'en géométrie donc, l'artiste se donne un point de départ et se borne à en dérouler les conséquences logiques. Par exemple dans cette œuvre de Sol LeWitt *Serial project N°1 (ABCD)*. Soit un module de base (l'élément), une loi de combinaison (la grille modulaire) et application.



**c.** En musique, cela donne la *Musique Sérielle* (Schoenberg, Berg, Webern).

-Chaque note vaut n'importe quelle autre note. Il y a donc non une gamme de 7 notes, mais 12 demi-tons chromatiques.

-Une série est un alignement des 12 demi-tons dans un ordre prédéfini (chaque demi-ton n'apparaissant qu'une fois).

-La série principale donne lieu à trois séries dérivées (contraire, rétrograde et contraire-rétrograde).

**d.** En littérature, c'est le *Nouveau Roman* (Robe-Grillet).

-On ne décrit plus les sentiments, la subjectivité. On décrit la surface de la réalité.

-Aux antipodes de la description balzacienne qui fait connaître la psychologie des personnages, l'environnement sociologique dans lequel ils évoluent (*Le Père Goriot*).

-Les objets ne disent rien de plus qu'eux-mêmes.

#### **4. Carl ANDRE (1935 - ...)**

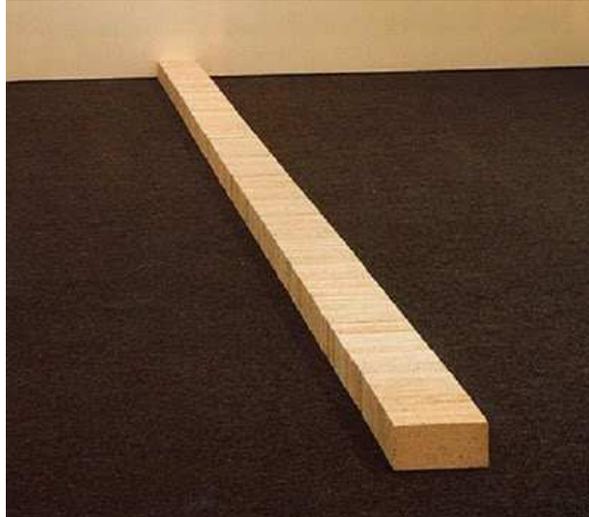
**a.** Au début, Carl André crée des *formes*. L'inspiration vient de Brancusi (*Colonne sans Fin*). Ci-dessous, *Timber Spidle Exercise* 1964 à comparer avec les colonnes dans l'atelier de Brancusi.



**b.** Puis, l'empilement de matériaux bruts permet une sculpture de l'espace (et non de l'objet). On passe de la forme à la *structure*. Voici *Cedar Piece* 1959-1964.



**c.** En renonçant à l'empilement pour la disposition, il engendre des lieux. La Colonne de Brancusi est maintenant couchée sur le sol. Témoin, *Lever* (National Gallery of Canada 1966 137 briques réfractaires, 11,4 x 22,5 x 883,9 cm).



Il s'agit de sculpter ou mieux : de *structurer* l'espace dans lequel l'œuvre est disposée. On passe ainsi de l'*exposition* à l'*installation*. « Exposition » : position de l'oeuvre dans un espace donné (indifférent). « Installation » : mise en place(s) de l'espace, structuré, façonné par l'œuvre. L'espace devient un *lieu* (au même sens que dans physique d'Aristote ou la philosophie et la théologie médiévales qui s'en inspirent).

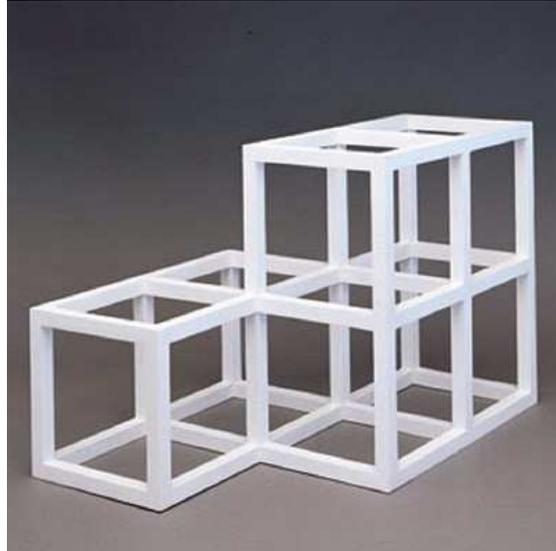
De là, les *Floor Pieces*, damiers constitués au sol par des matériaux divers (*36 copper square* 0.5x300x300cm 1968, *Steel-Aluminum Plain* 1969) ou ces dispositions de morceaux de madriers qui orientent littéralement l'espace alentour. Par exemple : *The Way North, East, South, West* 1975.



## 5. Sol LeWITT (1928 – 2007)

### a. Sculpture

Soit un cube. C'est l'élément. Soit une loi de combinaison 2-2, 1-1 : 2 cubes assemblés au premier niveau – deux autres au même niveau assemblés aux premiers mais décalés d'un cube, 1 puis 1 autre au second niveau. On obtient : *Open Geometric Structure 2-2,1-1* 1991.



Ou, avec des cubes pleins : *Sided Pyramid*, first installation 1997, fabricated 1999.



### b. Les *Wall Drawings* et *Wall Paintings*

Sur le papier, un protocole qui définit un dessin. C'est une grammaire, une géométrie. Il s'agira, en adaptant aux dimensions du mur ce protocole, de produire le dessin. Cette tâche peut être réalisée par n'importe qui.



### 6. Dan FLAVIN (1933 – 1996)

C'est le néon, ces tubes fabriqués de façon industrielle, qui intéressent Dan Flavin. Plutôt que des sculptures, ses œuvres se présentent comme des *propositions*.

La référence à Brancusi, comme chez Carl André, est ici évidente. *The diagonal of May 25 1963*, ci-dessous, est l'équivalent technologique moderne de la colonne sans fin de Brancusi (*Colonne sans fin*, Tirgu Jiu , Roumanie, bronze, 1937-38) compris comme totem mythologique.



Des pièces modulaires, comme les *objets spécifiques* de Judd. A partir d'éléments comme chez LeWitt ou chez Carl André une combinaison selon un règle prédéfinie donne lieu à un « objet » qui, encore une fois, est bien plus une structure qu'une sculpture. Ci-dessous : une installation en 2008.



## 7. Donald JUDD (1928 – 1994)

### a. Les *objets spécifiques*

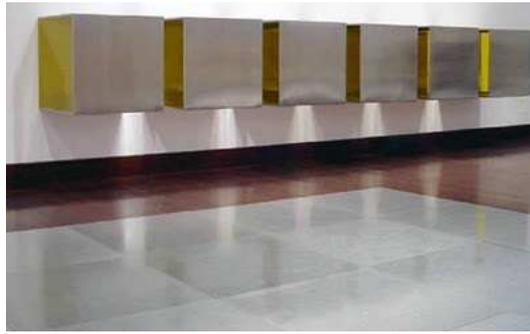
L'impact visuel de l'objet produit est très sensiblement plus fort que celui de la peinture. Cela tient à ce qu'il est ouvert sur tout, à ce qu'il n'y a pas pour lui, comme en peinture, de tradition

qui en limite la portée en en forçant l'interprétation.

Présenté simplement, l'objet spécifique vaut en soi. Ne renvoie à rien d'autre. Ni à une réalité extérieure ni à une réalité psychique qu'il représenterait, présenterait ou symboliserait. Il est-là, sans plus. Mais, d'y être de cette manière, il y est plus. Un objet quotidien est connoté d'une multitude de significations qui en atténuent l'existence propre. Une automobile renvoie à des déplacements possibles, à une position sociale (standing), à un système de production, de consommation, etc. L'objet se dilue, pour ainsi dire, dans ses relations extérieures. Pas *l'objet spécifique*.

Dès lors (et la conséquence n'est paradoxale qu'en apparence) il rend possible pour l'esprit toutes les mises en relation possibles. C'est en cela qu'il est ouvert. *Untitled*, Stainless steel

and yellow Plexiglas. Six 34 inch cubes 1966.



L'objet spécifique n'est pas peinture mais pas non plus sculpture.

- Indivisible (non construit, non composé)
- Immédiat (il ne se révèle pas au regard progressivement).
- Insignifiant (il n'évoque rien)

#### **b. L'empilement**

- Légèreté (les boîtes sont toujours espacées, ne pèsent pas les unes sur les autres)
- Ce n'est pas une colonne (la colonne relie la terre au ciel. La boîte la plus basse ne repose pas sur le sol ...)
- Il n'a rien d'anthropomorphe (en dépit de la verticalité de l'ensemble, rien ne permet ou suggère l'identification au corps humain). Ci-dessous : *Stack Inox plexiglas bleu* 470x102.5x79.2 1969.



## 8. Robert MORRIS (1931 - ...)

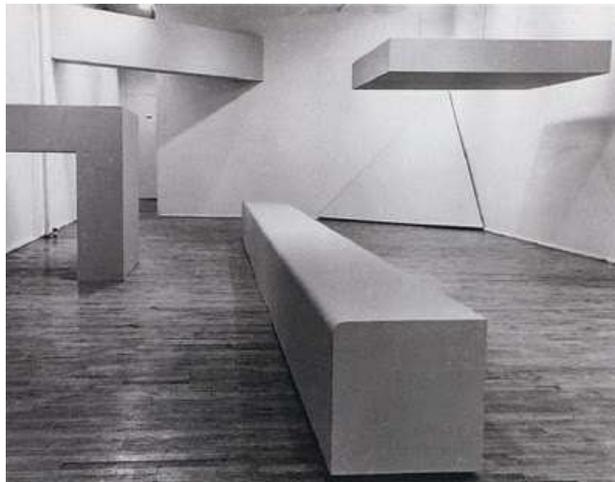
### a. Les *formes unitaires* (1) (*gestalt*)

Les *formes unitaires* sont, comme celles mises en évidence par cette école de la psychologie principalement axée sur la question de la perception et qui a pour nom « Psychologie de la Forme » ou « Gestaltheorie », sont des formes supposées être plus en accord que d'autres avec les données physiologiques de la perception. Un oiseau à qui on aura montré de la nourriture cachée sous un pot de fleurs renversé sera incapable de la découvrir si trois pots identiques sont disposés à la même distance les uns des autres (« mauvaise forme ») mais la découvrira sans hésiter si le pot recouvrant la nourriture est plus espacé des deux autres que les deux autres ne le sont entre eux (« bonne forme »). La sculpture a à découvrir, peut-être répertorier, en tous cas produire ces *formes unitaires*. *The I-Box* 1962.



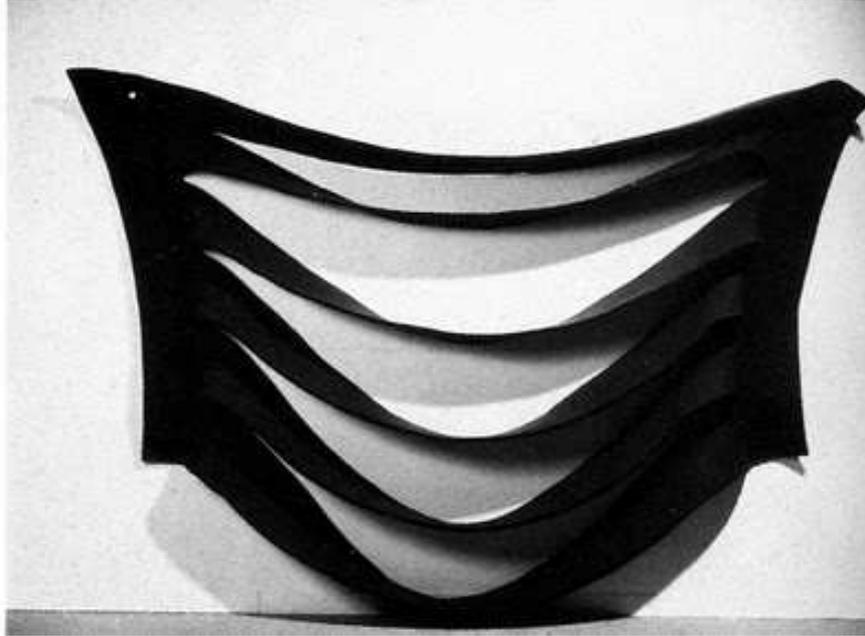
### b. Les objets unitaires

Peints, ces objets unitaires à la différence des objets spécifiques de Judd, se marient en outre au lieu de leur exposition, le structurent comme les *structures* d'André ou les *propositions* des Flavin. Ci-dessous : *Installation in the Green Gallery, New York, Seven geometric plywood structures painted grey 1964*.



### c. Les sculptures « souples » (Le process art)

Morris s'intéresse aussi au processus objectif de production/destruction de l'objet : le passage de la forme à l'informe (le travail de la matière). La matière, soumise aux lois de la nature, se façonne elle-même. Le cuivre, le fer s'oxydent, le feutre se détend et s'affaisse. *Tenture 1969-1970*.



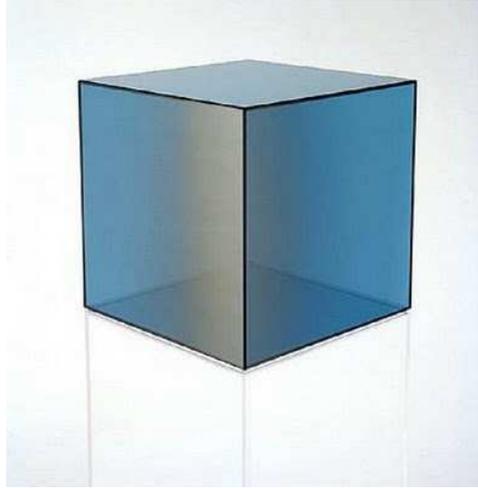
#### **d. Les earthworks**

Il s'intéresse enfin à la structuration de l'espace naturel ou, plus exactement à la structuration de la perception de l'espace naturel.



#### **9. Larry BELL (1939 - ...)**

Le matériau de base, pour Larry Bell, c'est le verre. La forme élémentaire : le cube. L'objectif : l'évanescence de la perception. Le verre est vaporisé de diverses substances métalliques indissociables du matériau ; les objets semblent se dématérialiser. *Cube n°34* (blue).



### 10. Richard TUTTLE (1941 - ...)

Après des reliefs en bois de petites dimensions, c'est au tissu que Tuttle s'intéresse.

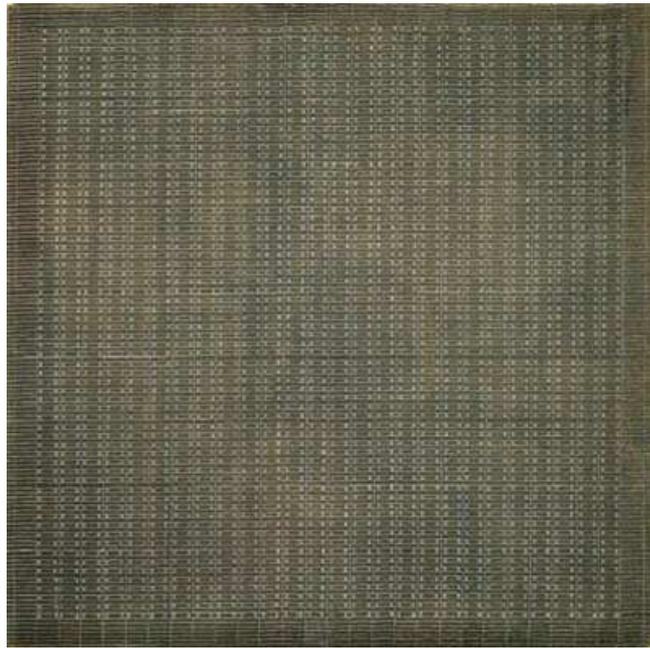


On ne retrouve pas dans le découpage de ces tissus (ou des formes en bois qui précèdent), la rigueur géométrique ou la « modularité » des minimalistes précédemment présentés. On rapprochera davantage les tissus des sculptures « souples » de Robert Morris qui, déjà, figuraient en marge des « principes » minimalistes « orthodoxes ». On entre avec Tuttle dans le post-minimalisme.

