LE CHEMIN DE L'ŒUVRE

CO-CREATION & COLLABORATION depuis 1960

INTRODUCTION

La notion de collaboration n'est pas une spécificité de l'art contemporain : la réalisation des polyptyques du 14^{ème} et du 15^{ème} siècles, des grands cycles décoratifs de la Renaissance ou d'œuvres qui répondaient à des commandes provenant de toute l'Europe comme celles confiées à Rubens à l'âge baroque, a nécessité la collaboration d'une équipe parfois considérable d'artistes et d'artisans réunis autour du génie concepteur.

Le Cycle de Marie de Médicis, 1622-1625 est une série de vingt-quatre tableaux de Pierre Paul Rubens commandés en 1621 par Marie de Médicis, l'épouse de Henri IV pour le palais du Luxembourg à Paris. Rubens devait réaliser ces peintures en l'espace de deux ans de manière à les achever pour le mariage de la fille de Marie de Médicis, Henriette Marie. Vingt-et-un tableaux représentent les gloires et luttes de Marie, les trois peintures restantes étant des portraits d'elle et de ses parents (*Wikipédia*)

L'atelier De Peter Paul Rubens au 17^{ème} siècle (*Guy Duplat – La Libre.be*)

"Toute étude approfondie et impartiale concernant l'œuvre de Rubens se voit inmanquablement confrontée aux importants **écarts de qualité d'exécution** qui caractérisent son travail. A côté d'œuvres d'une virtuosité stupéfiante, où chaque coup de pinceau semble guidé par une inspiration enflammée, on rencontre régulièrement des tableaux présentant des éléments maladroits ou réalisés avec une technique relevant de la pure routine. Chacun sait aujourd'hui, ajoute l'auteur, que Rubens faisait **souvent intervenir des collaborateurs**. Ce qui soulève diverses questions : qui étaient ces personnes qui participèrent à cette œuvre immense, combien étaient-elles et de quelles façons étaient-elles mises au travail ? Parmi eux, on retrouve **quelques grandes peintures** (Van Dyck, Jordaens) mais aussi des **artistes de second plan**".

Rubens ne s'en cachait nullement, puisqu'il avait prévu **cinq catégories de prix** pour "ses" tableaux : les tableaux faits de sa main étaient les plus chers. Puis venaient les tableaux réalisés par Van Dyck mais retouchés par lui. Ensuite les tableaux réalisés par un autre collaborateur et retouché par le maître. Enfin, un tableau d'un collaborateur non retouché par Rubens et, en queue de liste, une simple copie.

On peut remarquer que Rubens n'était **pas le seul à avoir un atelier** même s'il avait le plus grand et le plus huppé. Il y a quelques années, le musée des Beaux-arts avait expliqué le fonctionnement de l'atelier Brueghel. Et aujourd'hui encore, on pourrait parler des ateliers d'artistes contemporains : **Wim Delvoye qui dessine sur ordinateur et fait réaliser ses œuvres en bois ou acier par des artisans indonésiens ou des usines européennes**.

Rubens ne puise pas seulement dans des œuvres antérieures, il fait aussi appel à des maîtres contemporains. Le XVII^e siècle voit en effet se développer une nouvelle catégorie d'amateurs d'art, les connaisseurs avertis, qui accordent une grande importance à l'authenticité d'un tableau et à sa qualité d'exécution. Ces collectionneurs sont particulièrement friands de **tableaux réalisés "à plusieurs mains", c'est-à-dire par différents artistes confirmés**, chacun selon sa spécialité et son savoir-faire. Rubens était bien sûr capable de tout faire, mais il savait que la valeur marchande d'un de ses tableaux augmenterait s'il était "cosigné" par un autre maître (en réalité aucun tableau de Rubens n'est signé sauf de rarissimes exceptions. Seuls, 5 tableaux sont signés par Rubens et ce sont des tableaux inspirés par l'Antiquité où Rubens veut démontrer sa connaissance parfaite de l'art romain). Il fit ainsi appel à Jan Brueghel, dit de velours, le fils puîné de Pieter Bruegel, à Frans Snyders et De Vos. Dans la magnifique "Madonne à la pervenche", on remarque ainsi que les roses sont de la main de Brueghel. Dans d'autres tableaux, Snijders ajoutait des oiseaux, un singe ou un fruit. **Chaque maître avait sa spécialité, identifiable, qui plaisait aux riches commanditaires** comme le cardinal Borromeo, grand acheteur **d'œuvres mixtes** de Rubens et Brueghel.

Rubens a toujours su gérer son entreprise. Il est devenu très riche. Mais à côté de ces collaborations dites "horizontales" avec des maîtres, il y avait **l'atelier proprement dit, organisé comme une usine, exceptionnel par sa taille et par la qualité des collaborateurs** qui y étaient. Contrairement à d'autres peintres qui prenaient des jeunes en apprentissage qu'ils formaient pour devenir "compagnons", Rubens choisissait plutôt des **peintres déjà confirmés**, voire des maîtres reconnus par la corporation et qui ne parvenaient pas à vivre de leur art et préféraient se mettre au service de Rubens.

Le plus célèbre de ses collaborateurs fut sans conteste le jeune Antoon Van Dyck arrivé à 17 ans environ et qui, d'emblée, fut génial. On a retenu les noms de nombreux "aides" de Rubens comme Jan Van Eyck (homonyme du grand peintre) Peter Symons, Jan Baptist Borrekens, Jacob Gowy, etc.

En règle normale, on retrouvait dans l'atelier du XVII^e siècle, 2 à 3 apprentis. L'atelier de Rubens comptait sans aucun doute aussi des collaborateurs (on dirait aujourd'hui des "indépendants") et des maîtres associés, l'atelier devenait une **véritable usine quand il y avait une grande commande** (on dirait aujourd'hui "une charrette"). Car si quand Rubens reçoit la commande de la Galerie de Médicis qu'on admire au Louvre, il a l'ordre, par contrat, de tout réaliser de sa main, dans d'autres occasions, il peut travailler "en usine". C'est le cas lorsqu'il peint un cycle de décors éphémères pour la joyeuse entrée du nouveau gouverneur Ferdinand à Anvers en 1635 et pour la commande du roi d'Espagne Philippe IV de décorer son pavillon de chasse de la Torre de la parada. Philippe IV demandait de réaliser 63 tableaux de chasse en un temps record.

Rubens peignait lui-même des **petites esquisses à l'huile qu'il faisait ensuite réaliser par diverses officines anversoises sous ses ordres**. De manière plutôt exceptionnelle, Rubens autorisa même certains de ses collaborateurs à signer pour leur contribution. Il sélectionnait ses collaborateurs mais souvent ne se chargeait **même pas des retouches finales**.

Souvent, Rubens n'intervenait que par des **"maquettes", des esquisses à l'huile que des collaborateurs se chargeaient ensuite d'agrandir et de réaliser avant que le maître n'intervienne pour retoucher le résultat ou réaliser les figures les plus importantes**. C'est pourquoi ses études sont souvent les plus belles de ses œuvres. En 1621, le futur médecin Otto Sperling fit une visite inopinée dans l'atelier de Rubens et raconte : "Il y avait dans cette salle, de **nombreux jeunes peintres qui travaillaient seuls sur différents tableaux que le sieur Rubens avait dessinés au préalable au crayon et sur lesquels il avait apposé çà et là une touche de couleur. Les jeunes gens devaient entièrement exécuter ces tableaux à la peinture, jusqu'à ce qu'enfin, le sieur Rubens parachève l'ensemble de ses coups de pinceaux et de ses couleurs**. Toute cette activité était décrite comme le travail de Rubens, ce qui permettait à l'homme d'amasser une prodigieuse fortune."

DADAISME : le mouvement né dans le contexte de la Première Guerre Mondiale, prône de nouvelles valeurs artistiques comme l'absurde, l'iconoclasme, la dérision, le hasard, le détritisme, le banal et surtout le rejet des conceptions narcissique de l'artiste et mystique de l'œuvre d'art.

Duchamp sera l'un des plus radicaux pourfendeurs de ce statut de l'artiste : « *L'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur doit en déchiffrer les qualités profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif* : « **ce sont les regardeurs qui font les tableaux.** » - « *Tout tableau est fait non pas par le peintre mais par ceux qui le regardent.* »

Francis Picabia, L'œil cacodylate, 1921. (Site Centre Pompidou)

En mars 1921, Francis Picabia est affecté d'un zona ophtalmique qui l'obsède au point de lui inspirer plusieurs tableaux aux sujets « oculaires ». L'Œil cacodylate) commence par être un œil surdimensionné peint sur une toile vierge sur laquelle **l'artiste invite ses visiteurs à inscrire une phrase de leur choix**. « *Dans le salon, il y avait une grande toile couverte de phrases et de signatures laissées par les visiteurs. Des pots de peinture jonchaient le plancher. Il m'invita à signer* », se souvient Man Ray. En 1921, le tableau est présenté au Salon d'automne. La même année, à l'occasion du « nouvel an cacodylate » qu'il organise au domicile de la chanteuse Marthe Chanal, Picabia sollicite les invités pour qu'ils complètent le tableau. L'œuvre devient ensuite un des ornements du légendaire cabaret Le Bœuf-sur-le-toit. Pour les historiens, L'Œil cacodylate est le témoignage d'une époque festive, celle des « années folles », un document sur le cercle des familiers

de Picabia. Les historiens de l'art peuvent y voir la manifestation de cette révolution esthétique amorcée par les readymades de Marcel Duchamp, **la consécration du prestige nouveau acquise par la seule signature de l'artiste, capable de transmuter l'objet le plus anodin en une œuvre d'art.** L'œil cacodylate sera refusé au salon des Indépendants : « Un tableau ça ! Certainement pas ! » L'artiste n'y a quasiment rien fait et sa signature est perdue au milieu des autres. Picabia rétorquera : « *mon tableau qui est encadré, fait pour être accroché au mur et regardé, ne peut être qu'un tableau.* »

QUELQUES EXEMPLES DE CREATION A DEUX AVANT 1960 :

Pablo Picasso, *Le Joueur de guitare*, 1910 - Georges Braque, *Le Portugais*, 1911. (Wikipédia)

De 1910 à 1912, Braque et Picasso resserrent leur collaboration et forment ce que Braque désignera sous le nom de « **cordée Braque-Picasso** ». Les deux peintres **appliquent leurs découvertes simultanément**, non seulement aux paysages, mais aussi aux natures mortes et à la figure humaine. Certains de leurs tableaux ne sont volontairement **pas signés pour que l'on ne puisse les attribuer ni à l'un ni à l'autre**. Braque développe vers 1911 la technique dite des papiers collés.

Ces deux peintres affirment une rupture avec la vision classique déjà entamée depuis trois ans, ce que l'on nommera le « cubisme analytique ». Ils abandonnent l'unicité de point de vue du motif pour en introduire de multiples sous des angles divers, juxtaposés ou enchevêtrés dans une même œuvre. Ils s'affranchissent de la perspective pour donner une importance prépondérante aux plans dans l'éclatement des volumes.

Lors de cette deuxième phase, l'objet est construit selon l'inversion de la perspective et toutes ses facettes sont représentées en fragments. Cette période de recherche se caractérise par un chromatisme très peu saturé (gris, brun, vert, bleu terne). En revanche, la lumière occupe une place très importante et elle se répartit de manière différente sur chaque fragment.

Robert Delauney, *Hommage à Blériot*, 1914 - Sonia Delauney, *Prismes électriques*, 1914. (Anne Touchard – Culture tops)

Robert et Sonia se rencontrent à Paris en 1907; ils se marient trois ans plus tard, et s'orientent très vite vers une abstraction aux couleurs rythmiques et joyeuses. Fascinés par le pouvoir de la lumière naturelle et électrique, ils créent un nouvel art qui se repose sur le pouvoir constructif et dynamique de la couleur: le simultanéisme. Il est alors **difficile de distinguer une toile de Sonia de celles de Robert, dans les années 1915**. Les couleurs primaires ou complémentaires sont posées soit en cercles ou courbes concentriques, soit en triangles et rectangles avec la volonté de sortir du cadre. Elles doivent agir ensemble, par harmonies et dissonances, selon le principe du "contraste simultané".

Puisque leur conception abstraite de l'art est moderne au plus haut point, les deux artistes veulent la généraliser à tous les éléments de la vie : la mode, le théâtre, l'architecture intérieure, la publicité, la rue... L'exposition de Sonia montre l'originalité et la liberté de cette artiste foisonnante qui transforme son appartement en espace d'exposition et qui crée sa marque de vêtements. L'exposition de Robert, quant à elle, se concentre sur ses monumentales participations à l'Exposition universelle de 1937: c'est la ville entière qui se pare de couleurs rythmiques et radieuses.

L'ATELIER - ENTREPRISE

A l'ère du capitalisme triomphant, l'œuvre d'art est parfois assimilée à un produit commercial, objet de spéculations financières. Pour les artistes les plus en vue, il faut répondre à la commande qui se développe à l'échelle mondiale ou tout simplement, réunir les conditions pour pouvoir réaliser des œuvres monumentales et sophistiquées sur le plan technologique. L'atelier devient

usine, entreprise, entrepôt et intègre toute une infrastructure de recherche et de communication qui s'appuie sur les moyens actuels de l'informatique et des réseaux sociaux.

LA WARHOL FACTORY (*Wikipédia*)

Une grande partie de l'œuvre de Andy Warhol consiste à interroger la production d'images. Images de stars, unes de journaux, symboles de l'Amérique, mais aussi images sociales, ces masques que nous mettons entre nous et les autres dans un va-et-vient entre l'être et le paraître qui était la seule chose vraiment primordiale à ses yeux.

Ainsi de la même manière que **la Factory a servi à produire à la chaîne les sérigraphies** les plus chères de l'histoire de l'art, ce lieu a servi aussi à Warhol à **produire du mythe, de l'image sociale en quantité industrielle, et propulser dans la grande constellation des VIP quiconque mettrait les pieds chez lui.** La Factory, la « fabrique » donc, se devait d'être ce loft des années 1960/1970, cet endroit où on entre anonyme et d'où on sort « Superstar » (selon la terminologie de Warhol).

Galerie d'exposition, studio de tournage, salle de projection, salle de concert, boîte de nuit, tous les événements étaient prétextes à la réunion du gratin de la jet set new-yorkaise qui venait s'encailler allègrement avec tous les paumés, dépressifs, toxicos dont Warhol aimait s'entourer dans des fêtes géantes où les classes sociales étaient abolies, tout le monde logeait à la même enseigne du *super-star-system underground*. De fait, la célébrité importait peu, même si de nombreuses figures du monde de l'art, des médias ou du cinéma traînaient dans les parages, [...] Ce qui importait, c'était d'être une star, et pour être une star, il suffisait de le dire, et d'être là. Rien de plus.

[...] on ne peut que constater l'aspect paradoxalement **collectiviste** de ce qui se passait alors à la Factory. Quoi de plus efficace, en effet, pour parvenir à la disparition warholienne que de noyer les individualités dans le groupe ? [...] et si la Factory n'était finalement que le lieu de résidence permanente d'un **collectif protéiforme d'artistes répondant au nom de « Andy Warhol »** ? [...] en 1972, Paul Morrissey déclarait par exemple à propos de *Trash* : « vous savez, **nous faisons tout plus ou moins ensemble avec Warhol, de sorte qu'il est difficile de dire si le film est de moi ou de lui** », [...] le plus difficile finalement n'était pas tant d'entrer dans l'équipe glamour et désenchantée de la Factory que d'en sortir et à nouveau devoir se construire une identité seul, sans le confort financier et promotionnel qu'apportait la proximité du dandy à perruque.

