



ACADÉMIE DE NANCY-METZ

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Ressources lycée
ARTS PLASTIQUES
Enseignement optionnel

Études de cas

Qu'entendre par « étude de cas »?

Ce sont des **Questionnements artistiques transversaux** :

Extrait commun aux BO de seconde, première et terminale des programmes en vigueur :

Dans le cadre du projet personnel de l'élève, le professeur propose, avec souplesse, les études de cas parmi celles mentionnées ci-dessous. **Il est possible par exemple, de s'appuyer sur elles pour ancrer une démarche et une pratique sensibles, impulser ou orienter des projets d'élèves, susciter un débat argumenté** à partir des productions des élèves ou de la présentation de références artistiques, motiver une recherche documentaire accompagnée ou en autonomie. **Il peut également les compléter, les enrichir ou les reformuler.**

https://cache.media.eduscol.education.fr/file/SP1-MEN-22-1-2019/69/3/spe566_annexe1CORR_1063693.pdf

Seconde :

Se penser et se situer comme artiste

- a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?
- b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?
- c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Approche théorique

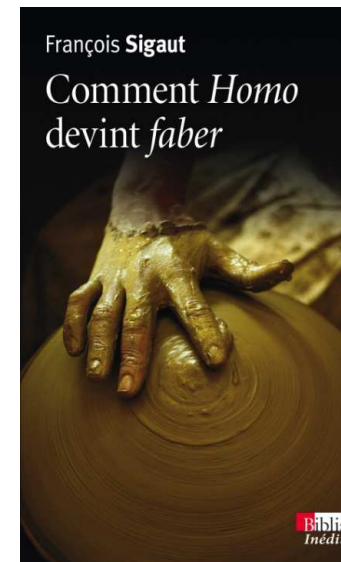
a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Il fut un temps, pas si lointain, où les notions d'art et d'artiste n'avaient pas cours au sens où nous les entendons ; où peintres et sculpteurs étaient des artisans, semblables à tous les travailleurs manuels qui produisaient et vendaient eux-mêmes leurs ouvrages, cordonniers ou boulangers, chapeliers ou vitriers ; et où former une académie représentait un privilège qui, parce qu'il outrepassait la coutume et le droit, dut être conquis de haute lutte.

Pour comprendre le passage de l'artisanat aux beaux-arts et du peintre à l'artiste, il faut chercher les raisons de cette "académisation" des arts du dessin à l'âge classique : pourquoi ne sont-ils pas demeurés des métiers artisanaux exercés dans un quasi-anonymat, et pourquoi cela advint-il aux arts de l'image plutôt qu'à n'importe quelle autre activité manuelle ? Et il faut en dégager les effets sur leur pratique et sur leur perception : comment se transforma la hiérarchie des peintres, et leur rapport au talent, à l'argent, aux clients, à leur nom même et à leur propre image ? **Comment évolua le regard sur la peinture, et comment s'imposèrent peu à peu les termes de "beaux-arts" et d'"artiste", jusqu'alors inconnus ?**

Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, éd. De minuit, 1993.



Dans le monde animal, l'action outillée ne fait intervenir que des automatismes corporels, qui peuvent certes rodés et perfectionnés par apprentissage, mais qui sont innés et dont la mise en œuvre n'exige pas d'attention particulière. Chez l'homme, au contraire, l'outil implique un partage de l'attention et des aptitudes mentales tout à fait inédites. Comment de telles aptitudes ont-elles pu se développer ? Et si ce partage de l'attention entre fin et moyen était à l'origine de la conscience d'un réel ayant une existence indépendante, et par suite de la conscience de soi ? Ainsi, ce ne serait pas l'homme qui fait l'outil, mais bien plutôt l'outil qui fait l'homme.

François SIGAUT, *Comment Homo devint faber. Comment l'outil fit l'homme*. Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », série « Le passé recomposé », 2013

Approche théorique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

texte fondateur de la peinture occidentale moderne, ce savant, peintre, architecte, défenseur de la rationalité et figure centrale de la première Renaissance, réunit en un court traité le savoir de ses amis florentins : [Brunelleschi](#), [Donatello](#), [Ghiberti](#)...

En trois parties qui sont comme autant de recouvrements successifs du panneau ou de la fresque, Alberti instaure – par delà les recettes d'atelier – quelque chose **comme un protocole de la peinture**. Sous sa plume, le tableau devient alors la fenêtre à travers laquelle on contemple, non le monde, mais une histoire.

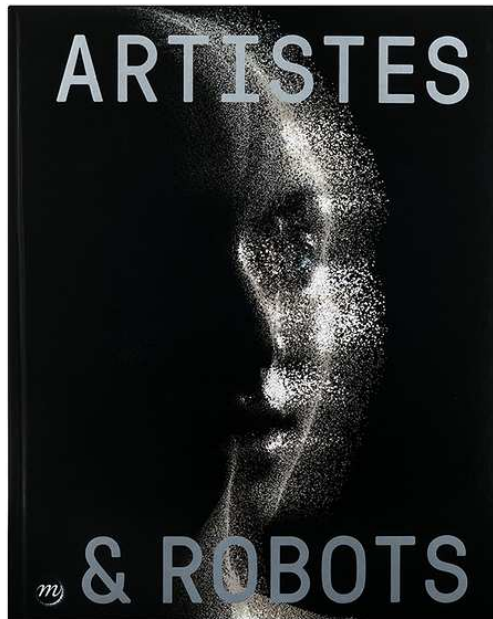
Les tensions qui parcourent ce texte – statut de la couleur, physique ou symbolique ; prélèvement réaliste ou figures idéales ; efficence de la lumière ; ambivalence de la surface en tant qu'aplat et profondeur – traverseront toute la pratique de la peinture jusqu'à la rupture du XIX^e siècle (Delacroix, Manet, Cézanne).

Leon Battista ALBERTI (1404-1472), *De Pictura (De la Peinture)*, 1435



Approche théorique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Artistes et robots: **l'imagination artificielle au pouvoir ?**

Dans notre monde universellement et uniformément transformé par les progrès de l'intelligence artificielle, ses applications scientifiques, industrielles financières et domestiques, on pouvait penser que l'art serait, pour paraphraser André Malraux, le dernier chemin (direct) de l'homme à l'homme.

Cet ouvrage s'intéresse à cet autre aspect du règne de la haute technologie: l'avènement de l'imagination artificielle. **Une machine serait-elle capable d'égaler un artiste ? Un robot pourrait-il se substituer à un peintre ou un sculpteur ? Dans quelle mesure peut-on parler de créativité artificielle ?**

Léonard de Vinci a dessiné il y a cinq cents ans de nombreux rêves de machines : palais flottant, hélicoptère, char d'assaut, métier à tisser industriel... Mais ce génie visionnaire ne semble pas avoir osé imaginer une machine qui pourrait remplacer l'artiste.

Des machines à créer : voilà les œuvres que présente ce catalogue qui s'intéresse précisément au sujet de l'imagination artificielle, dans ses différentes matérialisations artistiques, et en abordant les grands enjeux que cette révolution technique soulève. Des artistes qui créent des machines qui créent de l'art.

Bertrand DORLEAC et Jérôme NEUTRE (dir.), *Artistes et robots*, éd.RMN Grand palais, 2018.

Approche théorique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Dans *La machine à peindre*, Maurice Fréchuret étudie le désir insensé et même incompréhensible de certains artistes de notre siècle de travailler comme des machines, de procéder de la manière la plus inanimée possible et de **fabriquer des œuvres issues d'une mécanique qui ferait glisser la création vers le point d'affect zéro**. S'appuyant sur une réflexion générale sur les rapports de l'art et de la machine au XXe siècle, depuis le futurisme et Duchamp, il aborde une série de cas exemplaires et apparemment disparates: Warhol, Giacometti, Pinot-Gallizio, Tinguely, Opalka, Darboven, On Kawara, et enfin le groupe BMPT.

« Étape du processus créatif ou œuvre aboutie, le dessin est un laboratoire de création fédérateur, étroitement lié à tous les supports. Il a le don de s'immiscer dans les diverses pratiques de l'art, d'en être l'origine ou l'aboutissement. La force du dessin est justement cette liberté qui lui permet d'être la colonne vertébrale d'une œuvre, un outil de travail et de réflexion, l'instrument d'une pratique qui peut être loin du papier ou du crayon »

Extrait d'un article de [JOHANA CARRIER](#) et [MARINE PAGES](#), *Le dessin contemporain*, revue *Critique*, édité in *Roven*, n°1, avril 2009, p.5.

[Maurice FRECHURET](#), *La machine à peindre*, éd. Jacqueline Chambon, 1998.

Approche théorique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

« Jusqu'à notre époque, l'art a lié son sort à la tekne, en ce sens qu'il a opéré avec des outils sur des matériaux afin de produire, au-delà de la forme physique, du symbole, en l'espèce une Idée esthétique (indéterminée). Il a beau se définir contre le métier, il s'exécute avec. La preuve en est que l'essoufflement du "grand art" coïncide avec la fin de l'âge artisanal.

Si l'artiste a cherché à se distinguer de l'homo faber, il n'en a pas moins été aussi un fabricant ; c'est aujourd'hui un programmeur. »



Le monde s'appareille et la technologie s'insinue par tous les pores... L'art n'est pas resté à l'abri de cette invasion. **Les œuvres demeurent dynamiques, interactives, algorithmiques, instables.** Ce volume porte le projecteur sur le temps de la création de l'œuvre et sur son existence objectale.

Pascale KRAJEWSKI, *l'art au risque de la technologie (volume 1)*, éd. L'Harmattan, 2013. extrait de la préface écrite par **Michel GUÉRIN**, p.8 et p.9

Approche théorique

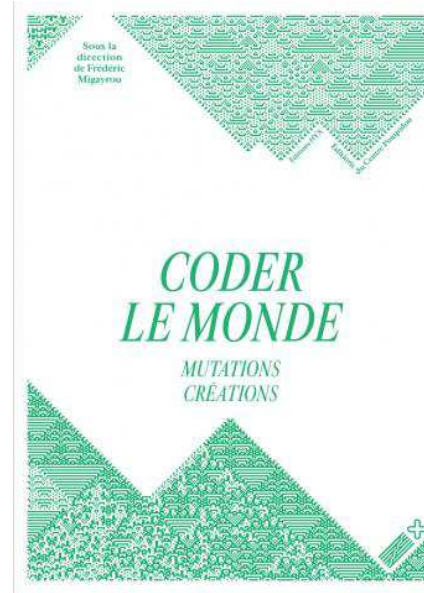
a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



À l'occasion de l'exposition *Imprimer le monde* - du 15 au 19 juin 2017- du Mnam-CCI, les Éditions HYX et les Éditions du Centre Pompidou, interrogent, avec *Imprimer le monde* l'émergence dans la création artistique de ce nouvel artefact numérique imprimé en 3D.

Les technologies numériques et le mouvement Maker déterminent aujourd'hui de **nouveaux enjeux pour le design et la création**. FabLabs, Hackerspaces, Makerspaces, ces nouveaux lieux explorent aujourd'hui les potentialités de ce nouveau mode d'expression. Les technologies numériques ont bouleversé la conception et la fabrication des objets, transformant la pratique des designers des architectes et des artistes. **Quel est le statut de l'auteur à l'ère de la production de ces objets « non standards », à la fois uniques et produits industriellement ? Quel est le statut de cet objet « imprimé » en 3D, tout à la fois objet du quotidien, objet technologique, œuvre d'art, objet de design, prototype d'architecture ?** De l'échelle du micro (imprimer des cellules vivantes) à celle du macro (imprimer des architectures à l'échelle 1:1), du visible à l'infra-visible, la fabrication additive soulève de multiples questions.

Marie-Ange BRAYER et Olivier ZEITOUN (dir.), *Imprimer le monde, Mutations/créations*, co-éd. Les éditions du Centre Pompidou et les éditions HYX, 2017.



Dans la continuité de l'exposition qui s'est tenue en 2018, l'ouvrage est dédié **à la création digitale contemporaine dans les domaines du langage, de l'art, de la littérature, de l'architecture, de la musique et de la danse**.

À l'ère numérique, le code est au cœur de notre quotidien, il modifie notre rapport au monde et aux autres. « Coder le monde » présente un état de la création digitale contemporaine dans différentes disciplines. **Revenant sur l'histoire du code numérique et la manière dont les artistes s'en sont emparés depuis l'avènement de l'ordinateur dans les années 1960**, ce livre fait apparaître un univers esthétique et critique commun qui questionne notre quotidien entièrement irrigué par les logiques numériques. Les artistes, les musiciens, les écrivains, les architectes, les créateurs de toutes disciplines ont en effet été les prescripteurs et les inventeurs d'une approche alternative du code. Articulé autour de six timelines (Nombre, codes, programmes; Algoristes, Littérature; Architecture et design; Corps, code; Musique), cet ouvrage dévoile de multiples correspondances dans les logiques de création et offre une lisibilité globale de **ce qui constitue aujourd'hui une culture du numérique**.

Frédéric MIGAYROU (dir.), *Coder le monde, Mutations/créations*, co-éd. Les éditions du Centre Pompidou et les éditions HYX, 2018.

Approche théorique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

Pour découvrir cette série de catalogues sur la création contemporaine :

<http://editions-hyx.com/fr/fabriquez-le-monde-quatre-volumes>



Aujourd'hui, à l'ère du numérique, la création se donne dans une **interaction nouvelle avec le domaine des sciences du vivant, les neurosciences, la biologie synthétique**. C'est la matière même qui est explorée...

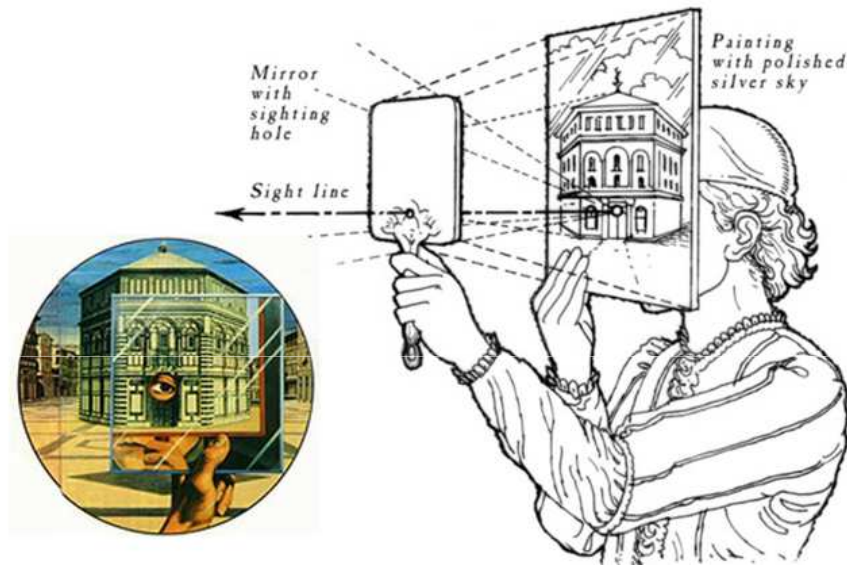
Après *Imprimer le monde* et *Coder le monde*, *La Fabrique du vivant* est le troisième catalogue consacré au code et à la création, dans le cadre des expositions du cycle Mutations / Créations, du Centre Pompidou (Mnam/Cci).

Les biotechnologies sont à présent utilisées comme médium par les artistes, les designers ou les architectes. Si les outils numériques de simulation générative autorisent la recréation du vivant, la question qui se pose aujourd'hui est : comment programmer le vivant ?" L'ouvrage retrace une archéologie du vivant et de la vie artificielle avec les essais de Marie-Ange Brayer, Samuel Bianchini et Emanuele Quinz, Carole Collet, Spyros Papapetros et Olivier Zeitoun. Les oeuvres d'une cinquantaine de créateurs — artistes, designers, architectes — ainsi que des projets de laboratoires de recherche questionnent ce nouvel écosystème numérique.

Marie-Ange BRAYER et Olivier ZEITOUN (dir.), *La fabrique du vivant, Mutations/créations*, co-éd. Les éditions du Centre Pompidou et les éditions HYX, 2019.

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Il en fait la démonstration à partir d'une expérience réalisée sur la place San Giovanni à Florence en **1415** avec un miroir et un dessin monté sur une planchette. Il réalise d'abord un dessin du baptistère de Florence selon une perspective rigoureuse (ligne d'horizon, point central et lignes convergentes). Son dessin est monté sur une planchette dans laquelle il a percé un trou pour voir l'image du baptistère de la cathédrale se refléter dans le miroir. Ainsi, n'importe quel observateur se tenant à l'endroit où le dessin du baptistère fut réalisé, peut constater qu'il se superpose parfaitement à l'édifice réel, **créant ainsi une illusion parfaite de la réalité.**

Filippo BRUNELLESCHI (1377-1446)

Autodidacte passionné par la géométrie, invente la perspective et le métier d'ingénieur. Il a le mérite d'avoir démontré **les principes de la perspective linéaire ou "artificielle"** (par opposition à la perspective "naturelle" de la vision humaine qu'étudie l'optique).

Il met au point, en 1425, un procédé qui va lui permettre de représenter un bâtiment sur un plan en respectant les rapports de proportion : la perspective. Cette manière de représenter le monde de manière géométriquement exacte va devenir l'une des lois fondamentales de l'«art nouveau» du Quattrocento. Deux ans plus tard, en 1427, *La Trinité* est la première fresque incluant ce procédé. Elle est peinte par **Masaccio** dans la basilique Santa Maria Novella de Florence. Pour de nombreux experts, c'est Brunelleschi lui-même qui serait le concepteur du plan perspectif de cette œuvre. A la suite de Masaccio, tous les grands peintres de la Renaissance utilisèrent cette découverte dans leurs réalisations.

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

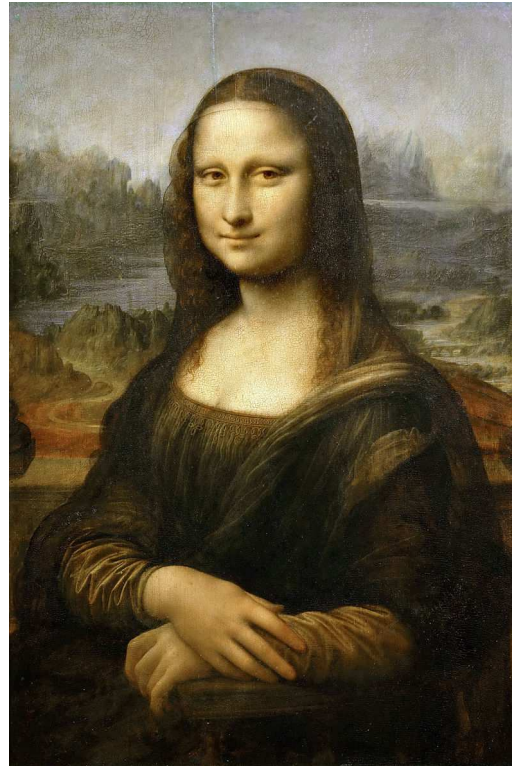


L'intérêt de l'huile grasse et de diverses résines pour la peinture était connu dès le ^x^e siècle, mais son emploi malaisé, la consistance de la peinture, la nécessité d'attendre longuement entre chaque couche, s'opposaient à son emploi.

VASARI attribue au peintre flamand Jan VAN EYCK (1390-1441) **l'invention de la peinture à l'huile**, suivi par de nombreux auteurs. Il est certain que le procédé existait avant lui. Le moine **Theophilus Presbyter** mentionne ses difficultés au ^{xi}^e siècle.

Van Eyck l'a perfectionné associant des résines transparentes, durables et souples, à l'huile, entraînant son adoption générale. Ce procédé a permis d'utiliser l'huile pour des commandes pérennes, et **plus tard de peindre sur châssis et non plus sur panneau**.

Jan VAN EYCK, *L'Homme au turban rouge*, 1433
,huile sur panneau, 25,5 x 19 cm.



Léonard DE VINCI (1452-1519) et le Sfumato

Peintre, inventeur, ingénieur, scientifique, humaniste, philosophe, il est pour beaucoup un esprit universel, qui fascine encore. Au passage du quinzième siècle au seizième, il illustre, et parfois incarne, la Renaissance, avec ses avancées dans le domaine artistique mais aussi dans les sciences.

C'est en 1503 qu'il entame le *Portrait de Monna Lisa*, qui deviendra *La Joconde*, un tableau qui ne le quittera jamais. La technique du Sfumato est visible dans le paysage représenté en arrière plan.

Le mot « Sfumato » vient de l'italien « fumare » et signifie « vaporeux ». Il désigne une technique de peinture mise au point par Léonard de Vinci. C'est l'effet obtenu par la superposition de plusieurs couches de peinture extrêmement délicates qui donne aux contours d'un sujet un aspect évanescent.

Léonard de Vinci, *La Joconde (portrait de Monna Lisa)*, entre 1503 et 1506 ou entre 1513 et 1516,huile sur panneau, 77 x 53 cm.

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

Le PERSPECTOGRAPHE, d'**Albrecht DÜRER** (1471-1528)

est un peintre, graveur et mathématicien allemand. Après un séjour en Italie, il se passionne pour les mathématiques. Il rédige l'ouvrage « *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* », imprimé en 1525 (sources: *Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*, tr. Peiffer J., *Géométrie*, Seuil, 1995) qui contient des gravures représentant des installations pour dessiner en perspective, comme le perspectographe dont il explique l'utilisation. Ce perspectographe est un outil qui permet de voir la scène à représenter au travers d'une vitre où les points importants sont reportés. Ainsi Dürer parle de « *Durchsehung* », c'est-à-dire « vue à travers ».

Le perspectographe fut inventé à la Renaissance par Dürer; on l'appelle aussi la « fenêtre de Dürer ». En effet, cet instrument, composé d'un cadre en bois et d'une vitre quadrillée, est semblable à une fenêtre. Le peintre place ce cadre devant la scène qu'il veut représenter. Le peintre regarde la scène à travers un « œilleton », bâton se finissant par un cercle de bois à travers lequel le peintre regarde en clignant d'un œil. La vision du peintre est donc monoculaire (le peintre ne voit la scène que d'un œil), ainsi, la perspective qu'il dessine n'est pas tout à fait exacte.



Albrecht DÜRER, *Le dessinateur de la femme couchée*,

gravure, 75x21,5 cm

<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCI8OWC3U8&SMLS=1&RW=1518&RH=730#/SearchResult&VBID=2CMFCI8OWC3U8&SMLS=1&RW=1518&RH=730&PN=4>

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Auguste RODIN (1840-1917)

En somme, les plus purs chefs-d'œuvre sont ceux où l'on ne trouve plus aucun déchet inexpressif de formes, de lignes et de couleurs, mais où tout, absolument tout se résout en pensée et en âme.

QUELQUES DATES MARQUANTES DANS LE CHEMIN DE SON ŒUVRE ET SA RECONNAISSANCE:

1875: Présentation en France au Salon de Paris (01 mai - 20 juin) du buste en marbre de **L'Homme au nez cassé**, version complétée de l'œuvre refusée dix ans auparavant. Rodin est attaché à ce portrait qu'il considère comme sa "*première bonne sculpture*". Sa présence au Salon passe inaperçue.

1877: Exposition de **L'Âge d'airain**, à Paris au Salon des Artistes français. Rodin est alors accusé d'avoir moulé sa figure sur nature. Profondément affecté, le sculpteur constitue, un solide dossier rassemblant témoignages et photographies du modèle, un jeune soldat belge nommé Auguste Neyt. Il n'obtiendra réparation que trois ans plus tard

1880: Grâce au soutien de quelques amis, **L'Âge d'airain** est acquis par l'État en 1880, pour la somme de 2000 francs.

L'État français commande à Rodin une porte pour le futur musée des Arts Décoratifs.

Ce projet deviendra **La Porte de L'Enfer**, inspirée de *La Divine Comédie* de Dante. Cette œuvre monumentale devait dès lors l'occuper jusqu'à la fin de sa vie sans qu'il la fasse pourtant jamais livrer ni fondre en bronze. *La Porte* reste également tout au long de la carrière de Rodin un répertoire de figures reprises, assemblées, modifiées, à la base de la création d'un large corpus d'œuvres à venir.

1900: Rodin décide d'organiser, en marge de l'Exposition universelle, une exposition personnelle, sa première en France, dans un pavillon spécialement construit à cet effet, place de l'Alma.

Près d'un mois et demi après l'ouverture officielle de l'Exposition universelle, Rodin inaugure son exposition: artistes, politiques, amateurs et collectionneurs, hommes de lettres et journalistes, musiciens et danseurs de toutes les nationalités assistent à la leçon du sculpteur

1905: Rodin est nommé membre du Conseil supérieur des Beaux-arts, puis Docteur Honoris Causa de l'Université d'Iéna.

1906: Rodin est nommé Docteur Honoris Causa de l'Université de Glasgow et membre titulaire de l'Académie des Beaux-arts de Berlin.