### 11. Agnes MARTIN (1912 – 2004)

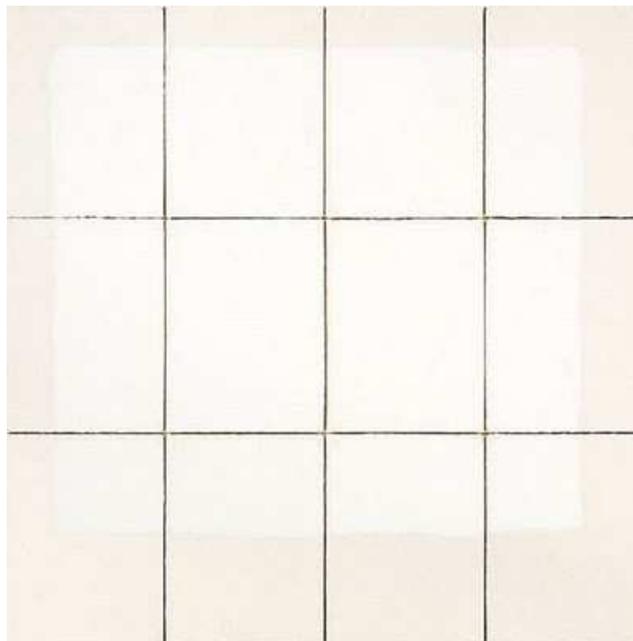
Une peinture minimaliste, voilà qui fait figure de paradoxe puisque le minimalisme se définit comme abolition de la peinture (toujours suspecte d'illusionnisme). C'est pourtant tout le travail d'Agnes Martin. Ses peintures, toutefois, adoptent strictement un format carré,

structuré par un quadrillage rectangulaire: une grille. *White Flower* acrylic on canvas, 180 x 182.8cm 1963.



## 12. Robert RYMAN (1930 - ...)

Ici, point de quadrillage sur la toile. Mais la peinture . La peinture pure. Non dénuée souvent des traces de la brosse. *Classico IV*. Ryman interroge en outre la matière en faisant varier le support (toile classique, tissu, etc) le mode d'accrochage au mur, etc.

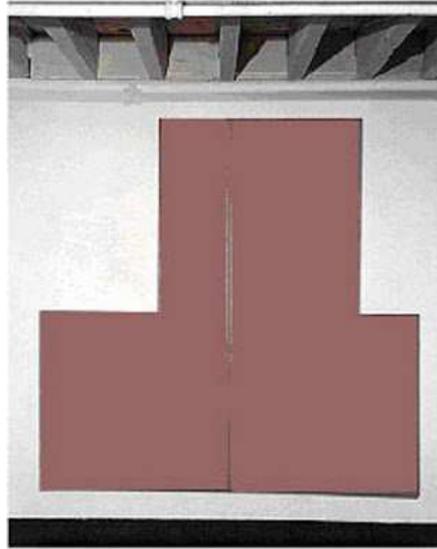


On n'est moins ici, sans doute, dans le minimalisme au sens strict du terme (même si les moyens utilisés sont minimaux). Davantage dans une problématique qui est celle de Support/Surface (voir chapitre *La mise à mort du Tableau*, cours précédent).

### 13. Robert MANGOLD (1937 - ...)

#### a. Les Walls.

Là encore, on sort de la ligne droite du strict minimalisme. Et d'abord par l'ampleur des œuvres plutôt monumentales et, de ce fait, jouant de l'impact de cette monumentalité sur le spectateur. *Brown Wall* (huile sur contreplaqué 244x244x58cm) 1964.



#### b. Les Areas



De grandes surfaces colorées, là encore et parfaitement géométriques. Souvent (quoique pas dans *12 V Series* (in 2 parts) 1968, ci-dessus) le triangle est l'élément dont la combinaison produit dans l'arc de cercle qui lui impose sa loi, la structure. Voir encore : *V series central diagonal I – green* 1968 ou *Four Triangles Within a circle #2* 1975).

L'art minimal est à ranger au côté de l'art conceptuel dont il se distingue pourtant presque plus dans le principe que dans l'application.

# CHAPITRE 45

## LA DESTRUCTION DE L'OBJET (2)

### L'ART CONCEPTUEL

#### II. L'ART CONCEPTUEL

##### INTRODUCTION

La création véritable se trouve dans l'*idée* d'une œuvre plus que dans sa *réalisation*. Voilà le point de départ de l'art conceptuel.

-L'idée s'énonce sous une *forme verbale*.

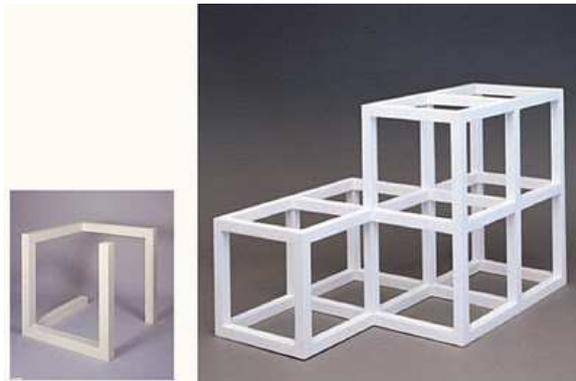
-L'idée s'adresse à l'*esprit* du « spectateur » non à ses sens ou ses sentiments.

##### 1. Sol LeWITT

**a.** Conséquence n°1 : réduite à l'idée, l'œuvre est vidée de toute émotion.

Sa matérialisation éventuelle ne doit rien ajouter ou ôter à l'idée. La seule *description de l'idée* suffit, est une œuvre.

Le *cube* de Sol LeWitt (ci-dessous à gauche : *Incomplete Open Cube* 1974) est moins un objet qu'une définition géométrique. Il invite à une construction mentale par combinaisons (ci-dessous à droite : *Open Geometric Structure 2-2,1-1* 1991)

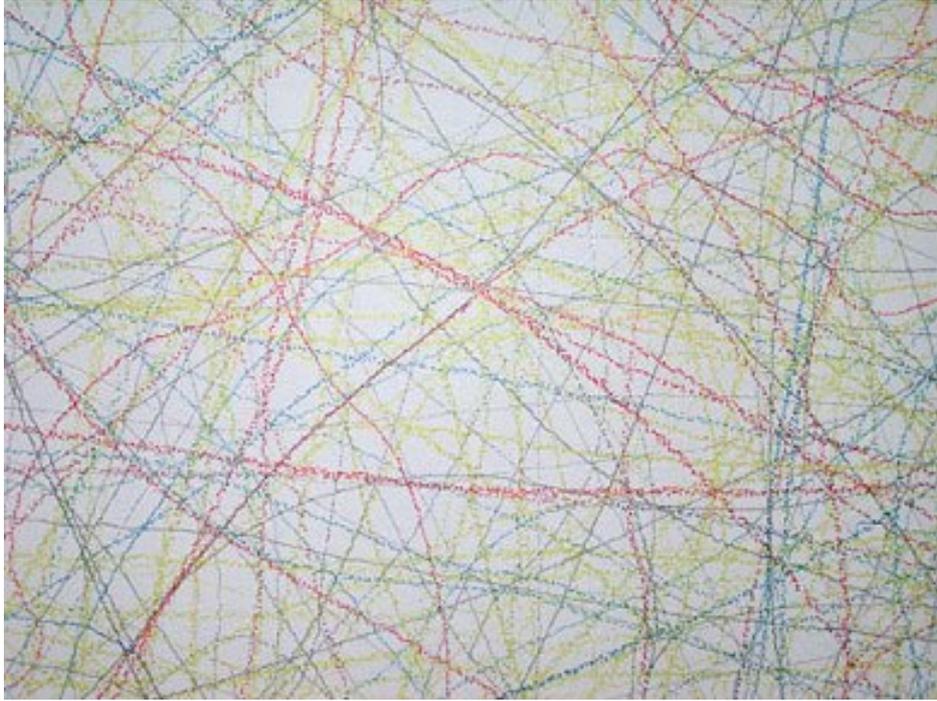


**b.** Conséquence n°2 : L'art conceptuel se distingue de l'art minimal :

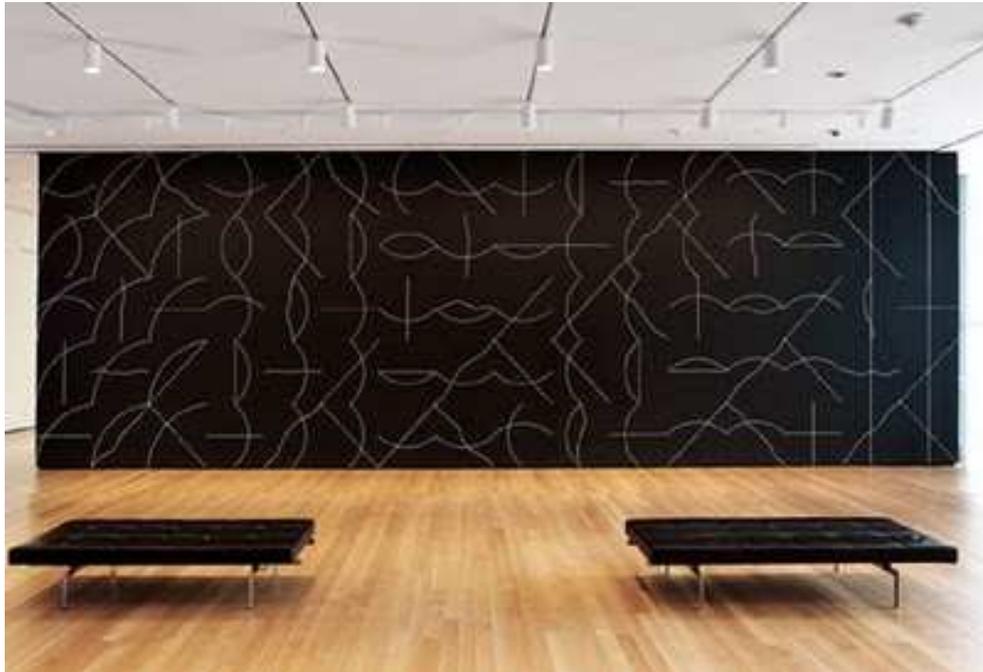
-Dans l'art minimal, ce qui compte, c'est le *développement de l'idée* (de la « théorie »).

-Dans l'art conceptuel, c'est *l'idée* (qui comprend son développement).

Exemple : Sol LeWitt *Wall drawing n°65* : « *Lines not short, not straight, crossing ans touching, drawn at random using four colors, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall* ». Ci-après, un détail de cette oeuvre.



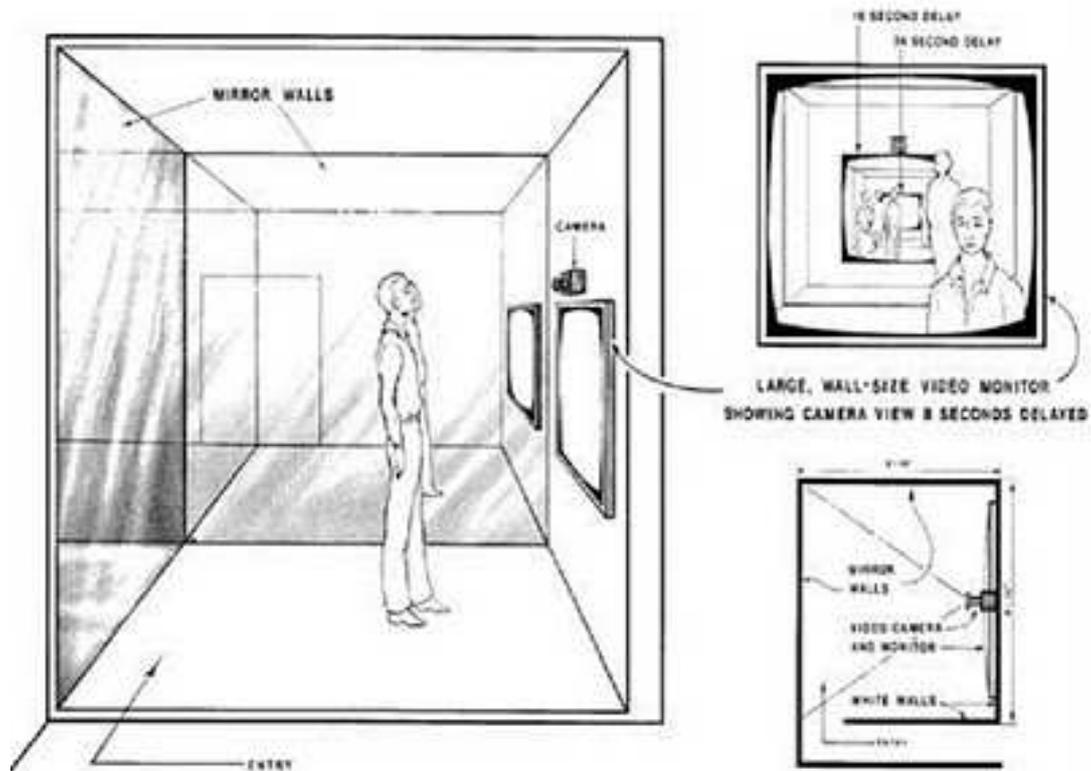
On se reportera avec intérêt à la vidéo suivante <http://www.youtube.com/watch?v=YvOpvam8CSM> pour assister à la réalisation de *Wall Drawing n°260* 1975 Installation MoMA 2008



c. Conséquence n°3 : L'idée doit être « bonne » (ce sont les termes de Sol LeWitt). C'est-à-dire *simple* (non complexe, entendons : *non composée*). C'est « l'idée claire et distincte » cartésienne. Celle qui se voit du premier coup d'œil (claire) et qu'on ne peut confondre avec aucune autre (distincte). Par exemple : l'idée du cube.  
Simple, elle est combinable. Combinable avec ... elle-même.  
L'architecture antique nous en donne déjà un exemple : La *ziggourat* mésopotamienne.

## 2. Dan GRAHAM (1942 - ...)

Prenons un exemple : *Present Continuous Past(s)* 1974. L'idée, c'est un dispositif complexe dont le fonctionnement aboutit à une complexification de plus en plus grande.



Au fond et à gauche (derrière le personnage), des miroirs qui captent le *présent*. Ainsi que la caméra vidéo placée de face, mais qui filme et le sujet et ses reflets au miroir. Le moniteur situé face au sujet restitue cette (ces) image(s) mais avec un décalage de 8 secondes. Visionnage du *passé*. Mais cette image restituée est à nouveau reflétée par les miroirs et captée par la caméra et restituée une nouvelle fois augmentée de ces nouveaux reflets. Etc. On est ici dans la même situation que dans *l'identification imaginaire* mise en œuvre dans le jeu qui consiste à cacher dans une main un objet et à faire deviner à l'autre dans quelle main il se trouve. Passé le premier tour (gagnant ou perdant, c'est indifférent) chacun se met à la place de l'autre pour tenter de deviner le prochain tour : « tu vas penser que je vais changer de main, donc je n'en change pas. Mais comme tu vas penser que je viens de penser cela, j'en change. Mais ... ». Même jeu de miroirs, même complexification. Et l'on voit qu'on n'a pas besoin de réaliser ce dispositif pour qu'il fonctionne (dans notre esprit).