Après avoir tiré sur lui à trois reprises dans le hall de la Factory en 1968, Valerie Solanas ne déclara-t-elle pas à la police : « Warhol avait trop de contrôle sur ma vie » ?

Le collectif comme seul credo, donc, mais Warhol n'étant pas dupe, les critiques non plus, le pape du pop-art ne réussira jamais à se débarrasser de son nom, préférant, comme pour le reste de ses œuvres, le multiplier à l'infini sur tous les supports possibles, en **espérant que cette profusion le déshumanise totalement,** le vide de sa signification, comme l'image d'une Marilyn qui n'avait plus rien de Monroe.

JEFF KOONS, *Antiquity (Ariadne Titian Bacchus Popcorn)*, 2012-2014. Huile sur toile. 259.08 x 350.52 cm. (*Catherine-Alice Palagret – Archéologie du futur / archéologie du quotidien*)

L'atelier de l'artiste néo-pop est situé à New-York au 600 Broadway. C'est là que Jeff Koons et ses nombreux assistants travaillent dans ce qui pourrait être un atelier de jouets pour géant. Le maître reconnaît lui-même **ne pas fabriquer lui-même ses œuvres; il touche rarement à un pinceau ou un ciseau.** Dans un entretien avec Klaus Ottmann (1), Jeff Koons déclarait: « Basiquement je suis un **homme d'idée, je ne m'implique pas physiquement dans la production. Je n'ai pas l'habilité nécessaire aussi je m'adresse aux meilleurs.** » Il **conçoit les projets et contrôle tout, du croquis préparatoire à la maquette jusqu'à la réalisation finale. Ses quatre-vingt assistants font tout le travail manuel, se servant de techniques traditionnelles ou de 3D sur ordinateur.** Jeff Koons se voit comme les peintres de la Renaissance qui avaient des apprentis à leur service. Mais Leonard de Vinci ou Michel-Ange peignaient aussi eux-mêmes et nombre de leurs apprentis sont devenus de grands artistes. **Sur catalogue le client peut choisir une œuvre** de Jeff Koons parmi les sculptures existantes

ou les projets. Les pièces les plus monumentales sont préparées dans des ateliers en dehors de la ville. **Certaines œuvres existent en cinq ou six exemplaires** de différentes couleurs.

ELAFUR ELIASSON, *The Weather Project*, 2003. Tate Modern – (Par Laetitia Cénac | Le 13 décembre 2014 – Le Figaro Madame.fr)

Deux possibilités pour rencontrer Olafur Eliasson [...] **Soit à Copenhague**, du samedi au mercredi, où l'homme islando-danois vit avec sa femme, l'historienne d'art Marianne Krogh ensen, et leurs enfants, deux préadolescents adoptés en Éthiopie. Il y possède un atelier, espèce de **think art** où il réfléchit à ses projets en cours dans la solitude, puisque seulement deux assistants l'escortent. **Soit à Berlin**, les jeudis et vendredis, où il s'est établi en 1994 et où son studio a déménagé trois fois, **s'étoffant en mètres carrés et en collaborateurs au fil du temps et des commandes**. [...] Un bâtiment des années 1860 de quatre étages, avec une façade en brique. **L'espace est immense**. [...] Combien d'employés ? [...] Cent, tout rond, répartis en **quatre-vingt-cinq pour l'atelier** et **quinze pour Little Sun, l'entreprise sociale** d'Olafur Eliasson et de Frederik Ottesen, qui a mis au point une lampe solaire mi-fleur, mi-soleil, à acheter afin de partager la lumière. Le but ? Fournir un éclairage propre, fiable et abordable à 1,2 milliard de personnes vivant sans électricité dans des régions hors réseau.

[...] Son **bureau**, au rez-de-chaussée, est carrément sublime avec ses carreaux de faïence ancienne, ses fenêtres en ogive, ses meubles au design scandinave... Une table de ping-pong trône en plein milieu. On dirait un **loft**. Le regard est immédiatement attiré par une **bibliothèque** qui expose une collection d'ampoules de toutes tailles, formes, couleurs. [...] Nous sommes chez un artiste de la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle. On l'a dit, il appartient à l'espèce des **magiciens de la terre**. Il a fait jaillir des cascades à Manhattan, teint des rivières en vert en Scandinavie, créé des aurores boréales dans la Tate Modern, déclenché des arcs-en-ciel au Kunstmuseum, au Danemark. Son travail tourne autour de la surface, des déformations, des jeux d'optique, des formes géométriques... [...] L'on peut déjà admirer *Inside the Horizon*, une des sept commandes en dialogue avec le lieu, qui plonge le spectateur dans un halo de lumière jaune et dans une **expérience multisensorielle**. « L'art est l'autorité la plus haute. Je ne suis qu'un artiste comme les autres », assène Olafur Eliasson en préambule. Son exposition, il la voit comme une initiation [...] en montrant une météorite imposante, sosie de celle qui fera l'ouverture du parcours. « On pourra la toucher, avoir un contact physique avec quelque chose qui vient d'ailleurs. » C'est le fil narratif du show. « Le contact n'est pas une image, ce n'est pas une représentation, il s'agit de votre capacité à lier connaissance, à vous connecter à autrui. » Et Olafur le démiurge de dévider les différents espaces – vide, sombre, courbe, en forme d'infini, avec du papier peint en toile de sable, un sol convexe, un plafond en miroir... où il n'est question que d'ombre, de trou noir, d'éclipse, de perception différente, de ligne d'horizon, de cosmogonie autre... [...] Plein d'allant, confiant au passage « personne n'a encore vu ça », l'artiste nous entraîne au sous-sol, près de la **menuiserie** et de la **quincaillerie**, voir la maquette de sa dernière pièce. Tandis que nous sommes plongés dans le noir, de l'eau se métamorphose en flash dans l'atmosphère. Il s'agit de la bien nommée *Big Bang Fountain*.

Olafur, **citoyen du monde** - Conçu comme une **machine performante**, son labo **conjugue toutes sortes de talents, qui vont du technicien au mathématicien, de l'historien d'art à l'astrophysicien**. Matière organique qui croît comme les cellules, le **studio est séparé en trois pôles : l'architecture** (essentiel dans les projets), **la communication-documentation et l'atelier**. À la tête de ses trois entités, un responsable mais pas de hiérarchie qui limiterait la créativité. À 13 heures, comme si la cloche sonnait, tout le monde reflue vers la **cuisine-cantine**, au troisième étage. [...] Tout un art de vivre à l'image d'Olafur, écoresponsable, citoyen du monde qui, par le biais de sa fondation, vient en aide à un orphelinat en Éthiopie. Cet artiste se veut **relié à l'humanité et au cosmos**. « **Être en contact, c'est être conscient des conséquences que vos actions ont dans et sur le monde**. » Ce sera la conclusion. Son agenda chronométré l'appelle ailleurs. Comme le temps passe...

L'ŒUVRE A DEUX – MODALITES & ENJEUX

Qu'il le soit sur le plan privé ou non, hétérosexuel ou homosexuel, le couple d'artistes est un phénomène plus récent et différentes raisons peuvent motiver cette association : certains fusionnent au point qu'il est difficile de spécifier le rôle de chacun ; d'autres allient des compétences complémentaires ; parfois l'un est concepteur, architecte et l'autre metteur en scène, maître d'œuvre ; une histoire ou un imaginaire commun peut les animer ; l'œuvre à deux peut marier des langages totalement opposés ; la représentation même du couple peut devenir l'enjeu d'une œuvre à deux : autoreprésentation, interrogation sur le statut d'artiste, rituel, métaphore amoureuse... Il apparaît que la démarche artistique du couple d'artistes repose une dynamique dialectique, une stimulation intellectuelle accrue.

JEAN TINGUELY ET NIKI DE SAINT-PHALLE, *Fontaine Stravinsky*, 1983, Paris. *L'Oiseau de Feu, La Clef de Sol, La Spirale, L'Éléphant, Le Renard, L'Amour, Le Serpent, La Grenouille, La Diagonale, La Mort, La Sirène, La Vie, Le Cœur, Le Chapeau de Clown, Le Rossignol, Ragtime*. Conçue comme un hommage à Igor Stravinsky, la fontaine s'appuie sur un jeu de **correspondances** entre les données du style musical du compositeur russe et les composantes du langage plastique des deux sculpteurs. Dispersés sur un plan d'eau peu profond (29 cm), tous ces motifs sont **inspirés directement des thèmes des œuvres du compositeur** : *L'Oiseau de feu* (1910), *Rossignol* (1914), *Renard* (1916), *Ragtime* (1918), *Le Baiser de la Fée* (1928), œuvres de spectacle pour l'essentiel (opéras et ballets) composés sur des livrets puisant dans le **folklore russe et les contes populaires**.

Igor Stravinsky (1882-1971) opère dans le domaine musical, une révolution formelle équivalente à celle réalisée par Picasso dans le domaine des arts plastiques. Les deux artistes ont même collaboré à la création de ballets. Même **primitivisme**, même priorité donnée à l'expression des **pulsions**. Ce programme se traduit chez Stravinsky par une mise en valeur des couleurs instrumentales qui laisse entendre une **polychromie luxuriante** ; par une **polyrythmie** (simultanéité de motifs rythmiques contradictoires) et un goût pour les **rythmes anguleux, syncopés et « obstinés »** ; par une atonalité (ruptures de tons, d'intensités et d'atmosphères) qui produisent un effet **de dissonance et de collage**.

La **fête sonore** (il transpose l'ambiance d'une fête foraine dans *Petrouchka*) inspire directement le projet du couple de sculpteurs. La référence au folklore russe, l'attachement aux thèmes populaires des contes de la Russie païenne ont particulièrement sensibilisé Niki de Saint-Phalle qui partage le même goût pour **l'ingénuité, le merveilleux et le grotesque**.

La Fontaine joue sur la **rencontre de deux modes, de deux motifs : un thème « viril » - les constructions mécanomorphiques peintes en noir de Tinguely qui marquent la scansion rythmique saccadée de l'œuvre et un thème féminin – les masses fluides de Saint-Phalle qui caractérisent l'exubérance polychrome de l'ensemble. Pour assurer l'unité, Tinguely donne une découpe incurvée, serpentine au métal et les volumes de Saint-Phalle adoptent le cinétisme des assemblages voisins.**

Le « **ballet** » que composent les sculptures (rotations, vas et viens, balancements, leviers ...) renvoie à la polyrythmie des musiques de danse de Stravinsky. Les **mouvements d'eau**, les différents motifs de jets : giclées, volutes, spirales, rayonnement, grande gerbe, brumisation, ruissellements, clapotis, jets continus / intermittents ... Mais également les différentes **sonorités de l'eau** participent à ce jeu de correspondances musicales.

Ajoutons enfin un fait significatif : la Fontaine à la fois, juxte et surplombe l'IRCAM – Institut de Recherche et De Création Acoustique / Musique.

CLAES OLDENBURG ET COOSJE VAN BRUGGEN, La Bicyclette Ensevelie a été installée sur le parc de la Villette en novembre 1990, entre la prairie du cercle sud et la prairie du triangle. La pédale apparaît dans la cour du Folie Belvédère, manquant de perturber l'espace convivial composé par les chaises de Philippe Starck... « Mais il nous a suffi de tourner la pédale, comme si elle était en mouvement » assurent Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, ses concepteurs.

Cette bicyclette paraît tout bonnement **abandonnée par un géant**. « On a décidé que **les parties et les détails seraient un sujet plus adapté pour une sculpture, au lieu d'une monumentale bicyclette en son entier**. C'est pourquoi nous avons choisi **d'ensevelir** la majorité du véhicule. » Le cadre de cette bicyclette est invisible et de ce fait, passe presque inaperçu aux yeux des visiteurs non avisés. Pour beaucoup, l'installation ressemble à une suite d'agrès, un parcours de santé, alors que c'est une œuvre d'art à ne pas escalader. Car si les proportions sont respectées, les dimensions sont telles que **les quatre éléments se retrouvent éloignés**. Il est donc possible de passer entre la selle et la sonnette sans réaliser l'œuvre dans son intégralité. Cependant, ses 50 mètres sont **appropriés à l'environnement offert par l'immense Parc de la Villette** qui s'étend sur 55 hectares d'espaces verts. Le couple d'artistes, habitué à reprendre des **éléments de la société de consommation**, a opté pour la bicyclette en raison de **son importance en France** : c'est le pays qui l'a inventé et qui le célèbre chaque été lors du Tour de France. Dans le monde de l'Art, le vélo a déjà été l'objet d'attention de Picasso, qui avait fait sa '**Tête de Taureau**' à partir d'une selle et d'un guidon, ou ne serait-ce que pour Marcel Duchamp et sa '**Roue de Bicyclette**'.

La *Bicyclette Ensevelie* est aussi, selon Coosje van Bruggen, une référence à Molloy, l'anti-héros du roman de **Samuel Beckett** : ce vagabond handicapé, qui tombe de son vélo et, perturbé par des soucis de mémoire, se retrouve incapable de reconnaître l'objet.

Pour le modèle, le couple s'est inspiré de l'ancien vélo de leur fille. En ce qui concerne la couleur, là où la bicyclette de Molloy était rouge, Oldenburg et Van Bruggen ont préféré le **bleu**, en contraste avec les folies rouges de l'architecte Bernard Tschumi qui rythment le paysage du Parc de la Villette.

Oldenburg : « Dans les lieux publics, nos sculptures **reflètent à la fois l'environnement et le contexte**, mais au travers de notre imagination et notre perception sélective - ce qui les rend personnelles. On se sent libre d'utiliser toutes les approches qui nous viennent naturellement pour les travaux non monumentaux : variation d'échelles, comparaisons, transformations, une large gamme de matériaux, et bien entendu, notre utilisation **d'objets familiers**. Nous voulons communiquer avec le public mais dans nos propres termes, même si les images sont **stéréotypées**.

Notre **dialogue**, qui mène à la définition d'un projet, peut avoir lieu n'importe où, mais d'habitude, nous prenons **nos décisions dans notre studio, où nous sommes cernés par les objets, les modèles, les notes, les dessins récents ou actuels, ce qui nous permet d'être stimulés visuellement par toutes les possibilités**. Et nous avançons image par image, à l'aide de mots et de croquis, les testant **par des modèles** qui seront peut-être le point de départ d'une fabrication à grande échelle. »

Travailler ensemble implique une compréhension presque complète de l'autre, une impossibilité quoi qu'il arrive, donc on préfère une unité de contraires, une convergence de nos différentes dynamiques, de nos symétries et asymétries, de nos accélérations ou de nos vitesses et immobilités tacites, d'une palette polychrome ou monochrome, gravité et luminosité –des éléments en corrélation et interchangeable qui peuvent être utilisés par n'importe lequel d'entre nous.

Juxtaposés ou superposés, les composants sont assemblés pour former une image au travers d'un dialogue qui se développe entre nous comme **un jeu de Ping-Pong, aller et retour, pour avancer vers sa cristallisation ultime** : d'abord en un croquis, puis en une étude ou un modèle en trois dimensions, un processus utilisant les sens plus que l'analyse, en net contraste avec la phase de fabrication rationnelle qui s'ensuit. »

CHRISTO ET JEANNE-CLAUDE, *Emballage du Reichstag*, Berlin, du 23 juin au 7 juillet 1995. (Source site Zawiki)

Christo est plutôt l'artiste, et Jeanne-Claude l'organisatrice : « Les réalisations destinées à l'extérieur sont signées par Christo et Jeanne-Claude, les dessins par Christo ». Après avoir émigré aux États-Unis en 1964 et s'être installés à New York, ils commencent à réaliser des projets de grande envergure, intervenant de façon directe et éphémère sur des édifices, des monuments ou des paysages entiers.