<http://www.musee-rodin.fr/>

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

Auguste RODIN (1840-1917)

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections>



L'âge d'Airain

1877

Bronze

H. 180,5 cm ; L. 68,5 cm ; P. 54,5 cm



La porte de l'enfer

1880-vers 1890

Bronze

H. 635 cm ; L. 400 cm ; P. 85 cm

<http://enfer.musee-rodin.fr/fr/home>



L'homme qui marche

avant 1899

Plâtre

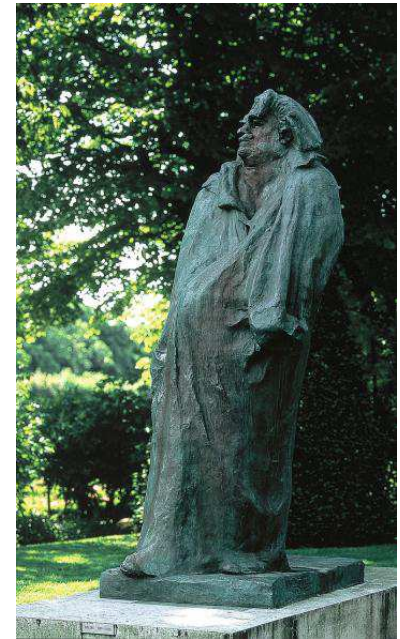


Monument des bourgeois de Calais

1889

Plâtre

H. 219,5 cm ; L. 266 cm ; P. 211,5 cm



Monument à Balzac

1898

Bronze

H. 270 cm ; L. 120,5 cm ; P. 128 cm

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

Pablo PICASSO (1881-1973) et l'ouverture à la pratique du collage

Nature morte à la chaise cannée,
printemps 1912, Paris
Huile et toile cirée sur toile encadrée
de corde, 29x37 cm, Musée national
Picasso-Paris, MP36

La ***Nature morte à la chaise cannée*** est une œuvre célèbre pour l'audace de Picasso: l'intégration du réel.

Il s'agit d'une petite toile ovale partiellement recouverte par **le collage d'une toile cirée**, le tout est partiellement peint à l'huile, et **entouré d'une corde** sans fin qui fait office de cadre.

En tant que « collage » cette œuvre du printemps 1912 rompt avec le principe classique de l'unité de moyen d'expression qui restera celle des papiers collés. Elle est révolutionnaire : **il s'agit de la première manifestation de la technique du collage dans la sphère artistique**. Les modalités de ce collage ont apporté a posteriori une très grande renommée à cette Oeuvre qui passe pour être le premier collage reconnu du XXe siècle. C'est aussi une révolution pour l'intégration de l'écriture dans la peinture (JOU), ce que poursuivra notamment le Dadaïsme. Dans son manifeste *La Peinture au défi* (1930), **Louis Aragon** la décrit comme un « *acte capital de la peinture moderne* ».



<https://www.museepicassoparis.fr/fr/rechercher?query=nature%20morte%20%C3%A0%20la%20chaise>

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



<https://youtu.be/qInBcaZEGb0>



dessiner avec des ciseaux

Henri MATISSE (1869-1954) et le découpage dans la couleur

Figure majeure du 20ème siècle, son influence sur l'art de la seconde partie du siècle est considérable par l'utilisation de la simplification, de la stylisation, de la synthèse et de la couleur comme seul sujet de la peinture.

A la fin de sa vie, Henri Matisse s'est consacré à des **découpages de papier qu'il peignait. On dit qu'il découpait dans la couleur**, remplaçant le pinceau par les ciseaux pour développer une nouvelle technique qui libère un peu plus sa créativité.

Opéré avec succès d'un cancer, Matisse retrouve toute son énergie créatrice, entamant ce qu'il a appelé lui-même "une seconde vie" qui va durer quatorze ans. Mais il est diminué et travaille en chaise roulante. Assisté par des personnes dans son atelier, on lui prépare de grandes feuilles de papier colorées avec de la gouache, qu'il découpe directement..

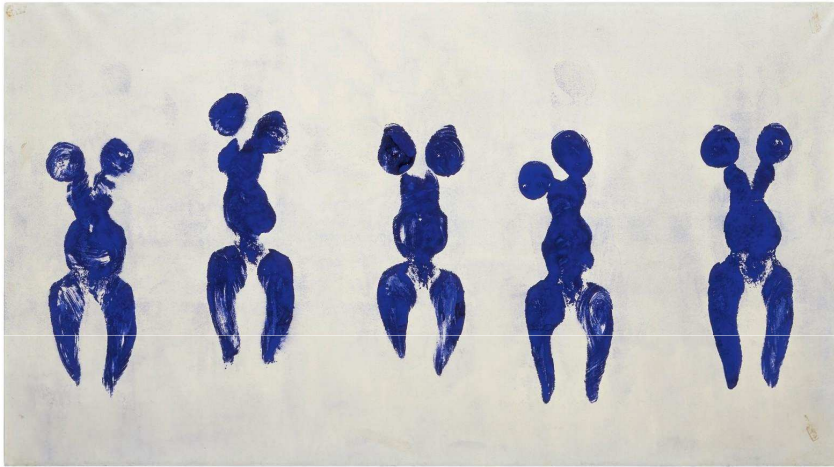
L'escargot est une œuvre connue qui mesure plus de 2,7 x 2,7 m, un grand format qui fait le double de la taille de l'artiste.

Ce tableau a été réalisé à cette échelle pour des raisons non seulement esthétiques, mais également pratiques. En effet, Matisse a continué à travailler bien après 80 ans et il avait des problèmes de vue, certainement dus à son âge.

De ses ciseaux surgissent des feuilles, des palmes, des algues, des fleurs, des étoiles, des oiseaux, des coraux qu'il assemble, qu'il compose, les épinglant sur les murs de son atelier jusqu'à trouver l'agencement parfait. Il les colle alors sur un support de papier, de toile.

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Anthropométrie de l'Époque Bleue (ANT 82), 1960
Pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur toile
156.5 x 282.5 cm.

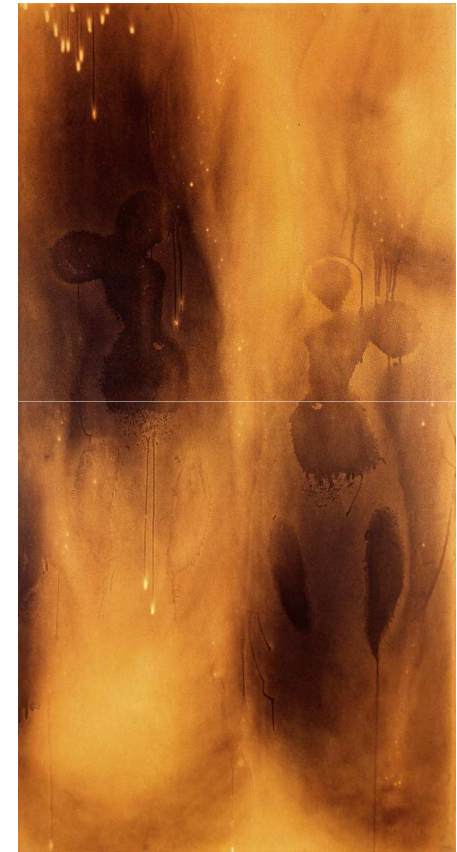
Yves KLEIN (1928-1962)

Partant du vide comme concept, cet artiste va révolutionner le domaine de la peinture en traitant du monochrome en y déposant le brevet de sa propre couleur IKB et en étant à la recherche d'outils et de matériaux nouveaux pour « faire trace » (le corps comme pinceau, le feu comme matière).



Ci-gît l'Espace (RP 3), 1960
Pigment pur et résine synthétique sur éponge naturelle, fleurs artificielles, sur panneau recouvert de feuilles d'or
125 x 100 x 10 cm

<http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/>



Peinture de Feu sans titre (F 80), ca. 1961
Carton brûlé sur panneau
175 x 90 cm

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red)
1948.

peinture sur papier marouflé sur toile, 61 x 80 cm



Hans NAMUTH, Jackson
Pollock painting, 1950,
photographie, 27,5 x 35 cm.

Jackson POLLOCK (1912-1956)

Peintre américain de l'**expressionnisme abstrait**, sa carrière se déroule à **New York**, nouvelle capitale mondiale de la culture, juste **après la Seconde Guerre mondiale après 1948**. Pollock fut une des figures majeures de l'**EXPRESSIONNISME ABSTRAIT (ACTION PAINTING)**. Pollock développe d'abord une **peinture à caractère expressionniste** où le sujet est souvent mythologique. Les artistes comme **PICASSO** et **MIRÓ** (ses grandes références européennes) lui donnent l'envie de créer avec de l'**automatisme pictural** qu'il développe jusqu'à l'extrême, c'est-à-dire qu'il va de plus en plus **peindre de manière spontanée**, sans réfléchir à la manière de composer les formes, les couleurs dans ses tableaux. Un tableau de Pollock est **une trace**, un **concentré de pure énergie**.

Pollock **se passionne pour l'art primitif, l'art des Indiens d'Amérique du Nord** pour son rapport spirituel. Ce point est très important pour l'artiste dans sa pratique plus que jamais expressionniste.

A partir de la fin des années 1940 Pollock invente la pratique du **Dripping**.

Sur la toile placée au sol, le peintre, debout, fait dégouliner la peinture en tournant rapidement autour du tableau, comme s'il jetait de la peinture à l'aide d'un pinceau ou d'un bâton. La toile porte ainsi que la trace de la rapidité et de la violence du geste qui la projette.

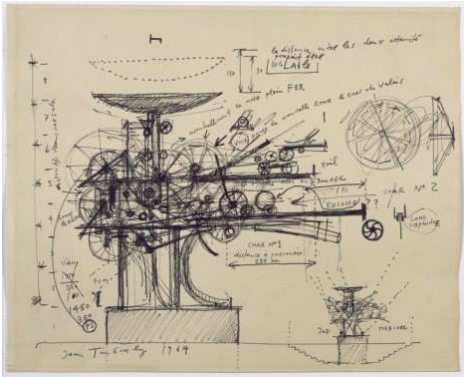
Le critique d'art **Harold Rosenberg** nomme ce **procédé : Action painting**. L'action émise sur la toile **fait disparaître la représentation figurative** au profit d'un **mouvement physique** et une **peinture abstraite**.

https://www.youtube.com/watch?v=1F3mGRh1oJ0&ab_channel=evabaila

L'artiste filmé par **Hans NAMUTH**: <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOG0>

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Heureka, 1964



Méta-matic 17, 1959

Jean TINGUELY (1925-1991)

Découpant le métal en parfait artisan, **assemblant sans ordre apparent les objets les plus divers qui manifestent inlassablement leur tapageuse et bruyante existence**, créant par d'incessantes combinaisons les formes animées de ses superbes **machines en perpétuel devenir**, et cela jusqu'à l'anéantissement, Jean Tinguely a élaboré une des œuvres de sculpteur les plus personnelles de notre époque.

Il pratique alors, dit-il, « la peinture abstraite d'une manière désespérée », avant d'en finir, quelques années plus tard, une fois pour toutes avec la peinture et l'abstraction en créant ses *Méta-matics*, machines à dessiner automatiques, animées par un moteur à explosion.

Ici, Tinguely établit ironiquement un lien entre la machine et l'homme. **Il interroge le statut de l'art dont la réalisation devient tributaire d'un mécanisme.** L'artiste perdrait-il son pouvoir ? L'œuvre perdrait-elle son statut d'œuvre d'art ?

À propos des *Méta-Matics*:

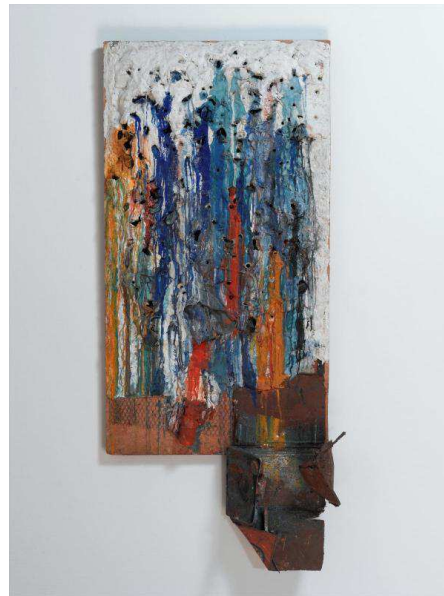
<https://www.arte.tv/fr/videos/099431-003-A/seul-e-au-musee/>

<https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html>



Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Tir, 1961
Plâtre, peinture, métal et objets
divers sur de l'aggloméré, 175 x 80
cm
60 à 80 KG.

De l'outil, du support à l'action:
Les tirs de **Niki de ST PHALLE (1930-2002)**

« *Un assassinat sans victime. J'ai tiré parce que j'aimais voir le tableau saigner et mourir* ». C'est ainsi que Niki de Saint Phalle évoque les « Tirs » qu'elle réalise **entre 1961 et 1963**, un dispositif de **douze actions spectaculaires que l'artiste met en place avec Jean Tinguely**. Elle en eut l'idée en février 1961, au cours de l'exposition « *Comparaisons : peintures-sculptures* » au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, où l'artiste exposait pour la première fois un relief-assemblage, *Saint Sébastien or Portrait of my Lover* : tableau composé d'une chemise surmontée d'une cible sur laquelle les visiteurs étaient invités à lancer des fléchettes. Le premier « tir » a lieu le même mois, impasse Ronsin, en présence, notamment, de Pierre Restany, du photographe Harry Shunk et de Daniel Spoerri.

l'artiste fixe sur un panneau de bois divers objets insérés dans du plâtre, selon une composition précise, ainsi que des sachets de couleurs liquides, parfois emplis de produits alimentaires (spaghettis, œufs, riz, tomates), qui éclatent sous l'impact des balles et dégoulinent en traînées bariolées. Tentative d'assassinat perpétrée contre le tableau mise en scène avec humour, le geste radical de Niki de Saint Phalle constitue une parodie saisissante de l'abstraction tachiste et de l'Action Painting. Réalisés en public et **avec la participation du spectateur, les « Tirs » s'intègrent dans le mouvement de subversion des codes artistiques par les happenings** qui se multiplient au cours des années 1960.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c84q8E>

Niki de Saint Phalle, *Tir* – séance 26 juin, 1961 – Paris, Impasse Ronsin.

© 2008 Niki Charitable Art Foundation Photo © Roy Lichtenstein Foundation

https://www.youtube.com/watch?v=yDhLDvgfgB8&ab_channel=Telerama

<https://youtu.be/s5MUxuY4Hbw>

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

<https://fabienneverdier.com/paintings/>

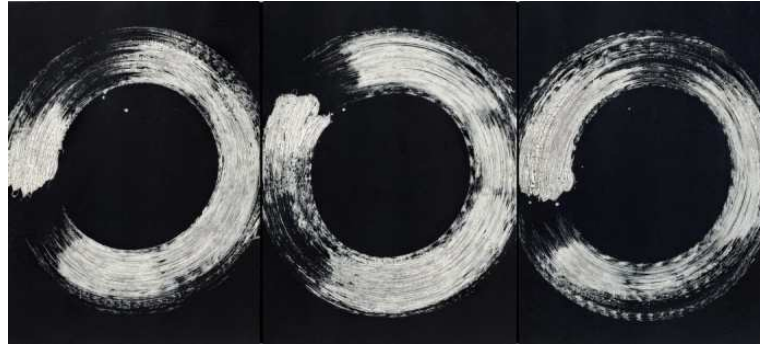
Françoise VERDIER (née en 1962-)

D'apparence, cette artiste utilise des outils traditionnels de la peinture: **les pinceaux**. Mais c'est la **fabrication de ces outils à différente échelle qui va lui donner la définition de fabricante**. Elle y questionne l'acte de peindre, l'énergie, l'attitude qu'on y donne lors de cet instant de création. **Fabienne VERDIER**, née en 1962 à Paris, est une artiste peintre française.

En 1983, à vingt-deux ans, elle part étudier en Chine. Elle **choisit de travailler avec les derniers grands peintres chinois** ayant survécu à la révolution culturelle. Elle les persuade d'accepter, malgré les interdictions, de lui transmettre leur **art d'une peinture spontanée** et leur **approche spirituelle** de la peinture. Elle y apprend notamment la **pratique de la calligraphie**.

Une fois rentrée en France en 1992, elle commence alors à développer sa propre **peinture abstraite**. S'appuyant sur une technique ancestrale de la **calligraphie chinoise** pour mieux s'en affranchir, Fabienne VERDIER donne à voir une succession de gestes concentrés, comme si elle mettait toute son énergie physique dans l'outil et la peinture qu'elle utilise. Sa peinture prolonge les expériences sur le rythme et les gestes des peintres abstraits américains **comme Pollock ou de Kooning** et poursuit les travaux des artistes ayant exploré le travail de la ligne comme **Matisse**.

Ses dernières recherches autour de **la dynamique des formes** l'ont conduite à explorer les liens possibles entre la musique et la peinture.



*Polyphonie – Palimpseste
2017*

Acrylique et technique mixte sur toile,
183 × 408 cm



Liens vidéos:

<https://fabienneverdier.com/videos/>

Approche pratique

a) Mobilisation des langages plastiques et maîtrise des techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?



Patrick TRESSET

Dans *Artistes & Robots*, il expose son oeuvre **Human Study #2, La Grande Vanité au corbeau et au renard**. Cette installation théâtrale s'inspire des vanités allégoriques peintes au XVIIIème siècle. Un crâne humain, un renard et un corbeau empaillés sont disposés sur une table en métal. Placés devant, trois robots possédant chacun un bras et un œil dessinent continuellement les éléments de cette vanité, renvoyant à la futilité de la vie humaine.

https://youtu.be/l9fl_rt74jq

Cet artiste contemporain est connu pour ses installations performatives utilisant des agents robotiques et la pratique du dessin à l'aide de systèmes informatiques et de robots.

Ces installations utilisent des systèmes informatiques visant à introduire des aspects artistiques, expressifs et obsessionnels dans le comportement des robots.

Ces systèmes sont influencés par la recherche sur le comportement humain, plus particulièrement par la manière dont les êtres humains font des marques, décrivent d'autres êtres humains, dont nous percevons les œuvres et nous rapportons aux robots.

À l'origine peintre, Patrick Tresset fait partie d'une génération d'artistes issue du département informatique du Goldsmiths College (Londres).

<https://www.beauxarts.com/videos/artistes-robots-patrick-tresset/>

<http://www.slate.fr/story/65321/patrick-tresset-paul-robot-dessin>

<https://patricktresset.com/new/>

Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?



ARCHITECTURE DÉTOURNÉE

L'architecture incarne tout à la fois la pérennité, la société, la mémoire et l'Histoire. Par tradition, la commande artistique est liée à l'architecture, dans un souci d'intégration d'une œuvre, peinture ou sculpture, à un décor construit. Plus récemment, les artistes contemporains se sont emparés des pratiques architecturales, empruntant en particulier au motif de l'habitation. Sur le plan symbolique, la maison est devenue le siège du corps, de ses proportions, de la psyché humaine.



Claude Lévêque,
La Maison où j'ai grandi
Voir p. 102

Dans le cadre spécifique de la commande publique, les artistes ont fait de l'architecture l'objet même de leur intervention. Une dizaine d'œuvres réalisées dans des contextes urbains ou ruraux très divers représentent ce type de démarche. De ce corpus se dégagent trois grands types : les œuvres ayant pour prérequis de composer à partir d'une architecture existante ; les œuvres qui reproduisent une architecture environnante ; les œuvres dont la forme architecturale opère par mimétisme avec la nature. Ces réalisations se contournent pour protéger le sensible, l'impalpable, se traversent ou s'habitent, assumant alors pleinement leur fonctionnalité.

Au cœur d'une petite cité des Côtes-d'Armor, dans un contexte de forte désertion rurale, Claude Lévêque a répondu à l'appel du maire Jean Pilot et de ses habitants, soucieux de préserver la mémoire de la « Maison des déshérités ». L'objet de l'intervention est cette petite bâtisse traditionnelle en ruine, sans usage, qui fut le refuge des plus démunis en fin de vie. Aujourd'hui, plus personne ne pénètre en ce lieu que sanctuarise l'œuvre, La Maison où j'ai grandi¹, seulement le regard des passants qui, de jour comme de nuit, au travers des fenêtres et depuis la toiture, aperçoivent une table entourée de quatre chaises dont les contours ont été dessinés.

Plus à l'est, aux abords de la Synagogue de Delme reconvertie en centre d'art, les formes organiques de la Gue(h)st House² de Christophe Berdaguer et Marie Péjus s'écoulent lentement (ib. p. 103 et 104-105). Cette fantasmagorie architecturale de recouvrement total d'un bâtiment antérieur a permis la requalification d'un lieu qui eut de multiples usages, dont celui de chambre funéraire (d'où le jeu de mots dans

Leandro Erlich,
Maison fond
Voir p. 101



Prenant la suite d'un premier tome consacré à la commande publique entre 1982 et 2007, L'Art à ciel ouvert. La commande publique au pluriel retrace les dernières années de création artistique dans l'espace public en France. Un regard thématique traverse la dernière décennie et dessine un parcours d'œuvres d'art s'inscrivant dans les contextes les plus variés. Souvent familières, parfois méconnues, ces œuvres entretiennent un dialogue avec leur environnement, rejouent la sculpture, détournent l'architecture et témoignent d'une relation nouvelle entre l'artiste, le commanditaire et le public. A travers textes, documents, croquis et photographies, cet ouvrage croise les objectifs de la commande publique, les propositions des artistes et la réception par les publics. Cette vision rétrospective témoigne de la pluralité des projets, de la diversité des esthétiques et des modalités de commande qui participent d'une culture partagée.

Béatrice SALMON ET Thierry DUFRÈNE (dir.) *L'Art à Ciel Ouvert : Volume 2, 10 ans de création dans l'espace public*, éd. Flammarion, 2019

Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?



À la Libération, l'État français réinvestit son rôle de promoteur des arts.

Armé de son bureau des Travaux d'art – fondu dans le service de la Création artistique dû à **André Malraux** –, il commande, entre 1945 et 1965, plus de 4 000 œuvres à des peintres et sculpteurs, et en achète plus de 11 000.

Réalisées par des artistes pour beaucoup oubliés aujourd'hui, ces œuvres sont remises en lumière par une importante étude des archives, qui convoque tant l'histoire institutionnelle que l'histoire des arts, au cœur des débats autour de l'abstraction et de l'art informel.

Sommaire

*Préface de **Françoise Banat-Berger**

*Achats et commandes : organisation et logique administratives des achats et commandes de l'État après 1945

*Le goût de l'État

*Lieux de la commande : pluralité et spécificité des édifices

*Déclinaisons territoriales de la commande publique

*Entretien avec Germain Viatte

Christian HOTTIN et **Clothilde ROULLIER** (dir.) , *Un art d'Etat ? : Commandes publiques aux artistes plasticiens (1945-1965)*, éd.Presses Universitaires de Rennes? 2017.

Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

L'ouvrage porte sur l'examen des règles gouvernant les marchés ayant pour objet **la création d'œuvres d'art dans l'espace public** ainsi que les acquisitions d'œuvres d'art existantes par les pouvoirs publics (spécialement les musées) au départ de la réglementation des marchés publics et de la pratique.

L'auteur souligne, dans une première partie, à l'aide de cas concrets, **la spécificité de la commande publique artistique et notamment la difficulté des choix, les critères étant largement subjectifs.**

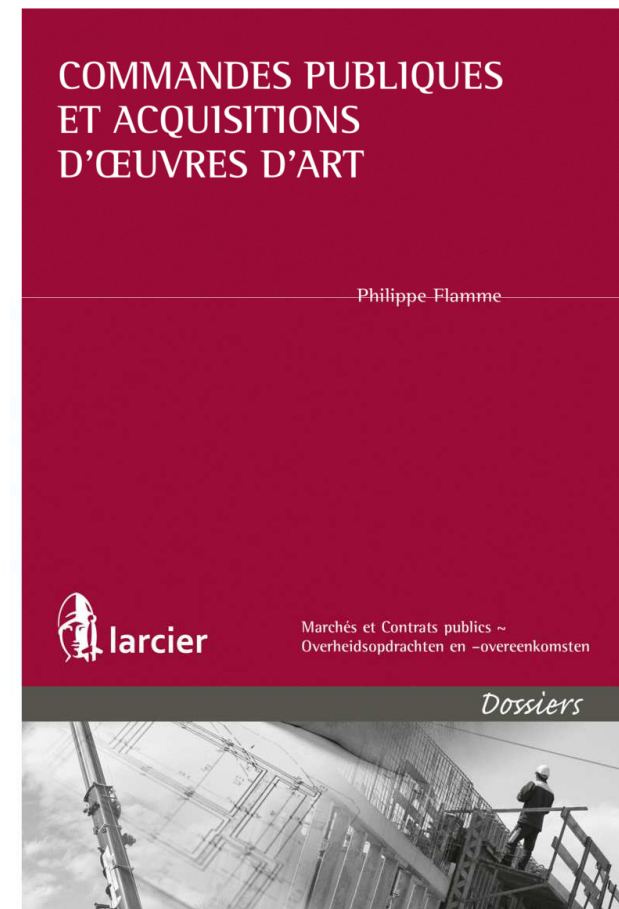
Les acquisitions d'œuvres d'art existantes n'étant pas soumises à une obligation de mise en concurrence du fait de leur unicité, la seconde partie de l'ouvrage s'avère **plus « politique »**. **Pour l'auteur, la liberté d'acquisition des musées devrait s'inscrire dans le cadre d'une politique d'acquisition préalablement décrite et de procédures d'acquisition collégiales.**

Après avoir évoqué **la place des libéralités et le rôle du mécénat**, l'auteur conclut en suggérant la mise sur pied de partenariats équilibrés, rendus indispensables suite à la réduction des financements publics.