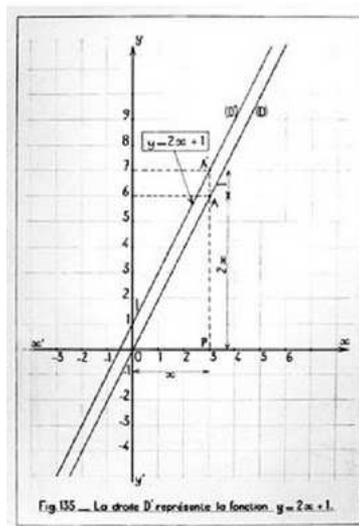
## 3. Douglas HUEBLER (1924 – 1997)

L'essentiel de son oeuvre consiste en descriptions. Plus exactement : constituer, sans plus, un *système de documentation*. Les *Duration Pieces* présentent des photographies et une description (appelée « *déclaration* ») de ces photographies.



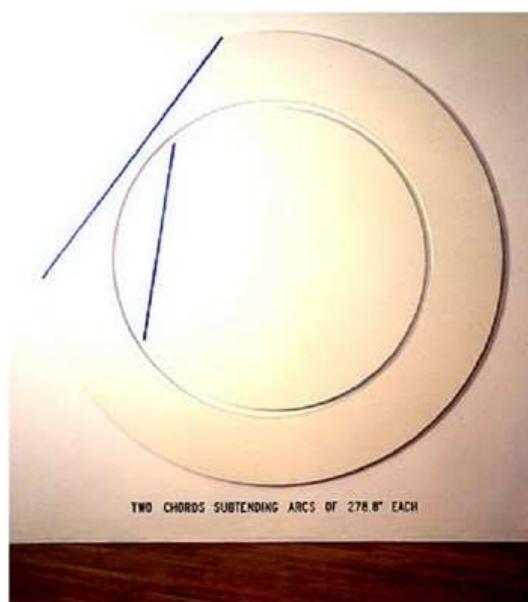
#### 4. Bernard VENET (1941 - ...)

Certaines de ses œuvres représentent purement et simplement des concepts mathématiques, représentations graphiques de courbes. *La droite D' représente la fonction  $y=2x+1$*  1966, par exemple.



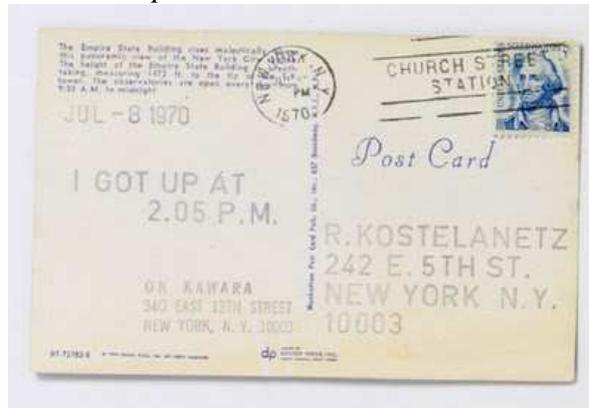
Naturellement, rien du sujet (sentiment, émotion, pensée-même) n'entre en jeu dans cette restitution de formules mathématiques qui ne sont rien d'autre que des *définitions de processus* :

- Comment évolue  $y$  en fonction de  $x$
- Comment la matière se plie à la définition de l'arc, de l'angle, de la droite. Ci-dessous : 2 *Two chords subtending arcs of 278.8° each* 1978.



## 5. On KAWARA (1932 - ...)

Retour au Mail Art de Ray Johnson (Fluxus), mais ce qui compte, là, c'est la date : « *Je me suis levé le 8 juillet 1970 à 2 h 05 après-midi* ».

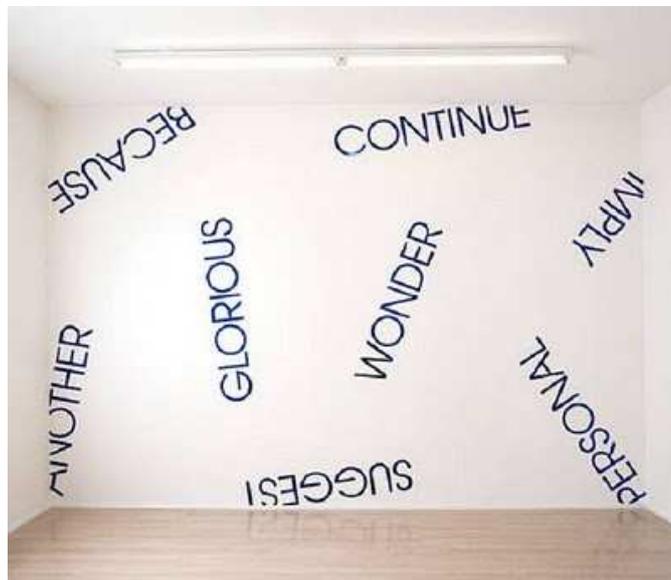


Sur une autre carte : « *Je me suis levé le 4 août 1970 à 6 h 45 du matin* ». Sur un télégramme : « *Je suis encore en vie. On Kawara* ».

Ainsi, On se borne à décrire. Quoi ? Un processus. Lequel ? Le passage du temps. Mais ce qui compte, c'est le *processus de description*.

## 6. AUTRES

### a. Robert BARRY Les mots



Ci-dessus : *Wallpiece with Blue Mirrorwords* 2006

### b. Stanley BROUWN (1935 - ...): le décompte

L'artiste entreprend, à partir de 1971, de compter ses pas avec la plus grande précision possible, et d'établir des mesures entre son corps, ses déplacements et le territoire dans lequel il évolue. L'œuvre est dans ce processus de description.

Dans *Trois Pas = 2587 mm*, le total de toutes les fiches contenues dans les casiers, portant chacune la mesure de 1 mm, donne la mesure de 3 pas de l'artiste. Tiroir 1 : 864 mm. Tiroir 2 : 860 mm. Tiroir 3 : 863 mm. Total : 2587 mm.



### c. Lawrence WEINER (1942 - ...) Les mots

*Quid Pro Quo* 2008



### d. ART & LANGUAGE

On a vu, depuis la révolution impressionniste, l'artiste prendre du recul par rapport à son art et se poser la question

→ de ses *conditions d'existence*, d'abord : Cézanne : comment perçois-je la Montagne Sainte-Victoire ? Lichtenstein : comment perçois-je une image ?

→ de ses *conditions de possibilité*, en suite : Support/Surface : comment un tableau est-il possible ?

Art & Language se présente comme une réflexion sur les *conditions de possibilité de l'art tout-court*.

## d1. Les tautologies.

→ En logique c'est « A est A », une proposition toujours vraie. Mais aussi qui n'apprend rien sur rien.

→ En peinture, c'est l'équivalent d'un monochrome. Ce n'est pas un monochrome. C'en est un *équivalent*. Le monochrome est *encore* de la peinture. La tautologie est *du langage*. Ci-dessous quelques exemples.



Ben 1966



Erik Dietman *Pain* 1967



Joseph Kosuth *Wittgenstein's Color*, 1969



Kosmellis *Untitled (Paint)* 1965

Ces tautologies posent la question fondamentale (et ce n'est pas qu'une façon emphatique de parler) de la nature de l'œuvre d'art.

En effet, un Cézanne, un Vinci, un Manet sont immédiatement *perçus* comme des œuvres d'art.

En somme un tableau, une sculpture, une symphonie, un poème disent *d'abord* d'eux-mêmes qu'ils sont des œuvres d'art. Cela, avant de renvoyer à une scène. Telle *Annonciation* de Léonard de Vinci ou d'un autre est perçue *d'abord* comme étant une œuvre d'art avant de représenter une Annonciation.

Le travail de Manet a été de montrer que c'est à la peinture et non à ce qu'elle représente que le tableau doit d'être *perçu* comme une œuvre d'art.

Mais il y a un moment que la peinture a pour ainsi dire disparu de l'art (depuis les *ready-mades*, les *combine paintings*, les *environnements*, etc). Le travail d'Art & Language est de chercher ce qui fait, véritablement, que tel objet soit perçu comme une œuvre d'art.

Qu'on y prenne garde, on n'est plus dans les interrogations « métaphysiques » des siècles passés (de Platon à Hegel ou Schopenhauer en passant par Aristote et Kant) : Qu'est-ce qui fait qu'un objet *est* une œuvre d'art ?

La question est devenue : Qu'est-ce qui fait qu'un objet est *perçu comme* une œuvre d'art ?

→ La représentation tend toujours à revenir (il y a toujours une image dans le tapis), on cherche toujours « ce que ça représente », on trouve toujours le moyen de s'accrocher à une image).

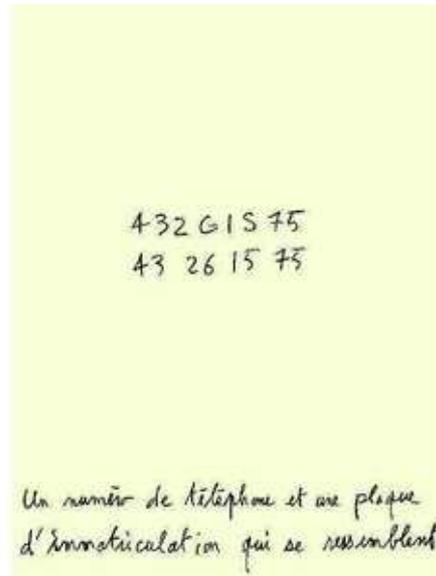
→ L'idée, c'est de donner une forme dont l'évidence est telle qu'on ne peut être renvoyé à aucune autre (représentation) ... Par exemple : Mathieu Mercier *Caractères* 2001.



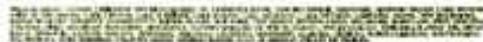
Je ne puis là rien me *représenter* à proprement parler. Seulement lire. Mais on dira que quand je lis un roman, je me représente les scènes décrites par l'auteur. Dans l'œuvre de Mercier ci-dessus, je ne puis que me représenter des caractères. Mais comme ils sont *déjà là*, comme ils sont présentés, ma représentation se confond avec cette présentation. On ne se représente pas ce qui est évident. On ne peut que le voir.

Donner une forme qui, en même temps, parce qu'elle ne renvoie qu'à elle-même, dénie toute valeur à la représentation qu'elle risque encore de susciter. Dans cette œuvre de Claude Closky *Un numéro de téléphone et une plaque d'immatriculation qui se ressemblent, stylo bille sur papier*, 30 x 24 cm 1991, il n'y a rien à *voir* (seulement quelque chose à *lire*). Ou alors, il s'agit bien de voir (une ressemblance). Mais sur la surface-même (en aucun cas on est renvoyé à autre chose que la littéralité qui se développe sur la surface proposée). *Il n'y a plus de représentation*

.



*Map to not indicate: Canada, James Bay... 1967*, de Terry Atkinson et Michael Baldwin correspond à une carte qui a perdu sa fonction : le repérage. Elle n'indique qu'elle-même et, en elle-même, un écart (entre ce qui est attendu et ce qui est donné). Voici une carte *qui n'indique pas*



Or, c'est exactement ainsi que fonctionne la langue. Parler ce n'est jamais dire ce qu'on veut dire, c'est chaque fois seulement, ne pas dire ce qu'on ne veut pas dire. Ainsi encore, d'Atkinson, Terry Baldwin & Michael *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu 1967* une carte qui ne représente rien : carte d'un morceau d'océan sans île.

Ce que nous nommons « la réalité » n'a pas plus de consistance que le désert imaginaire de Lewis Carroll dont Atkinson, Terry & Baldwin, Michael, avec *Map of the Sahara Desert after*

Lewis Carroll, 1967 donnent la carte vide de toute indication (il en va du désert comme de l'océan dès lors qu'il n'y a pas d'oasis).

La réalité n'est que le corollaire d'un accord implicite (entre ceux qui la perçoivent) de nos perceptions sous l'emprise des codes qui la formatent.

→ Mais, attention ! Il ne s'agit pas de dire qu'une œuvre est faite simplement pour elle-même (art pour l'art) mais bien de dire *qu'on la perçoit de cette façon, comme si elle était faite pour elle-même*. Cela fait partie des codes que nous avons reçu en partage. On va y revenir.

**d2.** La *conception* et la *réalisation* d'une œuvre d'art sont deux choses totalement distinctes : la première seule importe parce que le concept exclut justement toute représentation. Soit Joseph Kosuth *One and Three Chairs* 1965, la photographie de la chaise, à gauche, correspond à un état particulier de la chaise : sa *représentation* (c'est l'objet de la peinture de la Renaissance à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). La chaise, au centre, est un deuxième état de la chaise : sa *présentation* (c'est le ready-made de Duchamp). La description ou définition qui se trouve à droite est un troisième état de la chaise : son *concept*. C'est lui qui est l'objet de l'art conceptuel. C'est en lui qui réside la réalité de la chaise. Cette œuvre de Kosuth montre à la fois les trois états d'un objet, l'évolution de son traitement artistique dans le temps.



Soyons plus précis encore. Attention ! L'œuvre ne consiste pas ici dans la définition, mais dans la mise en rapport des trois termes. Cette mise en rapport ne renvoie à aucune représentation, seulement à un sens ... comme la définition. Et donc, l'œuvre consiste bien dans la seule définition.

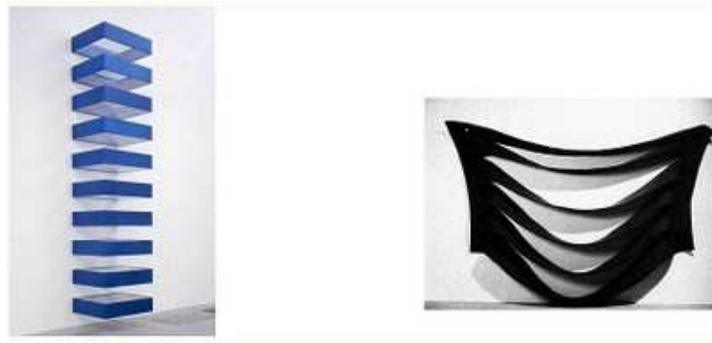
*Idem* pour *One and three hammers* 1965 du même Kosuth qui montre la photographie d'un marteau, un marteau et la définition d'un marteau.

**d3.** Il faut à présent revenir sur un point. L'œuvre d'art est perçue (à la différence de tout autre objet) comme ne renvoyant qu'à soi-même. Et bien, c'est à tort ! Car elle dépend du discours qui la produit et qui l'accompagne. Et c'est justement *de ce discours* qu'elle tient sa qualité d'œuvre d'art. En somme, pour Art & Language, une œuvre d'art est une œuvre qui s'efforce de définir l'art. Le domaine d'application d'Art & Language est la tautologie.