Ils utilisent **le tissu pour créer des œuvres éphémères en « emballant » des paysages, des monuments, des lieux. Ils pratiquent ensemble le land art** (ils entendent intervenir sur des lieux naturels, dans le paysage et le modifient de manière provisoire ou durable).

« **Révéler en cachant** ». Christo et Jeanne-Claude réalisent un travail de Titan grandiose, monumental et éphémère, c'est ceci qui marque aussi leur originalité, prendre autant de temps uniquement pour un résultat qui ne durera qu'un court laps de temps.

Selon Albert Elsen, « *aucun artiste de l'histoire n'a passé autant de temps à voyager pour se présenter lui-même ainsi que son œuvre. Le succès de ses projets auprès du public est dû pour une part non négligeable à sa facilité de contact et à ses dons naturels de pédagogue. Il fut le premier créateur à étudier de lui-même l'impact tant humain qu'environnemental de ses projets. La plupart des artistes pensent que l'éducation du public prend trop de temps au détriment de leur travail. Pour Christo, l'interactivité* » **verbale avec le public fait partie intégrante de sa créativité** ». [...]

Christo est avant tout **un ingénieur et un entrepreneur**, réalisant des projets de plus en plus fous et de plus en plus techniques alors qu'il n'a aucune formation dans le génie civil. L'œuvre de Christo c'est aussi l'art de **travailler en équipe avec de grands moyens. Toute l'organisation et la logistique de ses œuvres font partie intégrante de son art. Font partie intégrante de leur art toutes les démarches mises en œuvre pour pouvoir réaliser chaque projet, représentant des années d'investigations et des centaines de désistances et d'abandons.**

L'œuvre de Christo et Jeanne-Claude est **éphémère** ce qui pose le problème de la mémoire car **uniquement les médias et les spectateurs peuvent immortaliser la création**, cependant, ce n'est pas durable et donc difficilement éternel. Cependant pour Christo « *l'urgence d'être vu est d'autant plus grande que demain tout aura disparu...Personne ne peut acheter ces œuvres, personne ne peut les posséder, personne ne peut les commercialiser, personne ne peut vendre des billets pour les voir...Notre travail parle de liberté* ».

L'art de Christo et Jeanne-Claude est la création de magnifiques **objets temporaires de grande échelle conçus pour des sites extérieurs spécifiques**. Il pense que les gens doivent avoir la possibilité de vivre de **expériences artistiques intenses et mémorables en dehors des musées**. Il est tout aussi important de noter que leur forme de sensibilité de la société n'exclut pas les non-connaisseurs mais au contraire insiste toujours sur le plaisir que pourra ressentir **l'homme de la rue**. L'art aujourd'hui **joue de l'information, la propagande, la publicité, l'emballage et la présentation**, ce qui représente exactement l'œuvre de Christo.

Christo et Jeanne-Claude ont appliqué les **méthodes du capitalisme démocratique** à la fabrication de l'art. [...] Les aventures artistiques de Christo et Jeanne-Claude, bien que gigantesques donc coûteuses, sont en général entièrement financées par la vente des études préparatoires.

REICHSTAG (Lorraine Millot -Liberation) [...] Ce public a constitué, durant ces deux semaines d'empaquetage, le véritable événement Christo. Au total, **5 millions de visiteurs** ont été dénombrés: **la plus grande fête populaire de Berlin** depuis la chute du Mur tombait à pic, juste avant les travaux de rénovation du Reichstag [...] des centaines et milliers de curieux, venus de toute l'Allemagne, y ont regardé, pique-niqué, dansé, chanté, campé, célébré le Parlement emballé deux semaines entières. [...] « Il y avait comme une **interaction magique** entre le bâtiment et la foule. Le Reichstag rayonnait sur les gens qui se renvoyaient ensuite cette chaleur, cette joie sereine, cette tolérance », [...] « Christo a réussi son effet paquet cadeau [...] Avant, nous passions devant le Reichstag **sans même le remarquer**, il n'était qu'une masse sombre, confusément associé à la folie des grandeurs de l'Empire et à la naissance du Troisième Reich. En l'emballant, Christo a **piqué notre curiosité** et il en a refait quelque chose de neuf et de beau, c'est comme une **délivrance** pour nous ». « Regardez la dédicace Au peuple allemand inscrite au fronton du Reichstag : pour la première fois, Christo **lui a donné corps**, en amenant vraiment le peuple à son Parlement », [...]

Pour rallier ainsi l'Allemagne à son œuvre, Christo et sa femme Jeanne-Claude ont su, il est vrai, lui accoler trois formules quasiment magiques : « **Made in Germany** », « **écologiquement correct** » et « **ne coûte rien au contribuable** ». La confection de la robe en polypropylène qui a recouvert le Reichstag a même été partagée entre entreprises de l'Ouest et de l'Est de l'Allemagne: tissé à l'Ouest et cousu dans une fabrique de l'ex-RDA. A peine ôté du Reichstag hier, ces quelque **100.000 m2 de**

toile et quelque 320 tonnes de support métallique ont pris la route, quasiment obligé en Allemagne, du « **recyclage** » pour surtout ne pas paraître attenter plus longtemps à la nature. Un ornithologue avait été spécialement associé au projet pour veiller que les pies, martinets et autres pigeons qui nichent habituellement au Reichstag, ne soient pas victimes de l'œuvre. A son habitude enfin, Christo a **autofinancé l'emballage** par la vente de ses croquis et collages, **refusant tout sponsor privé comme toute subvention publique** : un dernier argument décisif pour l'acceptation du projet outre-Rhin. Avant de convaincre l'Allemagne, Christo avait mis vingt-quatre ans, **essuyé trois refus** en 1977, 1981 et 1987 et affronté un débat épique au Bundestag en février 1994 sur la « dignité » du site et les périls que pareilles « expériences » feraient courir à la démocratie allemande. [...] Devant le monument accompli et son **magnétisme** sur le peuple berlinois, quelques « sceptiques » de la première heure se sont même « convertis ». [...]

ANNE ET ATRICK POIRIER, *La Fontaine des Géants*, 1985. Villeurbanne - *Exegi monumentum aere perennius*, 1988. Prato – *Mnemosyne*, 1990-1991.

Anne et Patrick Poirier **sont nés pendant la guerre**, d'où leur travail **entre archéologie et architecture**. A Nantes le 16 septembre 1943, l'immeuble où habite Patrick est bombardé. Son père est tué. A Marseille en 1944, une bombe explose non loin de la maison où Anne vit avec sa famille. Toutes les vitres explosent sous le souffle. Toute leur jeunesse, ils ont entendu ce mot : **reconstruction**.

Après leurs études à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs et de nombreux voyages en Orient, Moyen-Orient et aux Etats-Unis, Anne et Patrick Poirier passent trois ans à la Villa Médicis à Rome. Dès le début de leur séjour, ils décident **de travailler ensemble, réunissant leurs idées, leurs sensibilités**. A la fois sculpteurs, architectes et archéologues, Anne et Patrick Poirier **explorent des sites et des vestiges issus de civilisations anciennes afin de les faire revivre par des reconstitutions miniaturisées**. Leurs travaux - composés d'herbiers, de dessins, de photographies et de maquettes - sont une **réinvention du passé**, où **se confondent lieux réels et paysages oniriques, ruines imaginaires et fragments archéologiques**. Au début des années 70, ils développent une œuvre contemporaine qui prend sa source dans une vision de villes calcinées : ruines antiques de la Domus Aurea, en référence à la maison de l'empereur incendiaire, Néron, imitation d'Ostia Antica, ou encore ville imaginaire inspirée tantôt de Borges, tantôt des récits mythologiques.

« Ce qui m'intéressait aussi c'était de découvrir **le côté architectural**, comment les choses s'organisaient entre elles, comment on construisait un théâtre, un temple, pourquoi tant de colonnes, [...] nous étions arrivés véritablement à créer un **archétype**. A partir d'Ostia nous nous sommes intéressés à la **ville comme cerveau** [...] car cela n'est pas uniquement mécanique mais c'est complètement mental. »

La Fontaine des Géants - La sculpture **monumentale** évoque la foudre divine de Zeus chassant les Géants qui assiègent l'Olympe, les corps précipités et s'écrasant sur la terre et dans la mer, forment montagnes (des volcans quand les entend encore rugir de colère) et îles. Elle réactive la tradition du **sublime** romantique qui rappelle à l'homme moderne la grandeur des ruines des civilisations disparues. Notons l'usage de la **métonymie** pour résumer l'histoire : deux flèches pour la foudre jupitérienne et quelques fragments de visages colossaux au milieu d'un éboulement pour suggérer la chute terrible des Géants.

Cette scène mythologique **surgit** de manière incongrue au cœur d'un quartier aux constructions ternes d'une banlieue moderne (centre administratif et tours d'habitation). Recherchant l'effet **d'oxymore**, son état de **ruine contraste avec les hautes tours** érigées. Les Poirier, archéologues imaginaires, aiment confronter notre **mémoire collective** et notre culture d'origine – Grèce et Rome antiques, et le monde **moderne**.

A Prato en Italie, une autre **colonne disloquée est figée dans sa chute**. Le titre, tiré d'une ode d'Horace, « *Exegi monumentum aere perennius* » (j'ai construit un monument plus durable que le bronze) apposé sur une ruine, même fausse, souligne au contraire du poème que **rien ne dure**. La

suite, du titre «*regalique situ pyramidum altius...*» (et plus noble que les pyramides des rois) souligne **l'aveuglement des hommes, et des artistes**, à chanter leur propres louanges.

Mnemosyne (*Mag du Grand Palais*) - L'œuvre d'Anne et Patrick Poirier déploie un complexe architectural, construit sur la base **d'un plan elliptique, forme géométrisée du cerveau**. Mnemosyne, la **déesse de la Mémoire** dans la mythologie grecque, lui a donné son titre. Non de l'ordre d'une reconstitution, l'installation joue davantage de la **métaphore** de quelques schémas abstraits de l'esprit. La configuration des hémisphères, traversée par un axe central, affirme la **symétrie**. De part et d'autres sont aménagés des **espaces de passages, des déambulations pour nos pensées, des failles, des disjonctions, espaces de dérobade** qui laissent les circulations ouvertes dans ce territoire mental. Tel un **mandala**, cette cité nous inviterait à franchir des espaces successifs, des seuils, des escaliers profonds, des places, des gradins pour nous reposer, et penser encore, dans le silence de cet espace inhabité mais ouvert aux circonvolutions.

Des bâtiments y font fonction de musées, de bibliothèques et d'observatoires, **des notes et des dessins y sont inscrits** ici et là, comme si le lieu gardait trace des écritures nécessaires à sa conception, engageant **différents temps et différents modes de représentations**. Le centre névralgique de ce territoire forme le « **lieu de la visualisation des images de la mémoire** », constitué de trois bâtiments : **le théâtre de la mémoire, le théâtre de l'oubli et l'amphithéâtre du rêve**.

TIM NOBLE ET SUE WEBSTER, *Dirty White Trash*, 1998. L'œuvre rassemble **6 mois de débris ménagers...** À priori un simple tas d'ordures mais on distingue en fait la **silhouette des deux artistes** en train de fumer une cigarette et de boire un verre de vin sont deux artistes originaires d'Angleterre qui fabriquent des sculptures avec divers objets de **récupération** comme des bouts de bois, des canettes de soda, de la ferraille, des paquets de cigarettes ou encore des animaux empaillés. Leurs œuvres sont sculptées puis placées sous le feu de projecteurs, dans le but de créer des ombres représentant des personnages dans différentes postures.

(*Hybrid – Claire Kueny*) C'est aussi en dispersant le regard et en jouant sur les **binômes pesanteur-légèreté, corps et âme**, que le couple d'artistes Tim Noble & Sue Webster éternise **l'éphémère**. Emblématique de leur travail, *Dirty White Trash* (with Gulls) est une sculpture a priori **informe**, composée de six mois de déchets personnels conservés par les artistes. Ils sont agencés de sorte que la projection de lumière sur le tas fasse apparaître sur le mur les deux silhouettes assises dos à dos des artistes eux-mêmes. **Vanité contemporaine**, l'œuvre met le doigt, en deux temps à travers cette sculpture décomposée, à la fois **sur la société de consommation à outrance et sur la fragilité de l'existence**. Par un jeu **d'anamorphoses**, les artistes suggèrent que **l'homme n'est plus que l'ombre d'un tas de déchets qui se consomme** – ce qu'évoquent les deux mouettes empaillées qui picorent les restes. Sombre constat de l'héritage laissé par l'homme contemporain aux générations futures.

MARINA ABRAMOVIC ET ULAY, *Rest of Energy*, 1980, 4 mn 10 s (J.B. MAC VAL) : Le « couple » Marina Abramović et Frank Uwe Laysepen, alias Ulay, se forme en 1976, après une rencontre fulgurante en décembre 1975, alors que Marina Abramović réalise une performance à Amsterdam. Tous deux nés un 30 novembre, ils ont, douze ans durant, une **relation symbiotique et une pratique artistique totalement dévouée à la performance**. Ils font de **leurs corps leur médium**, parlant d'eux-mêmes comme d'un « **androgyne** ». La performance *Rest of Energy* est exécutée à une date charnière marquant la fin des *relation works* et le début de « **l'épuisement de la relation** ». De cette action restent vidéo et photographie. « La flèche est dirigée vers le cœur de Marina. De petits microphones sont attachés à chacun de nos cœurs, enregistrant le nombre croissant de battements de cœur. » Le corps des artistes met en tension l'arc, **moderne Cupidon**, qui frappe sa victime d'une flèche empoisonnée. Ce face-à-face en temps réel est, aux dires de Marina Abramović, une des pièces les plus difficiles à performer. Une seconde d'inattention, et c'est la mort. L'image immobile, en plan serré, est induite par l'objet de la performance du duo. Celui-ci évoque les **difficultés à trouver un équilibre, les tensions inhérentes à cette quête et l'interdépendance du couple**. On y retrouve le vocabulaire dichotomique conjugué par Ulay et Abramović tout au long de leur carrière commune, favorisant une image à la fois mentale et sentimentale. [...]

GILBERT & GEORGE, *The Singing Sculpture*, 1970 - *Death*, 1984 photo-pièce, 420 x 250 cm : Avant de s'adonner à la photographie, ils se font d'abord connaître comme performeurs. Juchés sur une table et recouverts de peinture bronze, vêtus de costumes deux pièces, l'un tenant une canne et l'autre un gant en caoutchouc, ils miment des heures durant une chanson de Flanagan & Allen, *Underneath The Arches*. Les costumes stricts qu'ils portent lors de ces performances, qu'ils ne dissocient pas de leur vie quotidienne, deviennent pour eux des sortes d'uniformes : ils sont des « sculptures vivantes », et tout ce qu'ils font est de l'art. *Singing Sculpture* montre que **le corps vivant peut être l'objet d'un processus artistique**. Les deux artistes jouent sur un contraste entre leur apparence "so british" et leur créativité proche de leurs préoccupations parfois provocantes dans un monde hétérosexuel et politiquement correct.

Après s'être illustré dans des performances, ce couple dans le privé comme dans la création artistique, n'hésite pas à **s'exhiber** dans des **misés en scène sur les thèmes de l'amour et de la mort** dans la ville. A la fois sujet – ici **l'autoportrait** est traité sur le mode de l'ironie et de **l'autodérision** : multiplication, agrandissement, monumentalisation, « sacralisation », signature au **centre** – modèle, leur corps costumé ou nu, à la fois rigide et grotesque, intervient systématiquement dans des mises en scène intégrant thèmes urbains, sentimentalité des motifs floraux, fantasmes gay, scatologie et solennité catholique – enfin, support de **variations décoratives** : réduction au noir et blanc, colorisation, traitement à plat, cerne.