Table des matières complète:

https://www.larcier.com/media/wysiwyg/extras/9782804488000/TM%20de%20ACQCOPU_20161110-2.pdf

Philippe FLAMME, *Commandes publiques et acquisitions d'œuvres d'art*, éd.Larcier.

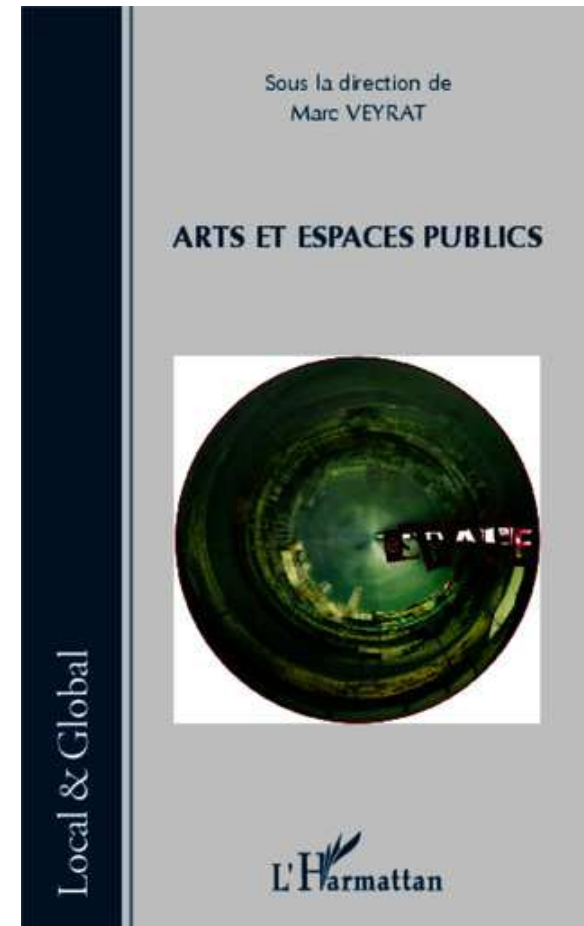


Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

Quels sont les usages de l'esthétique dans ce lieu de tous les échanges, l'"espace public" ? **Est-ce que l'art a toujours, dans celui-ci, un rôle à jouer et pourquoi ?** Découvrons dans cet ouvrage comment et pourquoi plusieurs chercheurs et artistes, de disciplines et de pays différents (**arts visuels et numériques, musique contemporaine, mathématiques, sciences humaines et sociales, anthropologie...**) nous apportent quelques pistes de réflexion autour de ce sujet brûlant...

Marc VEYRAT (dir.), *Art et espaces publics*, éd. L'Harmattan, coll. *Local and Global*, 2014.



Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ?
Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

"Louis XIV, c'est le symbole de ce que, lorsque vous mettez l'art dans les mains d'un monarque, il devient un reflet de son ego, et devient décoratif. De même quand on met l'art dans les mains des masses, qui peuvent être symbolisées par un comédien américain : l'art devient le reflet de l'ego de la masse, et il devient aussi décoratif

Jeff KOONS, in Jeff Koons : « La sexualité, c'est l'objet principal de l'art », propos recueillis par Harry Bellet, LE MONDE | 30.08.05

« Je crois que mes œuvres, placées dans l'environnement des symboles du XVIIe et du XVIIIe siècle, dans leur architecture, dans leurs arts décoratifs, vont s'y attacher. D'abord parce que j'aime profondément ce qui est baroque ou proche du baroque. Il me semble que le baroque manifeste le pouvoir absolu de la création. Et Versailles, à mes yeux, c'est ce pouvoir absolu, c'est celui de Louis XIV. »

Jeff KOONS in «Le Roi-Soleil avait ce pouvoir absolu de création », propos recueillis par Philippe Dagen, LE MONDE | 11.09.08

<http://www.louvrepourtous.fr/JEFF-KOONS-VERSAILLES-Citations,091.html>

Maître incontesté du marché de l'art, Jeff Koons n'est ni plus ni moins que l'artiste vivant le plus cher au monde. Né en 1955 à York aux Etats-Unis il est célèbre pour ses sculptures géantes, ses peintures, tout comme son talent pour la provocation.

Il a fait ses études aux Beaux-Arts de Baltimore à Chicago, mais c'est dans la finance qu'il va débiter sa carrière en tant que courtier à Wall Street dans les matières premières. Jeff Koons va parvenir à allier ses talents en bourse et sa passion pour l'art en devenant lui-même le meilleur investissement du XXème siècle.

Jeff Koons va être particulièrement marqué par l'iconographie publicitaire et du pop art américain des années 1980. Objets de consommation et ustensiles du quotidien vont gagner en plus-value entre ses mains. Il va reprendre à son compte le principe des « ready-made » de Marcel Duchamp et les élever au statut d'œuvre d'art, en commençant par des aspirateurs ou des ballons de basket.

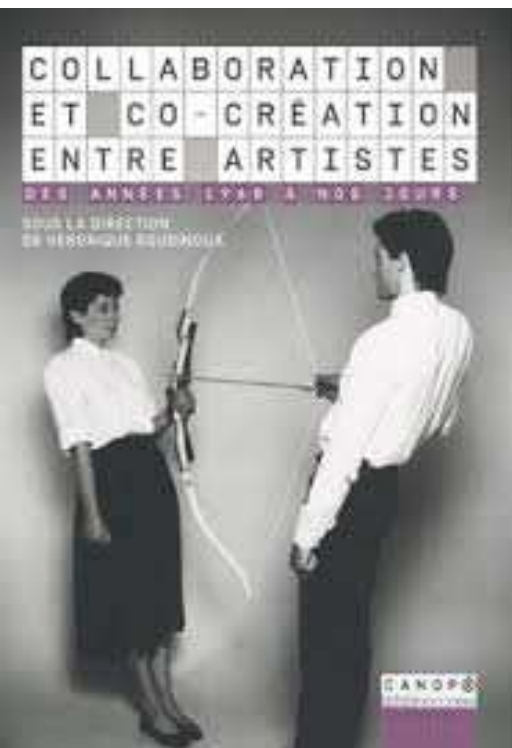
Ses œuvres kitschs sont désormais réalisées par des artisans dans un atelier de Chelsea, près de New York, sous sa direction, un procédé qui fait à son tour parler de l'artiste.



Jeff KOONS à Versailles, *Balloon Dog* (Magenta) et *Lobster*, 2008

Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?



Les collaborations, co-créations et co-conceptions entre artistes conduisent à repenser le processus de création et le statut de l'œuvre. Au travers d'une sélection d'œuvres, de démarches, de mouvements et de pratiques significatifs, cet ouvrage accompagné de sa synthèse multimédia et d'une planche iconographique en ligne proposent :

- *un parcours historique des formes de co-création possibles ;
- *une étude des collaborations entre plasticiens et représentants d'autres domaines artistiques ou extra-artistiques ;
- *une étude de cas de la scène artistique bruxelloise contemporaine.

Ressources en ligne :

<https://www.reseau-canope.fr/outils-bacs/collaboration-et-co-creation-entre-artistes-duo-groupes-collectifs-en-arts-plastiques-du-debut-des-annees-1960-a-nos-jours>

Patricia MARZAL (dir), *Collaborations, co-créations et co-conceptions entre artistes: duo-groupes-collectifs en arts plastiques du début des années 1960 à nos jours*, Document d'accompagnement, Canopé

Collaborer n'est pas nécessairement co-concevoir et co-crée

Les pratiques collectives d'artistes émanent très tôt des grands ateliers de productions artistiques pour répondre à l'afflux de commandes nombreuses. Les grands maîtres européens du XVI^e et XVII^e siècles, tel **Rubens**, s'entourent déjà de spécialistes de la nature morte, de la peinture animalière, des sujets militaires, collaborateurs plus ou moins connus, pour **entretenir de véritables entreprises au service des commanditaires religieux ou civils**. Les trois **frères Le Nain** s'associent pour réaliser des peintures dont les historiens ne parviennent pas encore à identifier la signature. **Jérôme Bosch** commence à travailler dans l'atelier familial à Hertogenbosch avec son père, ses frères et ses neveux.

Si les pratiques collectives ne sont donc pas nouvelles, elles ont principalement répondu à la nécessité de produire beaucoup, en peu de temps, avec une maîtrise de tous les sujets. Dans les « ateliers » contemporains de **Jeff Koons** ou de **Wim Delvoye**, l'artiste reste le concepteur d'une œuvre essentiellement réalisée par des assistants qualifiés. Souvent signées d'un seul, ces œuvres ne sont pas revendiquées comme collectives.

Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ?
Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

GLOSSAIRE

Co-conception : manière de concevoir en s'appuyant sur la contribution de plusieurs personnes toutes impliquées à des degrés divers dans le processus d'innovation, utilisée notamment dans le co-design.

Co-construction : implication d'une pluralité d'acteurs dans l'élaboration et la mise en œuvre d'un projet ou d'une action avec l'idée d'interactivité, il existe une variété des usages, car le terme est mobilisé dans des contextes diversifiés.

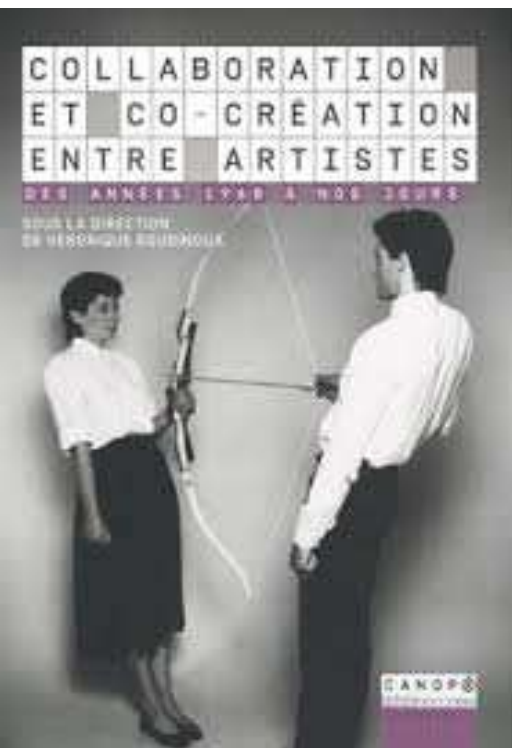
Co-crétation : les pratiques de co-crétation se distinguent des pratiques de type participatif (participation du spectateur) au sens où elles réunissent plusieurs artistes (appartenant ou non à la même discipline) pour créer une œuvre commune, ou bien au sens où un artiste conduit avec d'autres (pouvant ne pas être des artistes) un projet artistique. Dans une pratique de type participative, le spectateur intervient dans un cadre préalablement défini par l'artiste sans pouvoir le modifier. À l'inverse, travailler en co-crétation repose sur un « partage [de] la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste » (Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, 2011).

Collaboration : étymologiquement, le mot vient du latin *co* (« avec ») et *laborare* (« travailler »). Il désigne un processus par lequel deux ou plusieurs personnes ou organisations s'associent pour élaborer une œuvre commune (du dessin à la performance) ou un projet artistique commun (revue, exposition, etc.) suivant des objectifs partagés. Les collaborations peuvent s'effectuer dans des temps synchrones ou non et depuis plusieurs lieux (voir, par exemple, les pratiques en réseau). Aujourd'hui, certains artistes préfèrent à ce terme celui de « co-crétation » ou encore celui de « coopération », qui leur paraît mieux mettre en évidence la réalisation d'une œuvre commune, le terme latin *opus* renvoyant à *opus*, « œuvre ».

Ressources en ligne :

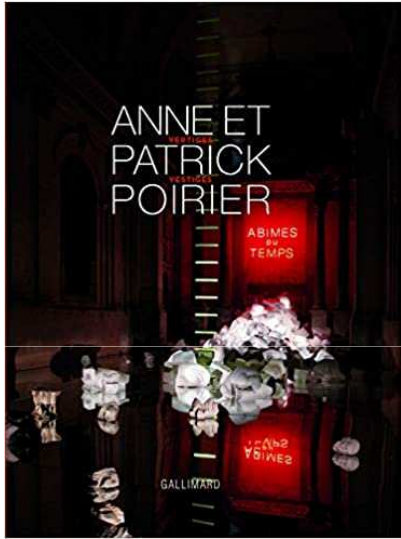
<https://www.reseau-canope.fr/outils-bacs/collaboration-et-co-creation-entre-artistes-duo-groupes-collectifs-en-arts-plastiques-du-debut-des-annees-1960-a-nos-jours>

Patricia MARZAL (dir), *Collaborations, co-crétations et co-conceptions entre artistes: duo-groupes-collectifs en arts plastiques du début des années 1960 à nos jours*, Document d'accompagnement, Canopé



Approche théorique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ?
Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?



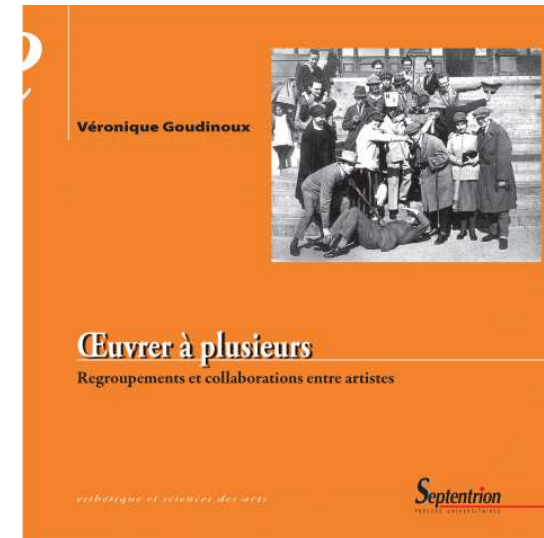
Anne et Patrick Poirier réunissent leurs idées, leurs sensibilités, et leurs travaux signés en commun deviennent les fruits de ce partage. Voyageurs, arpenteurs, découvreurs de civilisations, de religions et de cultures, refusant les rôles conventionnels de sculpteur et de peintre, ils endossent ceux d'archéologue et d'architecte. Il ne s'agit plus d'une recherche artistique formelle, mais par une approche des sciences humaines, d'un voyage dans la mémoire qu'ils considèrent comme une valeur fondamentale, la base de toute intelligence entre les êtres et entre les sociétés.

Dénonçant la fragilité des civilisations, des cultures et des êtres, leur esthétique est souvent celle du fragment, de la ruine, de la catastrophe ; leur œuvre, une métaphore du temps où passé et futur sont étroitement mêlés. Artistes pluridisciplinaires, ils ne s'interdisent l'usage d'aucune mode d'expression.

Damien SAUSSET et **Marc AUGÉ** *Anne et Patrick Poirier: Vertiges / Vestiges - Abîmes du temps*, éd. Gallimard? 2009.

Il n'existait pas jusqu'à présent d'ouvrage de synthèse portant sur **les regroupements et les collaborations entre artistes au cours de la période allant de la Renaissance au milieu du xx^e siècle**. Ce livre comble cette lacune et invente ainsi un nouvel objet, qui met en perspective les pratiques coopératives et collaboratives des artistes d'hier et d'aujourd'hui et étudie **diverses formes de sociabilité élaborées avant les actuels duos ou collectifs d'artistes : ateliers de production et de reproduction, académies et contre-académies, confréries, villages et colonies, sociétés d'artistes, coopératives, communautés, clubs, écoles, mouvements**. Il fait également apparaître les gestes et les activités qui opèrent au cœur de certaines œuvres collaboratives et montre comment nombre des artistes concernés ont conçu de nouvelles modalités du travail à plusieurs qui trouvent des échos dans les récents appels au travail collaboratif.

Véronique GOUDINOUX, *Œuvres à plusieurs, regroupements et collaboration entre artistes*, éd. Presses universitaires du Septentrion, 2015.



Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

MICHEL-ANGE (1474-1564), fresques de la chapelle Sixtine (voûte de 1508-1512 et Le jugement dernier de 1536-1541), Vatican

La Renaissance est un mouvement marqué par l'esprit **Humaniste (philosophie où l'Homme est au centre de tout)**. La religion Catholique prend également beaucoup de place et est au pouvoir. **Les artistes de l'époque travaillent souvent par commandes officielles pour la royauté, les aristocrates et l'Eglise.** Ici, l'œuvre est au service de la papauté.

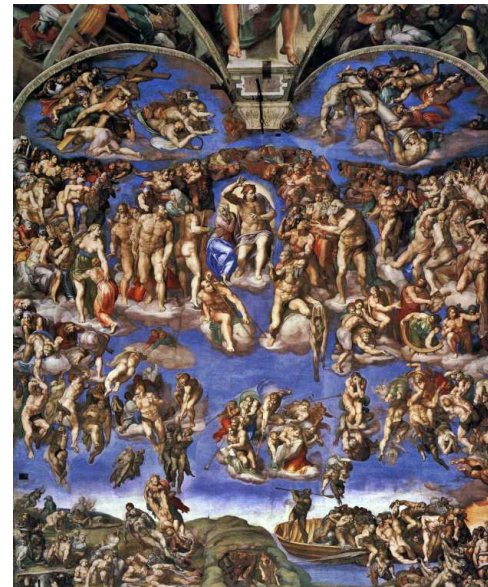
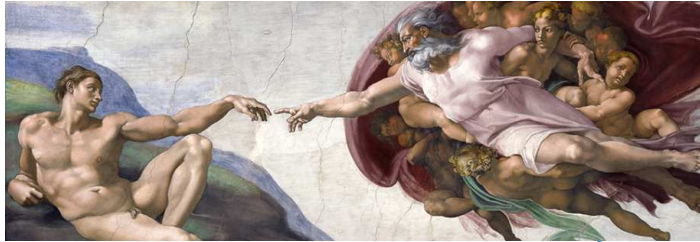
Le sujet religieux qui raconte **les récits de la bible se mêle aux figures antiques et mythologiques**. La Renaissance s'inspire pleinement de cette époque. **Malgré le sujet sacré, nombreux nus se présentent dans toute la surface de la chapelle.**

La voûte : En mai 1508, Michel Ange signa à 33 ans le contrat prévoyant la représentation des douze apôtres sur les pendentifs, agrémentée de motifs ornementaux dans les parties restantes. Mais **Michel-Ange jugea ce sujet trop pauvre. Le pape commanditaire laissa alors à l'artiste une entière liberté sur le sujet. Sur sa requête, et grâce à l'aide des théologiens de la cour papale, il conçut neuf scènes centrales inspirées du néoplatonisme, représentant des épisodes de la Genèse.** Les travaux furent probablement conclus avant le 31 octobre 1512. C'est sur cette voûte où on peut apercevoir la célèbre *Création d'Adam*.

Visite virtuelle:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/cappella-sistina/tour-virtuale.html>

le projet de la chapelle : https://www.youtube.com/watch?v=Bc3t8-8dSx0&ab_channel=Francetvarts



Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

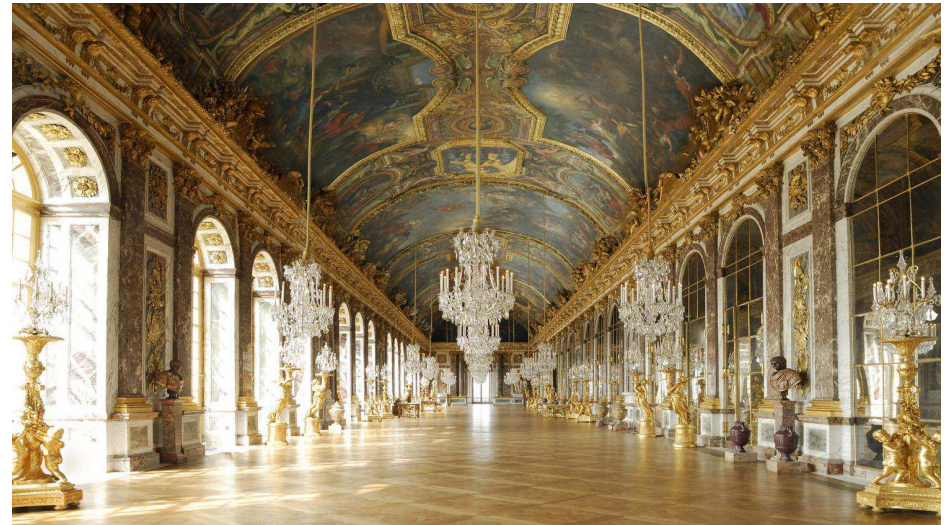
Le château de Versailles et ses jardins (vue aérienne de l'extérieur et intérieur de la galerie des glaces), monument historique, 1623 à sa restauration jusqu'en 1830, Yvelines. 63 154 m² répartis en 2 300 pièces, 815 ha pour le parc contre plus de 8 000 ha avant la révolution française.

Principaux architectes : **Louis LE VEAU**, **Jules HARDOUIN-MANSART**, **Robert DE COTTE**, **Ange- Jacques GABRIEL**, **André LE NÔTRE**, **Frédéric NEPVEU**

Principaux artistes: **Charles ERRARD**, **Charles Le BRUN**, **François GIRARDON**, **Pieter BOEL**, **François LEMOYNE**, **VÉRONÈSE**, **Jules Antoine ROUSSEAU**.

Une création collective à travers le temps.

Visite virtuelle et chronologique: <http://www.gvn.chateauversailles.fr/en/index.html>



<http://www.chateauversailles.fr/>

http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/public-spe/brochure_construction_chateau.pdf

Techniques et métiers autour de la création du château et ses jardins:
http://passerelles.bnf.fr/batiments/versailles_planche.php

Vidéo: Il était une fois Versailles: https://youtu.be/T2b8W_VMx8k

Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

La statue de la liberté

Brève synthèse :

La Statue de la Liberté, immense statue creuse constituée de fines plaques de cuivre repoussé sur une carcasse en acier, se dresse sur une île à l'entrée du port de New York. Elle fut conçue à Paris par le sculpteur français **Frédéric Bartholdi** en collaboration avec l'ingénieur français **Gustave Eiffel**, et fut offerte par la France pour le centenaire de l'indépendance américaine en 1876.

Sa conception et sa construction ont été reconnues à l'époque comme l'une des grandes prouesses techniques du XIXe siècle, saluée comme associant l'art à la technique. Du haut de son piédestal conçu par l'architecte américain **Richard Morris Hunt**, la statue a accueilli des millions d'immigrants aux États-Unis depuis son inauguration en 1886.

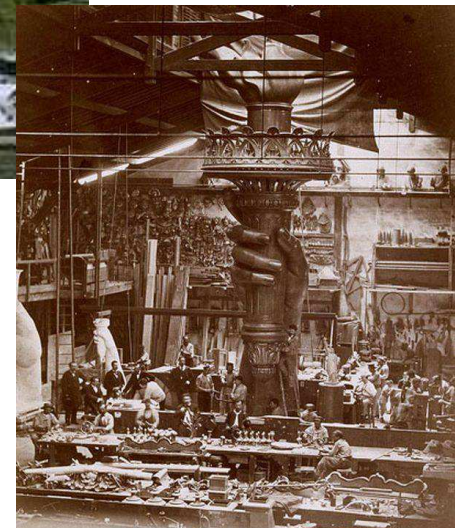
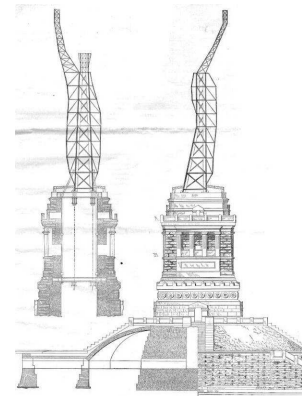
La statue est un chef-d'œuvre de la statuaire colossale qui renouvela son expression au XIXe siècle, inspirée de l'antiquité mais dans le **contexte de l'Art Nouveau**. **Se référant à des éléments et une iconographie classiques, elle exprime des aspirations modernes.**

Édouard René de Laboulaye a collaboré avec Bartholdi pour la conception de la statue afin d'incarner l'amitié internationale, la paix, le progrès et, plus spécifiquement, l'alliance historique entre la France et les États-Unis.

Le financement par souscription internationale a également joué un rôle significatif. Parmi les symboles extrêmement forts de sa conception se trouve la Déclaration d'indépendance des États-Unis que la statue brandit dans sa main droite, ainsi que les chaînes brisées sur lesquelles elle pose le pied.