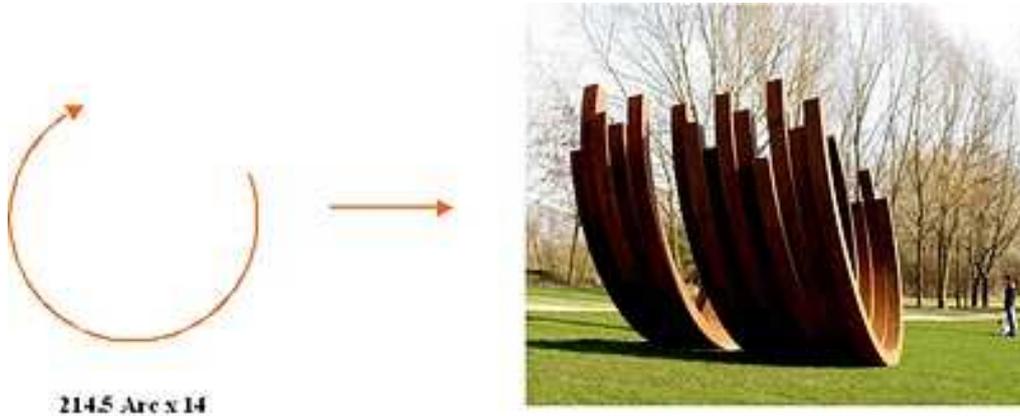
\*

*L'art minimal* met l'accent sur l'objet. Un objet « indifférent », issu d'un processus (mental ou matériel) qui, une fois activé se déroule tout seul dans toutes ses conséquences (plus ou

moins prévisibles). Processus mental : les *empilements* de Donald Judd, processus matériel : le *process art* de Robert Morris.



*L'art conceptuel* met l'accent sur le processus mental de description d'un processus de réalisation. Mais comme ici tout est donné dans le processus mental, comme, du coup, le déroulement du processus de réalisation est en tout point prévisible, fixé, ce second processus est sans intérêt.



L'art conceptuel met l'accent sur le processus mental de description d'un processus de réalisation. Art & Language le met plus précisément sur le processus mental de description du processus de la création artistique.



# CHAPITRE 46

## BODY ART ET PERFORMANCE

### I. PERFORMANCE ET MINIMALISME

Le Minimalisme, faisant abstraction de l'artiste se tournait vers les objets du monde les plus abstraits (industriels, standardisés, géométriques).

Par un retour maintes fois observé, des artistes vont se détourner du monde, des objets pour revenir non véritablement au sujet mais à un objet particulier difficilement séparable du sujet : le corps.

Ce sera le *Body Art* et la *Performance*.

Le corps n'est ni un objet ni le sujet ; c'est ce que la phénoménologie (Husserl, Merleau-Ponty, Sartre) nomment *l'être-au-monde du sujet*. Quelque chose de fondamentalement ambigu.

Ce par quoi il y a pour nous « du monde ».

Dès lors, nous ne quittons pas le contemporain. Le démarche reste la même mais au lieu de se demander : quels sont les éléments objectifs (toile, châssis, etc.) de l'art (Support/Surface) ? Quels sont les éléments spirituels (concepts, grilles modulaires, etc) de l'art (Minimalisme, Art Conceptuel) on s'interroge sur le troisième et dernier terme : quel est l'outil ultime (ni pinceau, ni ciseau, etc) de l'art (le corps) ?

### I. LA PERFORMANCE MINIMALE

A l'origine, aux USA, fin des années 60, les performances sont *minimalistes*, évacuant autant que possible toute subjectivité.

Ainsi des performances filmées de Bruce Nauman (1941 - ...) (*Violin Tuned D.E.A.D.* 1968 <http://www.youtube.com/watch?v=teKo6HkyoqY> ou *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, [http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp\\_c](http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp_c) ) ou de Dan Graham (1942 - ...) (*Correlated Rotations* 1969), ou de Vito Acconci (1940 - ...) (*Proximity Piece* 1970). Ce qui importe ici encore, c'est un *processus*. Le performance est un processus. On définit par avance un protocole et on se borne à son exécution : exemple : *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*.

-Élément : un carré dessiné à la craie sur sol.

-Processus : suivre en marchant de « façon exagérée » le carré, pendant un temps donné.

C'est du minimalisme (plus que du conceptuel puisque les circonstances extérieures peuvent influencer le déroulement du processus : *Following Piece* ou *Proximity Piece* de Acconci).

On nommait d'ailleurs ces artistes : *minimal performers*.

Le corps comme « outil » de l'artiste mais aussi le corps comme œuvre. Gilbert & George se définissent comme des sculptures vivantes. Ci-dessous : *Singin'g Sculptures* 1973 (<http://www.youtube.com/watch?v=F9RiguNloE>). On se souvient de ce que les *Nouveaux Réalistes* avaient considéré que le seul véritable objet de l'art était *la vie*. Est-ce dans cette optique-là que Gilbert & George se considèrent ? Pas exactement. Le déchet que récupère Tinguely, l'affiche déchirée de Villeglé, les reliefs de repas qui constituent les *tableaux-pièges* de Spoerri définissent la "vie" par sa *banalité*-même. Ce n'est pas cela pour Gilbert & George. A l'inverse, ils définissent la vie par cela-même qui en exclut toute banalité : *l'art*. Ce n'est donc pas à l'art d'imiter ou de mettre la vie en scène, mais à la vie d'imiter, de mettre en scène l'art. Non pas une statue à la ressemblance du corps, mais un corps (ou deux) à la ressemblance de la statue. C'est cela la *sculpture vivante*.



Il n'en reste pas moins que c'est dans le *processus* (la performance) que réside l'œuvre d'art : ici « chanter ».

Là, réaliser apparemment des gestes de la vie quotidienne (comme marcher dans la rue) : *The secret files of Gilbert and George* (<http://www.youtube.com/watch?v=qtMAamy1neo>). Mais marcher (sans doute est-ce un paradoxe) "comme des statues".

## II. LE RETOUR DU SUJET

### 1. L'engagement politique.

Joseph Beuys (1921 – 1986) décrit son travail comme la réalisation d'une *sculpture sociale*. Dans *Action Coyote, I Like America and America Likes Me* 1974

(<http://www.youtube.com/watch?v=e5UXAqpSJDk>, <http://www.youtube.com/watch?v=wo79OtuHiAU>), Beuys arrive à New York en ambulance = l'homme est blessé ou malade. Il est enveloppé d'un rouleau de feutre = comme en 1943

quand, abattu avec son avion il est recueilli par les Tartares = pour se soigner. Enfermé trois jours avec un coyote = réconciliation de l'homme avec la nature.



## 2. Provocation et métaphysique.

Oleg KULIK (1961 - ...) est un artiste russe. Chez lui, le corps est ramené à son animalité. Promené en laisse dans la rue ou attaché à une chaîne dans le local où a lieu la performance, il aboie, il mord. Oleg est un chien.

Une interrogation sur l'animalité présente et refoulée dans l'humanité.

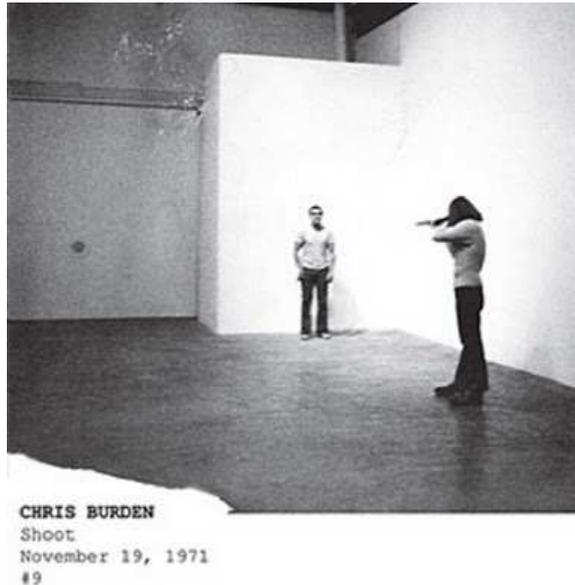


## II. L'EXPLORATION DU CORPS

1. Que puis-je faire avec un pinceau ? Un marteau et un ciseau ? Que puis-je faire avec mon corps ?

Le corps est un *lieu*. Le lieu du plaisir *et* (plutôt que « *ou* ») de la douleur. Le performer va prendre son corps comme lieu d'expérience, le plus souvent, une expérience des limites.

a. C'est, par exemple, *Shoot* (1971 <http://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>, <http://www.youtube.com/watch?v=JE5u3ThYyl4>) de Chris Burden (1946 - ...). L'artiste se fait tirer une balle dans le bras par un de ses amis.



Ou alors, ce sera ramper sur un tapis de 15 mètres de verre brisé dans *Through the Night Softly* 1973 (<http://www.youtube.com/watch?v=1eg7ttU330s> ). Ou bien, *Trans-Fixed* 1974, il est cloué au toit de la voiture du peuple. Le moteur rugissant deux minutes exprime la douleur du crucifié.



Ou encore, être enfermé 5 jours dans un casier de consigne comme dans *Five Day Locker Pièce* 1971. Ou bien, être fixé au sol par des bracelets de cuivre près de deux seaux d'eau alimentées en 110 ou 220 volts. Si un visiteur renverse l'un des seaux, c'est l'électrocution et la mort possible. Ou, comme dans *Sculpture in Three Parts* (1974) : "I will sit on this chair from 10.30 am 9/10/1974 until I fall off" ("Je dois rester assis sur une chaise du 09/10/1974, 10h30 jusqu'à ce que je tombe »). Il tombe, en effet, au bout de 43 heures, on trace à la craie le contour de son corps, il écrit au centre le mot « *Éternellement* ». Ou alors, *Bed Piece* 1972, Rester couché 22 jours sans manger ni communiquer. Ou enfin, respirer l'eau d'un lavabo jusqu'à s'évanouir, ce qui a lieu au bout de 5 minutes (*Velvet Water* 1974).

**b.** A Performance, Gina PANE (1935 – 1990) préfère le terme *Action*.

Là encore, c'est à une expérience de la douleur, principalement, et des limites, que l'artiste se consacre.

Par exemple, *Death control* (1974): »recouverte d'asticots, je vivais un temps posthume et frappais le sol avec mes poings ». Dans *Discours mou et mat* (1975), avec une lame de rasoir elle s'incise la langue, le sang coule droit sur la lèvre inférieure et le menton, et sur la main gauche elle s'est tatoué les étoiles du drapeau américain. Ensuite, agenouillée elle se penche puis se couche sur une planche de bois blanc, il y a aussi deux gants de boxe, sur le panneau de bois, du verre brisé, du verre coupant. Gina Pane maintenant appuyée à plat sa joue et son visage sur les éclats, les enfonçant dans sa peau.



Dans *Escalade non anesthésiée* (1971), elle gravit, mains et pieds nus, une échelle aux marches coupantes. Dans *Psychè* (1974), elle s'entaille la peau des sourcils, par petites touches, jusqu'à faire couler des larmes de sang sur ses yeux, qu'elle couvre ensuite d'un bandeau blanc. Sous l'étoffe apparaissent alors deux taches rouges. Puis elle se taille la peau en croix autour du nombril.

Dans *Nourriture-Actualités TV-Feu* (1971), elle mange pendant une heure et quart 600 grammes de viande hachée de la veille en regardant les actualités télévisées dans une position volontairement inconfortable et en étouffant de ses pieds un feu.

Dans *Azione sentimentale* (1973), vêtue de blanc et portant dans ses mains un bouquet de roses rouges, Gina Pane retire peu à peu des fleurs les épines pour se les introduire dans le bras. Ensuite, elle les retire mais laisse un léger filet de sang s'écouler le long de son poignet. Là, le bouquet de roses rouges est remplacé par un bouquet de roses blanches. Son dernier geste est alors de s'inciser la paume avec un rasoir.



Dans une nouvelle, *La Colonie Pénitentiaire*, Kafka imagine une machine qui grave dans la peau (puis dans le corps) du condamné la loi qui a été transgressée.

S'agit-il ici de la même chose ?

A l'inverse, c'est plutôt l'automutilation (le simulacre d'automutilation, plus exactement, car l'artiste qui a très soigneusement préparé sa performance en maîtrise parfaitement l'exécution et ne met jamais sa vie en danger) qui apparaît comme une transgression. Et du coup comme une provocation. On se coupe. On se saigne. On s'intoxique. On porte atteinte à son intégrité physique. Toutes choses insupportables, spécialement aujourd'hui où est venu le temps du « principe de précaution ». Les jeux de cour d'école (jeu du foulard, jeu de la tomate, petit pont massacreur, mort subite, etc.) encore que très sensiblement moins maîtrisés et donc réellement dangereux sont une réalité du même ordre.

On aurait tort d'ailleurs de réduire la performance (dès lors qu'elle n'est plus simplement minimaliste à la Nauman ou à la Graham) à un simple processus. Certes, celui-ci est là, il est même central puisqu'on a affaire à une « action », mais ils y a d'autres dimensions à prendre en compte.

→ **Une dimension Esthétique** : Le sang est une couleur : rouge. On peut peindre avec son corps (sang). Voir, plus loin, Orlan.

→ **Une dimension Mystique** : La crucifixion (Burden), les « stigmates » (Pane, les épines de rose), il y a en somme comme une expérience du martyr.

→ **Une dimension Historique** : Le corps, au moins autant que l'esprit, est soumis à des codes. Nu, sur les stades de la Grèce antique (nudité apparente d'un corps modelé), il est caché par le christianisme et l'islam. Plus ou moins selon les époques. Ce qu'il renferme (entrailles mais aussi urine, excréments, fluides génitaux, sang, sang menstruel, etc) a vocation à demeurer caché.

Peinture et sculpture ont rendu ce corps « policé » jusque dans le nu, vêtement classique de la nudité. La performance opère une *libération* du corps et de ses contenus. Elle réalise son *exposition*.



Poussin. *Martyr de Saint Erasme*  
1628



Otto Mueller. *Aktion*

c. Puisque le nu est un vêtement, le *vêtement* est aussi un nu. S'il *cache* le corps il le *révèle* aussi bien.

Une grande partie du travail de Michel JOURNIAC (1935 – 1995) porte précisément sur le vêtement (qui cache) et le travestissement (qui, au contraire révèle). C'est *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* 1974, ou *Hommage à Freud - Constat critique d'une mythologie*

*travestie* 1972 oeuvre dans laquelle il réalise quatre portraits dans lesquels il se travestit en ses propres parents. C'est aussi, en 1972, la série des *Pièges pour un travesti*, ou il est tour à tour Arletty et Rita Hayworth.



Dans *La Vierge Mère* (1982-1983), travesti en Marie, il mime l'accouchement d'un enfant.



Dans *Messe pour un corps* Michel Journiac travesti en prêtre, dans une célèbre galerie parisienne, dit une messe en latin. À la fin de la messe, le prêtre Journiac propose pour l'eucharistie une hostie particulière, faite de boudin cuisiné avec son propre sang. Sacrilège ? Non, partage. Il n'est pas besoin de « se prendre » pour un dieu pour « fonder » une « église » c'est-à-dire une communion (une mise en commun).

**d.** Le corps n'est plus, de nos jours, un simple appareil physiologique. Il trouve partout des prolongements :

- L'automobile augmente sa puissance motrice,
- Le téléphone accroît la portée de sa parole,
- Les armes développent son pouvoir mortifère,
- Les prothèses, les greffes de toutes sortes viennent au secours de toutes ses défaillances.

-En même temps, ce corps marié à la technologie perd de sa consistance, se désincarne.

C'est ce corps-là que STELARC (1946 - ...) entend explorer.

→ *Les Suspensions* (ou la désincarnation du corps).

Stelarc débute avec des *Suspensions*. Nu, la peau percée de crochets, le voici suspendu, comme par exemple dans *Assis balancé Évènement pour pierres sus-pendues* 1980.