Les codes de représentation de l'icône pop – frontalité, planéité du quadrillage, couleurs clinquantes et agressives, esthétique kitsch, vulgarité des thèmes - ou encore ceux de **l'affiche de cinéma populaire** (gros plan, granguignolesque ou sentimentalité) le disputent à ceux du **vitrail religieux** : hiératisme, symétrie, hiérarchie symbolique des personnages, compartimentation des surfaces évoquant le plomb divisant les couleurs lumineuses du verre, échelle architecturale des œuvres, thème de la transcendance, ambiance de Jugement Dernier.

Ce **mélange de profane et de sacré, de scabreux et de décoratif, de solennité et de loufoquerie** sont les ingrédients d'un « **art pour tous** » auquel les artistes prétendent.

PIERRE ET GILLES, *Les deux Marins*, 1993 – *La Madone au cœur blessé*, *Lio*, 1991. (par Véronique Prat) [...] une lumière rose orangée de fête foraine, une débauche de paillettes et de fleurs artificielles et, sur les murs, des chromos en pagaille, des ex-voto, des vieilles pages de *Cinéma*. Ça et là, des coussins violets, des poupées Barbie et des sculptures qui clignotent. [...] Cet univers se retrouve dans leurs photos peintes. Pierre et Gilles habitent une œuvre de Pierre et Gilles.

[...] ils forment l'un des très rares duo d'artistes dont le but avoué n'est pas une simple collaboration, mais un **véritable travail commun où chacun joue sa partition mais dont les œuvres sont indissociables de l'un comme de l'autre**. Tout a démarré en 1976, à la fête qu'avait donnée Kenzo pour l'inauguration de sa boutique à Paris. Coup de foudre et, très vite, une évidence : le **photographe** qui connaît ses premiers succès en travaillant pour les magazines *Rock & Folk* et *Dépêche mode* (Pierre) et **l'ex-étudiant aux Beaux-Arts** du Havre qui réalise ses premières illustrations pour la publicité (Gilles) sont non seulement faits pour vivre ensemble, mais pour travailler ensemble. [...] Depuis, leur méthode de travail est demeurée la même : ils **commencent par un dessin** qui fixe le sujet, esquisse les grandes lignes du décor et du costume. Puis **Pierre photographie la scène** où aucun détail n'est abandonné au hasard : l'éclairage, le maquillage, la coiffure sont utilisés à profusion. **Gilles retouchera ensuite l'unique tirage** par une série de couches de peinture, de halos et de glacis. Ce procédé archi-sophistiqué, auquel ils sont encore fidèles aujourd'hui, va vite faire leur réputation. [...]

Si la « manière » de Pierre et Gilles est originale, pratique artistique à deux regards et quatre mains, leur univers ne l'est pas moins : c'est un **monde kitsch et merveilleux** où la culture populaire télescope le panthéon hindou, où la peinture préraphaélite est concurrencée par la bande dessinée, où le souvenir des toiles de Rembrandt se superpose aux bondieuseries de pacotille. C'est d'ailleurs dans les boutiques indiennes du passage Brady, dans le quartier turc du faubourg Saint-Denis et à Barbès que Pierre et Gilles chinent les éléments de bric et de broc avec lesquels ils construiront les

décors de leurs images. Gilles confirme : «*Nous baignons dans une **culture populaire** qui nous vient de l'enfance. Nous collectionnons les posters d'acteurs et les affiches de films, nous aimons Oum Kalsoum et Bruce Lee, nous lisons Tintin et des revues pornos. Notre travail est une interprétation de toutes ces influences.*» Presque timidement, Pierre confirme : «*Notre art s'est mélangé à notre vie au point d'être son histoire.*» Tous les deux ont été enfants de chœur et aimaient aller au catéchisme. Les figures de saints reviennent souvent dans leurs oeuvres, [...] photographiés puis peints avec un mélange de douceur sulpicienne et de baroque populaire latino-américain[...] les thèmes mythologiques traversent eux aussi toute leur oeuvre. Cette fois, c'est Pierre qui répond : «*Nous entretenons un **lien permanent avec la tradition**. L'histoire du monde nous offre des stimulations qui nous inspirent. Nos voyages en Inde ont ainsi déclenché l'envie de faire les images des divinités hindoues avec leurs couleurs, leur glamour, leur poésie.* [...] C'est alors que triomphait l'art conceptuel, par définition sec et impersonnel, qu'apparurent les premières oeuvres de Pierre et Gilles, images fortement **sentimentales**. On était aux antipodes. L'ambiguïté entre kitsch et académisme, bon et mauvais goût, sexe et religion, innocence et perversité dans l'oeuvre du duo sembla d'une étonnante fraîcheur. [...]

FRIEDERIKE VAN LAWICK & HANS MÜLLER, *Portraits de Vedova Mazzei*, de la série « *La Folie à deux, portraits de duos d'artistes* », 1992-1996 - (Nicolas Thély) Ils photographient des couples d'artistes qui œuvrent en duo comme eux en utilisant le cadrage du photomaton. Les planches mettent en scène un visage féminin et un visage masculin. Entre les deux, quatorze clichés montrent le passage progressif d'une identité à l'autre, en effaçant petit à petit les détails de chaque visage. Ils créent des êtres **androgynes, provoquent un trouble dans la représentation des genres et des sexes.**

(Académie de Nantes) Depuis 1990, Friederike van Lawick et Hans Müller développent et réalisent des oeuvres en commun. Ils tentent **d'examiner la situation de couple d'artistes qui est la leur**. Loin de juxtaposer simplement les portraits de deux personnalités, Müller et van Lawick effectuent une **synthèse de ces portraits pour aboutir à une personnalité unique fictive** qu'ils baptisent « **métoportrait** ». Le travail se décompose en seize poses isolées, sur le modèle du photomaton, l'identité du visage de chaque membre du couple, et aboutit, par imperceptibles glissements, à une **fusion qui annihile la personnalité propre de chacun des modèles**, à une sorte de synthèse indistincte qui rend l'identique identique et parfaitement semblable. L'intérêt du travail de van Lawick et Müller consiste à mettre en évidence des différences très subtiles que le mouvement et la non-répétition empêcheraient de voir. Dans les cas de gémellité (comme Christine et Irene Hohenbüchler), le procédé permet encore mieux de révéler toute la subtilité de ces différences. Il est étonnant de constater que, dans certains cas, le passage de l'un à l'autre semble difficile et douloureux (Judith Bartolani et Claude Caillol), peut-être en raison de la dissemblance physique de deux personnes. Dans d'autres au contraire, ce passage se fait avec beaucoup plus de fluidité et, semble-t-il, sans accroc (Boyd et Evans). En regardant bien, on retrouve chez ces derniers un élément identique : la ride partant de l'aile du nez jusqu'au coin de la bouche. Ce sont peut-être ces détails qui aident à la **fluidité du passage**. Seuls **l'image fixe et le procédé du photomaton** (la répétition de l'image) permettent de les détecter. La transition et la transformation de l'homme à la femme, ou inversement de la femme à l'homme passe forcément par l'androgynie. La photographie se révèle extrêmement troublante et l'effet est d'autant plus fort lorsque le côté androgyne est déjà manifeste chez l'une ou l'autre des personnes photographiées (Ana Carceller et Helena Cabello). Les points de repères se brouillent et la confusion devient telle qu'on ne sait plus si on a affaire à une ou deux personnes et s'ils sont homme ou femme. LawickMüller, n'en interrogent pas moins l'identité retrouvée par sa **décomposition** en éléments multiples. Lawick Müller opère avec son « Métoportrait » un **morphing**, passant, en seize épreuves couleurs numériques, du visage d'une femme à celui d'un homme. Une sorte de résonance plastique aux mots précurseurs de Rimbaud : " **Je est un autre** ".

LE COLLECTIF D'ARTISTES - GLOBALISATION ET ENVIRONNEMENT

La notion de collectif d'artistes qui implique la disparition de l'individu dans le groupe, s'est développée dans le contexte idéologique des années 68 : il s'agissait de faire table rase d'une conception individualiste et narcissique de l'artiste-créateur centrée sur une recherche d'expression singulière. Les Malassis, collectif de cette période, affirmait non seulement l'anonymat de ses membres mais adoptait une facture neutre, des codes accessibles à tous (du moins le pensaient-ils) et privilégiaient les sujets politiques et contestataires.

Actuellement ces collectifs sont toujours engagés dans des actions de dénonciation – la question des énergies, de l'environnement, de la santé publique, de la violence, de la précarité ou du lien social sont au cœur de leurs préoccupations. Ils veulent inscrire leurs œuvres dans l'espace public et en dehors du marché de l'art et du star system.

LES MALASSIS, "Onze variations sur le Radeau de la Méduse ou la Dérive de la Société", Grenoble, 2000 m2, 1975, Echirrolles. (Culture Box) : Le mouvement des "Malassis" prend forme et s'épanouit dans "l'entre-deux-mai", entre mai 68 et mai 81. Six peintres s'unissent dans une même envie, ils s'appellent Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean Claude Latil, Michel Parré, Gérard Tisserand et Christian Zeimert (qui démissionne un an après la création). Les Malassis, c'est un quartier de Bagnolet, dans la banlieue rouge. C'est aussi un nom idéal pour se démarquer du système.

Que définissent-ils ensemble ? Une **peinture politique et figurative**, qui s'en prend à la "nouvelle société" : la société lisse et sage de Pompidou, la **société de consommation, matérialiste**. Ils **s'opposent aussi à l'image romantique de l'artiste solitaire**, et décident de créer des **œuvres collectives**. Enfin, ils **s'éloignent** le plus possible **du marché de l'art**, notamment en **louant** leurs œuvres plutôt que de les vendre.

(*Humanité.fr*) : Nous voici face à d'immenses morceaux de peinture revendiquant le plaisir de peindre mais aussi une monumentalité paradoxale, puisqu'elle ne sert pas à louer un quelconque pouvoir, sinon celui de la peinture **comme outil critique et révolutionnaire apte à dévoiler la violence politique et sociale de la nouvelle société de consommation**. Et ce sont les immenses frises, les calicots, les fresques du centre commercial d'Échirrolles qui reprennent et détournent de façon satirique le Radeau de la méduse de Géricault – un fait divers devenu **peinture d'histoire** –, pour créer une peinture d'histoire efficace à partir du quotidien contemporain.

GENERAL IDEA, One Year of AZT (Une année d'AZT), 1991 -1825 gélules en styrène moulé sous vide fixées au mur, 12,7 x 31,7 x 6,3 cm chacune - Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. (MAM de la Ville de Paris)

Fondé en 1969 à Toronto par AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal – ces deux derniers décédés en 1994 - le collectif se dote d'un nom générique lui permettant de se « **libérer de la tyrannie du génie individuel** ». En véritables « parasites culturels », les membres de General Idea se sont inscrits dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du XXème siècle avec une œuvre à la fois sérieuse et ironique, grave et mordante, apparemment légère mais toujours profonde.

Une année d'AZT est un coup de projecteur **sur la vie avec le VIH**. Le groupe crée des gélules en plastique qui représentent un médicament antirétroviral appelé AZT, ou azidothymidine, prescrit à Felix Partz. L'installation comporte **1825 de ces gélules**, soit précisément **le dosage annuel** que ce dernier doit absorber¹. [...] Homologué en 1987, l'AZT est le premier médicament mis au point aux États-Unis pour traiter les personnes atteintes du VIH et retarder l'apparition du sida. Produisant d'énormes effets secondaires, l'AZT est particulièrement toxique. Les doses initiales sont très élevées, et l'horaire des prises est très rigoureux.

AA Bronson insiste sur le sens particulier que prend cette œuvre pour le groupe, étant donné le diagnostic qui frappe Felix Partz et Jorge Zontal en 1989 et en 1990 : « **Notre vie était envahie par les pilules**; l'appartement était envahi par les pilules [...] tout comme notre travail². » « Ta montre sonne toutes les deux à quatre heures et tu dois prendre deux ci et quatre ça [...]. L'installation visait à

recréer cette atmosphère. À exprimer ce sentiment. À donner une idée bien concrète de ce que c'est que d'être entouré de pilules [...]. C'est une **atmosphère très clinique.** »

Une année d'AZT est une installation austère formée de gélules blanches striées de bandes bleues. Le **dépouillement et la palette restreinte rappellent les aspects formels du minimalisme.** C'est aussi une œuvre calendaire, qui fait réfléchir au **passage du temps** puisque les gélules sont groupées en doses quotidiennes et mensuelles.

[...] Elle est généralement exposée en compagnie d'une autre installation intitulée *Une journée d'AZT*, 1991, composée des **cinq grosses gélules** correspondant à la posologie quotidienne. Les gélules en fibre de verre d'*Une journée d'AZT* sont **monumentales**. Par sa taille un peu supérieure à celle du corps, chacune évoque un **cercueil**.

HEHE, Nuage vert, 2008 - Fleur de Lys, 2009. (site COAL)

Le projet Nuage Vert porté par le collectif HeHe consiste en la **projection d'une image laser sur le contour fluctuant d'un nuage de fumée d'usine pour former un panache de lumière verte.** Ce projet a été réalisé à Helsinki, en 2008, sur les émissions de la centrale électrique Salmisaari puis, en 2010, sur les fumées émises par l'incinérateur de Saint-Ouen, à proximité de Paris.

Le Nuage Vert présente une forme simple et spectaculaire, un signe flottant gracieusement au-dessus de la ville. A l'extrémité du cycle création-destruction, là où la collectivité brûle ce qui n'a pas pu être recyclé autrement, il y a encore du sens et de la beauté. Pendant l'événement, **les émissions de vapeur deviennent à la fois une sculpture environnementale et un signe d'alerte à tous, nous invitant à moins consommer et à moins jeter.** L'œuvre joue un rôle de révélateur, elle fait prendre conscience au public de son implication dans ce cycle et invite chacun à participer au processus.

Helen Evans et Heiko Hansen forment le duo HeHe. Utilisant un langage fondé sur la lumière, l'image et le son, ils mènent une recherche sur les **relations entre les individus et leur environnement architectural et urbain.** Pour HeHe, la ville est une source infinie de possibilités, non seulement pour construire l'avenir mais aussi pour exercer son sens critique, pour reprogrammer les bâtiments et les infrastructures, pour rendre l'invisible visible et pour créer de nouvelles significations tissant un récit pour les habitants. [...]

BP, sans titre, 2003, acier, pompe électrique, huile de vidange 125x125x15 cm - (Olivier Marro)

Le collectif niçois BP invité dès 1985 à exposer du Centre Pompidou au MAMCO, de Chicago à Sidney via la Floride, s'est séparé en 2008. Ce n'est pas pour autant que la Petrópolis qu'il dénonçait s'est retirée des affaires ! [...] Car le **pétrole** surgit des profondeurs, [...] est omniprésent, omnipotent. Il **réglemente nos vies** en surface comme en coulisses, pénètre nos sociétés par tous ses pores (politique, religion, publicité, commerce, industrie [...]) « **Tout ce qui roule, vole, flotte, chauffe, parfume, habille ou se mange est lié de près ou de loin à ce jus de bitume, le plus consommé sur la terre, après l'eau** » [...]