<https://whc.unesco.org/fr/list/307/>

<https://www.merveilles-du-monde.com/Statue-de-la-Liberte/Histoire-de-la-statue-de-la-Liberte.php>



Le bras de la statue, dans les ateliers Gaget.

Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

Diego RIVERA, *L'Épopée du peuple mexicain* dit aussi *l'Historia de México* mais aussi *México a través de los siglos*, Palais National de Mexico, fresque, 1929-1935.



Réalisée sur les murs de l'escalier principal du Palais national de Mexico entre 1929 et 1935 **sur commande de José Vasconcelos**, le secrétaire d'éducation publique. Cette fresque appartient au mouvement du **Muralisme mexicain**. Ce mouvement se développe au début du XXe siècle et se distingue par sa fonction didactique et épique. Il a pour volonté d'amener l'art au peuple. Les œuvres sont alors le plus souvent réalisées dans des lieux publics. Les artistes souhaitent effacer l'individualisme, alors considéré comme bourgeois.

D'une surface totale de 276 m², la fresque se compose de trois parties : deux latéraux de 7,49 m sur 8,85 m et un central de 8,59 m sur 12,87 m. Le mur de droite (au nord) représente le Mexique préhispanique à travers le mythe de Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl à Tula ; le mur central (à l'ouest), le plus grand, représente le Mexique depuis la chute de l'Empire aztèque en 1521 jusqu'à la révolution de 1910-1920 ; le mur de gauche (au sud) représente une vision marxiste du Mexique du XXe siècle.



Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

Au début des années 1870, l'Aubette est fortement endommagée par des bombardements. Sa reconstruction est confiée à l'architecte de ville **Jean Geoffroy Conrath**. On y construit une grande salle de concert, ainsi que des commerces et des boutiques situés au rez-de-chaussée.

En 1922, les frères **Paul et André Horn** obtiennent un bail de location sur l'aile Est du bâtiment de l'Aubette qui « souhaitent faire de cette ancienne caserne “un monument public d'intérêt général [...], doter la ville de Strasbourg de magnifiques salles des fêtes” » (*id.*). Dans le courant de l'année 1926, ils demandent à **Theo van Doesburg**, **Sophie Taeuber-Arp** et **Hans Arp** de concevoir un projet de complexe de loisirs. Les plans seront achevés pour le début de l'année 1927.

et comprenant un café, un restaurant, une brasserie, un **Les trois artistes créent des décors et des aménagements intérieurs pour un programme fonctionnant sur quatre niveaux** salon de thé, un ciné-dancing, un cabaret et une salle de billard. La programmation des activités et des animations est prévue pour attirer un large public de Strasbourgeois. Aucune intervention ne sera réalisée sur l'extérieur du bâtiment.

Le projet de l'Aubette représentant un chantier de très grande ampleur, **Sophie Taeuber-Arp** décida d'y associer son mari, Jean Arp, ainsi que le peintre et architecte hollandais, **Theo van Doesburg**. La décoration intérieure de l'Aubette fut donc une œuvre collective. Malgré des difficultés survenues entre les trois artistes durant leur **collaboration**,

L'Aubette ayant été conçue comme une « **œuvre d'art totale** » avec une esthétique appartenant à **De Stijl**, elle engage ses concepteurs à intégrer également dans leur création le mobilier, la typographie ainsi que le traitement de l'éclairage, des sols et des plafonds. La décoration intérieure, principalement collective, réserve certains espaces à chacun des trois artistes. les références de Sophie Taeuber-Arp sont plutôt proches des architectes du Bauhaus et de l'Autrichien Adolf Loos. D'autre part, les impressions reçues lors d'un voyage du couple Taeuber-Arp en Italie, visitant les sites archéologiques de Pompéi et les fresques étrusques de Tarquinia, ont également marqué leurs peintures murales. Les contributions du couple présentent ainsi un contraste avec l'uniformité recherchée par van Doesburg.

https://www.reseau-canope.fr/imedia/videos/sophie_taeuber/aubette_1928-hd.mp4

« *Le bâtiment de l'Aubette, construit entre 1765 et 1778 sur la place Kléber de Strasbourg par l'architecte Jacques-François Blondel, abritait le corps de garde, la chambre des logements et la chambre de la maréchaussée.*

Le lieu est désigné par le terme “aubette” dès la fin du XVIIIe siècle parce que la relève des gardes s'effectuait chaque jour à l'aube devant le bâtiment. »

Dossier de préparation à la visite, Service éducatif des musées de la Ville de Strasbourg, 2016

Sophie TAEUBER-ARP, Jean ARP et Théo VAN DOESBURG, L'Aubette, 1926-1928.

Réhabilitation Aménagements et décors d'un complexe de loisirs (café, restaurant, brasserie, salon de thé, ciné-bal, caveau-dancing, salle des fêtes...) sur quatre niveaux (caveau, rez-de-chaussée, entresol et étage), Strasbourg.

Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

De 1922 à 1926, Paul Horn réalise les premiers plans intérieurs avant de confier à **Jean Arp** et son épouse **Sophie Taeuber-Arp** le projet de moderniser l'aile droite du bâtiment. L'entreprise débute véritablement avec le concours de leur ami **Theo van Doesburg** critique d'art, peintre, architecte et fondateur de la revue *De Stijl* (1917). Les travaux d'aménagement se déroulent de 1926 à 1928.

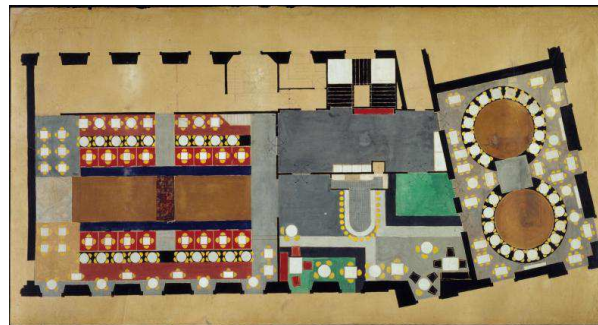


Façade extérieure de l'Aubette

<https://youtu.be/RSvV7o-CtrY>



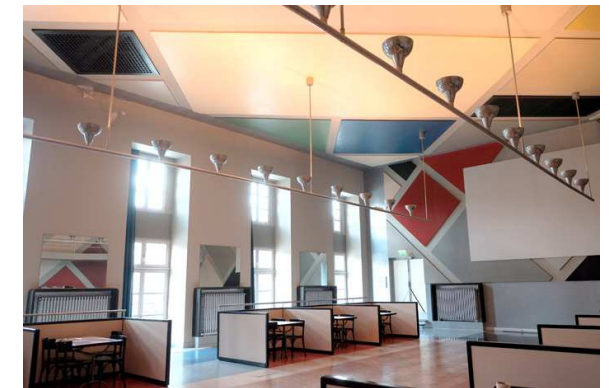
Module carré de 16 ampoules décliné en surfaces rectangulaires



Theo Van DOESBURG, Plan du premier étage



Maquette du premier étage, réalisée par le MoMA, bois et acrylique, 33x106,7x61 cm,



Rampes d'éclairage indirect dans le Ciné-dancing

Sophie TAEUBER-ARP, Jean ARP et Théo VAN DOESBURG, L'Aubette, 1926-1928.

Réhabilitation Aménagements et décors d'un complexe de loisirs (café, restaurant, brasserie, salon de thé, ciné-bal, caveau-dancing, salle des fêtes...) sur quatre niveaux (caveau, rez-de-chaussée, entresol et étage), Strasbourg.

Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ?
Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

Richard SERRA, *clara clara*, 1983

<http://archeologue.over-blog.com/article-18679807.html>

"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 oeuvres et à toutes les oeuvres in situ comme celles de **Daniel BUREN**.

Dans les jardins des **Tuileries de Paris**, côté Concorde, 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'oeuvre et peut l'appréhender entièrement, ici il se promène au milieu de l'oeuvre, 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.

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.



Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ?
Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

Louise BOURGEOIS, *Maman*, bronze, 1999

«Maman» fait partie d'une série de sculptures, pour la plupart intitulées «Spider». **Elle est commandée à Louise Bourgeois pour sa participation inaugurale aux Unilever Series en 1999, et exposée dans le vaste Turbine Hall à Londres, Royaume-Uni.** L'araignée s'est déjà posée, entre autres, à Paris, Saint-Pétersbourg, Tokyo, Copenhague, Denver, Kansas City, San Francisco, New-York et Londres. Elle est actuellement à Ottawa (Canada).

«Maman» reprend le thème de l'araignée que Bourgeois avait déjà travaillé dans un petit dessin à l'encre et au charbon en 1947 et révèle le caractère autobiographique de l'oeuvre. En effet nous pouvons interpréter cette pièce comme un hommage à sa mère, Joséphine Bourgeois qui réparait des tapisseries dans l'atelier de restauration textile de son mari à Paris, et enfant, l'artiste la regardait travailler.

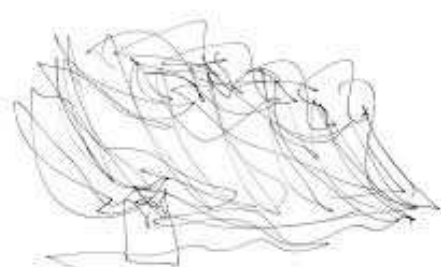
La grandeur de l'œuvre peut montrer l'importance du sujet pour l'artiste.

Installée dans l'espace urbain ou muséal la sculpture peut être perçue de deux manières différentes. En plus les passants peuvent circuler entre ses pattes, faisant ainsi partie de l'oeuvre. Elle peut également servir d'abris au promeneur, de toit protecteur. D'ailleurs, l'arachnide peut évoquer l'insecurité, voire la menace, de par sa taille imposante, le matériau utilisé et sa noirceur.



Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?



D'une esquisse initiale crayonnée sur la page blanche d'un carnet, au nuage transparent posé à la lisière du Jardin d'Acclimatation dans le Bois de Boulogne, Frank Gehry a eu pour ambition de « concevoir à Paris un vaisseau magnifique qui symbolise la vocation culturelle de la France ».

"Nous avons souhaité offrir à Paris un lieu d'exception pour l'art et la culture et fait le pari de l'audace et de l'émotion en confiant à Frank Gehry la réalisation d'un bâtiment emblématique du XXI^e siècle."

Bernard Arnault

Du XIX^e siècle Frank Gehry a retenu la légèreté transparente du verre et le goût de la promenade ponctuée de surprises. Son architecture fusionne un art de vivre traditionnel, une audace visionnaire et les innovations offertes par les technologies du présent.

De l'invention d'un verre courbé au millimètre près pour les 3600 panneaux des douze voiles de la Fondation, aux 19 000 panneaux de ductal (béton fibré) tous différents, offrant à l'iceberg sa blancheur immaculée, sans omettre un processus de conception inédit, chaque étape de la construction a repoussé les limites d'une architecture codée pour inventer un bâtiment unique à la mesure d'un rêve.

Posé sur un bassin, l'édifice a été **pensé comme un voilier ou un vaisseau s'insérant dans l'environnement naturel**, entre bois et jardin, jouant de la lumière et des effets de miroir.

Frank GEHRY (né en 1929-)
la fondation LOUIS VUITTON, 2006-2014



<https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/fondation/le-batiment>

Approche pratique

b) Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ?
Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

L'atelier VAN LIESHOUT

Atelier Van Lieshout est l'atelier fondé par le sculpteur **Joep van Lieshout**. Après avoir obtenu son diplôme à la Rotterdam Art Academy, Van Lieshout s'est rapidement fait connaître grâce à des projets allant du **monde du design au domaine non fonctionnel de l'art: sculpture et installations, bâtiments et mobilier, utopies et dystopies**. En 1995, Van Lieshout a fondé son studio et ne travaille plus que sous son nom. **Le nom de studio existe dans la pratique de Van Lieshout en tant que méthodologie pour saper le mythe du génie artistique.**

Au cours des trois dernières décennies, Van Lieshout a mis en place une pratique multidisciplinaire qui produit des **œuvres aux frontières entre art, design et architecture**.

Van Lieshout combine une esthétique et une éthique imaginatives avec **un esprit d'entreprise**. Son travail a motivé des mouvements dans les domaines de l'architecture et de l'écologie, et a été célébré, exposé et publié à l'échelle internationale. Ses œuvres partagent un certain nombre de thèmes récurrents, de motifs et d'obsessions: systèmes, pouvoir, autarcie, vie, sexe et mort – chacun d'entre eux trace l'individu humain face à un ensemble plus vaste tel que son œuvre bien connue, *Domestikator*. (2015).

<https://www.jousse-entreprise.com/art-contemporain/fr/artistes/atelier-van-lieshout/>



Le Louvre n'en voulait pas, Pompidou l'accueille à bras ouverts !

Refusée par le Louvre, **Domestikator**, ferme futuriste et libertaire, œuvre d'un collectif néerlandais, sera exposée sur le parvis de Beaubourg

On ne domestique pas « Domestikator ». Cette œuvre géante et provocante à partir de matériaux de récupération, qui représente une ferme mais qui pourrait aussi figurer une sorte de copulation entre un homme et un animal - certains penchent pour un couple d'humains - avait été programmée par la FIAC (Foire internationale d'art contemporain), à partir du 17 octobre, pour être installée au Jardin des Tuileries. **Mais le Louvre, dont les Tuileries dépendent, avait refusé cette pièce, probable nid à polémiques**, et dont aucune photo ne lui avait pas été présentée en amont lors des commissions de choix des œuvres de la Fiac dans des espaces publics.

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Artiste n.

Provenant du latin médiéval *artista*, dérivé du latin classique *ars*, *artis* (art), le terme d'« artiste » apparaît au XIV^e siècle et signifie d'abord « celui qui pratique un métier, artisan ».

Peu à peu, avec la naissance des académies et l'essor des beaux-arts, à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, l'artiste se distingue de l'artisan et prend son sens moderne. Il désigne dès lors celui qui exerce un des beaux-arts (artiste peintre) ou qui excelle dans un art appliqué (artiste verrier). Il unit dans son œuvre l'habileté, le travail manuel au sens de la beauté et l'intellect. Sa définition englobe également les comédiens, les musiciens et les danseurs.

Au XIX^e siècle, un nouveau sens, péjoratif celui-là, se fait jour : l'artiste, dont l'individualité s'affirme de plus en plus, notamment avec les impressionnistes, devient synonyme de « non-conformiste, marginal », par opposition au bourgeois. La fameuse vie d'artiste ou vie de bohème devient un thème littéraire.

Aujourd'hui, le champ d'intervention de l'artiste s'est élargi, au-delà des beaux-arts, à la photographie, au cinéma, à la vidéo et, depuis les années 1980, aux « arts numériques ».

« On voit l'influence céleste faire pleuvoir les dons les plus précieux sur certains hommes, souvent avec régularité et quelquefois d'une manière surnaturelle on la voit réunir sans mesure en un même être la beauté, la grâce, le talent et porter chacune de ces qualités à une telle perfection que de quelque côté que se tourne ce privilégié, chacune de ses actions est tellement divine que, distançant tous les autres hommes, ses qualités apparaissent ce qu'elles sont en réalité, comme accordées par Dieu et non acquises par l'industrie humaine. »

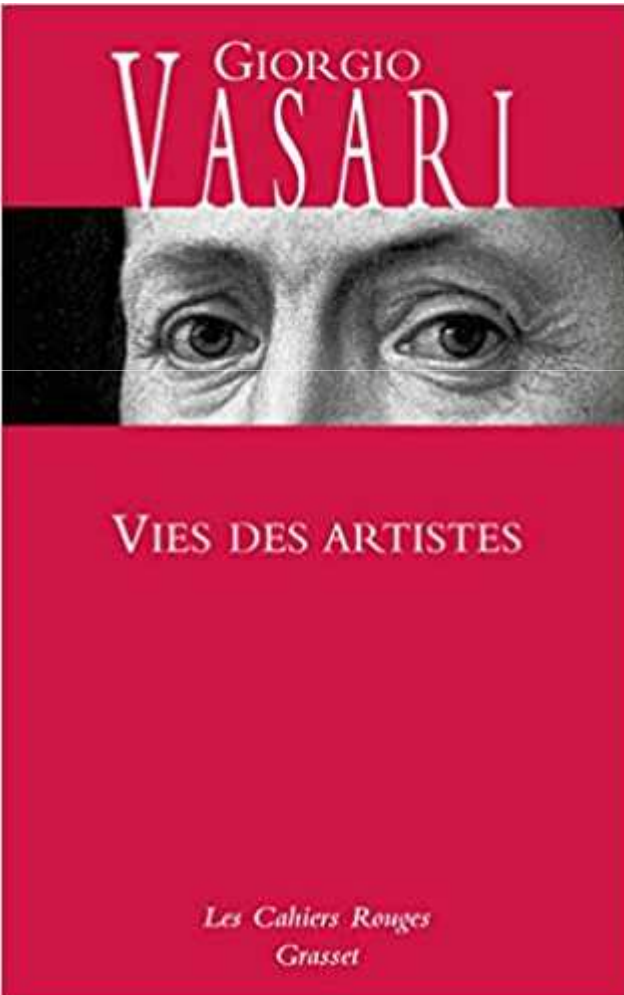
Giorgio VASARI, premières lignes de présentation pour décrire l'œuvre de **Léonard de Vinci** in *Vie des Artistes*, éd. Grasset, coll. *Les cahiers rouges*, 2007, p.178

« un artiste est ici celui qui fait œuvre d'art, sans nuance particulière d'éloge ou de blâme [...] L'artiste est celui qui pratique un art, qu'il soit créateur ou exécutant, amateur ou professionnel. [...] signifie aussi qui a le goût des arts »

Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. puf, 1990, p.183-184

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



Premier ouvrage d'historiographie artistique de l'Occident moderne, les Vies des peintres en demeurent un de ses chefs d'œuvre. Depuis cinq siècles, il contribue à la séduction persistante du goût occidental pour la Renaissance italienne, toscane en particulier. Suivant une pratique littéraire traditionnelle, le recueil se compose d'une suite de biographies : il commence au 13^e siècle avec **Cimabue** et **Giotto**, étudie tous les grands peintres, architectes et sculpteurs de la Renaissance, **Masaccio**, **Fra Angelico**, **Botticelli**, **Léonard de Vinci**, **Raphaël**, **Bramante**, et apporte une mine d'information sur la vie de ses grands contemporains, Michel-Ange et Titien. Ecrites dans un style alerte, émaillées de multiples anecdotes, ces Vies sont encore aujourd'hui l'instrument idéal pour connaître la Renaissance artistique italienne et faire revivre les grandes personnalités qui l'ont forgée.

La publication de l'ouvrage s'inscrit dans un programme médicéen visant à mettre en valeur les gloires toscanes, inauguré par la fondation en 1541 de l'*Accademia Fiorentina*, dont l'activité consiste à démontrer que la poésie moderne est d'origine toscane. Les Vies de Vasari doivent établir la primauté de l'art toscan, et plus encore, florentin. L'orgueil local et l'esprit partisan sont ainsi à la base même de l'entreprise.

En 1568, Vasari fait paraître une seconde version mise à jour et augmentée de nouvelles biographies et de portraits des artistes, désormais intitulée *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori, Scritte, e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pitt. e Archit. Aretino*. Les Vies sont réparties en trois parties avec les mêmes limites chronologiques que dans la première édition ; toutefois la troisième partie occupe deux volumes. La Vie de **Michel-Ange** occupe 82 pages à elle seule.

Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (abrégé couramment par *Les vies*, 1550-1568)

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

« Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace [...] Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? »

FilippoTommaso MARINETTI, Extrait du *manifeste du Futurisme italien*, publié le 20 février 1909 dans le journal *Le Figaro*

Nombreux sont les artistes qui ont pris la plume - les uns avec violence ou excentricité, les autres avec sagesse ou poésie - pour ouvrir une brèche dans le monde de l'art, faire table rase de l'ancien pour imposer le nouveau. De l'appel au réalisme de Courbet à l'aventure monochrome d'Yves Klein, de la "machine à proposer un nouveau modèle de pensée" conçue par le Bauhaus au projet d'une Ve Internationale de Beuys, sans oublier le célèbre Manifeste du futurisme de Marinetti, le Manifeste cannibale Dada de Picabia et le Manifeste du surréalisme de Breton, c'est une histoire de ruptures que présente cette anthologie de "l'art de faire des manifestes".

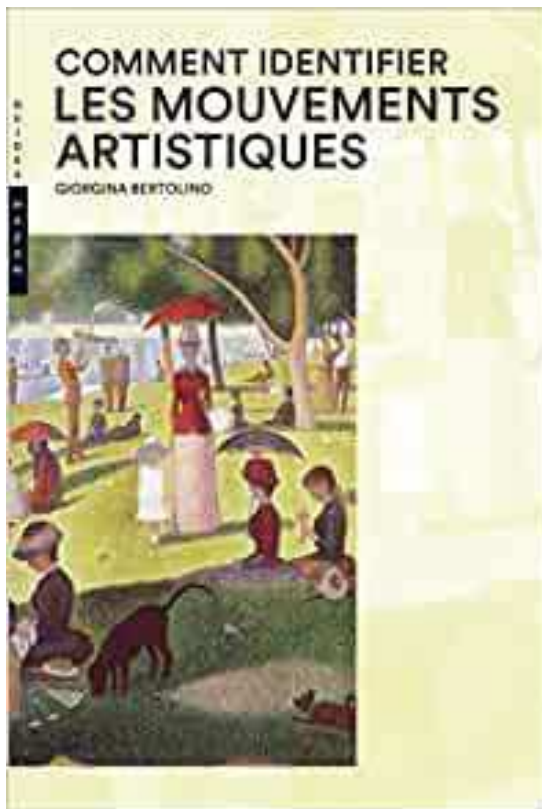
Choisis et commentés par Antje Kramer, spécialiste de l'art contemporain, ces textes sont l'occasion de revisiter un chapitre majeur de l'histoire des XIX^e et XX^e siècles, celui des avant-gardes artistiques. De resituer, œuvres et documents historiques à l'appui, les circonstances de leur naissance, et de comprendre les motivations des artistes et leur cri de combat.

Antje KRAMER (dir.) *Les grands manifestes de l'art du XIX^e et XX^e siècles*, éd. Beaux Arts éditions, 2011.



Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



La fin du XIXe siècle, puis le XXe siècle, voient émerger chez les artistes une nouvelle conscience de leur rôle, qui les conduit à se rassembler. L'art s'affirme alors comme un véritable **champ d'expérimentation** : techniques et modes de travail sont partagés au sein de « groupes », appelés aussi « mouvements » ou « tendances ». Cette notion d'un travail collectif surgit dans une conception de l'art qui assigne en général un caractère individuel à l'acte créateur.

Identifier ces associations entre artistes, c'est d'abord comprendre les motivations, souvent définies par un manifeste, qui sont à leur origine. Un groupe peut se fonder sur des bases très diverses : autour d'une revue (De Stijl), d'une localité (Pont-Aven), d'une technique (le collage pour Braque et Picasso), d'un thème (le futurisme) ou de pratiques (le travail en plein air et en groupe pour les impressionnistes). Si elle est le plus souvent revendiquée, cette complicité entre créateurs est parfois déterminée par la critique, qui dégagne des caractéristiques communes à divers travaux. L'analyse des mouvements permet aussi d'établir le degré de proximité entre les artistes.

Giorgina BERTOLINO, *Comment identifier les mouvements artistiques de l'impressionnisme à l'art vidéo*, ed.Hazan

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

idées
reçues

Isabelle de Maison Rouge

Le mythe de l'artiste

au-delà des idées reçues



Le Cavalier Bleu
ÉDITIONS

Le mythe de l'artiste au-delà des idées reçues

Bohèmes, maudits, solitaires, paresseux ou avides de gloire... les idées reçues sur les artistes sont légion. Pour autant, définir l'artiste, son travail, son statut, n'est pas chose aisée.

En tant que commissaire d'expositions et critique d'art, Isabelle de Maison Rouge côtoie en permanence des artistes contemporains. Cet ouvrage tente d'exprimer par ses échanges, conversations et divers entretiens avec une cinquantaine de plasticiens (Christian Boltanski, Annette Messager, ORLAN, Ernest Pignon-Ernest, Jean Pierre Raynaud, Philippe Mayaux, Agnès Thurnauer, Benjamin Sabatier, Jeanne Susplugas...) cette nouvelle figure de l'artiste qu'il reste à réinventer et construire.

<https://www.franceculture.fr/oeuvre/le-mythe-de-lartiste-au-dela-des-idees-recues>

Historienne de l'art, curatrice indépendante et artiste chercheur, Isabelle de Maison Rouge est également membre de l'équipe Art&Flux et fondatrice de MATCHART www.matchart.net et de A&U www.artandyou.org.