→ Les Prothèses

*Exoskeleton 2003* (<http://www.youtube.com/watch?v=R2MntBUwUxY>) est une machine dotée de six jambes et fonctionne à l'aide d'un système de pneumatiques. Elle peut avancer, reculer, se déplacer sur les côtés et tourner sur elle-même. Elle peut également s'accroupir ou se relever en écartant ou en contractant ses jambes. Une forme humaine mais augmentée de nouvelles fonctions.



*Walking Head* (2006) est un robot interactif de six jambes et de 2 mètres de diamètre doté de capteurs ultra-sons pouvant détecter la présence de personnes lui faisant face. Le robot exécute alors une chorégraphie pendant plusieurs minutes. Ici, le corps de l'artiste a complètement disparu.

*Third Hand* (2005) est une main artificielle, attachée au bras droit comme un complément plutôt que comme une prothèse, qui est capable d'un mouvement autonome activé par les signaux EMG (électromyogrammatique) des abdominaux et des muscles des jambes.



→ Les Greffes.

*Ear on arm* (2009) est une greffe de peau simulant, sur le bras, une oreille. Complétée électroniquement, cette oreille devait devenir un écouteur connecté par Bluetooth. Stelarc devait pouvoir parler à distance à une personne par l'intermédiaire de cette oreille externe et devait pouvoir également entendre son interlocuteur dans sa propre bouche.



Le corps est devenu l'objet et l'un des médiums de l'art contemporain. Avec Stelarc, le corps lui-même est mis en cause comme une réalité obsolète.

Le corps tel qu'on l'a connu, tel qu'on l'a vécu est dépassé.

### III. L'ACTIONNISME VIENNOIS

Dans les années 60, à Vienne, se développe un courant « iconoclaste » et provocateur. Ni peinture ni sculpture, mais le corps comme outil et support de l'œuvre d'art.

Et l'œuvre construite à partir de la mise en branle des deux pulsions théorisées par Freud, un autre viennois : *Eros* la pulsion sexuelle et *Thanatos* la pulsion de mort.

Selon Freud, la seconde ne s'exprime jamais à l'état pur, mais toujours mêlée à la première, sous la forme du sadisme.

Quatre artistes représentent ce mouvement : -Günter BRUS (1938 - ...) -Otto MÜLHER (1925 - ...) -Rudolf SCHWARTZKOGLER (1940 – 1969) -Hermann NITSCH (1938 - ...)

Rudolf SCHWARTZKOGLER (1940 – 1969)

Un mythe veut qu'il soit mort dans une performance où il se serait tranché le pénis. En réalité, il se suicide en 1969 en effectuant le « saut dans le vide » prétendument réalisé par Yves Klein. La thématique est clairement celle de l'automutilation voire de l'auto-castration dans ses différentes *Aktions*. *Aktion - Rituel de Castration* 1965 est assez explicite jusque dans son titre.



Qu'il y ait dans ces « *Aktions* » quelque chose en rapport avec un complexe de culpabilité (l'Autriche a largement participé à l'aventure nazie) à l'origine de ces fantasmes d'automutilation, c'est ce que semble montrer, aussi, le thème récurrent du *sacrifice* (évoqué par exemple par celui de la *Crucifixion*, comme dans *Aktion, Incubate Festival* d'Hermann Nitsch,

Part 1 <http://www.youtube.com/watch?v=yb1adfxqrWI> ,

Part 2 <http://www.youtube.com/watch?v=9HY6bNteIzE>

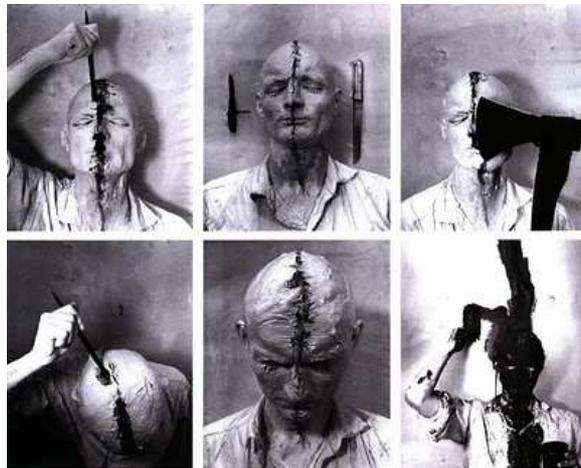
Part 3 [http://www.youtube.com/watch?v=hTBoBfHo\\_jQ](http://www.youtube.com/watch?v=hTBoBfHo_jQ) ).



Sans doute y a-t-il aussi quelque chose d'une référence à la *Passion* du Christ non seulement dans ces crucifixions, mais aussi dans ces *Aktions* où une « victime » subit un traitement « dégradant » de la part d'un « bourreau », comme dans *Kardinal Aktion* de Otto Mühl (ou Muehl) en 1967 où le visage d'un homme est progressivement recouvert de substances diverses qui sont comme autant de crachats ou de soufflets ou encore d'insultes jetés au visage du Christ au début de sa *Passion*. Avec cette différence qu'il y a dans la performance de Mühl une recherche sur la couleur et la succession des couleurs de la substance susdite.



Du sang, des tripes et une action en forme de rituel. De rituel sacrificiel. voilà donc ce qui caractérise d'abord ces Actions. Par exemple : Günter Brus, *Selbstbemalung* *Selbstverstümmelung* : (<http://www.youtube.com/watch?v=8kiAG1M67Io> ).



Du point de vue strict (non psychologique et non sociologique) de l'Histoire de l'Art, il est clair que l'Actionnisme viennois est à ranger du côté de *l'Expressionnisme allemand*.

1. Le corps torturé est à l'opposé du corps héroïque (néoclassique ou nazi).
2. Le corps est devenu le moyen d'expression des angoisses et des terreurs que l'expressionnisme faisait apparaître dans une peinture elle-même torturée.



Günter Brus Selbstbemalung 1965



Munch Le Cri

3. Les références bibliques sont comparables. *Crucifixion*, de Nischt dans son *Aktion* de 1970 (ci-dessus) et *Descente de Croix* de Max Beckmann (1917).

Avec l'Actionnisme viennois, on réintroduit donc dans l'art la dimension subjective que l'art

contemporain (minimaliste, conceptuel) avait abandonnée.

\*

Elle n'a rien à faire avec l'Actionnisme Viennois, mais tout à faire avec la performance comprise comme rituel. C'est Marina ABRAMOVIC (1946 - ...).

Une série de *Rythm* (*Rythm 5*, *Ryhm 10* <http://www.youtube.com/watch?v=7cfvtfPWZ-8>) consistent en ceci :

*Rythme 5* 1974 : se coucher au centre d'une étoile en flammes (le centre seul, naturellement, n'est pas enflammé ce qui n'empêche pas les brûlures dues à la proximité des flammes).

*Rythme 10* 1973 : Matériel : 10 couteaux. Deux magnétophones. Le premier enregistre la première série de coups de couteaux (série composée de l'usage des 10 couteaux, dans *Rythm 10*) entre les doigts écartés de la main. Puis on repasse la bande en même temps que le second enregistre une deuxième série de coups de couteaux plus le son du premier passage.

Du rituel encore dans *The Lips of Thomas* (1973). Elle avale d'abord un kilogramme de miel et un litre de vin rouge. Elle dessine ensuite sur son ventre au moyen d'une lame de rasoir une étoile à cinq branches. Puis elle se fouette jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus sentir la douleur. Enfin, elle se couche sur une croix faite de glace.

Pendant 12 ans (1976 – 1988) , elle explore avec Ulay *les relations symbiose/séparation*. C'est *Relation pace* en 1976. Leurs deux corps nus lancés dans des directions opposées se croisent, se frôlent, se percutent de plus en plus vite et de plus en plus violemment pendant une heure. En 1977 c'est *Breathing in- Breathing out* chacun, jusqu'à épuisement des réserves d'oxygène (19 minutes) inhale le contenu des poumons de l'autre. La même année c'est encore *Relation in time*. Les deux artistes adossés sont liés l'un à l'autre par leur chevelure. Peu à peu les cheveux se dénouent. Le temps de la symbiose se termine toujours ; vient celui de la séparation.



Voici encore *Balkan Baroque* (1997). L'installation se compose de trois écrans visuels, un triptyque à l'image des icônes religieuses. Sur deux écrans apparaissent les parents de Marina Abramovic. Sur l'écran central, on voit l'image de l'artiste habillée en scientifique expliquant l'histoire de la création des "rats -loups" dans les Balkans, des créatures qui dans certaines conditions se détruisent entre elles. Dans la salle 1500 ossements d'animaux sont amoncelés.

Autour trois grandes bassines de cuivre remplies d'eau savonneuse (pour la purification). Plusieurs heures chaque jour, l'artiste vêtue de blanc assise au sommet de la pile d'os frotte les os avec le désinfectant, et les nettoie de leurs résidus de chair.



On voit qu'on est loin de l'Actionnisme. Les préoccupations sont différentes. Il y a une expérience du corps qui n'est pas expressionniste. C'est davantage une recherche des contours : où s'arrête mon corps et où commence celui de l'autre (ponctualité de la symbiose) ? et des limites : jusqu'où puis-je supporter la douleur ?

Mais la performance est souvent « confondue » avec un rituel qui peut aller jusqu'à la crucifixion. C'est cet aspect seulement qui justifie le rapprochement avec l'Actionnisme.

#### IV. BODY ART

*Performances, actions et body art* ne sont guère séparables puisque le corps est au centre. Toutefois, la performance et l'action consistent en un *processus*.

Si on prend « body art » au sens de sculpture corporelle, il faut alors, semble-t-il, distinguer d'autres pratiques consistant en des modifications de l'apparence corporelle.

Il faut à présent considérer le *body art* en ce sens restreint, autant qu'il est possible.

##### 1. Orlan (1947 - ...)

a. D'abord, *les performances (actives)* comme *Corps Mesurage* 1964. Orlan prend son propre corps (allongé) pour étalon et mesure ainsi, couchée sur le sol, des espaces urbains. Ou bien, elle effectue le plus lentement possible le trajet ordinaire des stéphanois entre la Place Dorian et l'Hôtel de Ville, comme dans *Marche au ralenti Saint-Etienne* 1964

b. Ensuite, *les performances (passives)* comme *Tableau vivant, la Grande Odalisque* (1968). Comme chez Michel Journiac, il s'agit ici de révéler le corps à travers les masques apportés par la culture (l'histoire de l'art). C'est encore le cas dans *Tableau vivant, Le Drapé Baroque* 1974-1984. Ci-dessous un de ces drapés. L'image n'est pas sans évoquer la *Sainte Thérèse* du Bernin



*c. Les opérations-performances*

Notre apparence corporelle est le résultat de deux facteurs auxquels Orlan précisément refuse de se soumettre :

Un *facteur naturel* qui résulte du hasard et de la nécessité,

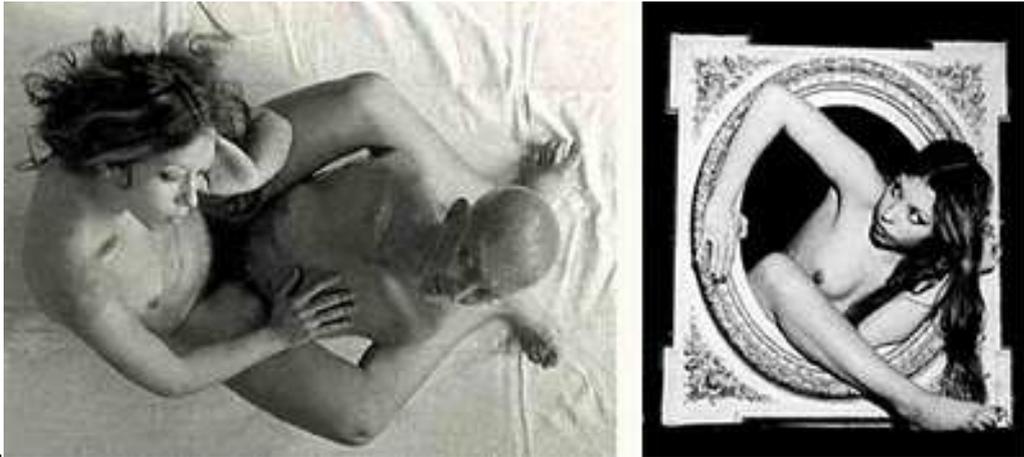
Un *facteur culturel* qui est la mode (qui propose un modèle pour le corps),

La chirurgie esthétique vise en général à modifier le naturel pour l'ajuster au culturel,

Les *performances chirurgicales* d'Orlan visent certes à refuser le naturel mais aussi à refuser le culturel. On doit pouvoir *choisir son propre corps* et jusqu'à sa propre identité. Ci-dessous : *Quatrième Opération Performance* (1991).



Déjà, en 1964 : le refus du naturel avec *Orlan accouche d'elle-même (d'elle m'aime)* où l'artiste nue tient entre ses cuisses la partie supérieure d'un mannequin. Et, en 1965, *Tentative pour sortir du cadre avec masque n°3*, 81 x 76 cm constitue un refus du culturel : on voit Orlan, nue encore, sortir d'un cadre de tableau



La performance chirurgicale se donne comme une œuvre d'art « totale ». Ces opérations sont des performances complexes : tout est sous contrôle.

*L'opération est mise en scène filmée et photographiée.* Les costumes des médecins sont le fait de grands couturiers. Le décor est défini par l'artiste. Orlan, pendant l'opération, lit des textes et dialogue, via satellite, avec les spectateurs.

*Avec son sang, Orlan dessine.* Avec des échantillons de chair elle réalise des reliquaires.

Avec des transferts photographiques sur gaze médicale imbibée de sang, elle réalise des suaires. Enfin, l'opération donne lieu par la suite à une installation (par exemple :

*Omniprésence, Installation* (41 diptyque en métal installées sur un mur de 16 m 1993). Des photographies s'alignent en haut des panneaux montrant jour après jour la convalescence tandis qu'en bas des mêmes panneaux des transformations virtuelles du visage (*morphing*) trouvent place.

d. Mais on a vu, avec Stelarc, que le corps contemporain n'avait plus la consistance du corps d'autrefois. Greffé, prothésisé, etc. Il s'est en outre avec l'informatique déréalisé, virtualisé. C'est donc au corps virtuel qu'Orlan finit par s'attacher. Ci-dessous : *Self-hybridation* 1998



Orlan transforme alors son visage à partir de références culturelles diverses : africaine (dans la série des *Hybridations africaines* 2000) ou précolombienne.

## 2. La mise en scène du (des) corps est une autre manifestation du Body Art.

a. Cindy SHERMAN (1954 - ...).

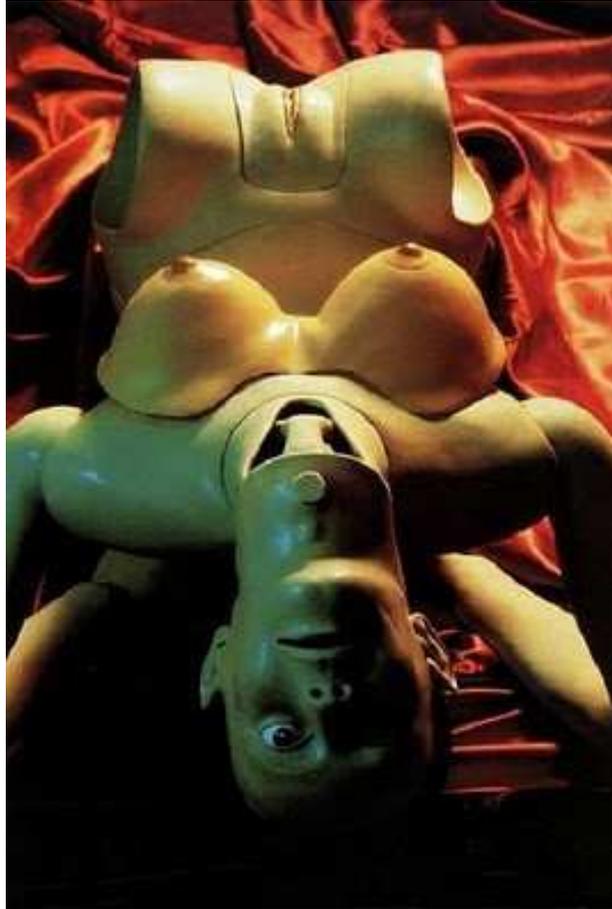
Sans hybridation, mais au moyen de transformations elle constitue une galerie de stéréotypes sociaux et culturels, de personnages construits, qui interrogent l'identité, notamment féminine, et les représentations et fantasmes qu'elle véhicule.