Autant de questions que décident de soulever dès 1984 Richard Bellon, Renaud Layrac et Frédéric Pohl, trois élèves de la Villa Arson [...] « Le pinceau nous est tombé des mains ! Nous avons commencé à travailler nous aussi **avec des machines et de l'huile de vidange. Notre nom de guerre, BP fut un hasard.** Au départ **c'était nos initiales** : Bellon et Pohl » [...]

[...] le trio pirate le sigle de la **British Petroleum** pour entamer sa plongée en eaux troubles. En deux décennies, BP n'a eu de cesse **d'inventorier** via des installations, sculptures, dessins, photos, toutes **les formes que prend « l'hydre au carbure » pour s'infiltrer.** Des objets du culte (Casques, combinaisons de F1, peinture de voitures, calandres) aux totems de l'énergie fossile (Derricks, Trépans, pipeline, bidons,) sans oublier les dessins à l'huile de vidange qui dénoncent ces éminences grises, qui de Nestlé à Toyota règnent sur **l'hyperconsumérisme.** « Nous avons **détourné les typos** des multinationales, comme celle de Ford qui nous a servi à écrire *Oil for food*, ou bien leur iconographie tel le pégase de BP » [...] Ce n'est que bien plus tard dans les années 2000 que l'on commença à parler d'une nouvelle génération **d'artistes saboteurs** [...] Avec le recul, cette exposition baptisée « Nouvel Ordre Mondial » fut clé car elle présentait les pièces les plus pertinentes autour de la corruption, l'argent sale et la guerre sur fond de derricks ». Ainsi une dizaine de **fontaines à**

essence via un système de pompes maculent en boucle les fondamentaux de la propagande américaine en Irak. **Découpés en creux dans le métal** « Démocratie », « In god we trust » ou « Way of life », **pleurent des larmes de pétrole, du sang noir s'échappent des plaies ouvertes !** [...]

L'art engagé a ses limites, l'art contemporain, fait aujourd'hui partie du spectacle de la démocratie, la liberté d'expression des artistes est de plus en plus soumise à l'**autocensure** qui fait plus de dégâts à mon sens que la censure des trente glorieuses ! » [...]

« BP s'opposait à l'image romantique de l'artiste solitaire. Il y a peu de portraits de nous. **On ne montrait pas nos visages par opposition au règne de l'ego triomphant, du vedettariat** qui sévissait alors. Nous avons joué la non image, **l'effacement**. C'était un engagement. [...]

CLAIRE FONTAINE, P.I.G.S., 2013 est un collectif basé à Paris et fondé en 2004, qui se présente comme un « artiste ready-made », créant des sculptures, des peintures, de textes, des vidéos, des installations. Claire Fontaine **s'approprie des symboles de la culture occidentale**, jusqu'à son nom même, celui d'une **célèbre marque de papeterie française**. Qu'il s'agisse de signes de la culture populaire ou artistique – principalement le travail effectué dans les années 1960-1970 par les artistes minimalistes, conceptuels et situationnistes – **Claire Fontaine les réemploie pour critiquer, dénoncer, questionner le monde** et le monde de l'art en particulier, **liant ainsi art et politique et cherchant à interpeller le public**. Souvent **activiste et provocateur**, le travail de Claire Fontaine est également poétique, ironique et subtil, dans sa dénonciation de ce monde qui marche sur la tête. [...] Toujours est-il que cet homonyme de la marque de cahiers de notre enfance réalise de curieuses **cartes de pays, en plantant des milliers d'allumettes dans le mur d'une galerie, avant d'y mettre le feu...** La performance est assez impressionnante et laisse les murs et plafonds en partie carbonisés. Étrange concept qui laisse planer une odeur de soufre et un message qui semble faire écho à la **fragilité politique des états**, auxquels n'importe qui peut mettre le feu. Une vision pour le moins d'actualité... PIGS (porcs en anglais) désigne avec mépris les pays d'Europe particulièrement endettés en situation d'extrême fragilité économique.

SUPERFLEX, Superkilen, 2011. Copenhague. (*grandparisexpress - Agnese Bifulco*)

SUPERFLEX est un collectif danois formé par Bjørnstjerne Reuter Christiansen (1969), Jakob Fenger (1968) et Rasmus Nielsen (1969) fondé en 1993 regroupant artistes, designers et activistes engagés pour une transformation sociale et économique des modes de production. Leurs œuvres artistiques, conçues comme des **outils au service des populations**, constituent des **modèles expérimentaux qui rendent visible et repensent notre organisation en société**, les conditions économiques de production ou encore les modes de consommation énergétique. SUPERFLEX produit ainsi des œuvres **in-situ qui invitent à une participation contributive, à l'implication et à l'action des publics dans le réel. Elles requièrent aussi la collaboration avec des experts d'horizons très divers** : des architectes, des ONG, des scientifiques, des ingénieurs, des programmeurs... Le collectif a gagné une reconnaissance internationale pour sa démarche innovante, ouverte et engagée impliquant de nombreux publics dans la production et la remise en cause de leurs environnements.

Superkilen, l'espace urbain conçu pour la ville de Copenhague par l'équipe composée par les architectes de l'agence Big-Bjarke Ingels Group, les artistes du groupe Superflex et les paysagistes du cabinet Topotek 1 [...] Les concepteurs de Superkilen ont réalisé un grand projet de **“participation publique”**, qui ne s'adresse pas uniquement à la sensibilisation publique ou au politiquement correct. **Toutes les ethnies et les personnes présentes dans le quartier ont été invitées à exprimer leur opinion et à indiquer ce qu'elles auraient voulu trouver dans le parc.** On a ensuite **collecté des objets et des mobiliers urbains en provenance de 60 pays différents**: bancs, équipement fitness, pistes de danse, jeux pour enfants, etc. Le tout a été organisé sur un **parcours** de presque un kilomètre et demie de long subdivisé en **trois zones principales définies par des couleurs** : rouge pour le sport, vert pour le parc de loisirs pour enfants et noir pour le marché alimentaire et l'aire de pique-nique.

L'ŒUVRE COLLECTIVE

Il s'agit de s'intéresser aux œuvres réalisées collectivement de manière occasionnelle : elles permettent de marier des sensibilités opposées, de revendiquer au contraire une absence de singularité des langages, d'anonymiser l'œuvre ou bien encore de créer une œuvre prométhéenne et utopique.

JEAN-MICHEL BASQUIAT & ANDY WARHOL, *Win \$ 1'000'000, 1984* - (Laurent Wolf – Le Temps)

« C'était comme une espèce de mariage fou, le drôle de couple du monde de l'art. Leur relation était symbiotique. Jean-Michel pensait qu'il avait besoin de la célébrité d'Andy, et Andy croyait avoir besoin du sang neuf de Jean-Michel. Jean-Michel renvoyait à Andy une image de révolte ». —Ronnie Cutrone, grand ami de Warhol et assistant de studio

Basquiat était complètement intégré à la scène culturelle de New York des années quatre-vingt et participa à une série de projets de collaboration avec des musiciens, cinéastes et artistes. Andy Warhol était un vétéran du monde de l'art et l'un des artistes préférés de Basquiat. À un moment où la célébrité et la fortune étaient devenues pour Basquiat un obstacle à l'amitié et où l'isolement était devenu une réalité, **l'artiste trouva en Warhol un conseiller fiable, un confident et un égal. Pour sa part, Warhol fut inspiré par l'immense énergie et la créativité exubérante de Basquiat.**

En 1984 et 1985, les deux artistes collaborèrent à une série d'œuvres de sérigraphie et de peinture qui **combinaient leurs styles**. De cette alliance des deux titans aussi prolifique qu'innovante sont nées des collaborations qui représentent un dixième de la production totale de Basquiat.

Basquiat a rencontré Andy Warhol au début des années 1980. Leur amitié n'était pas seulement celle d'un aîné célèbre avec un jeune homme fascinant. C'est une amitié d'artiste qui s'est transformé en collaboration. Warhol et Basquiat ont souvent peint et dessiné ensemble, **non pour réaliser des tableaux où leurs deux talents se fondraient au point de n'en former qu'un seul** (comme ce fut parfois le cas dans les ateliers où les maîtres anciens se répartissaient la tâche). Dans cette immense toile, **les obsessions de Basquiat, ses squelettes en pied ou gisants, son trait frénétique et ses aplats, entrent en collision avec l'ironie pop et élégante de la contribution warholienne.**

EDUARDO ARROYO, GILLES AILLAUD, ANTONIO RECALCATI, *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp, 1965* : Une figuration à la fois contestataire et interrogative des faits politiques et culturels, au moyen d'une réappropriation des codes narratifs (B.D., cinéma, peinture d'histoire ...) apparaît dans les années 60.

Les trois peintres à travers cette séquence comme inspirée d'un film d'espionnage ou d'un thriller, **mettent en scène à travers un meurtre symbolique, leur remise en question de la modernité dominée par l'abstraction et le néo-dadaïsme.** Des reproductions des œuvres de Marcel Duchamp – *Le Nu descendant un escalier* (plan 1), *Fontaine* (plan 4), *Le Grand Verre* (plan 6) ou des allusions au même escalier du Nu (plan 2), à *Fresh Widows* (plan 3) et au nu d'*Etant donnés...* (Plan 7), alternent avec les plans d'un interrogatoire « musclé » du père de l'avant-garde la plus radicale. Ce dernier condamne la peinture et érige l'objet réel et le langage au rang d'œuvre d'art, ouvrant ainsi la voie à une **approche strictement conceptuelle à l'art, dont l'accès est réservé à une élite intellectuelle.** Duchamp vivait et fut le promoteur de l'art moderne aux Etats-Unis et était perçu par certains intellectuels européens, comme un **complice de l'impérialisme culturel américain.** Son cercueil est donc recouvert du drapeau américain, porté par ses disciples : les nouveaux réalistes français, Arman, Pierre Restany, Martial Raysse et les américains du Pop Art, Andy Warhol, Claes Oldenburg et Robert Rauschenberg.

JEAN TINGUELY, *Le Cyclop, 1969-1994.* (site *Le Cyclop*)

En 1968, Jean Tinguely et son ami, le sculpteur Bernhard Luginbühl, travaillent au projet du *Gigantoleum*. Ils voulaient édifier une immense **sculpture-architecture, espace interactif** ludique rassemblant des domaines artistiques variés. On y aurait trouvé un cirque, des attractions de fête foraine, un théâtre, un cinéma, un restaurant et même, une immense volière avec des milliers

d'oiseaux ! Mais le *Gigantoleum* ne vit pas le jour. Aucun mécène ne voulut financer le projet trop coûteux et ambitieux. Alors, Jean Tinguely décida de construire *Le Cyclop*. En quelque sorte, la Tête est l'aboutissement du *Gigantoleum*. En 1988, le Ministère de la Culture a délégué la gestion du *Cyclop* à l'association « Le Cyclop » qui a pour mission d'entretenir, d'assurer les visites et de promouvoir l'œuvre. La prouesse de Jean Tinguely est d'avoir réussi à **rassembler une quinzaine d'artistes venus d'horizons différents, chacun avec sa personnalité propre et son centre d'intérêt**, sans que le chantier ne se transforme en véritable tour de Babel. Certains artistes participèrent au chantier dès le début et ensemble érigèrent la structure du *Cyclop* : Jean Tinguely, Seppi Imhof, Bernhard Luginbühl, Rico Weber, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri. À partir de 1987, des artistes plus jeunes furent appelés pour coller les miroirs sur la face du *Cyclop* : Pierre Marie Lejeune, Philippe Bouveret. À la demande de Jean Tinguely, Arman, César, Jean-Pierre Raynaud, Eva Aeppli, Jesús Rafaël Soto et Larry Rivers déposèrent chacun une œuvre créée spécialement pour *Le Cyclop*. D'autre part, des artistes décédés au moment de la construction sont représentés par des Hommages rendus par Jean Tinguely: Marcel Duchamp, Yves Klein, Louise Nevelson, Kurt Schwitters. 22,50 mètres de haut, 350 tonnes d'acier. **L'immense Tête sans corps, étincelante de miroirs, avec un œil unique, une bouche d'où ruisselle de l'eau sur une langue toboggan, une oreille qui pèse une tonne, abrite en son centre un univers surprenant où le spectateur est invité à suivre un parcours labyrinthique** pour découvrir des œuvres variées et complémentaires, des sculptures sonores, un petit théâtre automatique et à l'emplacement du cerveau, une machinerie formidable aux engrenages de ferraille aussi fascinants qu'hétéroclites.

Cette œuvre d'une grande richesse qui **réunit quatre mouvements artistiques : Dada, Nouveau Réalisme, Art cinétique, Art brut**, *Le Cyclop* de l'artiste suisse Jean Tinguely, appelé aussi « La Tête » ou « le Monstre dans la forêt » est un monument unique dans l'histoire de l'art contemporain. Avec *Le Cyclop*, Jean Tinguely a voulu créer **une construction hors norme, exceptionnelle par sa taille, sa richesse artistique, son ingéniosité technique mais aussi par sa situation insolite dans la forêt de Milly**.

Mais « La Tête », c'est avant tout le fruit d'une **aventure collective, tissée de liens d'amitié, une utopie réalisée au cours de nombreuses années par « une équipe de sculpteurs fous » réunie autour de la personnalité de Jean Tinguely**.

« *En travaillant dans la forêt, nous rêvons à une utopie et à une action sans limite (c'est illusoire je le sais) et notre attitude est celle de la Recherche de l'Acte Gratuit et Inutile. Et nous sommes très heureux comme ça, pourvu que personne ne nous empêche de travailler (comme des fous – ça va de soi).* » Jean Tinguely.

En 1969, le chantier du *Cyclop* démarre dans la forêt de Milly. Jean Tinguely savait que la seule manière de mener à bien le projet de la Tête, était de financer lui-même les travaux, ainsi il pourrait travailler en toute liberté.

Aucun architecte ne participera à la construction et seuls les artistes, avec courage, force et ténacité, bâtirent progressivement cette sculpture titanesque.

Il aura fallu dix ans de labeur pour ériger *Le Cyclop* et quinze années supplémentaires avant que soient mises en place les contributions de chacun. Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle financèrent l'ensemble. En 1987, pour assurer sa protection et sa conservation, ils décidèrent de donner *Le Cyclop* à l'État français.

En 1991, à la mort de Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle se chargea, en respectant au mieux les idées de son compagnon, de terminer la sculpture en finançant les derniers travaux. En mai 1994, *Le Cyclop* fut inauguré par François Mitterrand, Président de la République et ouvert au public. Niki de Saint Phalle décida alors que *Le Cyclop* était achevé et que désormais, aucune œuvre ne pourrait être ajoutée.

INTERDISCIPLINARITE – L'ECLATEMENT DES CATEGORIES TRADITIONNELLES

L'éclatement des catégories traditionnelles dans la création contemporaine tend à fusionner les pratiques de la peinture, de la photographie, de la sculpture, de l'architecture mais également à ouvrir à d'autres champs artistiques comme ceux de la scène (danse, théâtre, opéra) ou de la musique. Fluxus, mouvement néo-dadaïste des années 60, a largement œuvré dans ce sens : le peintre Rauschenberg ou le vidéaste Nam June Paik ont souvent collaboré avec des compositeurs (John Cage), des instrumentistes (Charlotte Moorman) ou des chorégraphes (Merce Cunningham). Actuellement, les ressources de l'atelier du plasticien ne suffisent plus à une création à l'échelle monumentale, à la technologie sophistiquée ou qui tend à se diffuser à l'échelle mondiale : l'artiste fait appel au scientifique, à l'ingénieur ou au simple artisan... Parfois il doit réaliser ces œuvres directement dans une usine.