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

sommaire

Introduction. 11

Être artiste : figures singulières

- « La vie d'artiste, c'est la bohème. » 17
- « Les artistes sont maudits et névrosés. » 29
- « Les artistes utilisent des substances pour trouver l'inspiration. » 39
- « On naît artiste. » 49
- « Les artistes sont excentriques et hypersensibles. » 57

Créer : le métier d'artiste

- « La création est une urgence vitale. » 77
- « Les artistes créent dans la solitude. » 83
- « Les artistes travaillent dans un atelier. » 93
- « Les artistes n'ont pas le sens des réalités. » 103
- « Les artistes n'ont plus rien à inventer. » 125
- « Les artistes sont des fainéants, ils ne font rien de la journée. » 133

Être reconnu : les artistes et la société

- « Les artistes sont des privilégiés. » 147
- « Les artistes sont le poil à gratter, le grain de sable de nos sociétés. » 167

- « Les artistes font ce qu'ils veulent, la censure n'existe plus. » 179
- « Il n'y a pas de femmes parmi les grands artistes. » 195
- « Les artistes cherchent la gloire. » 209

Conclusion. 219

Annexes

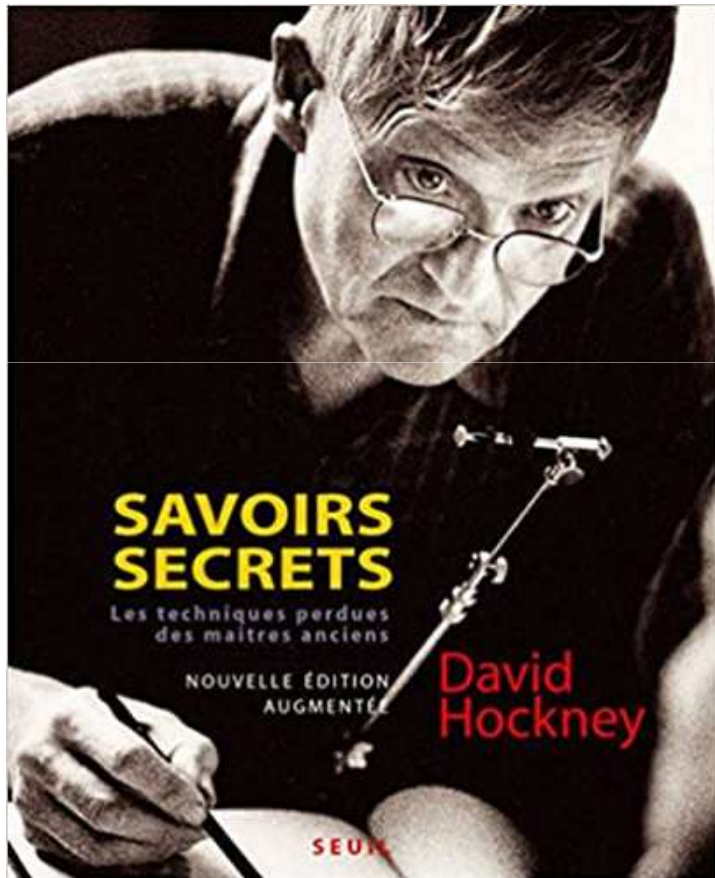
- Artistes et personnalités de l'art interviewés 223
- Pour aller plus loin 225



Isabelle de MAISON ROUGE, *Le mythe de l'artiste : Au-delà des idées reçues*, éd. Le cavalier bleu, 2017.

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



Pour un peintre, l'extraordinaire c'est d'arrêter de peindre ! Ainsi, David Hockney a posé ses pinceaux afin de mettre au jour les secrets des maîtres anciens. Au fur et à mesure de ses investigations, ses découvertes ont attiré l'attention des médias et ouvert le débat entre chercheurs, historiens de l'art et conservateurs de musées du monde entier. Aujourd'hui, dans cette nouvelle édition augmentée de *Savoirs secrets*, David Hockney raconte l'histoire de sa recherche et de ce qu'elle a dévoilé. Il explique comment il a établi des preuves scientifiques et visuelles, chacune d'entre elles apportant de nouvelles révélations. Par l'intermédiaire du peintre, le lecteur peut examiner les tableaux majeurs de l'histoire de l'art et apprendre comment des artistes tels que **Caravage, Vélasquez, Van Eyck, Holbein, Vinci et Ingres** ont utilisé miroirs et lentilles afin de créer leurs célèbres chefs-d'œuvre. Ces centaines de peintures et de dessins, dont certains comptent parmi les plus connus de l'art occidental, sont commentés sur le ton captivant et enthousiaste de David Hockney. Ses propres photographies et dessins illustrent les différentes techniques utilisées par les peintres du passé et présentent les résultats obtenus. Des textes anciens ou récents apportent des preuves supplémentaires et la correspondance d'Hockney avec un aréopage de spécialistes retrace les étapes de cette recherche passionnante.

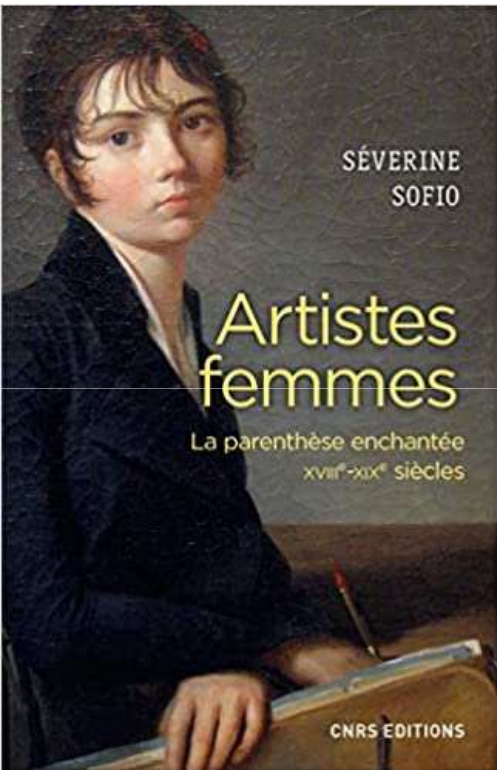
Savoirs secrets n'est pas seulement consacré aux techniques perdues des maîtres anciens. L'ouvrage s'intéresse également au présent et à l'avenir, à la façon dont nous voyons, traitons et fabriquons les images d'aujourd'hui, à l'époque des retouches par ordinateur. En recherche permanente, remettant en cause les idées et les pratiques reçues, Hockney nous ouvre les yeux sur la façon dont nous percevons et représentons le monde.

Avec *Savoirs secrets*, un artiste majeur nous propose de partager son regard perspicace et éclairé sur l'histoire de l'art.

David HOCKNEY, *Savoirs secrets : Les techniques perdues des maîtres anciens*, 2006, éd. Seuil.

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

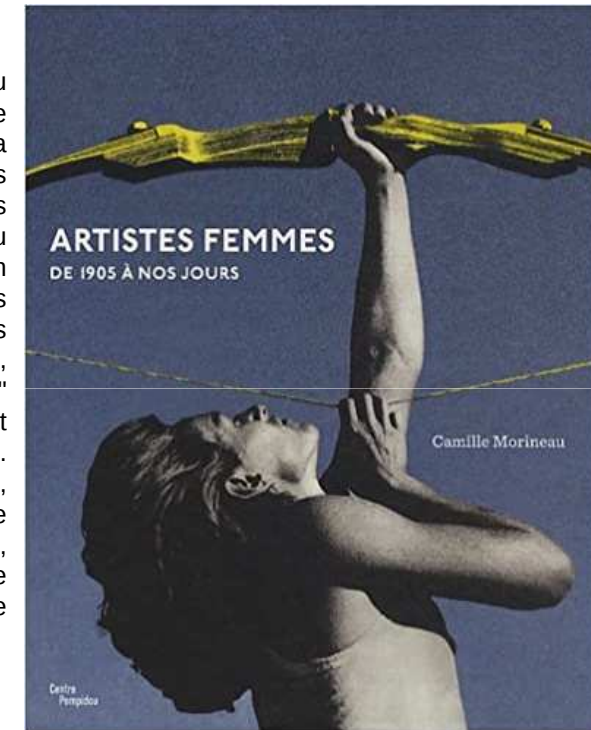


Entre 1750 et 1850, une " révolution silencieuse " redéfinit en profondeur l'univers des beaux-arts : progressivement, la pratique de la peinture est rendue plus accessible aux femmes. Les barrières s'abaissent, les contraintes se desserrent et une image positive de la dame artiste se banalise. Une période de créativité foisonnante associée aux noms d'**Elisabeth Vigée-Lebrun, Constance Mayer, Rosa Bonheur, Marguerite Gérard.**

C'est à l'explication de ce phénomène que ce livre est consacré. Pourquoi les artistes femmes, à ce moment précis de l'histoire, ont-elles bénéficié à la fois de l'intérêt de leurs contemporains et de conditions de travail relativement égalitaires par rapport à celles de leur confrères ?

Ni recueil d'analyses d'œuvres, ni histoire des femmes dans l'art, cet ouvrage traite de la pratique des beaux-arts, de son organisation et de ses réalités professionnelles, institutionnelles et commerciales, à un moment où cette pratique se féminise.

A partir de l'exceptionnelle collection du Musée national d'art moderne, Camille Morineau nous propose un voyage à la fois chronologique et thématique dans la création de 1905 à nos jours ; des pionnières de la première moitié du XXe siècle aux artistes d'aujourd'hui, en passant par les combattantes des années 1960. Au fil des œuvres, des techniques et des chemins individuels, la notion d'un art dit " de femmes " s'efface au profit d'un parcours vivant dans l'art des XXe et XXIe siècles. Enrichi de nombreuses illustrations, d'encadrés thématiques, d'une chronologie et de biographies d'artistes, cet ouvrage accessible et indispensable nous offre les clés pour comprendre l'art de notre temps.



Séverine SOFIO, *Artistes femmes. Parenthèse enchantée: XVIII - XIXe siècles*, éd. CNRS, 2016

Camille MORINEAU, Giulia LAMONI, *Artistes femmes : De 1905 à nos jours*, éd. Centre Pompidou, 2010

Approche théorique

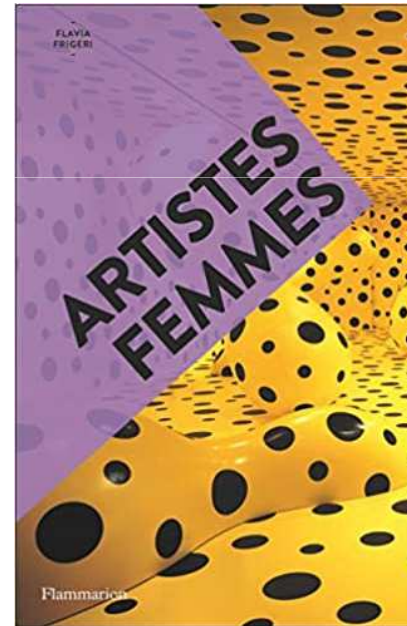
c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



Après *Les Femmes qui lisent sont dangereuses*, Laure Adler revient avec un nouvel ouvrage sur les femmes artistes. Explorant les archétypes et les codes de l'histoire de l'art, elle analyse, à travers leurs œuvres d'art, le lent basculement des femmes vers l'autonomie artistique et la reconnaissance du travail de création, trop longtemps laissée aux seuls mains et signatures des hommes.

Cet ouvrage dresse le portrait d'une cinquantaine de ces créatrices, depuis la Renaissance avec **Artemisia Gentileschi**, jusqu'à nos jours avec **Paula Rego**, **Niki de Saint Phalle**, **Yoko Ono**, **Sheila Hicks**, **Annette Messager**, **Marina Abramovic**, **Sophie Calle**, **Laure Prouvost** et **Camille Henrot** en passant par les incontournables **Mary Cassatt**, **Berthe Morisot**, **Sonia Delaunay**, **Frida Kahlo** ou **Georgia O'keeffe**.

Laure ADLER, *Les femmes artistes sont dangereuses*, éd. Flammarion, 2018



Les femmes ont longtemps été perçues par les artistes comme des objets de représentation et des muses. Aujourd'hui, les artistes femmes ne sont plus obligées de travailler dans l'anonymat ni de prendre des pseudonymes masculins, mais elles sont encore particulièrement absentes des musées et l'interrogation posée par les **Guerrilla Girls**, en 1989, dans les rues de New York, garde toute sa force : "Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum ? Dans cet ouvrage, Flavia Frigeri met en lumière le travail remarquable d'artistes femmes et explore la vie d'une cinquantaine d'entre elles, du XVI^e siècle à nos jours, parmi lesquelles **Artemisia Gentileschi**, **Georgia O'Keeffe**, **Frida Kahlo** ou encore **Louise Bourgeois**.

Ce guide essentiel comprend en outre une fascinante chronologie des accomplissements réussis par des femmes depuis 1558 ; on y trouvera aussi des suggestions de lectures pour aller plus loin, ainsi qu'un index des artistes femmes du monde entier.

Flavia FRIGERI, *Artistes femmes : De 1905 à nos jours*, éd. Centre Pompidou, 2010

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



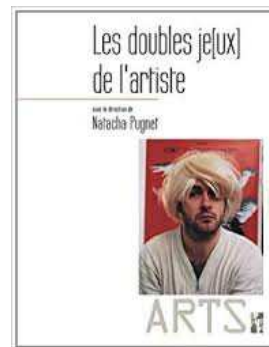
De manière circonstanciée, Natacha PUGNET y analyse les visées et les incidences d'une désubjectivation paradoxale en ce qu'elle semble a priori contraire au **processus créateur**. Autant que les propos des artistes, leurs productions elles-mêmes témoignent pourtant de la recherche d'une **impersonnalité stylistique** ; **elles procèdent d'un faire anonyme**, marquent l'appropriation d'un déjà-là, se montrent indifférentes au chromatisme, multiplient les procédures répétitives, etc. Pour être souvent décriée, la thèse de la "mort de l'auteur" - que défendirent Barthes et Foucault - n'en montre pas moins un point de convergence essentiel avec la critique radicale, depuis l'intérieur, de toute position souveraine de l'artiste.

Natacha PUGNET, *L'effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, éd. la lettre volée



L'auteur met ici à l'épreuve sa réflexion auprès d'artistes de différentes générations qui, tous, dans leur pratique même, **interrogent leur rôle et, partant, redessinent la figure symbolique du "créateur"**. Dans quelle mesure l'attitude d'auto-effacement a-t-elle déterminé les démarches au tournant des années 60 et 70? Qu'en est-il, aujourd'hui, d'un artiste qui brouille à dessein son statut en se livrant au **double jeu**, qui offre au regard des images improbables et des situations inauthentiques, ou bien encore qui applique ses "compétences" à d'autres champs du savoir et de l'imaginaire? Voici quelques-unes des figures de l'artiste que tentent de cerner ces entretiens conduits autour des questions de la subjectivité affirmée et de la distanciation, de la biographie et des identités rêvées, recomposées ou falsifiées.

Natacha PUGNET, *Figures d'artistes*, éd. Archibooks, coll. Voix, 2008



Les performeurs et les artistes visuels, mais aussi les auteurs de cinéma et de théâtre, s'adonnent volontiers au jeu, plus précisément à des jeux avec le «je» qui conduisent à des questionnements sur les notions d'autofiction et d'identité fictionnelle. Oscillant entre narcissisme et autodérision, la coexistence d'un «je-artiste» et d'un «moi-personnage» alimente ces doubles je[ux] qui reflètent la condition même de l'artiste. Une telle conduite se donne comme délibérément ambivalente. Car si l'artiste (ou l'auteur) en représentation opère toujours quelque dédoublement, le personnage projeté peut passer d'une identité fictive à une incarnation réelle, et l'autoreprésentation peut se manifester sous des traits d'emprunt.

Natacha PUGNET, *Les doubles jeux de l'artiste - identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, éd. PU de Provence, coll. Arts, 2012

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Doit-on considérer en l'artiste une figure emblématique historiquement et culturellement déterminée ? Une singularité irréductible ?
*Songeons aux Toilettes conçues en 1969 par **Robert FILIOU**: sur chacune des trois portes, Filiou avait respectivement indiqué « MESSIEURS », « DAMES » et « ARTISTES ». Quand bien même le mythe, hérité du Romantisme, de l'artiste –demiurge s'est évanoui à jamais, les représentations les plus répandues –celles dont joue Filiou justement – en font un être hors du commun, au-dessus ou en marge de ses contemporains.*

Natacha PUGNET, *Figures d'artistes*, éd. Archibooks, coll. Voix, 2008, Avant propos p.8-9

Robert FILIOU, *Projet de toilettes pour le musée de Mönchengladbach*, 1969.
<http://ensembles.mhka.be/items/7403?locale=fr>



Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



L'art écologique peut-il être l'art du XXI^e siècle ?

l'ouvrage de Paul Ardenne propose d'explorer des problématiques qui n'auront pas manqué de surgir dans l'esprit de tout visiteur d'exposition d'art contemporain, de biennales ou toute exposition. **Le « green » est-il le nouveau mot d'ordre de l'art ? Une branche feuillue ou un morceau de glace importé de l'Arctique suffisent-ils à témoigner de préoccupations écologiques ? Comment, dans l'immense production plasticienne actuelle qui se revendique de l'éco-art, trier le bon grain de l'ivraie ?**

Paul Ardenne propose quelques tentatives de réponses. Selon lui, une « éco-œuvre » est « réussie quand l'œuvre, qui ne peut s'incarner dans des formes plasticiennes traditionnelles, déclenche chez les spectateurs le désir d'agir, de participer, de nettoyer, de dépolluer, d'aider » (p. 247). En effet, l'éco-art valorise des formes qui impliquent des co-créations militantes et concrètes entre artistes et spectateurs. À visée participative, l'éco-art valorise la responsabilité tout en se plaçant sur fond d'éthique partagée.

qu'il s'agisse de prolongements de préoccupations paysagères comme chez les artistes du Land Art, ou des prémisses de l'art à tendance écologique, comme chez [Gina Pane](#). Se déplacer en dehors des musées, mais aussi dans la nature elle-même, entrer dans la boue marécageuse ([Beuys](#)), dans un volcan ([J Turrell](#)), placer des buses dans le désert ([Holt](#)), y dessiner une spirale ([Smithson](#)), etc. : dès la fin des années 1960, **un grand nombre d'artistes, européens et américains, ont choisi d'œuvrer dans le paysage afin de trouver un espace neuf de création et de réaliser des œuvres avec la nature, quitte à risquer l'effacement ou la ruine.** Néanmoins, nulle trace d'inquiétude dans ces œuvres qui, le plus souvent, ne relèvent pas de préoccupation écologique, mais ont choisi la nature comme lieu de création et de production.

Il en va tout autrement quand les plasticiens commencent à œuvrer avec la nature et à « engager un processus de riposte » (p. 67) **par rapport à la destruction.** Ainsi, c'est d'abord par le *contact*, le frottement entre le corps et l'élément naturel ([Mendieta](#), [Long](#), [Samnang](#), [Laib](#)) que les artistes témoignent, *in vivo*, de l'action qui se joue entre eux et la nature, qu'il s'agisse de réaliser des maisons réalisées avec de la cire d'abeille ([Laib](#)) ou de faire quelque chose d'éphémère avec une feuille, une branche ([Goldsworthy](#)). Dans ces actions, le caractère équitable est mis en valeur ; **l'artiste ne fait que souligner et rendre visible un processus naturel habituellement dissimulé.**

Paul ARDENNE, *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène*, éd. Le bord de l'eau, coll. La muette, 2018

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



Cette fresque symbolique présente les figures majeures de la pensée antique.

Cette illustration de la Philosophie permet à Raphaël de rassembler les **figures majeures de la pensée antique** à l'intérieur d'un temple idéal, inspiré du projet de **Bramante** pour la réalisation de la basilique paléochrétienne de Saint-Pierre à Rome. **Il les incarne par les illustres artistes de son temps (et de lui-même) faisant ainsi de la Rome moderne l'équivalent de la Grèce antique.**

La peinture compte cinquante-huit personnages qui se regroupent aux premier et deuxième plans.

Le tableau a fait l'objet d'une description détaillée dès 1550 par **Giorgio Vasari**

Au premier plan, du centre de la fresque vers l'extrémité gauche, se trouve le groupe des « Théoriciens ». Au deuxième plan, au centre et au point de fuite de la peinture, sont représentés les philosophes **Platon** et **Aristote**. Dans l'attroupement à gauche, se trouve **Socrate**, le maître de Platon. Le chef athénien **Alcibiade** ou **Alexandre le Grand** en soldat romain, ainsi que le poète **Xénophon** (en bleu). Au dernier plan, on trouve la statue d'Apollon, le dieu des arts, du soleil et de l'harmonie, à gauche, tandis qu'Athéna se trouve à droite, tous deux protecteurs des arts et de la philosophie.

RAPHAEL, *L'école d'Athènes*, 1509-1511, fresque des salles Raphael, palais apostolique, 5 x 7,7 m, musée du Vatican.

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



S'intégrer dans l'œuvre...

Diego VELASQUEZ, *Les Ménines*,
1656-57, huile sur toile de 318 x 276 cm
Musée du Prado



Johannes VERMEER

L'Art de la peinture (*De Schilderkunst*), aussi intitulé *La Peinture*, *L'Atelier* ou *L'Allégorie de la peinture*, vers 1666 (entre 1665 et 1670), huile sur toile, 120 × 100 cm ,
Kunsthistorisches Museum de Vienne.

C'est donc un des plus grands tableaux de l'artiste.

De nombreux experts estiment que cette œuvre est une allégorie de la Peinture, d'où le titre de suppléant : *L'Allégorie de la Peinture*. Il est le plus grand et le plus complexe de tous les tableaux de Vermeer.

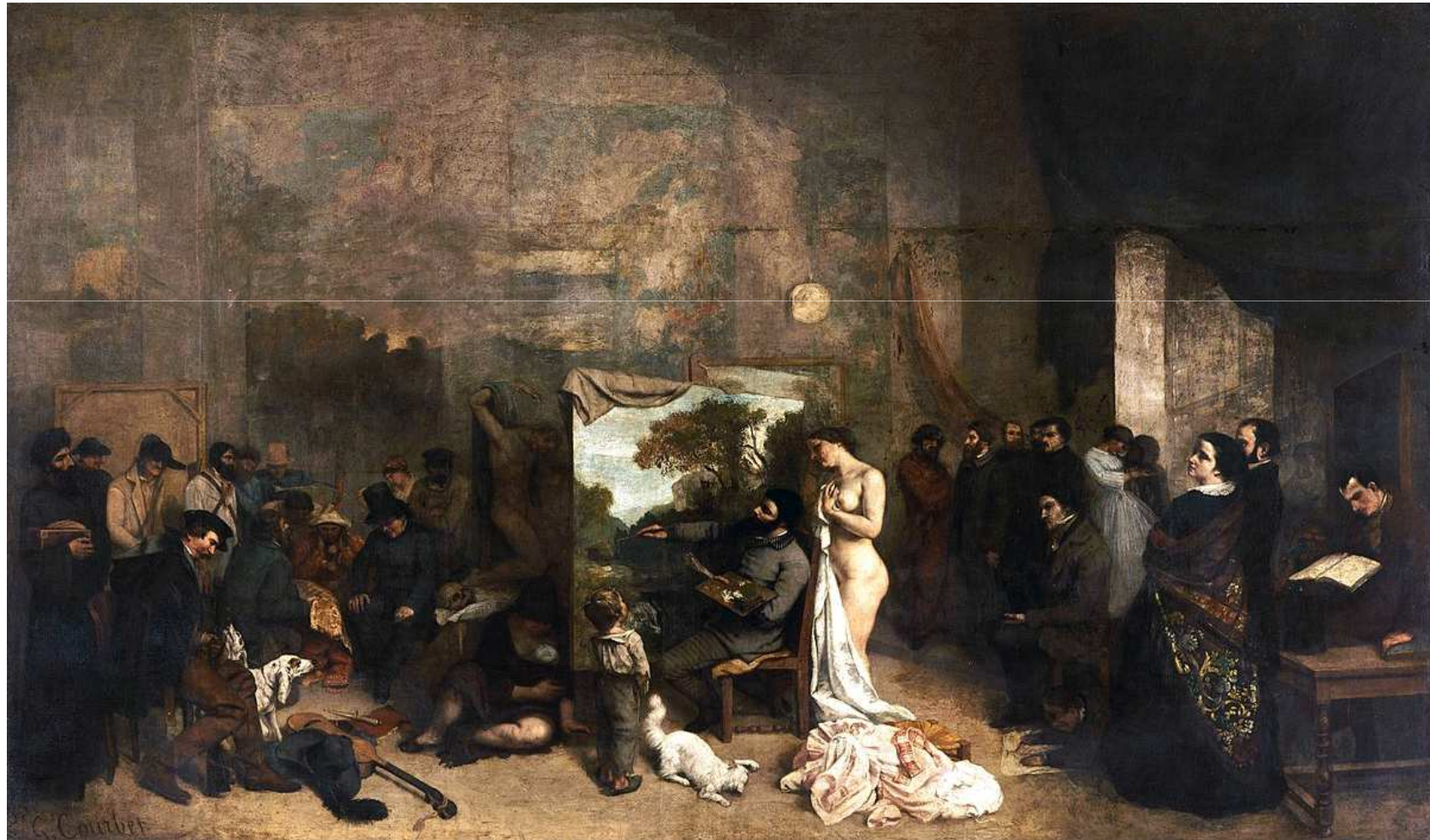
Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Gustave COURBET

L'Atelier du peintre.

Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale, entre 1854 et 1855, huile sur toile, H. 361 ; L. 598 cm, Musée d'Orsay



Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Marcel DUCHAMP (1890-1976)

<http://www.artwiki.fr/?MarcelDuchampEcologie>



« Ce ready-made assisté, jouant sur le mobile et l'immobile, est la première machine célibataire de l'artiste. » C.M.

http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/

Roue de bicyclette, 1913/1964

Ready-made assisté. L'original, perdu, a été réalisé à Paris en 1913.

Assemblage d'une roue de bicyclette sur un tabouret
Métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm



Boîte-en-valise, 1935-1941 / 1958

Série C. Boîte dépliant en trois parties (photographies et documents, fac-similés)

Carton, bois, papier, plastique contenant 68 à 80 répliques en miniature selon les années d'édition

Photographies, reproductions coul. et noir et blanc de l'œuvre de Marcel Duchamp, 40 x 37,5 x 8,2 cm



Tonsure, 1921

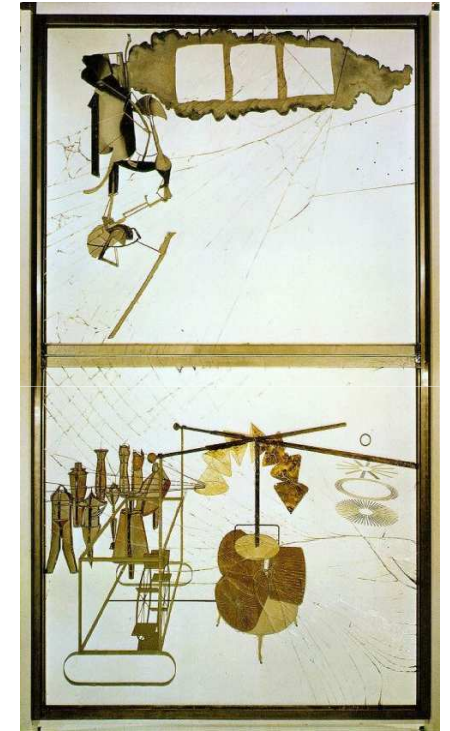
Photographie argentique, 12 x 9 cm

« Que Mr. Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains, ou non, est sans importance. Il l'a choisie. Il a pris un élément ordinaire de l'existence et l'a disposé de telle sorte que la signification utilitaire disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue – il a créé une pensée nouvelle pour cet objet » Marcel Duchamp

<https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/7-choses-savoir-sur-marcel-duchamp/>

« Encore une nouvelle forme d'expression. Au lieu de peindre quelque chose, il s'agissait de reproduire ces tableaux que j'aimais tellement. »

Marcel Duchamp, Duchamp du signe



La Mariée mise à nu par ses célibataires, même

[Le Grand Verre], 1915-1923 / 1991-1992

Réplique réalisée par Ulf Linde, Henrik Samuelsson, John Stenborg, sous le contrôle d'Alexina Duchamp

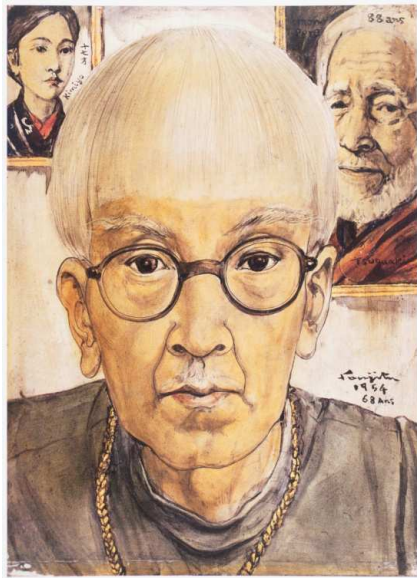
Huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur plaques de verre
feuille d'aluminium, bois, acier, 321 x 204,3 x 111,7 cm

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



Léonard FOUJITA
Autoportrait couture
1929

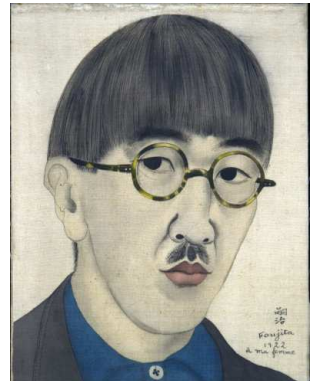


Léonard FOUJITA
Portrait de famille
1954
Huile sur toile



Léonard FOUJITA, *Autoportrait*, 1929

Léonard FOUJITA, *Autoportrait à ma femme*, 1922



Tsugouharu FOUJITA

Personnage fascinant et inspirant, artiste franco-japonais inclassable, Léonard Tsuguharu Foujita (1886-1968) est l'un des artistes les plus célèbres de l'Ecole de Paris, dont l'œuvre exprime une fusion esthétique unique dans l'histoire des arts du 20^e siècle. Son style et son originalité ont séduit le tout Paris des Années Folles et ses amis de Montparnasse Modigliani, Soutine, Zadkine, Picasso, Laurencin, Desnos, Apollinaire...

Son univers artistique et intime représente une conjugaison réussie entre Orient et Occident, faisant de lui un personnage emblématique dans la relation d'amitié entre la France et le Japon.

Artiste aux multiples facettes, il incarne tour à tour l'image du peintre perfectionniste, du photographe ouvert au monde, du styliste-dandy extravagant et de l'artisan magicien du quotidien.

<https://www.fondation-foujita.org/leonard-foujita/>

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Yves KLEIN, *Le Saut dans le Vide d'Yves Klein*, 1960.

L'image a été réalisée après des répétitions, le 19 octobre 1960 rue Gentil-Bernard à Fontenay-aux-Roses dans le sud-ouest de Paris, les photographes **Harry SHUNK** et **John KENDER** sont présents pour immortaliser la scène. Plusieurs sauts sont réalisés par Yves Klein qui se réceptionne sur un matelas soulevé par un groupe d'assistants, les photographes prennent ensuite des photos de la rue vide et les deux images sont combinées dans un photomontage réalisé en chambre noire.

La photographie est publiée dans le journal « *Dimanche* », créé par Yves Klein et qui n'a eu qu'un seul le numéro le 27 novembre 1960, sous le titre « *Un homme dans l'Espace !* ». 36 x 27.4 cm



Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Gilbert et George

The singing sculpture de Gilbert et George, 1970

Performance présentée à la Nigel Greenwood Gallery de Londres .

The Singing Sculpture, présentée pour la première fois en 1969 à Bruxelles, marque le début du duo. Durant le happening, les deux artistes apparaissent en costumes trois pièces, le visage enduit de peinture métallique. Ils exécutent une série de mouvements mécaniques évoquant le rythme syncopé des automates. Ils chantent en playback une vieille rengaine des années 30.



<https://youtu.be/ft1kjLBcCAg>

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

<https://youtu.be/d74VggiRbMM>

Roman OPALKA, *Autoportraits*, 1965 -2011, série de photographie noire blanc sur papier, 24 x 30,50 cm.

"... ce que je nomme mon autoportrait, est composé de milliers de jours de travail. Chacun d'eux correspond au nombre et au moment précis où je me suis arrêté de peindre après une séance de travail."



46 ans séparent ces prises de vue !



Document réalisé en 1972 dans l'atelier de Varsovie : ces mesures permettront l'installation des ateliers d'Opalka lorsqu'il vivra à New York (1972), Berlin (1976-1977) et en France depuis 1977.



1990, Opalka à Bazerac

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?



Untitled Film Still #, 1979

Cindy SHERMAN (née en 1954-)

Ses portraits, où elle se met en scène et incarne divers personnages, sont autant de **questionnements sur l'identité et les images d'aujourd'hui**.

Grâce à ses condisciples, parmi lesquels le peintre [Robert Longo](#), elle découvre la photographie au travers de documents qui enregistrent les productions de la performance et de l'art conceptuel. Elle s'intéresse alors aux œuvres de [Gilbert and George](#), [John Baldessari](#), [Duane Michals](#), [William Wegman](#) et [Eleanor Antin](#).

sa démarche s'apparente-t-elle **non pas à la tradition de l'autoportrait, mais à celle du changement d'identité, inauguré par Marcel Duchamp**, portée ici à la dimension d'une réappropriation critique des apparences sexuelles et sociales. S'offrant comme miroir et modèle à ses contemporains, Cindy Sherman examine les définitions de l'apparence et du genre dictées par les médias modernes. Seule à figurer dans ses photographies, elle nous renvoie à la fragilité du moi face aux mécanismes de l'identification et de la reconnaissance sociale.



History Portrait # 224, 1990

<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=156&idDoc=254>

Visite en vidéo de l'exposition à la fondation Louis Vuitton (rétrospective):

https://www.youtube.com/watch?v=1SBIX0oVgLY&ab_channel=FondationLouisVuitton

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

EQUIPO CRÓNICA <http://www.equipocronica.com/>

Fondé en Espagne en 1964, ce groupe est constitué des artistes **Manolo VALDES**, **Rafael SOLBES** et **Juan Antonio TOLEDO** durant les dernières années du franquisme (dictature espagnole de 1939-1975).

Ils travaillent en équipe sur un **projet de critique envers la réalité sociale et politique**.

Leurs peintures se reconnaissent par un **mélange de styles d'époques variées** où des œuvres célèbres sont détournées en représentant de nouveaux décors modernes, des personnages de bande dessinée, etc.

Quelques éléments sont copiés à la perfection et d'autres sont modifiés pour créer un **contraste** (entre les époques ou pour créer une nouvelle situation souvent comique)

Ils utilisent des couleurs saturées, acidulées, vives et à des images en provenance des médias.

Ce travail de la couleur permet de créer un **contraste pour bien distinguer ce qu'ils citent et ce qu'ils transforment**. Ils se livrent également à une réflexion autour de l'art pour **interroger l'image et la notion de création et de nouveauté**, sur la pratique de la peinture.

Ils créent une fusion, un **mélange entre des fragments d'œuvres classiques avec leurs propres peintures** qui intègrent les images de la presse, de la bande dessinée ou de magazines.

Cette fusion ne se fait par collage mais par la peinture avec une recherche de précision pour copier (en apparence) les œuvres classiques.

Ils suscitent une réflexion sur la fabrication de l'image.



La Salita (la petite chambre)
1970

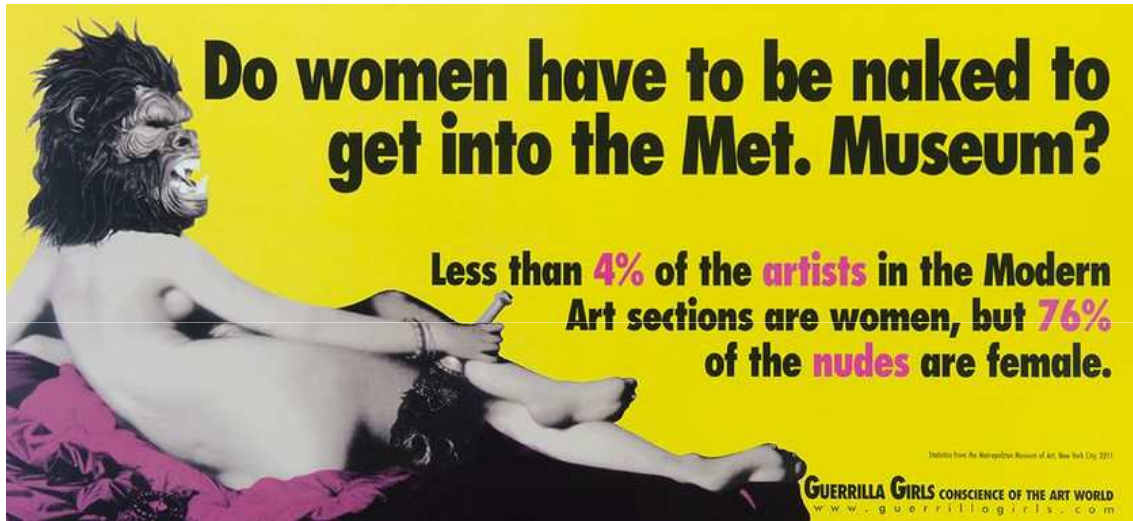
Peinture s'appropriant *Les ménines*, peinture de **DIEGO VELASQUEZ** et datant de 1656

<http://www.bm-poitiers.fr/artotheque/equipo.aspx?lg=fr-FR>

<https://www.mchampetier.com/oeuvres-vendues-de-Equipo-Cronica-2210-0-art-et-estampes-autres.html>

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suivre



Portant des masques de gorille lorsqu'elles se produisent en public, elles interviennent en empruntant le nom d'artistes décédées et reconnues par les historiens de l'art : Käthe Kollwitz, Frida Kahlo, Claude Cahun, Diane Arbus. Elles sont parmi nous, en tout lieu, et se présentent comme les justicières masquées du monde de l'art.

Collectif de plasticiennes féministes actif depuis 1985.

Les Guerrilla Girls apparaissent sur la scène de l'art contemporain en 1985. Scandalisé par la faible présence des artistes féminines (moins de 8 %) à l'exposition organisée par le Museum of Modern Art de New York, An International Survey of Painting and Sculpture, **ce groupe de plasticiennes féministes se forme pour dénoncer le sexisme et le racisme dans les institutions artistiques.** Leur mot d'ordre : « Réinventer le mot F (comme) féminisme. ».

Une de leurs actions la plus connue est sans doute la réalisation, **en 1989, d'une affiche reproduisant La Grande Odalisque d'Ingres**, dont la tête a été remplacée par celle d'un gorille rugissant, posant cette question : « *Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ? Moins de 5 % des artistes de la section d'art moderne sont des femmes, mais 85 % des nus sont féminins.* » Faute de pouvoir le diffuser dans des espaces publicitaires, les Guerrilla Girls le placardent sur les bus et les murs de New York. Derrière ce groupe de militantes se cachent des créatrices anonymes, toutes disciplines confondues.

<https://www.guerrillagirls.com/>

Approche pratique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

LES AVANTAGES D'ÊTRE UNE FEMME ARTISTE:

Être sûre que le succès ne vous montera pas à la tête.
Ne pas être en compétition avec les hommes.
S'évader du monde de l'art en ayant 4 petits boulots.
Savoir que votre carrière peut exploser dès 80 ans.
Être assurée que quelque soit l'art que vous produisez, il sera taxé de féminin.
Ne pas être prisonnière d'une carrière dans l'enseignement.
Voir ses propres idées reprises dans le travail des autres.
Pouvoir choisir entre sa carrière et sa maternité.
Ne pas avoir à fumer un gros cigare ou s'écraser devant les costards
3 pièces-machos et les hipsters.
Avoir plus de temps pour travailler, après que votre mec vous ait virée
pour quelqu'un de plus jeune.
Être citée dans une édition révisée de l'histoire de l'art.
Ne pas avoir à éviter le désagrément d'être appelée un génie.
Avoir vos photos dans les magazines d'art vêtue d'un costume de gorille.

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE DU MONDE DE L'ART
guerrillagirls.com



Rares sont les femmes du XVIII^e siècle à faire partie de l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Elisabeth Vigée Le Brun (1755–1842) s'impose comme la portraitiste officielle de la reine Marie-Antoinette et travaille pour les grandes cours d'Europe.

*« Je n'ai jamais voulu
devoir qu'à ma palette ma
réputation et ma fortune. »*

<https://www.beauxarts.com/encyclo/elisabeth-vigee-le-brun-en-2-minutes/>

Elisabeth VIGÉE LE BRUN, *Autoportrait au chapeau de paille*, 1782,
Huile sur toile, 97,8 x 70,5 cm. National Gallery de Londres

<http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grands-personnages/elisabeth-louise-vigee-brun>

Approche théorique

c) Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou novateur ?

Marina ABRAMOVIC et ULAY *Nightsea Crossing*, 1982,

photographie présentée à la Documenta 7 à Kassel (Allemagne), C-Print 50 x 80 cm.

Dès 1981, le couple entame un long séjour dans le désert australien au sein duquel naît la série des *Nightsea Crossing* (1981-1987). Pendant quatre-vingt-dix jours et dans dix-neuf lieux différents, les *Nightsea Crossing* sont la démonstration d'une expérience radicale : **rester sept heure d'affilée sans boire ni manger, immobiles et silencieux, de part et d'autre d'une table.**



Première :

L'œuvre et la pluralité de ses formes et statuts

- Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ? Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?
- Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?
- Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ? Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?

Approche théorique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

QUAND LES ATTITUDES DEVIENNENT FORMES

L'exposition de 1969 d'**Harald SZEEMANN**

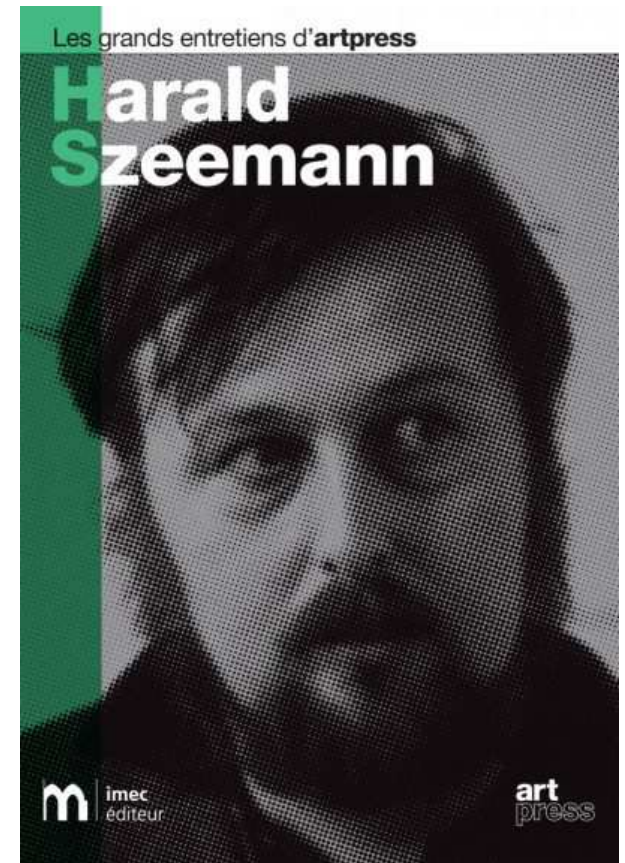
En 1969, la Kunsthalle de Berne a été occupée par de jeunes artistes révolutionnaires (parmi lesquels Joseph Beuys), en explorant une rencontre dialectique avec le conservateur, une nouvelle approche de l'art et de l'architecture, caractérisé par des processus libérateur et interactif, en surmontant les limites préconçues.

Cette exposition présentait tous les membres éminents de l'**Arte Povera**, mais aussi les précurseurs du **Land Art** et un certain nombre d'artistes conceptuels et fut un moment unique de rencontre entre des artistes venus d'Europe et d'Amérique du Nord.

<https://notrehistoire.ch/entries/ZxwB627zB21>

<https://notrehistoire.ch/entries/P3p8DdM785A>

<https://www.beauxarts.com/grand-format/quand-les-attitudes-deviennent-formes-1969-et-lart-conceptuel-fait-scandale/>



Approche théorique

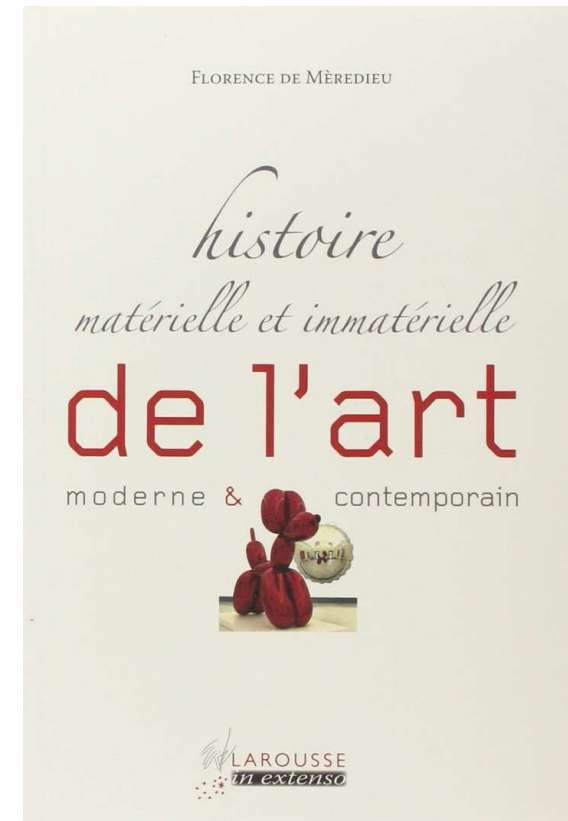
a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

« Publiée pour la première fois en 1994, totalement refondue en 2004 [de larges ajouts - une soixantaine de pages disséminées au long de l'ouvrage ont à nouveau été ajoutées en août 2017], avec des ajouts et une sixième partie traitant des aspects les plus contemporains de l'art, **cette Histoire de l'art débute en plein XIXe siècle, avec l'impressionnisme. Elle s'étend jusqu'à aujourd'hui, en prenant en compte l'apport des nouvelles technologies dans le traitement des matériaux.**

La nouveauté de cette histoire de l'art a été de considérer l'art du point de vue de ses matériaux, de ses techniques et de la relation complexe que les artistes ont toujours entretenu avec la matière. Point de vue jusque là largement occulté, les arts plastiques ayant traditionnellement été considérés par les critiques et par l'histoire de l'art du sacro-saint point de vue de la forme et des styles.

Cet ouvrage a tenté par ailleurs d'établir des ponts et des passerelles entre les disciplines purement historiques ou techniques et le point de vue des sciences humaines (esthétique et philosophie). Il se conçoit comme un outil et une grille de lecture, ouverte et mobile, comme un cadre au sein duquel chaque lecteur peut insérer l'ensemble de ses propres découvertes et de ses réflexions.

Un large appel a été fait en direction des écrits ou des propos d'artistes, les plasticiens, sculpteurs, peintres ou performeurs étant ceux-là mêmes qui manipulent le béton, le verre, les pigments ou les matériaux déjà manufacturés de leur installations. » (F. de M, août 2011)



Florence DE MÉREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, éd. Larousse.

Approche théorique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

Dès les débuts du XXe siècle, de nombreux artistes délaissent le territoire de l'idéalisme, rejettent en bloc les formes traditionnelles de représentation et désertent les lieux institutionnels pour s'immerger dans l'ordre des choses concrètes. La réalité devient une préoccupation première, avec, pour conséquence, une refonte du "monde de l'art", **de la galerie au musée, du marché au concept d'art lui-même. Emergent alors des pratiques et des formes artistiques inédites : art d'intervention et art engagé de caractère activiste, art investissant l'espace urbain ou le paysage, esthétiques participatives ou actives dans les champs de l'économie, des médias, ou du spectacle. L'artiste devient un acteur social impliqué, souvent perturbateur.**

Elle en appelle à la mise en valeur de la réalité brute, au "contexte" justement. L'art devient contextuel.

<https://esse.ca/fr/dossier-lart-contextuel-un-entretien-avec-paul-ardenne>



Paul ARDENNE, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, éd. Flammarion, 2009.

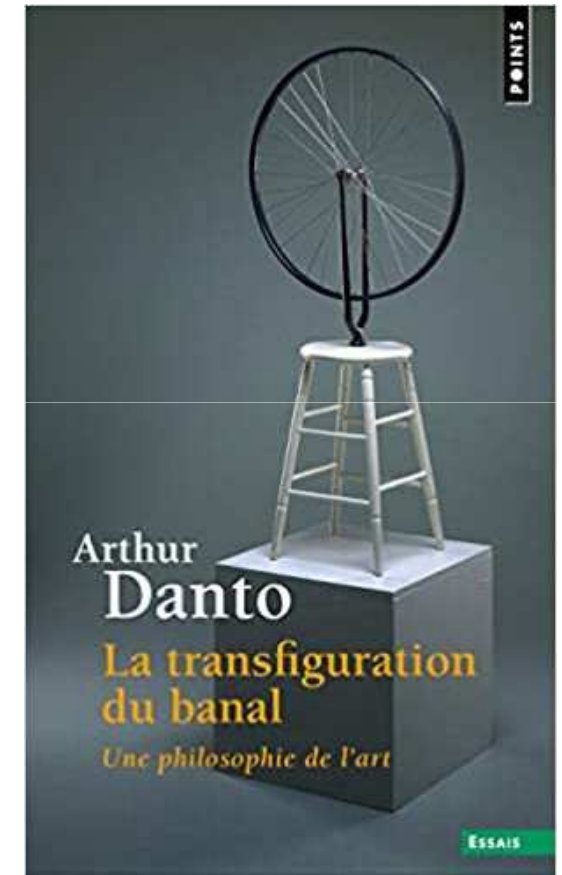
Approche théorique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

Dans une fable illustre, Borges a montré que deux textes littéralement indiscernables pouvaient constituer deux œuvres différentes, voire antithétiques.