Ce sont les *Untitled Film Stills* des années 77 – 80 puis puis les *Rear Screen Projections* de 80 – 81 (en couleur). Ci-dessous : une photo extraite de *Untitled film Still n°35* 1979.



Les *Hollywood Hampton Types* 2000-2002, photographies de Cindy en actrices marginales ou vieillies à la recherche d'un engagement. Les *Portraits historiques* dans lesquels l'artiste recompose à partir de reproductions et non des originaux, des tableaux de maîtres de toutes les époques. La non-fidélité à l' »original » est parfaitement assumée. Le décalage entre l'image et le souvenir que nous pouvons avoir du tableau de référence nous fait prendre conscience de la prégnance des codes (qui passerait inaperçue en cas de fidélité rigoureuse à l'original) auxquels notre perception et notre appréciation sont soumises.

Elle en vient à remplacer (ou à combiner) son corps par celui de poupées mannequins. Ce sont les *Sex-Pictures* de 1992, mannequins sexués masculins ou féminins



Ce sont les *Horror and Surrealist Pictures* 1994-1996, mannequins démembrés, disloqués.

Le mannequin, la poupée, sexués, morcelés ont remplacé le corps « propre » ou plutôt le métaphorisent.

Le *serial killer* est devenu, dans la littérature policière, le cinéma, l'imaginaire contemporain un objet d'horreur mais aussi de fascination. Il y a de la performance dans son *modus operandi*, une volonté de mise en scène, une signature, un appel à la reconnaissance.

La différence avec l'artiste réside « seulement » en ceci que ce dernier travaille dans la métaphore et non dans la réalité.

Ceci nous enseigne que le Body Art met en œuvre des fantasmes. Les fantasmes les plus archaïques liés au corps. Ceux que Mélanie Klein (psychanalyste de la première enfance) met en évidence : Fantasmes d'agression, de destruction, de démembrement du corps de la Mère (du « sein ») par le nourrisson dans les tous premiers mois de son existence (Voir par exemple Melanie Klein *Essais de Psychanalyse*, Payot ou *Envie et Gratitude et autres Essais Tel. Gallimard*).

**b.** Vanessa BEECROFT (1969 - ...) met en scène le corps, à son tour, mais :

1. Celui des autres,
2. Sous forme d'installation plus que de performance,

3. Dans un registre qui est celui du minimalisme.



Par exemple : VB 35 1998.

A rapprocher de Spencer TUNIK ou d'Iris BROSH.



Spencer Tunik, Nevada 2000



Iris Brosh La Femme n°2004

Le Body Art, la Performance constituent une dimension importante de l'art contemporain depuis les années 70.

Minimaliste (Nauman, Graham, Aconcci) ou expressionniste (les Actionnistes Viennois) ou encore expérimental (Pane, Journiac, Stelarc, Orlan, Sherman), ce mode d'expression met au centre du processus artistique *le corps*.

Ce corps qui fut l'objet privilégié de la peinture et de la sculpture classique se retourne sur lui-même pour *s'interroger* sur ses capacités de production artistique, ses limites de résistance au plaisir et à la douleur, ses aptitudes à la déformation ou à la transformation (sa plasticité), sur sa réalité même à l'heure où les nouvelles technologies (prothèse, greffe) comme autrefois à un moindre degré le vêtement le réduisent au rôle de support voire, depuis l'apparition du numérique, le virtualisent. Ce corps ainsi interrogé n'est pas seulement un assemblage de membres, c'est un ensemble chaotique de fantasmes liés aux deux pulsions fondamentales que sont les pulsions sexuelles et la pulsion de mort. De là, souvent, l'apparente « morbidité » des productions de Body Art.

# CHAPITRE 47 : LAND ART ET EARTH

## I. LAND ART

L'art conceptuel a transporté *dans l'idée et l'idée seule* l'œuvre d'art. On est alors passé de la représentation au concept (de l'image à la pensée).

Le body art a suivi une démarche analogue quoique sur le versant opposé : passer de la représentation au vécu. Avec lui, l'œuvre d'art s'incarne.

Le land art revient au monde mais pour des transformations éphémères. La nature voire l'artiste lui-même efface (rapidement ou lentement) les traces de la réalisation dont on ne conserve que la mémoire photographique.

Richard LONG (1945 - ...)

### 1. Les Marches :

Sculpter en marchant.

Long enregistre ses *marches* : nombre de pas, distance, temps, lieux où il passe. Parfois il marque son passage d'un assemblage de pierres, infime modification du paysage. D'autres fois, ce sont des bouses de vache (ou de yak en Mongolie), traces encore plus infimes, qui disparaîtront vite, dont seule la photo conservera la trace. Ci-dessous : *A line made by walking* 1967.



On note le caractère *conceptuel* de cette démarche. Comparable aux descriptions de Douglas Huebler (47eme Cours, Chapitre 43 : *L'Art Conceptuel*), par exemple qui n'ajoutent rien à la réalité mais la redoublent simplement de photographies et de textes.

On est aux antipodes du romantisme et d'une exaltation irrationnelle de la nature. Même si la fragilité des réalisations humaines fait penser à l'insignifiance romantique de l'homme face à la puissance formidable de la nature.

Il suffit de comparer, ci-dessous, *Silence Circle Big Bend Texas* 1990 à l' *Eruption du Vésuve* de Clausen Dahl ( 1826).



Conformément aux pratiques minimalistes, les *marches* sont enregistrées de différentes façons, sous forme: de cartes (*MapWorks*), de textes (*Text Works*), des photographies. Elles font encore penser à celle du *minimalist performer* Bruce Nauman. Voir (*Walking in an Exaggerated Manner, around the Perimeter of a Square* 1967-1968 ) dans le chapitre sur le minimalisme (48eme Cours, Chapitre 42).

## 2. Les Cercles



Voici *Silence Circle Big Bend* 1990 Texas. L'œuvre proprement dite ne réside ni dans le cercle (ou la ligne) ni dans le lieu où il (elle) prend place, mais dans le rapport entre les deux.

Le peintre « classique » pose son chevalet et peint un paysage. D'un côté l'artiste, de l'autre le « motif ». La synthèse, c'est le « paysage ».

C'est ce que démontre (démonte) le travail de Long. D'un côté le cercle (ou la ligne) : ce qui est construit, ce qui vient du « peintre ». De l'autre le lieu où prend place la figure. La synthèse, c'est le « paysage ».

On est toujours dans le questionnement contemporain : *comment une oeuvre d'art est-elle possible ?* Long met simplement au jour le mécanisme.

Qu'en est-il, alors, des installations en musée ou galerie ? Lorsque le cercle (ou la ligne)

s'inscrivent dans un lieu d'exposition, c'est le résultat d'un transport (des matériaux empruntés à un lieu naturel : pierre, bois, etc), mais c'est plus exactement une *trans-position*.

Or, ce qui est transposé de la sorte, ce ne sont pas les matériaux (transportés), c'est le paysage.

L'œuvre ainsi réalisée est tout aussi éphémère que si elle prenait place dans la nature. Dans *Garonne Circles* (empreintes de boue de la Garonne) 1990 CAPC Bordeaux (ci-dessous), c'est la Garonne elle-même qui se trouve transportée dans le lieu d'exposition et c'est le matériau utilisé (la boue) qui rend l'œuvre éphémère.



### 3. Les Lignes

Ce qu'on a dit des *Cercles*, on le peut redire des *Lignes*. Celles-ci sont en même temps l'indication et/ou la trace d'une *Marche*. Ici, *White Rock Line* 1990 CAPC Bordeaux.



#### a. Walter DE MARIA (1935 - ...)

Voici un projet de réalisation dans le désert de deux murs de terre parallèles, chacun d'une longueur de un mile. (*Walls in the Desert* 1961). C'est une oeuvre purement conceptuelle comme, d'ailleurs *Three Continent Project* 1969 qui consiste à réaliser des tranchées de un mile :

- d'est en ouest en Inde,
- du nord au sud en Afrique (dans le désert du Sahara),

-d'est en ouest aux États-Unis.

-Photographiées par satellite, ces lignes doivent former une croix à l'intérieur d'un carré.

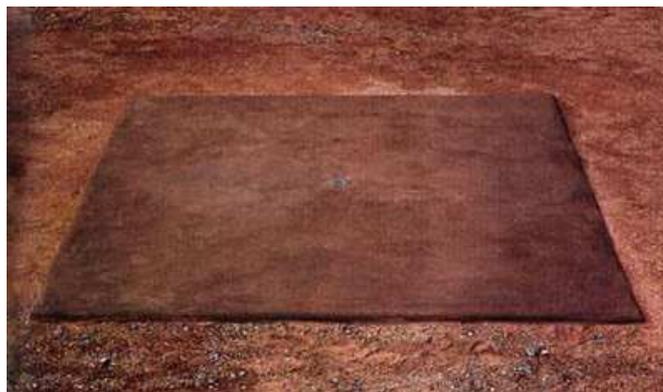
*Lightning field* 1977 en revanche trouve à se réaliser : 400 piquets en acier inoxydable répartis sur 6 705 mètres au Nouveau-Mexique destinés à attirer la foudre et à produire un spectacle éphémère quoique impressionnant.



The *Earth Room* Heiner Friedrich Galerie 1978, moins impressionnante consiste en l'espace d'une galerie transformé en un champ de terre.

Minimalisme, là encore. Certes il y a là transportées et étalées des tonnes de belle terre noire. Mais rien à voir sinon le noir de cette terre qui n'est pas disposée de façon sculpturale.

Tout aussi minimal *Vertical Earth Kilometer* 1977 qui n'est pourtant rien de moins qu'une unité de mesure calculée en relation avec le diamètre total de la Terre. On introduit dans le sol un cylindre de cuivre de un kilomètre de long. Seule la section supérieure du cylindre, scellée dans une pierre carrée placée au niveau du sol, demeure visible.



## **b. CHRISTO (Christo 1935 - ... et JEANNE-CLAUDE 1935 – 2009)**

Nous les avons déjà étudiés dans le chapitre consacré aux Nouveaux Réalistes (42eme Cours, Chapitre 38). On rappellera seulement ce qui fait l'essentiel de la démarche de ces deux artistes : réaliser une œuvre éphémère. A l'opposé de celle qui s'expose au musée.

Une oeuvre qui n'est pas à vendre (financée par les artistes). Dont on ne conserve (et on ne vend que les traces : dessins préparatoires, photos rétrospectives). Une œuvre en prise sur le

réel. Qui a le réel pour matériau. Ci-dessous : *Running Fence*, Sonoma and Marin Counties, California 1972-1976.

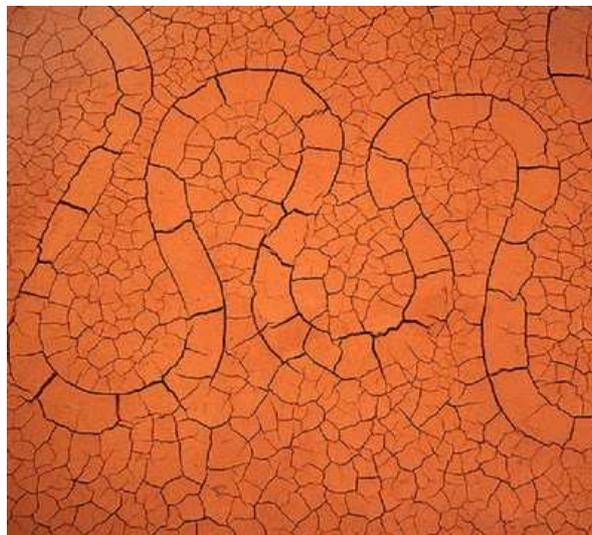


c. Andy GALWORTHY (1956 - ...)

Là encore des œuvres éphémères. *Cracked Rock Spiral*, par exemple, est réalisée au moyens de petits galets disposés sur la plage de telle sorte que la marée la détruisse. Allusion à la célèbre *Spiral Jetty* élaborée par Robert Smithson en 1970 (voir plus bas).

*Rowan leaves arrangement* est réalisé au moyen de feuilles de sorbier simplement disposées (non collées) en couronne. Même arrangement avec des feuilles d'érable dans *Maple leaves arrangement*.

*River of Earth* (ci-dessous) dessine avec de la boue séchée sur un socle de boue séchée un chemin qui serpente.



Cette éphémérité est encore soulignée par le choix répété de se servir de la glace comme matériau de l'œuvre. Quand bien même les conditions de conservation de la glace au pôle se trouveraient être (de moins en moins à ce qu'on dit) idéales, la perception que nous avons de ce matériau nous le fait appréhender comme fragile et peu durable. Ici, *21 29avril North Pole 1989*.



Mais ici (*Black Stone*, Dumfriesshire 1994) c'est un rocher enrobé de tourbe. Là (*Red Pool*, Scaur River, Dumfriesshire 1995) une mince flaque d'eau rougie. Seuls les trois Cairns, près de Tigne, grands œufs de pierres, semblent devoir pouvoir durer.

**d. Dennis OPPENHEIM (1938 - ...)**

Tout aussi peu durable, le travail d'Oppenheim. *Accumulation Cut* (Gelé Bebe Lac, Ithaca, New York) 1969 est une ligne étroite découpée dans la glace du lac à la tronçonneuse. *Annual Rings* Frontière Etats Unis / Canada 1968 est une même ligne marquant la frontière de deux Etats agrémentée de cercles imitant ceux qu'on rencontre sur les troncs coupés des arbres et qui permettent d'en lire l'âge. Une œuvre de 45,7 x 60,9 m. Comme il est d'usage chez les minimalistes, on note avec précisions les détails comme l'heure (ici avec le décalage horaire : Etats-Unis , 13H30 : Canada, 14H30).



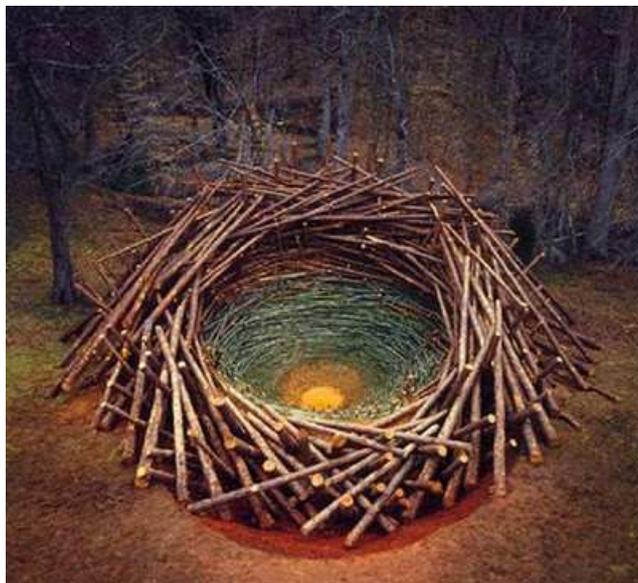
Avec *One Hour Run (Six mile continuous track)* 1968 ce sont les traces des roues d'une automobile passant et repassant dans le sable. Avec *Directed Harvest (Récolte organisée)* 1968 le passage dans un champ d'une moissonneuse batteuse sur quelques centaines de mètres, trace aussi peu durable. *Idem* avec *Directed Seeding* 1969 ou *Cancelled Crop* 1969 (ci-dessous).