Arts plastiques et scène

Musique

NAM JUNE PAIK ET CHARLOTTE MOORMAN, *TV Bra for living sculpture*, 1969 :

Paik transpose dans ses premières œuvres, le principe des pianos préparés de John Cage, autre membre du groupe Fluxus, en **déformant l'image vidéo et la bande son au moyen d'éléments perturbateurs** (aimants, microphone offert au spectateur, récepteur radio).

Deux télévisions miniatures attachées à des bandes de tissu de manière à fonctionner comme les bonnets d'un soutien-gorge sont portés par la violoncelliste, Charlotte Moorman. Le son joué par l'interprète est filtré en direct par un processeur qui change, module, interrompt et reforme le programme de télévision enregistré – les premiers pas de l'homme sur la lune – apparaissant sur les écrans vidéo. Cette manière de **combinaison de la vidéo, la sculpture et la musique pour créer une performance** (présentée comme un happening en 1970) est comprise par son auteur comme une façon **d'humaniser la technologie** et d'inventer des contrepoisons pour lutter contre les excès de la technologie moderne. « *En utilisant la télévision comme un soutien-gorge, l'accessoire le plus intime appartenant à l'être humain, nous démontrerons l'usage humain de la technologie* »

Danse

CUNNINGHAM ET WARHOL, *Rainforest*, 1968. (Centre Pompidou Metz)

Côté décor, Merce avait vu les fameux **oreillers d'argent gonflés à l'hélium d'Andy Warhol** dans une exposition de la galerie Léo Castelli de New York et avait demandé à les utiliser pour le décor de RainForest. Mais quand Cunningham souhaita que Warhol fasse les costumes, celui-ci suggéra simplement que les danseurs apparaissent nus. Cunningham sait, avec ses trente ans d'expérience, que la nudité sur scène dans une œuvre de danse peut inutilement déconcentrer et provoquer des problèmes. Il en rejeta l'idée.

Bon nombre des traits novateurs de l'œuvre warholienne – la question de la **sérialité, la mise en valeur de la culture populaire, le décloisonnement de l'art et de la vie** – étaient **en phase avec les recherches de la danse postmoderne et de la musique minimale**. La chorégraphie *RainForest* (1968) de Merce Cunningham rend manifeste de manière exemplaire l'interpénétration des différents champs de la création du New York des années 1960. Les **corps des danseurs y dialoguent avec les *Silver Clouds en lévitation* d'Andy Warhol**, qui deviennent, au même titre que les danseurs, les **interprètes plastiques de la musique électronique composée par le disciple de John Cage, David Tudor**.

Théâtre

BILL VIOLA et PETER SELLARS, scénographie et mise en scène de *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, 2017. (*Inrocks*). A l'évidence, je devais éviter d'illustrer cette histoire. Lorsque vous voyez sur l'écran un homme et une femme, il ne faut pas penser à *Tristan et Isolde*, mais plutôt à des **archétypes masculins et féminin**. J'ai voulu aller au-delà de ce couple. Toucher à quelque chose **de plus universel**. Quant à la musique, elle crée son propre paysage sonore.

(*Resmusica*) - Ne serait-ce que sur ce plan, la réussite de *Tristan et Isolde* 2014 à Bastille est totale. L'on sait l'audace de Sellars qui a laissé Viola **concevoir une vidéo de 4h qui suit les moindres inflexions de la géniale et labyrinthique partition**. Sur la durée wagnérienne, c'est une première. Mais pas que. [...], Viola a écouté *Tristan* dans moult versions, a beaucoup lu sur Wagner, puis, des mois durant, a coupé le son pour se concentrer sur les seuls mots du livret, découvrant peu à peu une œuvre qui apparaissait comme la résultante de toute la sienne, les deux **en étroite corrélation avec les mythes fondateurs de l'Humanité**. Comme Sellars, il s'est lui aussi abreuvé à de nombreuses sources : textes sacrés, issus de cultures très diverses, afin de faire surgir le vrai décor de son *Tristan* : l'âme humaine. Le résultat est d'une profondeur de pensée inouïe, de surcroît en totale osmose avec l'étirement du temps wagnérien et son désir de nous entraîner vers les secrets de l'être. Lui et Sellars, saisissant la perche tendue par Wagner et son Tristan/Tantris, vont se rapprocher du **Tantrisme, cette philosophie indienne de l'extase amoureuse**. Ils vont même parvenir à la mettre en image. Ce n'est pas rien.

Sur un écran qui changera subtilement de dimensions au fil des 3 actes, (comme au cinéma: split-screen au I, scope au II, verticalité au III) se succéderont des images dont le déroulé fascine dès les premiers pixels marins de l'Acte I jusqu'à l'ascension finale, la plus belle figure de Mort et Transfiguration qu'il nous ait été donné de voir, où homme et femme sont comme idéalement fondu dans l'éther de leur enveloppe respective. On aura vu, à l'Acte I, la mise à nu littérale d'amants sans âge (avec un Tristan double de Viola?), à l'Acte II une énigmatique forêt nocturne et ses troncs zébrés de lumière, à l'Acte III un maelström de visions toutes plus inspirées les unes que les autres...avec, par-delà le tout, **l'omniprésence de l'eau, où tout commence et d'où tout surgira**. Pas l'anecdote du château, des épées...Seulement l'eau...le feu aussi... La beauté des gestes, des textures, des ralents, des superpositions... Le spectateur est peu à peu **immergé**, ne peut que s'abandonner au sortilège. Il fait partie du voyage lui aussi.

Art, machine, sciences et techniques,

REBECCA HORN, *Concerto for Anarchy*, 1990. (*Encyclopédie Universalis*)

La sculpture joue parfois sur l'effet d'électrochoc, de **panique** : dans *Concerto for Anarchy*, **un piano, emblème de l'expression romantique, se retrouve retourné et pendu au plafond**. Rien ne se passe puis **brusquement, le spectateur assiste surpris et effaré à la destruction** du mécanisme interne de l'instrument : son couvercle tombe et « vomit soudainement ses entrailles » menaçant d'écraser le spectateur puis rétracte très lentement les pièces déconstruites pour se refermer. L'opération se renouvelle tous les 15 mn.

L'usage que fait l'artiste du rythme et des mécanismes ne dresse pas l'infaillibilité machinique contre une condition humaine forcément irrégulière et faillible. Ses machines se fatiguent et s'épuisent comme autant de paraboles de sa propre histoire, offrant une dimension thérapeutique. Depuis les années 1990, Rebecca Horn a introduit dans ses systèmes des jeux de lumière, l'eau, la musique comme autant d'éléments d'enveloppement du spectateur, de possibilités de transport dans un univers poétique et brutal, où le **ravissement est toujours doublé d'une tension dramatique**. [...] Mécaniquement, les touches retrouvent leur emplacement, dans un silence de mort. La maestria du geste n'a d'égale que la brutalité de la torture, cette violence soumise à l'ordre poétique qui incarne si bien l'esprit de l'artiste, toujours encline à composer entre douleur et raffinement, mise en danger et grand spectacle.

RICHARD SERRA, *Clara-Clara*, 1983 – *Promenade, Monumenta* 2008. (*archéologie du futur / archéologie du quotidien*)

Dans les jardins des Tuileries, côté Concorde, une grue soulève une énorme tôle d'acier rouillé qui vient s'ajuster à une autre posée sur la tranche. Un soudeur les raccorde sous l'œil attentif des promeneurs. Un grand morceau attend sur le sol. Les ouvriers s'activent pour monter une monumentale sculpture de Richard Serra longue de 36 mètres sur 3,40 de haut.

La sculpture **Clara-Clara**, du nom de la femme de l'artiste, est formée de **deux parenthèses inversées qui se tournent le dos et ne se touchent pas, ménageant un chemin pour le promeneur qui peut aller de la place de la Concorde au jardin.**

Légèrement inclinées, jouant de leur stabilité réelle et de leur **instabilité visuelle**, de leur **poids écrasant, les murailles dominant le passant, l'intimident.** Puissantes, protectrices et menaçantes, elles interrogent les **notions d'équilibre, de gravité et d'espace.** Alors que dans la sculpture classique le **spectateur** tourne autour de l'œuvre et peut l'appréhender entièrement, ici il se promène au milieu de l'œuvre, **à l'intérieur et à l'extérieur, et n'en a pas une vue d'ensemble** sinon en trouvant un poste d'observation en hauteur. "Le spectateur devient conscient de lui-même. **En bougeant la sculpture change. La contraction et l'expansion de la sculpture résulte du mouvement.** Pas à pas, la perception non seulement de la sculpture mais de l'environnement tout entier change." disait Richard Serra à propos de *Tilted arc*. Une analyse qui s'applique à toutes ses œuvres et à toutes les œuvres in situ [...]

Posée dans le « fer à cheval », Clara-Clara **réinvente radicalement l'entrée du jardin des Tuileries** dessinée par **Le Nôtre**. Ses deux feuilles d'acier courbées **s'harmonisent aux deux rampes du fer à cheval** qui mènent aux terrasses du jardin. Le canyon métallique, large côté Concorde, s'étrécit au centre avant de s'élargir de nouveau vers le jardin permettant **d'apprécier la rigueur classique du jardin à la française** et de son bassin. La sculpture **s'inscrit puissamment dans l'axe royal** qui va du Louvre à l'Arc de Triomphe, prolongé aujourd'hui jusqu'à l'arche de la Défense et aux jardins de Nanterre.

L'installation de la Clara-Clara précède l'exposition **Monumenta 2008** qui présentera au Grand Palais, « **Promenade** », une sculpture inédite de cinq pièces, de Richard Serra, du 7 mai au 15 juin 2008. D'une hauteur de 60 mètres et d'une superficie de 13 500 m², la nef accueillera facilement sous sa verrière aux nervures métalliques les gigantesques plaques, hautes d'une vingtaine de mètres, **conçues spécifiquement pour ce lieu magique.**

Actuellement en construction **dans les ateliers de l'usine Industeel, du groupe ArcelorMittal**, à Châteauneuf, les œuvres arriveront à Paris en convoi exceptionnel. La couleur rouille des pièces est obtenue grâce à un enduit soigneusement contrôlé. [...]

WIM DELVOYE, "Sans titre (Truck Tyre)", 2013, pneu de camion taillé à la main - D11 Bulldozer (échelle 1 :4), 2008, acier trempé découpé au laser, 275 x 150 x 160 cm – Cloaca, 2000.

Pour mener à bien ses projets, l'artiste belge établi à Gand travaille **avec une équipe de sept personnes, qui chacune se charge de déléguer le travail à des artisans spécialisés** sur des savoir-faire précis. Ainsi, pour réaliser ses pneus à l'allure dentelée dont les dernières versions sont exposées actuellement à la Galerie Perrotin, Wim Delvoye a fait **appel à un sculpteur-graveur sur bois.** A ce propos, lorsque je lui demande si à force de déléguer, il n'a pas le sentiment d'être dépossédé de son travail d'artiste, il me répond en toute honnêteté qu'il "se sent plus proche d'un architecte que d'un peintre." Le **rôle de chef d'orchestre, voire de chef d'entreprise**, n'est donc pas pour lui déplaire. De plus, il précise : "chaque pièce que je fais prouve que j'ai choisi de devenir quelqu'un dans l'art. Je fais en sorte de **bien finir mes œuvres.** C'est une manière de respecter mon public."

(Médiapart - Hugo Vitrani) : Approcher Wim Delvoye, c'est sans cesse changer d'échelle, passer du macro (son nom s'exporte dans le monde entier et son œuvre monumentale est globalisée) au micro (l'importance des origines flamandes, le culte du détail). Son œuvre érudite **convoque passé et présent, contorsionne les opposés, se joue des codes de l'art et du capitalisme.**

L'artiste reçoit en blouson de cuir noir, sourire franc, pour se plier à une énième visite méticuleuse des lieux qui à tout moment peut tourner court. A l'étage, un loft où travaillent une dizaines **d'assistants vissés devant leurs ordinateurs**, hypnotisés par des millions de pixels à retoucher et des centaines de lignes vectorisées, **maquettes numériques ultra-complexes de futures sculptures. Monumentales dentelles en acier découpé au laser, assemblé et soudé à la main.** « Si j'avais un système de production à la Vermeer et que je réalisais vingt tableaux dans ma vie, il me serait impossible d'être connu. **Le système est tel qu'il faut toujours avoir de la liquidité, de la quantité.** »

Véritable **usine internationale** qui ne connaît pas la crise, l'atelier "WD" déborde de créations protégées par des portes blindées et armées de digicodes. On traverse alors des **immenses salles de stockage** où l'on retrouve de vieilles connaissances, de nouvelles créations et des collections de livres anciens.

« Le végétarien Wim Delvoye a l'appétit féroce d'un Léviathan. Son œuvre complexe et insolente **digère des siècles d'histoire de l'art et de civilisations**, secrète des polémiques tenaces et des œuvres parfois puantes. En témoignent ses huit déclinaisons de Cloaca, **prouesse scientifique qui reproduit de façon clinique, mécanique et continue, la digestion humaine**. « La merde, c'est montrer l'être humain sans race, sans classe, sans sexe. » On retrouve dans la "machine à caca" les lignes de force du travail de Wim Delvoye : **l'égalité, le gaspillage, la démesure, la confrontation entre la technologie et la nature, un regard scato-cynique sur l'homme qui ne serait qu'un tube avec deux orifices (la bouche, l'anus)**. L'œuvre de Delvoye, c'est aussi un **lien entre l'art et la communication (création d'une image de marque avec des logos comme le Cloaca n°5, vente de produits dérivés comme du papier toilettes, des t-shirts...), et une critique de l'art et son marché**. Si l'artiste n'est pas le premier à manipuler la merde et à la faire avaler par les musées (cf. Piero Manzoni), il est le seul à l'avoir introduite physiquement en Bourse. **Cloaca cotée révèle alors ironiquement la spéculation du capitalisme, du marché de l'art, en y participant activement**. « Wim Delvoye dépeint ce monde, celui de **la compétition, de la démesure du pouvoir et du vide**. L'intelligence de son travail consiste à **exhiber consciencieusement les pulsions agressives et régressives qui le sous-tendent** », analyse Nicolas Bourriaud. »

Wim Delvoye associe les opposés, hack les codes du capitalisme, **fait entrer les cultures qui ont mauvaise réputation dans les sphères cloisonnées des élites**. « **L'histoire de l'art, c'est l'histoire de ce que les riches aiment acheter pour se distinguer des autres classes**. » Alors Wim Delvoye fait entrer, très sérieusement, ces cultures périphériques méprisées : **le tatouage, la publicité, le graffiti, les dessins animés, les bandes dessinées**, qui n'ont toujours pas les majuscules honorifiques qu'elles méritent.

« L'art, c'est du gaspillage » -Wim Delvoye **embourgeoise les objets issus des cultures populaires, il confronte les cultures locales et la globalisation**, revendique un art purement masculin, un art précieux où l'artisanal et l'innovation technologique priment (« grâce à l'ordinateur, je sais rêver plus »). Un art colonisé et colonisateur, comme les civilisations.