Arthur Danto étend à l'ensemble des pratiques artistiques cette interrogation : le même objet peut être ici une vulgaire roue de bicyclette, là une œuvre (*Roue de bicyclette*, par [Marcel Duchamp](#)) cotée à cette Bourse des valeurs esthétiques qu'on appelle le " monde de l'art ".

Une telle *transfiguration* montre que **la spécificité de l'œuvre d'art ne tient pas à des propriétés matérielles ou perceptuelles, mais catégorielles** : l'œuvre possède une structure intentionnelle parce que, figurative ou non, elle est toujours à propos de quelque chose.



[Arthur DANTO](#), *La Transfiguration du banal*. Une philosophie de l'art, éd.Points, 2019.

Approche théorique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

« l'interprète est, étymologiquement, le médiateur entre deux parties, qui fait comprendre à l'une ce que dit l'autre, soit en le lui expliquant, soit en le traduisant en sa langue. Or, parmi les arts, les uns donnent des œuvres à la fois composées et réalisées (peinture, sculpture), les autres n'ont besoin d'intermédiaire entre l'auteur et le public que pour une fabrication matérielle, mais d'autres enfin ont besoin, entre l'auteur et le public, d'un intermédiaire qui ne donne pas uniquement ce qu'il a reçu. »

Extrait d'une définition du terme « interprète » *in* le Dictionnaire Esthétique d'[Etienne SOURIAU](#)

Approche pratique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

Lien entre théâtre, spectacle vivant + image animée, projection, cinéma:

Les transparents de **CARMONTELLE**: (1717-1806)

Louis Carrogis dit Carmontelle, lecteur du duc de Chartres et « divertisseur » pour les Orléans, est plus connu au XVIII^e siècle pour ses comédies que pour ses transparents. **Pourtant, c'est à partir des années 1780 qu'il est également plus actif dans la création de jeux d'optique.** Il nomme « transparents » les dessins très fins qu'il présente à la haute société.

« **Exposés à la lumière du jour, devant un seul carreau de ses croisées, ils se déroulaient successivement aux yeux des spectateurs pendant une heure [...]** Pour peindre ces sortes de tableaux, il était obligé de travailler debout sur le papier appliqué à sa vitre » (**Joseph F. Michaud, Louis Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, 1813**).

Très à la mode au XVIII^e siècle, car considérée comme un objet à la fois pédagogique et ludique, **la lanterne magique** est présente dans de nombreuses familles de la noblesse ou de la haute bourgeoisie. Elle est un moyen de socialiser la science. À l'époque où **Cosmorama, Panorama, Diorama, Fantasmagories** et lanterne magique deviennent de plus en plus accessibles au plus grand nombre, ces transparents proposent un spectacle que Carmontelle, tel un véritable réalisateur, monte de toutes pièces.



<https://histoire-image.org/fr/etudes/transparent-carmontelle>

<https://www.reseau-canope.fr/les-transparents-de-carmontelle/carmontelle-en-son-temps-approche-historique/les-tableaux-transparents-de-carmontelle.html>

Quelques échos avec la présentation panoramique:

<http://arts-plastiques.ac-besancon.fr/2019/03/11/les-transparents-de-carmontelle-la-presentations/>

Approche pratique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

Lien entre théâtre, spectacle vivant: La recherche d'un art total avec :

PARADE (Ballet), 1917

En un acte de la compagnie des Ballets russes dirigés par **Serge de DIAGHILEV**. Il s'agit d'une œuvre collective de commande, écrite par **Jean COCTEAU**, sur une musique d'**Erik SATIE**, chorégraphié par **Léonide MASSINE** et scénographié (décors, costumes et rideau de scène) par **Pablo PICASSO**.

L'œuvre est inspirée par le tableau *Parade de cirque* (en) de **Georges SEURAT**.

Le ballet est créé le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet à Paris.

Ce sera un scandale aux yeux du public et le début d'un art total et collaboratif pour les artistes



Pablo Picasso, *Rideau de scène du ballet Parade*, 1917

Peinture à la colle sur toile • 1050 × 1640 cm • coll. et Photo

Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, Paris



https://www.youtube.com/watch?v=_Chq1Ty0nyE&ab_channel=AlexIvanov

https://www.youtube.com/watch?v=zIZf7kDwFKU&ab_channel=GrandPalais

Approche pratique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

César (1921-1998), de la compression à l'expansion...

Inventif, **guidé par la seule logique du matériau, attaché à incarner son temps, il rejouait son œuvre en gestes novateurs et décisifs qui firent sa notoriété**. Métamorphosant le langage et la pratique de la sculpture, il revenait toujours aux techniques inventées lorsque, sans le sou, il soudait fragments et déchets de métal récupérés.

Il fait partie du mouvement des **Nouveaux réalistes** né en 1960. Il est également le créateur du trophée en bronze de la cérémonie des César du cinéma français.

Sur les compressions:

César assemble des tôles déformées en 1958 (*Tiroir bleu*). À cette occasion, il découvre chez un ferrailleur où il a l'habitude de se fournir en ferrailles pour réaliser ses sculptures soudées, une presse américaine qui compresse les carcasses de voitures pour en faciliter la manutention. La même année, il commence par aplatir une Dauphine. À partir de fin 1959, César centre son travail sur la technique de la « **compression dirigée** », qui devient sa marque de fabrique : **à l'aide d'une presse hydraulique, il compresse divers objets sous forme de parallélépipèdes, d'abord de petit format avec des rubans de cuivre et des tôles, puis des voitures entières**.

Les expansions:

En inversant l'esprit des compressions, César présente au Salon de Mai en 1967 *La grande expansion orange*, réalisée en polyuréthane. À partir de 1969, il met au point une méthode permettant d'assurer une meilleure conservation de ses *Expansions*. Celles-ci exploitent les **possibilités de ce matériau en coulées lisses et dures** ; **l'intervention du créateur se fait soit sur la rigidité, l'épaisseur, la coloration, soit sur les coulées (superposition ou juxtaposition) soit sur la masse figée (travail de finition sous forme de nappage, de ponçage, de laquage).**



Ricard, 1962,
Tôle d'acier laquée
compressée, 153x73x65 cm



Expansion n°14, 1970
Coulée de polyuréthane expansé,
stratifié et laqué, 100 x 270x120 cm

https://www.youtube.com/watch?v=L7nkhJXZw4&ab_channel=Entr%C3%A9elibre

https://www.youtube.com/watch?v=O112e6SweoA&ab_channel=CentrePompidou

https://www.youtube.com/watch?v=AzC-UTTjZ5U&ab_channel=CentrePompidou

Approche pratique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

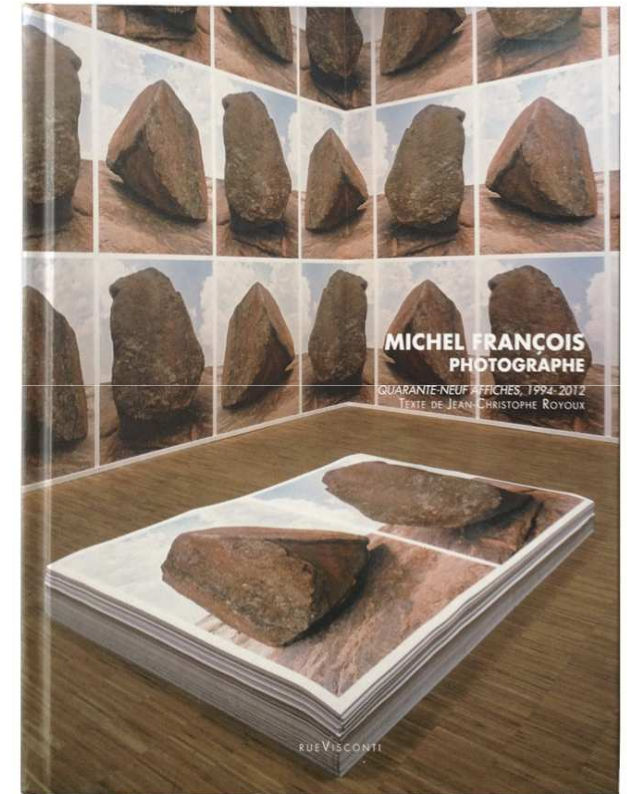
Depuis 1994, chaque nouvelle exposition de **Michel FRANÇOIS** est l'occasion de la production, à partir d'une de ses photographies, d'une affiche de grand format (120x180cm).

Le frac île-de-france propose un projet réalisé exclusivement à partir de cette série qui a récemment intégré la collection.

Le visiteur de l'exposition pouvait alors prélever un ou plusieurs exemplaires de la pile ainsi déposée et les emporter chez soi.

Au-delà d'un protocole qui, à l'instar des éditions illimitées de l'artiste américain **Felix Gonzalez-Torres**, pose des questions quant au statut de l'œuvre – sa propriété, son devenir –, les images/affiches de Michel François s'inscrivent pleinement dans une démarche éminemment plastique : outre leur matérialité qui s'impose donc dans l'espace d'exposition (et qui peut avoir d'autres déclinaisons, comme l'affichage en « all over » sur les murs), elles donnent à voir un ensemble de scènes qui semblent précisément se définir avant tout par leur réalité, leur charge physique. La construction de ces photographies renvoie à la pratique sculpturale de leur auteur, à travers les tensions, les contrastes et la densité qui s'en dégagent. De même le cadrage, parfois construit avec soin ou au contraire plus intuitif, témoigne d'une relation particulière au réel d'une volonté d'en effectuer des prélèvements pour ainsi mieux révéler la plasticité du visible.

Michel François (né en 1956, à Saint-Trond, Belgique) vit et travaille à Bruxelles. Il a représenté la Belgique, avec Ann Veronica Janssens, à la Biennale de Venise en 1999 et son travail a été présenté à la Documenta 9 (1992).



Approche pratique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

La légèreté se veut le dénominateur commun d'une œuvre en apparence très éclatée. **Marcus RAETZ (1941-2020)** n'appuie pas. Il n'affirme pas. Tout reste allusif. Rien ne doit se révéler trop gros et trop lourd quand on passe comme lui du 2D au 3D et même au 4D. Une quatrième dimension faite de temps et de mouvement. Le Bernois aime en effet à retourner ses œuvres comme un gant.

Dans une sculpture exposée à Genève en 2000 un «OUI» devenait un «NON». Il suffisait pour le spectateur de tourner autour. L'une de ses pièces les plus célèbres en 3D montre un chapeau à la Magritte ou à la Beuys se transformant en lièvre. Un animal qui court par définition vite.

<https://www.youtube.com/watch?v=aRFOTO0VgAM>



Approche pratique

a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

Brian ENO

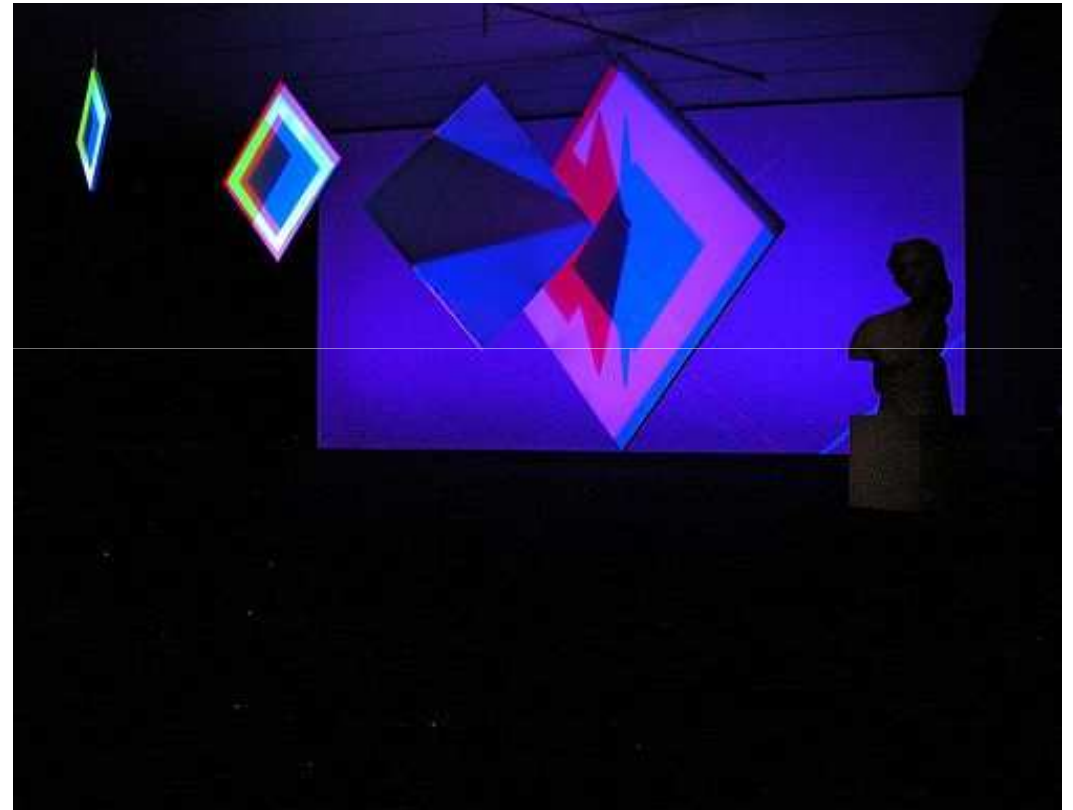
Le quiet Club

La deuxième édition de Luminale en 2004 réunissait déjà 92 interventions artistiques à travers la ville de Francfort dont l'installation de Brian Eno à la Galliera de Messe Frankfurt.

Les lieux investis étaient très divers : ancien cloître, façades de commerces, d'immeubles, de tours ou de villas, halls d'entrée de bureaux ou de musée, parkings, berges de rivière

Dans une relative pénombre, "Quiet Club" incitait à la rêverie et la relaxation, le ballet d'ombres et de lumières s'y renouvelant continuellement.

<https://www.youtube.com/watch?v=Flhgg-Dx2yl>



Approche pratique

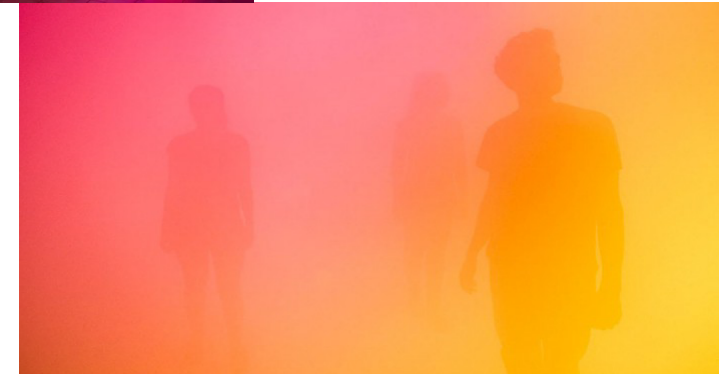
a) Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées...: privilégier les données matérielles ?
Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?

Ann Veronica JANSSENS développe depuis la fin des années 70 une œuvre expérimentale qui privilégie les **dispositifs *in situ*** et l'emploi de **matériaux volontairement très simples, voire pauvres (bois aggloméré, verre, béton) ou encore immatériels, comme la lumière, le son ou le brouillard artificiel**. À travers des interventions dans l'espace urbain ou muséal, **l'artiste explore la relation du corps à l'espace, en confrontant le spectateur (voire en l'immergeant) à des environnements ou dispositifs qui provoquent une expérience directe, physique, sensorielle, de l'architecture et du lieu, et qui renouvellent à chaque fois et pour chacun l'acte de percevoir**.

Les premiers travaux d'Ann Veronica Janssens étaient – c'est ainsi que l'artiste les nomme – des « **super espaces** » : « des extensions spatiales d'architectures existantes », « des lieux de captation de la lumière, écrans de béton et de verre, d'espaces construits comme des tremplins vers le vide » (in *Ann Veronica Janssens*, Musée d'art contemporain de Marseille, 2004).

<https://www.dailymotion.com/video/xull3j>

Quelques œuvres: <https://awarewomenartists.com/artiste/ann-veronica-janssens/>



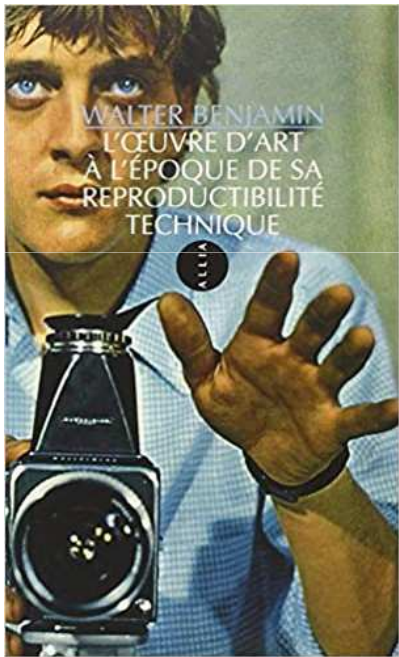
Interview d'Ann Veronica Janssens

| EXPOSITION | « Chagall. Le passeur de lumière » - Interview d'Ann Veronica Janssens

https://www.youtube.com/watch?v=TXfU20Q2n2g&ab_channel=CentrePompidou-Metz

Approche théorique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?



À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* annonce, dès son titre, le tournant opéré par la modernité :

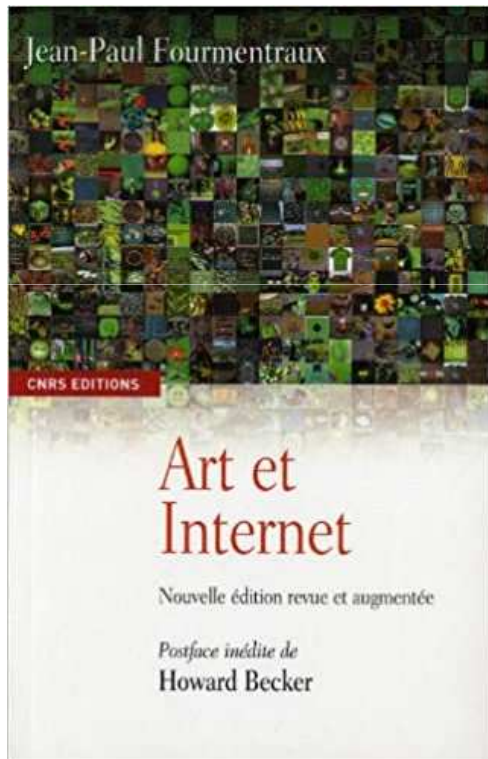
Benjamin montre dans cet essai lumineux que l'avènement de la photographie, puis du cinéma, n'est pas l'apparition d'une simple technique nouvelle, mais qu'il bouleverse de fond en comble le statut de l'œuvre d'art, en lui ôtant ce que Benjamin nomme SON aura.

Benjamin met au jour les conséquences immenses de cette révolution, bien au-delà de la sphère artistique, dans tout le champ social et politique. Un texte fondamental, dont les échos ne cessent de se prolonger dans les réflexions contemporaines.

Walter BENJAMIN (1892-1940), *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. Allia

Approche théorique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?



Nous changeons de culture ! La cyberculture représente déjà dans les réseaux planétaires des millions d'opérateurs actifs **Le Net.Art** a pris acte que les objets artistiques de formes traditionnelles (peinture, dessin, sculpture) ne sont plus en mesure d'exprimer, à eux seuls, les nouvelles réalités immatérielles, formes des processus, réseaux, systèmes, flux de données, les principes de fluidité et de complexité qui sont désormais ceux de nos rapports au monde.

Caractérisé justement par sa versatilité, sa mobilité, son instabilité, sa perpétuelle métamorphose, par le fait qu'il s'appréhende et se revendique en tant que processus à caractère éphémère, **non-fini, interactif, souvent, et en devenir**, le Net.Art a bouleversé nos perceptions esthétiques. Tout cela s'impose aujourd'hui avec tant d'évidence et de naturel, que bientôt, peut-être, la qualification de Net.Art pourrait s'avérer pléonasmique.

Jean-Paul FOURMENTRAUX, Antoine HENNION, Howard BECKER, *Art et Internet*, éd.CNRS, 2010.



Fred FOREST, *Art et Internet*, éd. Cercle d'Art, 2008.

Approche théorique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?

«Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des mêmes œuvres que nous [...] ? **Deux ou trois grands musées, et les photos, gravures ou copies d'une faible partie des chefs-d'œuvre de l'Europe.** [...] Aujourd'hui, **un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales**, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires. [...] **nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée.**

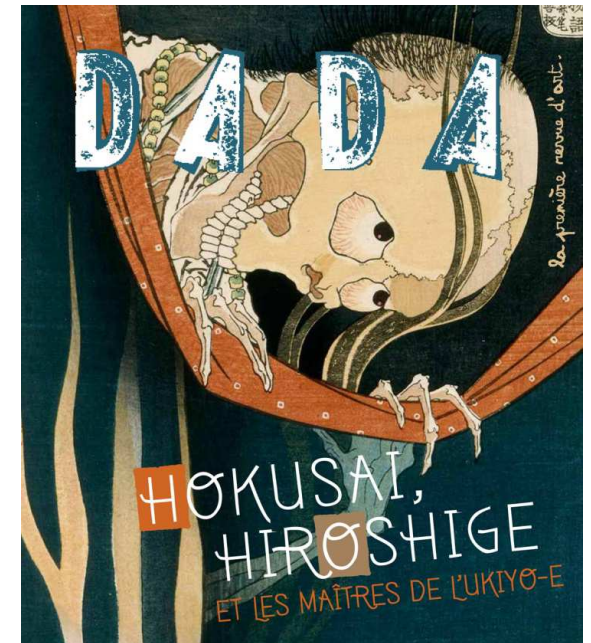
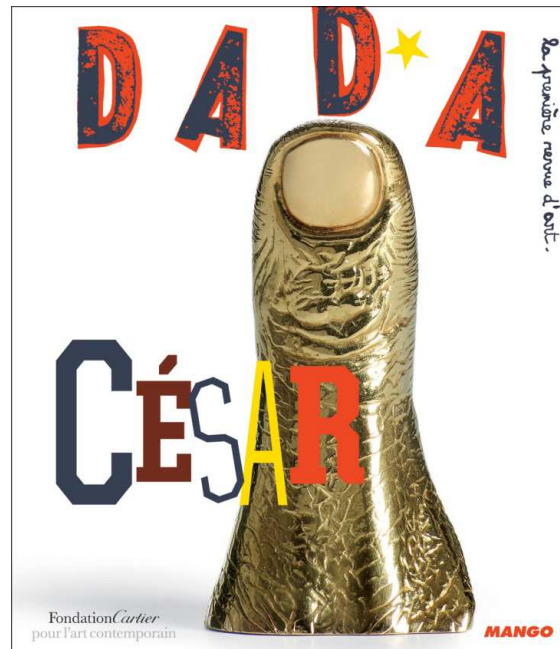
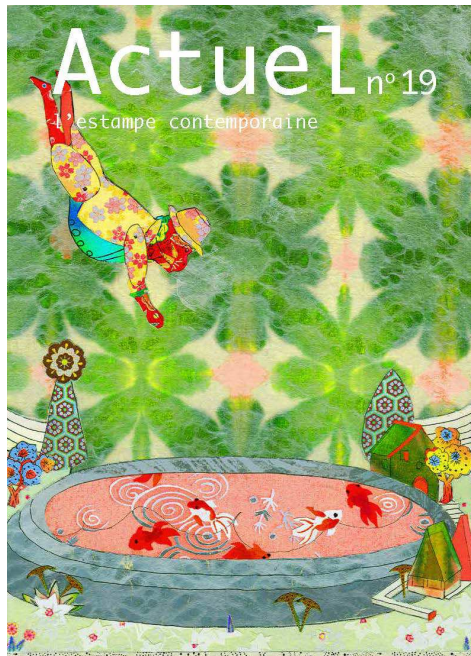
Car un Musée Imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, **les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.**»

André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, 1947 (1^{ère} parution)



Approche théorique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?



Approche pratique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?

Bien que cette **gravure** montre un rhinocéros qui **semble réaliste**, l'artiste n'a, en fait, jamais **vu de rhinocéros de sa vie**.