Encore plus éphémère *Whirlpool (Eye of the Storm)* 1973, trace de fumée en spirale (en forme de cyclone, donc) laissée dans le ciel par un avion.

e. Nils UDO (1937 - ...)

Dans un esprit symétrique, Nils Udo construit un nid (quoi de plus fragile qu'un nid d'oiseau ?) avec des troncs de bouleau et des pierres. L'objectif n'est pas de faire œuvre durable mais de révéler par contraste la fragilité du nid naturel. *Le Nid* 1978.



Mais là (*Le chemin*, plan de gazon sur tronc d'épicéa 1984), c'est un trompe-l'œil qui n'aura qu'un temps : un plan de gazon collé sur le tronc d'un arbre dressé vers le ciel et qui, à le voir, donne l'impression d'un chemin parfaitement horizontal dans la forêt. *Volcanic brook bed*, *foxglove blossoms*. (Île de La Réunion) 1990, couronne de fleurs dans le creux d'un rocher ; *Summer in the Park* 1999 (*Mirror*. Earth, water, bird berries, willow rod, blades of grass).

*Aachen*, Germany au miroir près dont le reflet est, de toutes manières, constamment différent, autant d'œuvres qui n'aspirent pas à durer.

Il y a donc une parenté remarquable encore que surprenante étant donné le support *a priori* considérable du premier entre les œuvres du *Land Art* et celles du *minimalisme*. C'est un même courant qui coule dans deux directions différentes.

## II. L'EARTH ART

Il faut toutefois souligner que le Land Art prend naissance aux Etats-Unis sous l'appellation de *Earth Art*.

Ce sont des œuvres monumentales dans lesquelles le bulldozer, la pelleuse tiennent lieu de pinceau ou de burin pour une sculpture de la terre-même.

L'Earth Art n'en reste pas moins l'héritier du minimalisme.

- Les œuvres sont préconçues,
- Comme pour les œuvres minimalistes, c'est davantage le processus de réalisation qui importe (de l'œuvre il finira par ne rester que des photographies).
- Comme pour les œuvres minimalistes le lieu dans lequel se déroule le processus intervient sur le développement de celui-ci.

### 1. Robert SMITHSON (1938 – 1973)

Avant l'œuvre majeure (*Spiral Jetty* 1970), Robert Smithson réalise des travaux plus modestes, et toujours dans l'esprit du minimalisme. Ainsi de *Non-Site*, Franklin, New Jersey, 1968 : Conteneurs de forme trapézoïdale et photographies aériennes, correspondant à un secteur du SITE réel. Chaque conteneur est rempli du minerai prélevé à l'endroit même que représente le prélèvement photographique. Transféré et modelé ainsi vers l'intérieur de la galerie, le SITE de départ est devenu NON-SITE.



Vouée à une lente destruction la jetée en forme de spirale a nécessité 6550 tonnes de roches. Tantôt apparente lorsque les eaux du lac sont basses, tantôt submergée (une fois pendant

trente ans), l'œuvre a déjà changé. Primitivement la roche basaltique utilisée est noire et se détache sur une eau rougeâtre. Les incrustations de sel ont rendu la pierre blanche aujourd'hui.

Minimale, l'œuvre ne l'est donc pas par l'ampleur du matériau employé. Elle l'est par sa disparition programmée (« la nature reprend toujours ses droits ») à long terme et son évanescence accidentelle (submergée elle n'est plus visible qu'en avion si l'eau est suffisamment transparente).



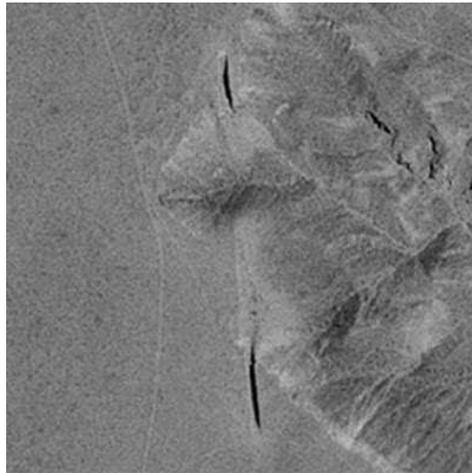
*Spiral Jetty* (Great Salt Lake , Utah ) 1970.

## 2. Michael HEIZER (1944 - ...)

Plus modeste, *Dissipate* (Black Rock Desert, Nevada) 1969 : 5 tranchées aux parois doublées d'acier creusées sur la plage à partir d'alumettes jetées sur le sol.

Beaucoup plus consistante, *Double Négative* (Nevada) 1969-1970 : deux tranchées de 457 m de long, 15.2 m de profondeur, 9.1 m de largeur ayant entraîné le déplacement de 218 000 tonnes de terre (ci-dessous). Mais, dans les deux cas tout aussi minimaliste.

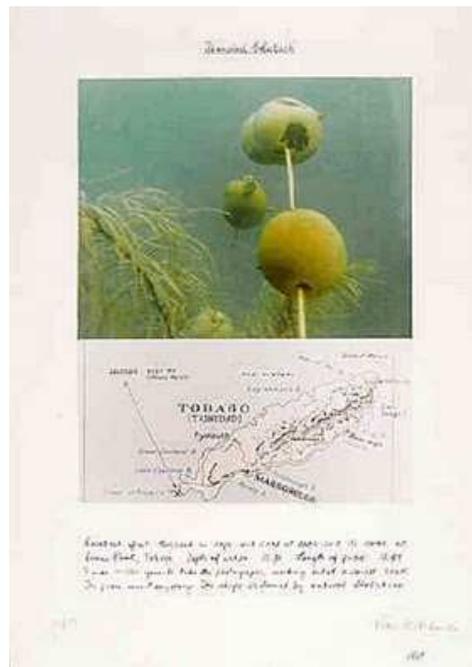




### 3. Peter HUTCHINSON (1930 - ...)

Un seul exemple suffit ici à confirmer l'origine minimaliste du travail de Hutchinson. *Threaded Calabash* 1969 : une photographie (de l'installation), une carte en précisant le lieu, une description.

On voit comment ce n'est pas tant la sculpture de la Terre (ou terre) qui importe à ces minimalistes monumentaux que le fait que ça ait eu lieu. Le processus en somme. La photographie témoigne du processus.



### 4. Nancy HOLT (1938 - ...)

Nancy Holt est la femme de Robert Smithson. Il y a une dimension cosmique dans les *earthworks* de Nancy Holt. Leur environnement, c'est le soleil et les étoiles.

Soit *Sun Tunnels* 1976. Ce sont quatre tuyaux de béton de 5m50. Des tunnels alignés sur les points à l'horizon tels que le soleil entre directement au moment des solstices d'hiver et d'été. La pénétration dans les tunnels se fait par des orifices de 18 à 25 cm sur le modèle des quatre constellations : Capricorne, Dragon, la Colombe et Persée. Soit encore *Stone enclosure Rock*

*Rings* 1977-1978. Là, ce sont quatre « portes » alignées, à partir de l'étoile polaire, Nord, sud, est, ouest. Les orifices circulaires sont disposés comme les points d'une boussole. Les deux cercles de pierre emboîtés forment donc une boussole.



Soit enfin *Dark Star Park* 1984-1988. Les ombres portées des sphères les unes sur les autres miment les rapports des planètes et des astres : Eclipses, etc.



On peut donc voir que, en dépit du caractère colossal du « matériaux » (la Terre, rien de moins) et des réalisations quelquefois monumentales du *earthart*, on demeure pour l'essentiel dans le cadre du minimalisme.

Le projet et le processus de réalisation constituent proprement l'œuvre.

Le minimalisme constitue donc depuis la fin des années 60 un courant dominant que va remettre en question un « retour » à la figuration dans les années 80 avec la Nouvelle figuration, la Figuration narrative et la Figuration libre.

# CHAPITRE 48 : LE “RETOUR” A LA FIGURATION

On a déjà vu revenir aux Etats Unis dans les années 60 avec le Pop Art puis l’Hyperréalisme, la figuration.

Elle revient en France à peu près en même temps avec la Nouvelle Figuration et la Figuration narrative.

Dans les années 1980, ce sera la Figuration libre. Puis, plus récemment, la Nouvelle peinture.

## I. NOUVELLE FIGURATION ET FIGURATION NARRATIVE

La *Nouvelle Figuration* n’est pas vers 1964 un *retour* à la figuration en opposition à l’abstraction. Ce n’est pas une peinture qui vise à « imiter » la nature comme la figuration classique.

Elle est d’une certaine manière l’équivalent français du Pop Art américain par l’intérêt qu’elle porte à l’image médiatisée (pub, cinéma, bande dessinée) mais avec une dimension d’engagement politique absent du pop art et sans le recours à des procédés « mécaniques » utilisés dans le traitement de l’image aussi bien par les publicistes que par les pop-artistes.

Il ne s’agit pas d’un mouvement organisé. C’est une tendance au sein de laquelle un courant important trouve sa place : *La Figuration narrative*.

On y trouve quelque chose de l’*hyperréalisme* comme dans les œuvres de Jacques Monory (*Meutre n°18*, ci-dessous), *La Terrasse*, *Iréna n°2*, *Antoine n°6*)



Quelque chose du *Pop Art*, comme dans les œuvres de Bernard Rancillac (*Le Meilleur Moment du GP 1967*, *Le Plaisir à trois 1969*, ci-dessous) ou Hervé Télémaque (*Petit célibataire un peu nègre et assez joyeux*, *One of 36000 marines 1965*) ou encore Valerio Adami (*Middle Class Interior 1966*).



On travaille à partir d'images photographiques ou cinématographiques (Hollywood, d'après photo Warner Bros 1984-1985 de Rancillac, par exemple), de l'imagerie publicitaire (Jacques Monory *Tout doit disparaître* 2002), de la bande dessinée (*Le retour de Mickey* 1964, de Rancillac encore). Voire de la peinture classique : Henri Cueco *Bethsabée montage de 15 éléments* - acrylique sur toile - d'après Rembrandt 2005, ci-dessous.



Mais en *détournant* l'image de sa signification première, en lui faisant raconter une histoire. Par exemple, *Terrasse I*, de Jacques Monory consiste en un revolver installé sur un mécanisme dont le montage raconte les préparatifs d'un piège. *One of 36000 marines* dont un marine est le héros, raconte à son tour une histoire.

**LES ARTISTES :**

**a. Valerio ADAMI** 1935 - ... (*Le Gilet de Lénine* 1972)



**b. Jacques MONORY** 1924 - ... (*Meurtre 10* 1968)



**c. Bernard RANCILLAC** 1931 - ... (*L'entrée du diable à Panam-City* (diptych) 1964)



**d. Hervé TELEMAQUE** 1967 - ... (*Escale* 1964)



e. Henri CUECO 1929 - ... (*Marx, Freud et Mao* 1969)



## II. FIGURATION LIBRE

La Figuration libre apparaît dans les années 1980. Son inspiration : la « sous-culture » urbaine. BD, SF, Rock constituent ses références principales.

La démarche se veut « anti-culturelle » (en rupture avec l'intellectualisme des abstraits, minimalistes, conceptualistes, etc.)

**1. Robert COMBAS 1957 - ...**

La peinture envahit la toile jusqu'à saturation (à l'opposé de l'idéal minimaliste). Ci-dessous : *Magie Noire ou Magie Blanche* 1983.



**2. Hervé DI ROSA 1959 - ... (*Crash à 4 mains*)**



3. Remi BLANCHARD 1958 - 1993 (*Sans titre* 1986)



4. François BOISROND 1959 - ... (*Vue de l'Artiste sur les Vacances*)



5. Encore qu'ils n'appartiennent pas à ce courant, on peut en rapprocher les *Bad Painters* (américains) comme :

a. Jean-Michel BASQUIAT 1960 – 1988 (*Selfportrait* 1982)



**b. Keith HARING** 1958 - 1990 (*Untitled* 1982)



**c. Kenny SCHARF** 1958 - ... (*Fun's Inside* 1983)



### III. LA NOUVELLE PEINTURE

La *Nouvelle Peinture* apparue à la fin du siècle joue dans tous les registres :

- Celui de l'abstraction : Byron Kim, Lydia Dona, Stephen Ellis, Fabian Marcaccio
- Celui de la figuration :

#### 1. John CURRIN 1962 - ...

Les œuvres de Currin sont très souvent des *citations* d'œuvres classiques. Mais avec ce décalage qu'elle n'obéissent pas aux règles des genres qu'elles prétendent représenter. *Honeymoon Nude* 1998 renvoie à *La Naissance de Vénus* de Botticelli, *Nude with Black Shoes* 1994 à la *Femme au Bull* de Picabia, *The Old Fence* 1999 à *Vénus et Cupidon* de Cranach (ci-dessous).



Cranach *Venus et Cupidon* 1530  
Berlin Gemaldegalerie



*The Old France* 1999

Il y a incontestablement un *maniérisme* qui joue avec les déformations dues à la perspective (*Nude on a Table* 2001 New York, Coll Privée) et l'allongement des corps (*Three Friends* 1998, ci-dessous).



Spranger *Venus et Adonis* 1597  
Kunsthistorisches Museum Vienne



*Three Friends* 1998

## 2. Karin KNEFFEL

Les œuvres de Kneffel ne sont pas sans rappeler les natures mortes hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais, là encore, la distance est sensible par rapport aux lois du genre. Ci-dessous, *Apfel XIII*.



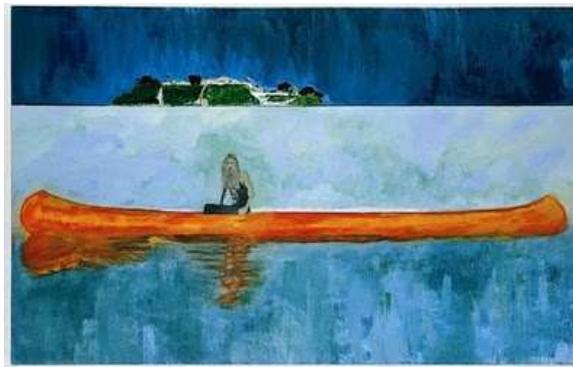
Floris van Dijk, *Nature morte au fromage*  
(détail) 1615-1620  
Amsterdams Rijksmuseum

Agfel XIII



### 3. Peter DOIG 1959 - ...

La référence est dans *100 years ago* 2001, l'une de ses œuvres les plus connues, *romantique*. Disproportion entre la Nature et l'Homme qui n'est pas sans rappeler Ludwig Richter *Petit Etang dans les Monts des Géants* où l'on voit, figure dérisoire, dans un paysage désertique formé de montagnes dénudées entourant un petit lac aux eaux profondes sous un ciel gris chargé de nuages, un marcheur suivi de son chien.