ORLAN, Omniprésence, 1993 - Selfhybridation Masque mbangu moitié noir, moitié blanc et visage de femme Euro stéphanoise avec bigoudis, 2000, photographie numérique, 156 x 125 cm : Orlan se fait ouvrir le visage dans un hôpital de New York par une chirurgienne qui a accepté que son équipe soit filmée en direct dans trois musées, dont le Centre Georges Pompidou. L'artiste, endormie localement, parle à son public alors que sa peau se détache de sa chair - (Télérama)

Entre 1991 et 1993, Orlan subit **9 opérations de chirurgie esthétique qui seront mises en scène et retransmises en public**. Ces transformations physiques – dont la pose d'implants protubérants sur les tempes – relèvent d'une décision artistique : Orlan souhaite « *se faire une nouvelle image pour faire de nouvelles images, retirer le masque de l'inné et redéfinir le principe même de l'identité* ». Elle adapte donc à son visage la technique picturale du sfumato (NDLR : utilisée notamment par Léonard de Vinci, elle consiste à noyer les contours). Une vidéo retrace ses différents passages au bloc opératoire, dont le sixième pendant lequel elle lit à haute voix la préface du livre *Le Tiers instruit* de Michel Serres. Car toutes ses **opérations-performances sont issues de lectures philosophique, psychanalytique ou littéraires**, de Deleuze et Guattari à Julia Kristeva, Antonin Artaud ou Alphonse Allais. Quant à la chair extraite au cours de ces multiples opérations, elle figure désormais au cœur de stèles en verre sur lesquelles sont gravées en 15 langues différentes des extraits du texte de Michel Serres (« *Le monstre courant tatoué, ambidextre, hermaphrodite et métis, que pourrait-il nous faire voir à présent sous sa peau ? Oui le sang et la chair...* ») mettant ainsi en évidence un rapport entre la chair et le verbe.

Promotrice de **l'Art Charnel**, Orlan affirme « **J'ai donné mon corps à l'art** ». Son corps devient un **matériau à sculpter**. Dans cette série d'autoportraits réalisés soit par le biais du morphing

infographique ou au cours de véritables interventions chirurgicales, elle **oscille entre défiguration et refiguration. Elle recrée son corps, se greffe des fragments d'autres corps, le remodèle selon des types de l'histoire de l'art et de la mythologie. C'est l'art qui devient modèle du corps réel et non plus le contraire.**

Orlan **mélange ses traits par ordinateur avec ceux d'individus ou de statues issus de culture africaine, amérindienne, précolombienne, égyptienne, mérovingienne...** En étudiant leurs **standards de beauté** (déformation du crâne, strabisme, faux nez...), elle propose un autre modèle, une **hybridation**. « *Après mes opérations chirurgicales, explique-t-elle, j'ai compris qu'on ne peut pas dire "je suis", mais "je sommes"... parce qu'on est fabriqué par les autres* ». Les « Self Hybridations » seraient donc une autre façon de se métamorphoser, de « *brouiller les cartes, de transformer le réel en virtuel et vice versa* ». Mais cette série est aussi une **hybridation entre la photographie digitale et la sculpture, la peinture et les nouvelles technologies**. En 2013, une œuvre conçue à partir d'un scan du crâne d'Orlan (et exposée à Enghien) rend visible un implant dentaire à base de bœuf. L'artiste qui, toute sa vie a essayé de casser les barrières, les murs entre les générations, les sexes, les cultures et les pratiques artistiques, peut donc aujourd'hui proclamer : « *Je suis hybridée avec un bœuf* ».

« **L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, avec les moyens technologiques disponibles aujourd'hui.** [...] *L'enjeu est de montrer, à travers différents portraits de l'artiste, les divers stéréotypes de la beauté qui sont à l'œuvre dans d'autres cultures ou à d'autres époques : aussi bien le modèle africain, précolombien que celui de la Renaissance italienne du 15^{ème} siècle.*

« **L'Art charnel, écrit ORLAN dans son célèbre manifeste, ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération chirurgicale performance et au corps modifié devenu lieu de débat public.** » La finalité habituelle (rajeunissement ou ravalement de façade) lui importe en effet beaucoup moins que le **processus même de transformation du corps**, dont les multiples états successifs sont froidement exposés là où le chirurgien prend bien soin de dissimuler les séquelles visibles de l'acte de transmutation de la matière rétive. Dans une série frappante de quarante images, judicieusement intitulée *Omniprésence*, ORLAN n'hésite pas ainsi à montrer l'évolution quotidienne de son visage à l'issue de la septième opération là où le patient lambda est habituellement « mis en quarantaine » pour le soustraire aux regards jusqu'à ce qu'il soit présentable.

C'est le corps réel qui est omniprésent dans ces photos que personne ne souhaite voir, surtout pas l'opéré qui attend impatiemment l'assomption finale. Preuve, s'il en fallait encore, que le prétendu culte du corps de notre époque s'en tient à la surface, idéalement améliorée, et en refoule la profondeur tourmentée. Le striptease radical d'ORLAN, qui tombe comme Peau d'âne la fausse peau qui la recouvre, joue à cet égard le rôle de révélateur. Elle clame d'ailleurs haut et fort que « **le corps n'est pas autre chose qu'un costume** » (*The Body is but an outfit*). [...]

DEPLACEMENT DU STATUT DU SPECTATEUR – de l'exécution ou l'interprétation à la participation active

Marcel Duchamp insiste sur le rôle déterminant du spectateur en tant que co-auteur de l'œuvre. Par sa présence de plus en plus active, il donne sens à l'œuvre comme dans de nombreuses expériences néo-dadaïstes des années 60 et dans les installations actuelles : il enclenche un mécanisme, il pénètre et transforme un espace, il s'exprime, se substitue même à l'objet artistique.

JEAN TINGUELY, *Méta-Matic n°1*, 1959 : le titre consacre une série de **machines à dessiner exigeant la participation effective du spectateur**. C'est lui qui décide de la **nature de l'outil** utilisé pour dessiner : crayon, stylo à bille, feutre, tampon, etc. et de la **durée du fonctionnement** – la machine peut être activée aussi bien par un interrupteur à pédale posée au sol et reliée au moteur par un fil électrique que par une bicyclette enfourchée par le spectateur. Ce dernier **devient artiste** grâce au

relais de la machine. Il repart avec sa production. L'œuvre apparaît alors comme une **parodie du geste automatique de l'abstraction lyrique** prédominante à l'époque.

YAYOI KUSAMA, *Obliteration Room*, 2011. (*Le blog du Rhinocéros*)

The Obliteration Room est une installation de l'artiste contemporain japonaise Yayoi Kusama. Peintre et sculptrice autodidacte, en 1957 elle arrive sur le sol américain [...]. C'est en participant aux mouvements Psychédélique et Pop Art qu'elle développe le concept d'oblitération. Oblitérer c'est annuler la validité. Par extension l'oblitération se rapproche de la **disparition, de la diminution ou de l'affaiblissement**.

L'artiste Yayoi Kusama a réalisé durant le mois de décembre dernier, une installation pour la Galerie d'Art Moderne de Brisbane. Celle-ci consiste à **peindre un environnement domestique, mur, chaise, table, piano et bien d'autres éléments dans un blanc brillant**, jusque-là rien d'extraordinaire. Pendant deux semaines, le musée a **donné des milliers de stickers ronds et colorés aux visiteurs** du musée qui ont ensuite été invités à **collaborer dans la transformation de l'espace, en collant des stickers partout dans cette pièce immaculée, qui est vite devenue au fil des jours une explosion de couleurs**. Lorsque Yayoi était une jeune fille, elle a commencé à voir le monde à travers un écran de petits points, ils couvraient tout ce qu'elle voyait, murs, plafonds et même son propre corps. Sa démarche artistique utilise toujours des points pour couvrir de nombreuses surfaces. **Ce processus signifie pour elle la destruction complète de toute trace de quelque chose**.

Sans rentrer dans les détails, le **daltonisme** est une défaillance classée dans les anomalies légères. Dans l'absolu il faut tout de même reconnaître que les daltoniens ont une vision complètement différente du monde des couleurs qui nous entourent. À l'instar de the Obliteration Room, quand on entre dans une telle installation **on est immergé dans un nouvel univers. L'expérience du spectateur** est toujours très importante dans les œuvres de Yayoi Kusama. Le spectateur se retrouve dans une sorte de tableau monochrome recouvert de millier de pois coloré rose, rouge, orange, jaune, vert et bleu. On a l'impression d'être dans une poignée de confettis. **L'immersion dans ces couleurs est violente, la multitude de points de couleurs mettent brutalement à l'épreuve la perception du visiteur**. Selon les mots de l'artiste, the Obliteration Room est une œuvre psychosomatique. Ne serait-ce pas notre état, **si brusquement on devenait daltoniens ?** Imaginez que vous mangez une pomme rouge qui d'un coup devient jaune-brun. Pensez à toutes les autres teintes de rouge qui sous vos yeux se transforment en jaune-brun. Une expérience bouleversante. Pour Yayoi Kusama, multiplier les pois est une manière de représenter l'être humain perdu parmi des centaines de milliers d'autres humains. Elle est effrayée par ce phénomène. Son installation est à l'image de sa **phobie** qu'elle veut nous transmettre.

ERWIN WURM, *One Minute Sculptures*, 1997-1998. (*Julien Foulatier - Boum ! Bang !*) - l'artiste se démarque plus nettement avec ses « One minute figures » et ses « One minute sculptures », performances pendant lesquelles il demande – **au moyen d'une notice** – aux visiteurs des musées où il expose de **prendre une position particulière pendant un instant très court**. S'allonger sur des balles de tennis, rester debout sur deux ballons, enfiler dix pulls, placer des cornichons entre ses doigts de pieds ou prendre une chaise à bras le corps... Quelles que soient les **instructions**, le résultat est le même: un **corps contraint à s'adapter**, à se mélanger, à prendre une autre forme souvent non naturelle et la création d'une **sculpture éphémère et vivante, caractérisée par l'équilibre précaire et la tension**. Autant de tentatives où le Erwin Wurm sculpteur, devient un Erwin Wurm **metteur en scène, scénariste ou chef d'orchestre** et où **objets et humains deviennent une matière à détourner, à réinventer et à sculpter**. Ces *ready made* humains distillent un humour ravageur et un sens de l'absurde réconfortant.

PABLO REINOSO, *La Parole*, 1988, 620 x 200 cm : inspiré par les techniques thérapeutiques de la psychanalyse, l'artiste conçoit **une structure de toile suspendue, gonflée en permanence par un ventilateur, percée de deux orifices permettant à deux visiteurs d'introduire leur tête**. Le principe consiste à isoler la tête, la dissocier du corps. **La tête des deux interlocuteurs flotte dans les limbes**,

cette situation leur permet de se concentrer sur leur pensée, elle facilite la communication et la confiance.

COLLABORATION – L'ÉNERGIE COLLECTIVE- CREER DU LIEN SOCIAL

Plus que s'adresser à un individu, l'artiste peut canaliser l'énergie collective pour faire œuvre : dans une démarche conceptuelle, cette collaboration peut s'appuyer sur l'exécution du projet conçu par l'artiste ; mais le groupe peut également participer à l'élaboration même du projet à travers des workshops ; parfois l'artiste propose une structure et le groupe apporte les matériaux, voire même le contenu ; il est question également de réactiver le lien social, le « religio », en organisant des rituels ou de recréer des « monuments », une mémoire collective – l'artiste est un metteur en scène social ou pratique une « sculpture sociale » ; les réseaux sociaux permettent de développer des pratiques artistiques collectives nouvelles.

SOL LEWITT, *Wall Drawings, 1968-2007.* (PDF Centre Pompidou Metz) - La grande majorité des dessins furent conçus pour être effectués par d'autres que l'artiste : assistants professionnels habilités par l'atelier LeWitt et dessinateurs débutants en la matière sont invités à suivre rigoureusement les instructions et diagrammes mis au point par LeWitt. Comme énoncé par l'artiste dès 1967, l'idée et le concept priment sur l'exécution. À l'instar de musiciens interprétant une partition, les dessinateurs exécutent ainsi à leur manière, les formules géométriques indiquées par LeWitt, dans le respect de l'œuvre énoncée.

(G.C. Le Républicain Lorrain) 65 étudiants impliqués - L'exposition présente, ici, sur 1 200 m², **trente-trois de ses « systèmes » ou combinaisons géométriques en noir et blanc dont certaines très simples (lignes droites, arcs de cercle, carrés...) et d'autres, plus complexes (courbes, boucles...), conçues sur des matériaux très différents (mine de plomb, pastel gras, lavis d'encre et peinture acrylique).** Leur réalisation, lancée depuis le 6 janvier, a été confiée à **65 étudiants** issus des Écoles d'art de Metz et d'Épinal (Esal), de Nancy, de Reims et de l'École d'architecture de Nancy. Pour les encadrer, **treize jeunes artistes diplômés et sept assistants professionnels de la Fondation LeWitt.** « L'œuvre de LeWitt est conceptuelle, c'est-à-dire qu'elle se définit par un concept, une direction générale, qui comprend des instructions, des diagrammes et des dessins préparatoires. LeWitt laisse l'exécution à d'autres que lui », explique Béatrice Gross. Ce qui n'a pas empêché l'artiste de participer à la première réalisation mais, cette fois, en tant qu' « art worker ». « **La virtuosité technique ne l'intéressait pas.** C'est une question d'attitude face à la vie. Il se levait à 6 h, allait nager une heure, écoutait de la musique et lisait. C'est cette routine qui lui permettait de créer des choses. » Venu participer à ce chantier, John Hogan, l'un des douze assistants professionnels de la Fondation LeWitt, et aussi l'un des plus anciens à avoir travaillé auprès de LeWitt, confiait « être guidé par la perfection » « C'est comme si nous étions des musiciens qui interprétons son œuvre ». [...]

TADEISHI KAWAMATA, *Les Chaises de Traverse*, oeuvre in situ. Hôtel Saint-Livier, Metz et Centre d'Art Contemporain *La Synagogue de Delme.* 1998 :

Dans tout projet, l'artiste **s'entoure d'étudiants, d'habitants, de groupes qui participent au montage et à la réalisation de l'œuvre.** Les notions de respect et de dialogue qui caractérisent son travail se retrouvent également dans son processus de création. L'artiste les met en pratique avec les personnes dont il s'entoure pour réaliser ses interventions. La création d'une communauté avec laquelle il **partage la recherche et l'effort du travail** anime et fonde chacun de ses projets. Son travail peut donc être qualifié « **d'Art participatif** » : « *Je travaille toujours avec beaucoup de gens à cause de l'échelle des projets, et c'est toujours intéressant pour moi de les voir agir pour m'aider à les mener à bien. Ils ont constamment de nouvelles idées pour modifier le projet, et je suis à l'affût précisément de ces moments-là ; je reste ouvert à toutes leurs suggestions : sur la façon de procéder, de coopérer, de construire le projet. Pour moi c'est une méthode très efficace, il m'arrive même de partir de leurs idées pour définir la structure.* »

"Pour moi, il n'y a pas d'art solitaire ou narcissique. Je travaille avec les gens et pour les gens. Mon travail étant devenu quasiment planétaire, je voyage d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre. Je suis moi-même devenu un errant, un marginal, un "drifter", un "outsider" par rapport à la société établie", "pour moi la fin de l'art n'est pas de fabriquer des objets à exposer, mais d'établir une relation entre les hommes et les femmes au cours d'un travail qui se construit en commun, jour après jour".

Tadashi Kawamata coordonne les équipes qui réalisent une de ses installations monumentales : deux **"accumulations" de chaises dans deux lieux distants de 35 kilomètres**, l'une à l'hôtel Saint-Livier à Metz, l'autre à la synagogue de Delme. A ses côtés, les étudiants des écoles d'art et d'architecture de Metz et de Nancy, attentifs, l'interrogent et s'affairent à la construction de l'œuvre. Tadashi Kawamata explique avec calme à un groupe d'étudiants tout aussi placide le dispositif à mettre en place : transporter des chaises sur les sites puis les empiler sans chercher à les ordonner. Armés de tenailles, de scies électriques et de câbles en plastique, les étudiants vont petit à petit **construire un plafond suspendu de chaises renversées dans la synagogue, puis un gigantesque contrefort chaotique de chaises masquant une partie de la façade de l'hôtel Saint-Livier. Quelques chaises solitaires sont placées dans les abris-bus le long de la route reliant les deux sites.** Parfois sceptiques, les étudiants s'arrêtent. Une fois l'installation achevée, ils comprennent le sens de leur participation au projet : "Plus on divisait le travail, plus on devenait léger entre nous..."

Fidèle à sa pratique du **"work in progress"**, tels Daniel Buren ou Christo, Tadashi Kawamata poursuit le travail amorcé à la Chapelle Saint Louis de l'Hôpital de la Salpêtrière, lors du Festival d'Automne à Paris en septembre 1997. Pour son projet à l'Hôtel Saint Livier à Metz et à la Synagogue de Delme, il **réutilise les chaises qui constituaient cette œuvre**, en les complétant par d'autres, **collectées auprès des habitants de Delme.**

Cette intervention de Kawamata s'articule autour de **l'idée de passerelle, de liaison physique et symbolique entre la ville et la campagne.** L'Hôtel de Saint Livier, édifice datant du XIIe siècle, implanté au coeur de la cité historique, s'inscrit pleinement dans l'espace fortement urbanisé de la cité messine. La Synagogue est à l'inverse implantée dans une zone rurale; désormais désaffectée, victime de l'exode rural.

Le mur de chaises de l'Hôtel Saint Livier semble surgir de l'intérieur du bâtiment et traverse la cour de l'édifice en créant **comme une muraille infranchissable.** Dans la Synagogue de Delme, les chaises sont disposées sur une **structure qui scinde l'espace dans sa verticalité.** Suspendue à une hauteur à peine supérieure à la taille humaine, l'oeuvre investit l'intégralité de la surface du lieu fermant comme un "couvercle bas et lourd" le rez-de-chaussée. L'accumulation des chaises, présentées comme en suspension dans ce lieu, ampute très largement le champ de vision, **l'espace ainsi cloisonné laisse transparaître une atmosphère pesante.** Sous le plafond tourmenté de chaises reliées entre elles, le visiteur oppressé cherche la lumière. La chaise est utilisée pour sa **valeur métonymique : elle évoque immédiatement l'homme.** L'enchevêtrement pêle-mêle des chaises de toutes sortes, provoquant la vision d'une mise au rebut massive, suscite un sentiment de tragique abandon. Chez certains "les chaises de traverse" ont réveillé de douloureux souvenirs liés à la guerre. La contemplation de l'œuvre est résolument différente lorsque le point de vue change. La forte impression de confinement et d'atmosphère pesante est complètement bouleversée : l'espace semble ouvert, les chaises forment un tapis sombre que contrebalance la blancheur des murs et du sol sur lesquels se reflètent la lumière.

Par l'accumulation de chaises usagées dans les deux lieux, Kawamata **suggère la vie et la mémoire des lieux**, restitue une vitalité aux endroits désertés, en reliant une communauté isolée à la densité urbaine. Les chaises sont à la fois l'héritage d'une tradition et le signe de la présence de l'homme.

JOCHEN GERZ ET ESTHER SHALEV GERZ, Le Monument vivant de Biron, 1995-1996, Biron, France : dans la petite commune du Périgord de moins de 200 habitants, le projet initial était de remplacer le monument aux morts du village par une commande publique. Il s'agissait d'un simple obélisque portant les noms des morts gravés, dégradé par l'usure du temps et devenu invisible par l'habitude du regard et de la disparition progressive des rituels. Gerz propose le remplacement de l'obélisque

par un autre identique mais en modifie l'usage et le mode de fonctionnement. **Au lieu d'inscrire sur les faces de l'obélisque les noms des disparus accompagnés d'une formule comme « Morts au champ d'honneur, 1914-1918 », l'artiste place sur la pierre des plaques émaillées portant les réponses anonymes mais authentiques des habitants du village à une question restée secrète, « qui met en concurrence la vie et la mort », telle que « Qu'est-ce qui est assez important pour accepter de mourir ? ».** Chaque question ouvre ainsi sur un sens actuel, et le traditionnel monument aux morts **devient un lieu de méditation sur la valeur présente de l'existence humaine.**

Gerz a prévu l'avenir de cette œuvre, restée selon sa volonté **inachevée** par essence : « *j'ai laissé ma question sur place, et depuis, un couple continue de poser cette question aux habitants du village qui atteignent leur majorité ainsi qu'à ceux qui viennent habiter Biron* ». « **Je veux faire de ce monument aux morts un monument vivant, sans cesse réactualisé, faire en sorte qu'il soit constamment en mouvement. Il faudra l'entretenir.** »

Chacune des réponses constitue un réel acte de croyance, **d'adhésion à cette création commune**, et manifeste l'existence d'une communauté existant à l'heure actuelle et ouverte à l'avenir. Cette démarche réactualise sous forme symbolique le **principe de souscription collective** du 19^{ème} siècle. « *Le souscripteur qui apporte sa pierre au monument devient lui-même comme une pierre de ce monument. Il fait corps avec lui.* »

La III^{ème} République était focalisée sur le culte du souvenir, partagé exclusivement par ceux qui ont un passé commun. Gerz ouvre sa création sur une **temporalité inversée, l'avenir prend la place du passé**. L'œuvre est l'inverse de ce monument intangible mais vite fossilisé et oublié, sa **métamorphose perpétuelle sera le garant de sa visibilité dans l'espace public.**

JOËL HUBAUT, *La Place rouge*, 1996, Deauville - *La Ligne 2001*, Hérouville-Saint Clair, Calvados. (Scribium – Liliane Collignon)

« **L'aide et la complicité de la population** » permet à Joël Hubaut de réunir des véhicules, des objets, des signalétiques rouges apportés par les habitants pour La Place rouge à Deauville (1996) où il souhaite : « Bienvenue aux pompiers, à la Croix-Rouge, aux pères Noël rouges, aux Brigades rouges, à l'Armée rouge, aux rouges gorges, aux fourmis rouges, aux haricots rouges... ». **L'annonce est passée par voie de presse: celle d'un rendez- vous ludique et participatif, qui sous forme de calembour visuel travaille dans le champ de codes sociaux.**

Baptisée « **sculpture de société** », *La Ligne 2001* a été réalisée avec la participation des habitants. Constituée de **25 000 pavés de verre, correspondant au nombre d'habitants, une ligne traverse la ville sur 2 km ; chaque habitant a confié un objet qui est inséré dans chaque pavé. La ligne symbolise le passage du 20^{ème} au 21^{ème} siècle ; on marche dessus quand on se déplace dans la ville et on voit les objets déposés par les habitants dans les cubes de verre, témoignages de leur présence lors du changement de siècle. Il s'agit par conséquent de commémorer le présent.**

PATRICK VAN CAECKENBERGH, *Le Dais*, 2001. (Flickr)

Si la plupart des **traditions folkloriques** ont progressivement perdu leur sens symbolique pour en acquérir un autre, davantage social, voire touristique, certaines sont parfois **recrées** par des artistes. Ainsi Patrick Van Caekenbergh a conçu, avec Le Dais, **les outils d'une nouvelle procession** : un dais de bois supporte un "carrousel" de falbalas, tenu par 48 hampes ornées d'une sorte d'amanite tue-mouches aux vertus hallucinogènes...

Un tambour de kermesse suggère une fête possible mais, a contrario, 24 paires de charentaises semblent plutôt figurer le repos. Car l'œuvre peut aussi se déployer en une procession. Le long voile de tissu est alors promené par les habitants, dans la ville, au son du tambour, et étend ses 75,98 mètres ; soit la mesure exacte d'une échelle ayant servi à la description de l'Univers et à la visualisation, sous forme réduite, de la Voie lactée."

Le Dais n'honore de sa protection ni la Vierge, ni les saints, mais **les hommes et les femmes qui ont librement accepté de tenir un coin de ciel**. Le Dais est donc, pour l'imaginaire, mais aussi de façon bien tangible **"le ciel à portée de tous"**. Il représente une **utopie**, sans doute, mais humble et réalisable, à portée de mains (...)"

Ce dais est utilisé pour les processions marseillaises organisées chaque été. A l'occasion de fêtes (Pêcheurs, Saint-Jean...), une réplique de l'œuvre peut être réinvestie pour accompagner manifestation ou procession.

AÏ WEIWEI, *Gunleg* : L'idée qui le guide reste la même : libérer les potentiels dans le présent et pour l'avenir, affirmer ses positions grâce aux dizaines de milliers de photos et de textes diffusés sur son blog ou par le biais de Twitter. L'artiste iconoclaste et pacifiste, bête noire des autorités chinoises, a **publié un cliché où on le voit**, en short, chaussettes noires et chapeau de paille, **mettre en joue une cible imaginaire en tenant dans ses mains sa jambe, comme un fusil. Des milliers d'internautes du monde entier se photographient en train d'"épauler" une arme non létale, leur propre jambe, imitant un geste de l'artiste chinois Ai Weiwei en référence à l'actuelle campagne antiterroriste en Chine.** Ai Weiwei, très actif sur les réseaux sociaux, a créé un "mème", ainsi que l'on appelle ces phénomènes repris et déclinés en masse sur l'internet, avec le hashtag "**gunleg**". Il a lui-même sélectionné et mis sur son compte Instagram une sélection de photos prises aux quatre coins de la planète et représentant des internautes dénonçant le recours aux armes à feu avec ce geste moqueur. En Chine, où Instagram n'est pas censuré contrairement à Facebook ou Twitter, de nombreuses personnes ont aussi publié leur photo sur leur compte de microblogs ou l'ont envoyée grâce à WeChat, une application mobile de messagerie très populaire en Chine. **L'imagerie patriotique maoïste a même été détournée sur des affiches où les soldats de l'Armée populaire de libération brandissent leur jambe à la place de leur fusil.** Une critique des forces de sécurité. Ai Weiwei a souvent par le passé critiqué l'omniprésence et l'omnipotence des forces de sécurité en Chine et ses œuvres d'art véhiculent des messages libertaires qui hérissent le pouvoir.

CONCLUSION – L'ARTISTE EN TANT QUE MEDIATEUR

Comme on l'a constaté déjà avec Joël Hubaut ou Jochen Gerz, l'artiste peut s'effacer pour ne jouer plus que le rôle de metteur en scène et de médiateur : les spectateurs deviennent acteurs et livrent le contenu de l'œuvre et celui qui réalise l'œuvre n'est pas forcément l'artiste lui-même.

SOPHIE CALLE, *Les Aveugles n°6*, 1986, 120 x 131,4 cm l'ensemble. (*Jean-Marie Wynants in Culture Arts*)

Le principe de collaboration qui la constitue fait d'emblée basculer cette création dans **le champ du relationnel**. Cette œuvre est un pur **acte de médiation**, instituée par une **dynamique participative faisant agir différents acteurs.** (*esse*)

Toujours inspirée par le principe de **l'enquête**, elle a le **projet de demander à des aveugles : qu'est-ce que la beauté pour vous ?** Après un période d'hésitation – il est difficile de s'immiscer dans l'intimité d'une personne, de plus, handicapée – elle ose poser la question, on lui répond : « la mer à perte de vue ». **Elle demande alors à un photographe professionnel de rendre visible cette image mentale**, le résultat l'enthousiasme et **lance une série de portraits d'aveugles dans laquelle elle confronte la photographie de leur visage, le texte de leur réponse et l'image correspondant. Paradoxalement elle exhibe le visage de ceux qui ignorent leur apparence.**

Dès 1986, Sophie Calle, dont le travail explore régulièrement **la disparition et l'absence**, s'intéresse au monde des aveugles [...] Particularité, toutes les personnes qui s'expriment sont aveugles de naissance. [...] **La plupart parlent étonnamment de vue, de vision, de regard** : « *A Versailles, j'aime l'enfilade des jardins, des bassins, des pièces d'eau. C'est magnifique. Il faut les voir depuis la galerie des Glaces, en les surplombant. De là, vous embrassez tout et j'aime à voir l'ensemble. Mon regard plonge, on me décrit et je transpose.* » Et puis ce gamin à la bouille irrésistible : « *Le vert c'est beau. Parce que chaque fois que j'aime quelque chose, on me dit que c'est vert. L'herbe est verte, les arbres, les feuilles, la nature... J'aime m'habiller en vert.* » Un seul va à contre-courant de l'enthousiasme de tous les autres. Il affirme : « *Le beau, j'en ai fait mon deuil. Je n'ai pas besoin de la beauté, je n'ai pas besoin d'images dans le cerveau. Comme je ne peux pas apprécier la beauté, je l'ai toujours fuie.* » La

deuxième partie est très différente. **En 1991, Sophie Calle demande à des aveugles ce qu'ils perçoivent.** Elle **confronte ensuite leurs descriptions à des textes sur le monochrome** de Borges, Klein, Malevitch, Manzoni, Rauschenberg, Reinhardt et Richter. Ici, une seule image et une succession de pages grises dont l'essentiel est occupé par la **version braille en relief des textes** repris, en petit, en bas de page. Parfaite adéquation entre le fond et la forme pour une série où la recherche sur la couleur des uns se confond étrangement avec la perception des autres. La troisième et dernière partie de l'ouvrage est la plus récente. C'est peut-être aussi la plus dramatique. En 2010, Sophie Calle est à Istanbul et y développe un projet dans le cadre d'« Istanbul capitale européenne de la culture ». Elle y interviewe **une série de gens qui ont perdu la vue subitement. Elle leur demande de décrire ce qu'ils ont vu pour la dernière fois.** Le premier témoignage est digne d'un film. Suite à un conflit avec un automobiliste, un chauffeur de taxi voit celui-ci descendre de son véhicule, revolver à la main, et lui tirer froidement une balle sous l'œil gauche. C'est la dernière chose qu'il a vue. Il la décrit avec une précision effrayante. Pour cette série, outre le portrait de chaque témoin, Sophie Calle livre une vision de la dernière image décrite : un paysage, la reconstitution d'une image floue ou la description gestuelle par la personne concernée, de l'accident qui lui a fait perdre la vue. Le livre se termine avec un homme, au bord de la mer. Il dit : *« Il n'y a pas de dernière image – j'ai lentement perdu la vue –, mais une image qui reste, celle qui manque : trois enfants que je ne vois pas, assis côte à côte, face à moi, sur le divan du salon, là où vous êtes. »* Et Sophie Calle clôt la série avec l'image du divan, désespérément vide.

QUESTIONS SOULEVEES PAR LE PROGRAMME LIMITATIF

Déplacement du statut d'artiste : du démiurge solitaire au metteur en scène

Les enjeux de la pratique à deux

Comment le couple ou le duo d'artistes joue-t-il de son image ?

Comment la collaboration dans l'art des 20^{ème} et 21^{ème} siècles contribue-t-elle à l'éclatement des catégories artistiques ?

Montrez comment la collaboration articule des langages et des pratiques appartenant à la danse, le théâtre, la vidéo, le numérique, les sciences... ?

Les enjeux de la création collective ou la plus-value d'une collaboration

Qu'apporte de novateur la collaboration dans une production plastique contemporaine ?

Pourquoi un collectif d'artistes ?

Déplacement du statut du spectateur : de l'exécution à la conception

Comment la notion de collaboration s'élargit à la participation active du spectateur dans l'art des 20^e et 21^e siècles ?

Comment l'artiste conçoit-il la participation d'un public dans certaines œuvres à partir de 1960 ?

Le temps de l'œuvre, le chemin de l'œuvre

Reconstruire du lien social

La question de l'environnement

Les nouvelles technologies

L'atelier en tant qu'entreprise

L'artiste en tant que médiateur