*Carrera* (2002) n'est pas sans rappeler un tableau symboliste de Böcklin *L'Île des Morts* 1883. Mais c'est à *La Nuit étoilée* de Van Gogh que fait penser *Milkyway* 1989-1990. Tandis que *Reflection What does your soul look like* 1996 renvoie au fauvisme, *Purple Bra* 2006 au réalisme de *L'Origine du monde* de Courbet et *Lapeyrouse Wall* 2004 à l'impressionnisme.

### 4. Gerhard RICHTER 1932 - ... (*Pommes*). Une peinture toute en flou.



A côté des nouveaux modes d'expression artistiques, performances, installations, land art, body art, etc. la peinture, réputée finie après le *Carré blanc sur Fond blanc* de Malevitch, d'une part et de *Fontaine* de Duchamp, d'autre part, a retrouvé sa place dans l'univers de l'art.

Elle y revient moins avec l'abstraction qu'avec la figuration.

Toutefois, ce n'est plus la figuration de la peinture « classique » que l'hyperréalisme a évacuée pour toujours. C'est ce qu'on pourrait nommer paradoxalement : *une figuration abstraite*.

*Un tableau de Warohl* ne figure pas une boîte de soupe Campbell, il s'en donne comme un équivalent dans l'imaginaire du consommateur.

Cette boîte n'est pas un *signe* au sens de Matisse (voir cours de 2<sup>ème</sup> année : *Matisse et Picasso*), elle est un *signifiant*. Elle n'appartient à aucun titre à la réalité matérielle. *Elle est abstraite. Pop Art.*

*Une toile hyperréaliste* de Richard Estes ne figure pas davantage une rue de Paris. Elle présente un reflet. Elle est l'image d'une image. Mieux, puisqu'elle part d'une photographie, elle est l'image de l'image d'une image.

Cette image est deux fois décollée du réel. *Elle est deux fois abstraite. Hyperréalisme.*

*Une œuvre de Monory* est déjà abstraite par son hyperréalisme, elle l'est encore par le dispositif de narration de l'histoire. Dans *Meurtre n°18*, par exemple, la violence du réel est éloignée par sa présentation improbable, d'ailleurs, au miroir. *Abstraite. Figuration narrative.*

*Une toile (figurative) de Di Rosa* ne figure en réalité rien du tout. La composition de ce *Crash à 4 mains* (voir plus haut) est *parfaitement abstraite*. On dira la même chose des œuvres de Combas ou des Bad Painters comme Basquiat. **Figuration libre.**

*La Nouvelle peinture*, enfin, ne serait-ce que par le jeu des citations multiples aux œuvres classiques précisément figuratives, introduit une distance qui, à proprement parler dé-figure. *Elle aussi est abstraite. Nouvelle peinture.*

C'est donc à une peinture figurative dans un autre sens que la figuration classique qu'on a affaire. Et cela est normal puisque depuis l'*Olympia* de Manet il n'est tout simplement plus possible de faire de la peinture figurative.

Ce « retour » à la figuration se situe donc dans le prolongement de toute la réflexion (dans tous les sens du terme) sur l'art que l'art a entrepris d'être depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> s.

C'est cette réflexion que le postmodernisme auquel on a tort de rattacher quelquefois les différents courants dont nous venons de parler, va évacuer.

# CHAPITRE 49 : LE POSTMODERNISME

Le concept de postmodernisme est un concept particulièrement flou, susceptible d'une multitude de définitions.

La période dite « moderne » recouvre aussi bien le XIX<sup>e</sup> qu'une bonne partie du XX<sup>e</sup>s. Elle est philosophiquement marquée par une *hypothèse* qui remonte à Kant mais que Hegel a le plus abondamment développé avec Marx : celle de l'*Histoire*.

Il y aurait selon cette hypothèse une Histoire c'est-à-dire un *sens* au développement (technique, politique, artistique, etc.) de l'humanité.

Ce sens ce serait un *progrès de la conscience et de la liberté*.

Ce progrès de la conscience, nous l'avons vu à l'œuvre, en effet, à partir de l'*Olympia* de Manet. Il a été le fil directeur de toute notre réflexion au cours de la 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> année.

Toutefois, dans la dernière partie du XX<sup>e</sup> siècle, l'hypothèse de l'Histoire s'est trouvée dénoncée comme une *croiance* ou plutôt un *mythe*, en particulier par le structuralisme (Levi-Strauss).

Sans doute est-ce là que, d'une façon générale, commence la postmodernité.

Qu'est-ce que le *postmodernisme* ?

**1.** Le conceptuel, le minimal (les formes ultimes de l'abstrait) représentent l'accomplissement du modernisme.

Le « progrès de la conscience » dans l'art a conduit l'art vers l'essentiel : la conscience de *ce qu'il est* (le concept), la maîtrise de *son processus* (la réalisation du concept).

En art, plus de *surprise*. La loi est la série. Ayant défini la loi de formation de la série (le concept), il est à peine besoin d'en laisser se dérouler les termes.

**2.** Mais, s'il n'y a plus d'*Histoire*, ce « progrès de la conscience » n'est qu'un épisode parmi d'autres qu'on peut considérer comme clos. Qu'en découle-t-il ?

**a. Le retour du passé ( non le retour au passé).**

S'il n'y a pas d'Histoire, rien ne différencie le passé du présent et leur coexistence ne pose aucun problème. « *Différents styles et divers traitements se mélangent au cours d'un même moment historique, et c'est cette complexité même qui fait l'intérêt de la ville* », écrit l'architecte Ricardo Bofill auquel on doit, par exemple (ci-dessous) : *Les Espaces d'Abraxas* (Théâtre, Arc et Palacio 1978-1983 Noisy-le-Grand. Mais aussi le quartier *Antigone* à Montpellier et d'autres réalisations (réputées néoclassiques).



C'est toute l'architecture et l'urbanisme « minimaliste » de Le Corbusier, du Bauhaus, du Style International qui est remise en question, non en elle-même (elle subsiste comme un style parmi d'autres) mais dans sa volonté hégémonique. Il y a une *complexité* urbaine dont il faut tenir compte.

La référence au passé n'est pas obligatoire, les formes nouvelles peuvent simplement échapper aux contraintes du fonctionnalisme propre au Style international. Témoin la *Torre Agbal* de Jean Nouvel à Barcelone



La différence par rapport à ce style dépouillé et minimaliste peut encore se faire par l'apport de la couleur voire de la polychromie. On peut voir ci-dessous *Farbenfroher Häuserblock* à Berlin, d'Aldo Rossi..



Au total, On part de la ville *réelle* dans sa *complexité* et non plus du plan d'une ville *idéale simplifiée*. L'urbanisme de Le Corbusier est un urbanisme de la « table rase », un urbanisme « conceptuel ». On rase la ville et on construit au fil de la raison. Les architectes dits « postmodernes » partent de la réalité complexe, variée voire contradictoire de la ville actuelle

et construisent dans « l'esprit » qu'ils y rencontrent.

## b. Nature de la référence au passé.

-Elle n'est pas de l'ordre de l'*inspiration* qui donne lieu à une *trans-formation*. Manet, pour ses *Femmes au Balcon* (reprises par Magritte), se tourne vers Goya ; pour son *Déjeuner sur l'Herbe*, vers une gravure de Marcantonio Raymondi reproduisant une œuvre de Raphaël. Picasso emprunte à Vélasquez ses *Menines*. Manet, Picasso reprennent à leur compte ces œuvres du passé mais se les approprient, les transforment en font du Manet, du Picasso.

-L'attitude postmoderne est différente. Elle est de l'ordre de la *citation*. Ci-dessous, de Samuel Bak, *Creation of Wartime III*. Le même Bak emprunte à De Chirico avec *Auspicious Moon* 2001, à Dürer (Melancolia) avec *Nuremberg Elegy II* 1994-1995 qui est quasi une réplique en couleur de la gravure.



*Emprunter*, comme le faisaient Manet ou Picasso, c'était créer un *lien* entre le présent de la passé, affirmer ce dernier comme une *source* toujours vive de création, reconnaître l'existence d'une *histoire* dans laquelle, à mesure que le temps passe, le *sens* s'enrichit.

Les *références* de la Nouvelle Peinture, d'un John Currin, par exemple (voir chapitre précédent) sont en même temps une prise de *distance* par rapport à l'œuvre évoquée qui se trouve *dé-jouée*.

Les *citations* de Samuel Bak ou de Claude Verlinde ne sont ni des trans-positions ni des jeux. Elles visent à *mettre sur le même plan* ce qui est et ce qui a été si bien qu'on peut lire à l'envers : Michel Ange cite Bak, Cranach, Bosch citent Verlinde (ce dernier, ci-dessous).



Cranach



Bosch



Claude Verlinde

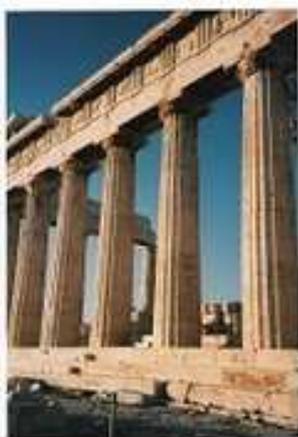
-Elle est aussi d'ordre stylistique.



Porcelaine Rococo



Jeff Koons



Parthénon Athènes



Ricardo Bofill Place de Séoul 1985 Paris

### c. La nouveauté (l'originalité) n'est plus une valeur.

S'il n'y a plus d'Histoire, la *nouveauté*, centrale dans le modernisme, n'a plus de valeur réelle quand encore elle n'est pas déconsidérée.

### d. La fin du goût. Le kitch ou le style vulgaire.

Si le progrès de la conscience n'est qu'un leurre, rien ne justifie la prééminence du « bon goût » sur le vulgaire. Ce dernier flatté et entretenu par les nouveaux maîtres de la culture (les publicistes et les médias) a droit de cité dans les « beaux arts ».

#### → Jeff KOONS

*Kitch* : Le mauvais goût. Le goût des nouveaux riches. Donc, un sujet « populaire » (ou considéré comme tel par le riche qui a bénéficié d'une réelle éducation) mais traité de façon « classique » (pour plaire à l'ancien pauvre, le nouveau riche) c'est-à-dire élevé au rang de l'art. Une glorification, en somme, de la vulgarité. Ci-dessous : *Stacked* de Jeffe Koons.



On dira que, à ce compte, le *ready made* de Duchamp est *kitch*, que les œuvres du Pop Art sont kitch. A ce compte, encore, le kitch est en opposition avec la junk culture, le Nouveau Réalisme, la Figuration libre qui, à l'inverse, désacralisent l'art. On dira donc que « Kitch » ne relève que d'une appréciation péjorative émanant d'une « élite » et que le travail de Koons est précisément au contraire : *transformer les objets courants* (réels ou imaginaires) les plus populaires en œuvres d'art.



Sans doute est-ce ce que Duchamp et le Pop art ont *déjà* fait. Certes, mais pas de la même manière. Duchamp *décrète* simplement : cet urinoir est une œuvre d'art. Koons s'empare des *Popples* (série télévisée 1986 et peluches) et en fait le visage des années 80. Warhol prend une image (Marilyn) et la montre comme image. Koons prend Michael Jackson et en fait une œuvre décorative.



De Duchamp (et Dada) il retient que *tout est art*, mais que cela doit *être montré*.  
En réalité, on *simule* ici un *ready-made*. *Rabbit* est un faux *ready-made*.  
Mais si *Rabbit* est un faux *ready-made*, il est une vraie sculpture. Il n'y a *plus de distance* entre l'œuvre et sa présentation. Il faut prendre la « statue » au sérieux. C'est pour cela que c'est bien du kitch.

#### → Haim STEINBACH (1944 - ...)

Le *ready-made* est pris tel quel et « baptisé » œuvre d'art. On insiste là sur la dimension créatrice de l'art : le pouvoir créateur de l'artiste. Il dit « que ceci soit une œuvre et cela est une œuvre ».

Steinbach va *mettre en scène* le *ready-made*.

Il les dispose sur des étagères insistant alors sur la dimension économique de l'œuvre d'art. Ces étagères sont des *étals*.

Sur la « scène » de l'œuvre les objets peuvent *s'échanger*, exactement comme sur *le marché*. On a là affaire à une sorte de sculpture de la valeur d'échange.

Le *ready-made* comme tel est un objet proclamé œuvre d'art. Son *étalage* le ramène d'une certaine manière à sa destination première : peut-être pas tout à fait à sa dimension technique, mais en tous cas à sa valeur d'échange.

Ici encore, la *distance* qui définit le « modernisme » est en quelques sortes abolie.



Sans l'*ironie* qu'on lui prête (à tort puisqu'il abolit toute distance), le postmodernisme est soit une forme d'*éclectisme* (que certains comparent au style Pompier de la fin du XIX<sup>e</sup>) soit une forme de *nihilisme* (tout s'équivaut : présent/passé, goût/vulgarité) dans laquelle l'art perd toute valeur sauf marchande.

#### e. « Peopolisation » et valeur marchande.

Sur quel critère évaluer une œuvre d'art ?

-à la *Renaissance*, c'est sur sa capacité à incarner le divin (Dieu, les dieux, les héros de la mythologie puis de l'histoire),

-à la *période moderne*, c'est sur la capacité de l'œuvre à interroger le monde et la représentation qu'elle en donne (ou refuse d'en donner),

-dans le *postmodernisme*, l'abolition du goût (ou sa relativisation extrême) crée une instabilité (éclectisme) qui ne laisse à l'œuvre qu'une seule consécration possible : celle du « public ».

« Public » définit aujourd'hui un ensemble de *consommateurs*. L'œuvre d'art postmoderne est un bien (culturel) de consommation : un loisir.

Sa valeur lui vient donc :

- de son prix (valeur marchande)
- de son prestige (valeur symbolique)

Cette valeur n'est dès lors plus définie par la critique ou la galerie ou l'histoire mais par la *notoriété* de l'artiste qui la produit.

### 3. Incertitude du concept de postmodernisme : Allan McCollum (1944 - ...)

Duchamp isole un *ready-made*, il le distingue. Un seul urinoir à la fois est une oeuvre d'art. Il faut que tous les autres (capables de devenir tour à tour des oeuvres) demeurent de simples objets techniques.

McCullum donne à la *série* le soin de produire l'art dans l'objet. Ci-dessous, *Five Perfect Vehicles* 1985-1987.



Une *série* c'est une succession de termes qui tous *se ressemblent* et qui sont pourtant *tous différents*. A la différence des accumulations d'Armand fondées sur la pure *répétition*. Les objets de *Over Ten Thousand Individual Works* 1987-1988 sont réalisés dans des moules obtenus à partir d'objets quotidiens. Indiscernables sans une grande attention.



Tous différents, on l'a vu, mais aussi tous pareils. C'est le paradoxe qui définit ce qu'on appelle une masse. Ce qui est nié, c'est l'unicité. Ce qui est révélé, c'est *l'insignifiance de la différence au sein d'une masse*.

McCullum appartient-il au postmodernisme ?

*Oui* par le contenu de ses œuvres et le système (soustraction) de leur Production.

*Non* parce qu'il en fait la théorie.

-Il ne produit pas un *art de masse*, il produit *la masse en art*.

-Les objets qu'il multiplie dans ses séries sont des objets de consommation de masse, mais révélés dans leur insignifiance au lieu d'être glorifiés comme chez Koons.

Le concept de *postmodernisme* signifie donc en lui-même que tout est style, qu'il n'y a pas de goût ou que tous les goûts s'équivalent.

C'est un concept fourre-tout dont il convient de se méfier précisément parce que, acceptant tout contenu il introduit lui-même l'idée d'une équivalence de tout et, partant, l'idée nihiliste de la dévalorisation. (Quelque chose n'a une valeur que de se distinguer de ce qui n'en a pas).