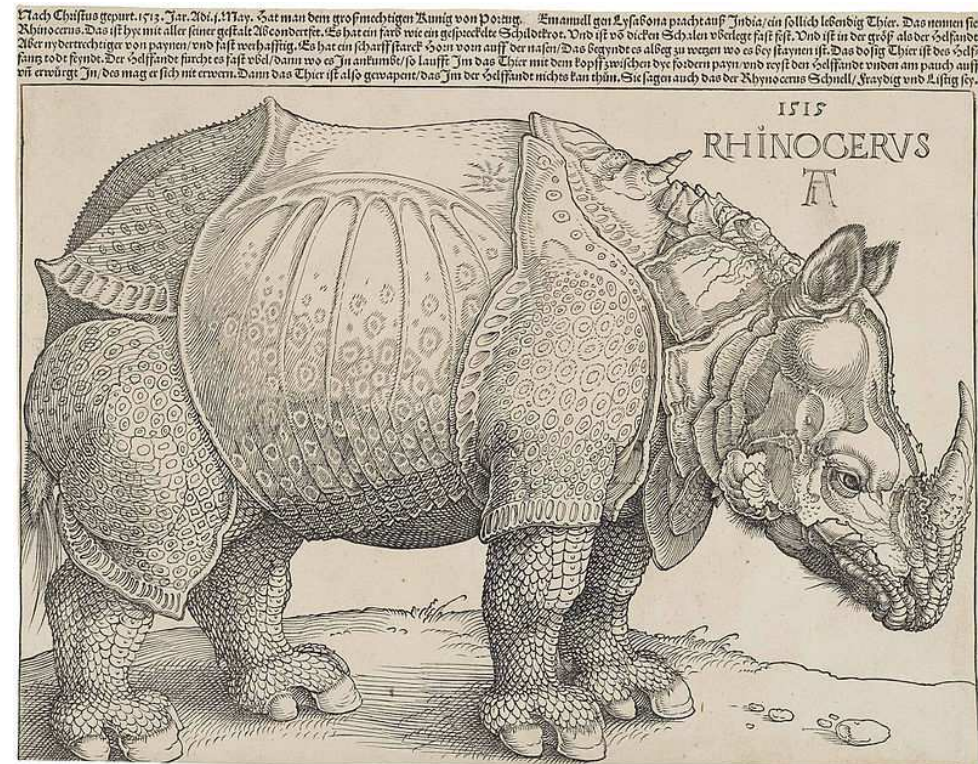
L'image est fondée sur une **description écrite** et un bref croquis par un artiste inconnu décrivant un rhinocéros indien débarqué à Lisbonne plus tôt dans l'année. Vers la fin de 1515, le roi de Portugal, Manuel Ier, envoya l'animal en cadeau au pape Léon X. Un rhinocéros vivant ne sera pas revu en Europe jusqu'à ce qu'un second spécimen indien arrive à Lisbonne en 1577.

Le texte qui accompagne la gravure est aussi surprenant:

« En l'année 1513, après la naissance du Christ, on apporta de l'Inde à Emmanuel, le grand et puissant roi de Portugal, cet animal vivant. Ils l'appellent rhinocéros. Il est représenté ici dans sa forme complète. Il a la couleur d'une tortue tachetée, et est presque entièrement couvert d'épaisses écailles. Il est de la taille d'un éléphant mais plus bas sur ses jambes et presque invulnérable. Il a une corne forte et pointue sur le nez, qu'il se met à aiguiser chaque fois qu'il se trouve près d'une pierre. Le stupide animal est l'ennemi mortel de l'éléphant. Celui-ci le craint terriblement car lorsqu'ils s'affrontent, le rhinocéros court la tête baissée entre ses pattes avant et éventre fatalement son adversaire incapable de se défendre. Face à un animal si bien armé, l'éléphant ne peut rien faire. Ils disent aussi que le rhinocéros est rapide, vif et intelligent. »

Malgré ses inexactitudes anatomiques, la gravure de Dürer devint très populaire en Europe et fut copiée à maintes reprises durant les trois siècles suivants. Elle a été considérée comme une représentation réaliste d'un rhinocéros jusqu'à la fin du XVIIIe siècle car **le corps d'ensemble semble suffisamment cohérent et homogène pour y croire.** Par la suite, des dessins et peintures plus corrects montrent les erreurs évidentes de cette gravure..

https://www.youtube.com/watch?v=Xz15I-HIrvM&ab_channel=Karambolageenfran%C3%A7ais-ARTE

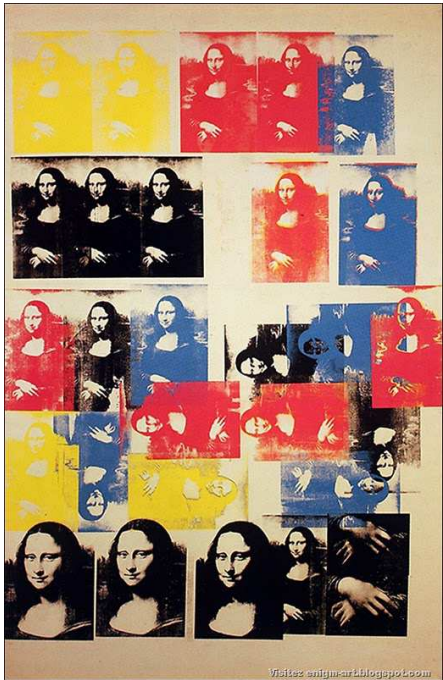


Albrecht DÜRER, Rhinocéros
1515

Gravure sur bois
21,4x29, 8 cm

Approche pratique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?



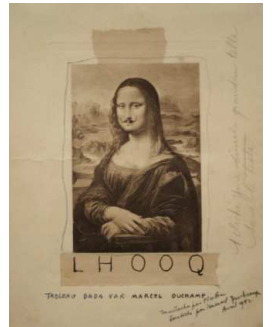
Mona Lisa, 1963

Sérigraphie à l'acrylique sur toile
320x209cm . New York

De la Joconde à **ANDY WARHOL** (1928-1987)

Il existe une douzaine de répliques du portrait de Mona Lisa, dont un grand nombre furent réalisées par les élèves du maître. Au fil des siècles, de nombreux artistes font référence à cette œuvre dotée d'une **forte charge symbolique**.

Au XXe siècle, dans son ready-made intitulé **L.H.O.O.Q.** (1919), **Marcel DUCHAMP** s'attaque à son statut d'icône en affublant une reproduction d'une moustache et d'une barbiche.



Cette défiguration irrévérencieuse de l'un des tableaux les plus célèbres entre alors dans la logique iconoclaste du **Dadaïsme**. Lorsqu'**Andy Warhol** crée la sérigraphie à l'acrylique sur toile *Mona Lisa*, son projet est différent : il s'agit plutôt **de souligner la banalisation de l'image à l'époque de la reproduction industrielle de l'œuvre d'art**.

Il utilise plusieurs fois la même image en la colorisant de différentes façons, mais toujours très colorées. Il est le plus célèbre représentant du **Pop-Art**

Warhol produit des images industrielles et en série (il **rejette la conception traditionnelle du tableau unique, chef-d'œuvre personnel, et artisanal**). Il **démocratise l'image, banalise les sujets traités** : reprise d'images de pacotilles du quotidien, visages de stars du cinéma, reproductions d'œuvres d'art, etc.

Pour résumer le Pop art : ce sont des couleurs acidulées, saturées, éclatantes dans des décors très artificiels. Il s'agit principalement de présenter l'art comme un simple produit à consommer : éphémère, jetable, bon marché. Le choix du sujet en fait une œuvre d'art mais la technique utilisée, la sérigraphie qui permet de reproduire une image "à la chaîne", fait de ce tableau un produit et **interroge la notion de création**. "La Joconde" de Warhol est "l'image d'une image", comme le tableau de Marilyn Monroe de Warhol.

Approche pratique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?



Allan MC COLLUM

Depuis les années 70, Allan Mc Collum a développé des systèmes de production de masse qui lui ont permis d'analyser et de **critiquer le statut de l'œuvre d'art**. Traditionnellement défini par des critères de rareté ou d'unicité, la production artistique chez McCollum **se déploie de façon exponentielle jusqu'à imiter la production industrielle**.

Comme l'explique l'artiste : « *Les artistes semblent accepter, sans se poser de questions, d'avoir pour destin de produire des objets rares – des objets pour un usage exclusif. C'est d'après moi la raison pour laquelle l'activité avant-gardiste reste coupée du grand public.* »

Ainsi, les séries *Surrogate Paintings* (1978), les *Plaster Surrogates* (1982), *Individual Works* (1987) jusqu'à sa série la plus récente, *The Shapes Project* (depuis 2005), sont autant de séries regroupant de larges ensembles de centaines, de milliers et parfois même de milliards d'éléments. Dans sa présentation de *The Shapes Project*, l'artiste écrit.



La série des *Drawings* constitue la première étape qui a conduit Allan McCollum à son projet titanesque *The Shapes Project*. Initié en 1989, cette série réunit **des milliers de dessins de formes abstraites noires sur fond blanc**. A partir d'un répertoire de formes simples dessinées par l'artiste, une vingtaine d'assistants ont produit à la main des centaines de variations et de distorsions afin d'obtenir une multitude de dessins qui ne se répètent jamais.

<http://galeriemitterrand.com/fr/artistes/oeuvres/3420/allan-mccollum#oeuv-7>



Approche pratique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?

Dès 1976, **Étienne BOSSUT** a établi le mode opératoire invariable qui préside à l'élaboration de ses sculptures, paradoxales et ambiguës à plus d'un titre. L'artiste emploie en effet le polyester, coloré dans la masse, pour réaliser des moulages d'objets de manière très précise, **une technique qui renvoie inévitablement à toute la tradition du moulage dans l'histoire de l'art mais le matériau employé (fibre de verre et résine synthétique) est résolument contemporain** tant il appartient au monde industriel.

Hervé Bize-Galerie hervé Bize ,ex Galerie Art Attitude



Approche pratique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?

Dans son processus de travail, **Katharina FRITSCH** combine les **techniques de sculpture traditionnelle avec ceux de la production industrielle**. Alors que beaucoup de ses premières œuvres ont été fabriquées à la main, Fritsch fait maintenant seulement les modèles pour ses sculptures et ensuite fait exécuter des moulages dans **un processus semi-industriel**. Elle utilise ces modèles pour créer des moules, à partir de laquelle les sculptures sont coulées dans des matériaux comme le plâtre, le polyester ou l'aluminium.

Ses sculptures sont ensuite souvent peintes de vives teintes monochromes. Beaucoup sont faites comme des éditions, ce qui signifie que plusieurs moulages sont réalisés à partir d'un moule. Pour certaines de ses expositions, Fritsch a fait des multiples disponibles à la vente pour différents musées.



Approche pratique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?

« [Mon travail] peut être entre le public et le privé, entre le personnel et le social, entre la peur de la perte et la joie d'aimer, de croire, de changer, de devenir toujours plus... de se perdre lentement puis de retrouver tout à coup son intégrité. »

Felix GONZALEZ-TORRES

C'est en ces termes que l'artiste Felix Gonzalez-Torres s'exprimait sur son travail. On voit dans ces quelques mots s'y dessiner un trait majeur de son oeuvre : se situer dans les interstices entre **le permanent et l'éphémère, les sphères privées et publiques, le biographique et le politique.**

Dans son installation *Untitled (Placebo)*, 1991, où il étale des piles de feuilles imprimées, il montre des sujets profanes tels des ciels nuageux, le vol d'un oiseau ou de simples carrés de couleur bleu. Chaque spectateur est libre de partir avec une des feuilles qui se trouvent dans la pile.

L'influence de l'école de Francfort, notamment l'idée de Benjamin à l'effet que l'art bouleversé à l'ère de la reproduction mécanique perd sa singularité et son aura, paraît évidente.



Felix GONZALEZ-TORRES, *Untitled*, 1991. Impressions sur papier, quantités illimitées/Offset print on paper, endless copies. Hauteur idéale 7 po/in. idéal height, 45 1/4 x 38 1/2 po/in. (format du papier original/original paper size). Vue de l'installation/Installation view of *Marking Times: Moving Images*, Miami Art Museum, Miami 2005. © Felix Gonzalez-Torres Foundation. Avec l'aimable autorisation/Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

Approche pratique

b) Production unique ou multiple : confronter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielle ou immatérielles ?

Projection vidéo: Liens entre arts plastiques, film d'animation, cinéma...



Georges MÉLIÈS, *Le voyage dans la lune*, 1902.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZNAHcMMOHE8>

<https://www.arte.tv/fr/videos/099870-000-A/le-mystere-melies/>

-La danse serpentine, de **Loie FULLER**, filmé par **les frères lumières**

<https://vimeo.com/465841367>



Approche théorique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ? Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?



Ce titre sur **l'art optique et cinétique** a pour ambition d'apporter une contribution à la connaissance historique et théorique de ce courant artistique qui émergea dans les années 1950 avec **Victor Vasarely**, **Jesús-Rafael Soto**, **Nicolas Schöffer** ou **Yaacov Agam**.

L'ouvrage propose un itinéraire sensoriel s'articulant autour de quatre axes :

L'œil-moteur

L'œil-corps

L'œil-neuronal

L'œil-sonore.

Cette articulation n'est ni chronologique, ni monographique. Elle ne se fonde pas non plus sur des distinctions du type «mouvement virtuel» et «mouvement réel». Elle maintient une certaine homogénéité entre groupes d'œuvres jouant sur la stimulation rétinienne, environnements sensoriels et œuvres luminocinétiques.

Collectif, *L'œil moteur : Art optique et cinétique 1950-1975*,
éd. Musées de Strasbourg, 2005.

Auteurs : **Anna Dezeuze**, **Michel Gauthier**, **Emmanuel Guigon**,
Marcella Lista, **Arnauld Pierre**, **Matthieu Poirier**, **Pascal
Rousseau**, **Alexandre Quoi** ; préface de **Fabrice Hergott**

Approche théorique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ? Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?



Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, éd.Points, 2015.



<https://www.lettres-et-arts.net/notions-techniques-definitions/poetique-oeuvre-ouverte-umberto-eco+76>

Approche théorique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ? Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?



Le Temps pris analyse comment certains artistes reformulent l'expérience du temps dans leurs œuvres et déploient de nouvelles stratégies par rapport aux artistes des années 60 et 70.

Christine Macel articule de façon originale une expérience personnelle de commissaire d'exposition à des théories esthétiques et scientifiques, soutenue par une analyse d'historienne de l'art.

Elle décrit la relation renouvelée au temps de douze artistes. De [Raymond Hains](#) à [Philippe Parreno](#) en passant par [Cerith Wyn Evans](#) et [Koo Jeong A.](#), un retour problématique au présent et à l'instant apparaît. Il aboutit souvent à la sensation d'un temps suspendu. Tandis que pour [Gabriel Orozco](#), [Michel François](#) ou [Michel Blazy](#), la matière demeure en revanche le lieu privilégié du processus temporel. Mais parfois l'œuvre n'aura jamais lieu...

Les artistes bénéficient chacun d'un long chapitre dans lequel l'auteur analyse dans le détail leur rapport au temps et son approche physique à chaque œuvre.

Christine MARCEL, *Le Temps pris. Le temps de l'œuvre, le temps à l'œuvre*, éd. Flammarion, 2020.

Approche pratique

- c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ?
Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?

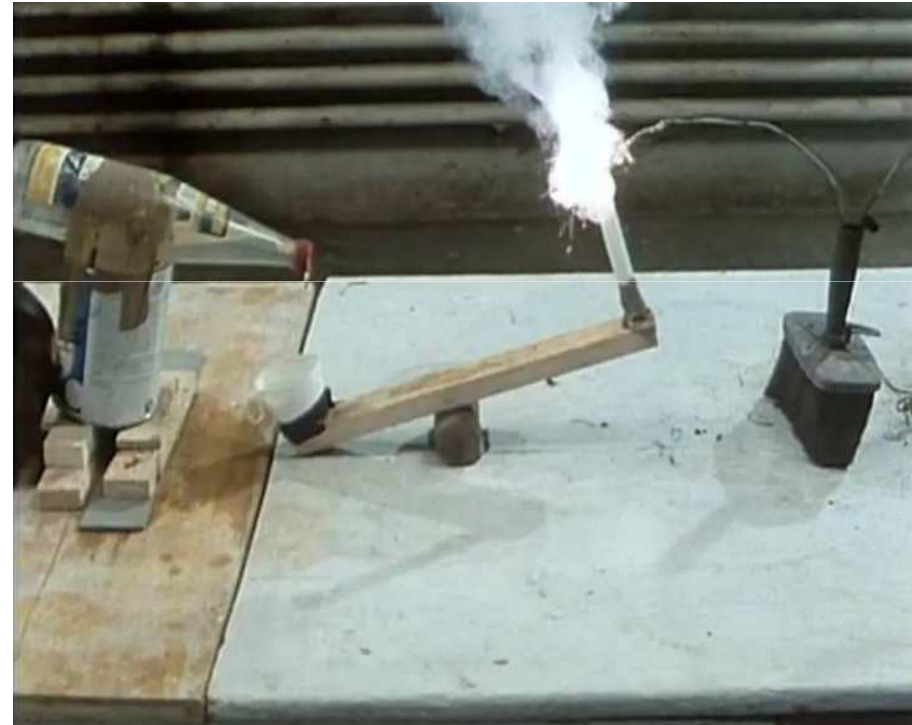
Duo **FISCHLI -WEISS**; *Le cours des choses*

Des objets ont été réunis dans une halle de stockage. Il en résulte des constructions instables linéaires, d'une longueur totale de vingt à trente mètres qui sont mises en mouvement, amorçant des réactions en chaîne.

Le feu, l'eau, la gravité et la chimie déterminent le cours des objets et des choses.

Un récit sur les causes et les effets, sur les mécanismes et sur l'art, sur l'invraisemblance et la précision. www.fischliweiss.com

<https://www.dailymotion.com/video/xqh06y>



Approche pratique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ? Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?

Gilles BARBIER

«Ennemi de la logique et des vérités définitives, l'artiste propose des circuits alternatifs à la pensée.

Depuis 1994, affirmant un goût pour la copie et la miniature, Gilles Barbier moule des effigies en cire de lui-même qui servent ses scénarios. L'idiotie, la perversité, la voracité » L.A.

Site du Macval

L'ivrogne, 1999-2000

Mannequin en cire, assemblage d'objets,
600 x 300 x 300 cm. Collection MAC/VAL,
musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

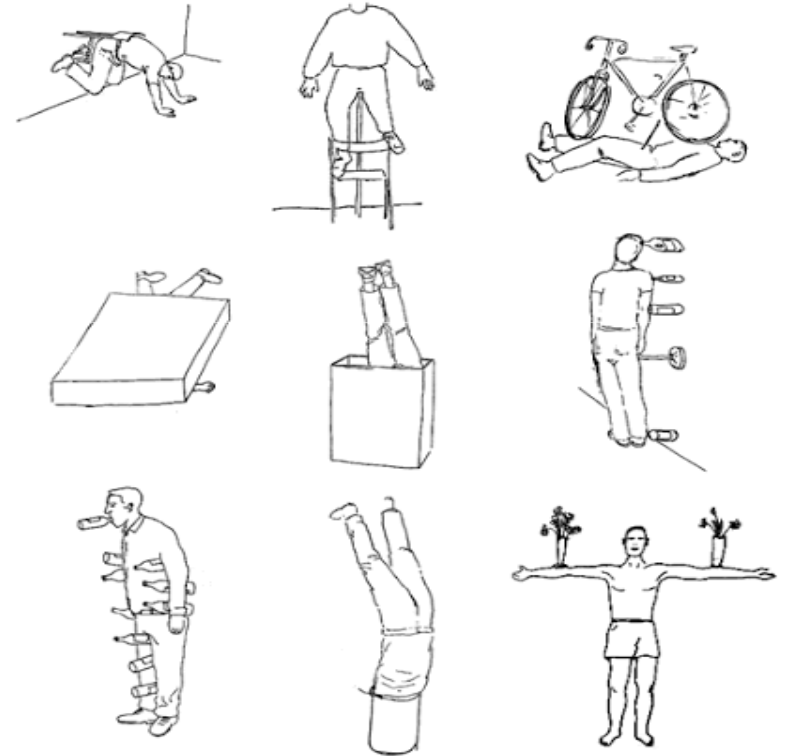


Approche pratique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ?
Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?

« Bien souvent, **Erwin WURM** confronte dans ses pièces, des objets du quotidien, dont il détourne l'usage premier, au corps humain et à l'intime. Le corps est considéré comme un matériau de travail, d'expérimentation. **Dans la série des *One minute sculptures* à réactiver l'artiste met le spectateur face à l'un des dessins et lui propose de l'actionner de nouveau en le mimant, le reproduisant, et ainsi, le réinterpréter.** L'œuvre se veut interactive et devient le lieu d'une double expérimentation de la relation au corps : celle développée par l'artiste dans l'œuvre et celle réinterprétée par le spectateur. »

Extrait de dossier pédagogique de l'exposition *Corps à corps* au Musée des Beaux arts de Dunkerque.



Approche pratique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ?
Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?

« Deux chaises face à face, l'une accueillant l'artiste, l'autre le public se relayant, pour un échange, les yeux dans les yeux, en silence. Durant trois mois - chaque jour d'ouverture - l'artiste est restée quotidiennement assise sept heures et demi sans manger, boire, ou se lever, un exploit d'endurance mentale et physique ; un défi, même, pour une habituée de ce type de performances. L'expérience se révèle un surprenant facteur de rassemblement social, brassant des personnes de tous âges, de toutes origines, de toutes catégories. Conséquence du « dialogue direct des énergies » entre **Marina ABRAMOVIC** et le public, l'émotion devient palpable : certains fondent en larmes, d'autres s'illuminent de sourires transcendants. En tout, près de 750 000 personnes ont assisté à la performance. »

<https://www.louvre.fr/marina-abramovic-artist-present>

<https://vimeo.com/72711715>



Marina Abramovic , *The artist is présent*, 2010, performance.

Approche pratique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ? Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?

Vadim FISCHKIN

Snow show -1997-2000-Le visiteur est invité à appuyer sur un bouton et à indiquer son nom. Quelques instants plus tard, une voix générée par ordinateur annonce une dédicace personnalisée à celui qui a appuyé sur le bouton. La voix dit: «Ceci est dédié à. [nom du visiteur].

<http://www.vadimfishkin.si/?p=482>



Approche pratique

c) Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ?
Reconnaître et assurer l'achèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?

« La gare Saint-Lazare voit passer 450 000 voyageurs par jour et un train toutes les 28 secondes. Dans cette ruche bruisante, l'oeuvre de **Pascale Marthine Tayou** haute de 10 mètres donne une note insolite à la halle blanche, ancienne **Salle des pas perdus** rénovée en centre commercial.

Des centaines de banlieusards trop pressés empruntent les escalators qui relient les trois niveaux. Bien peu remarquent **l'accumulation monumentale de sacs semblables à ceux qu'ils transportent**. La sculpture est pourtant juste sous leurs yeux. C'est le destin des œuvres dans l'espace publique. »
Eklablog



Pascale Marthine TAYOU, *Plastic Bags*, Gare Saint-Lazare, Paris :2012

Terminale :

Se construire comme spectateur sensible et critique

- Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.
- Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.
- Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

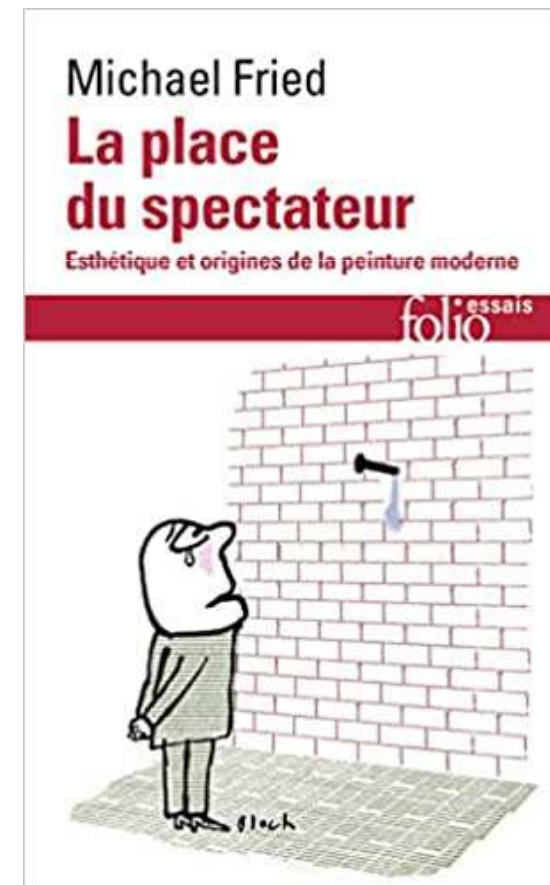
Approche théorique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Michael Fried montre les deux moyens que Diderot expose pour combattre la fausseté de la représentation et la théâtralité de la figuration : **une conception dramatique de la peinture, qui recourt à tous les procédés possibles pour fermer le tableau à la présence du spectateur, et une conception pastorale qui, à l'inverse, absorbe quasi littéralement le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer.**

Ces deux conceptions se conjuguent pour nier la présence du spectateur devant le tableau et mettre cette négation au principe de la représentation.

Michael FRIED, *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*, éd.Folio, 2017.



Approche théorique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.



D'où vient cette obsession de l'interactif qui traverse notre époque ? Après la société de consommation, après l'ère de la communication, l'art contribue-t-il aujourd'hui à l'émergence d'une société relationnelle ?

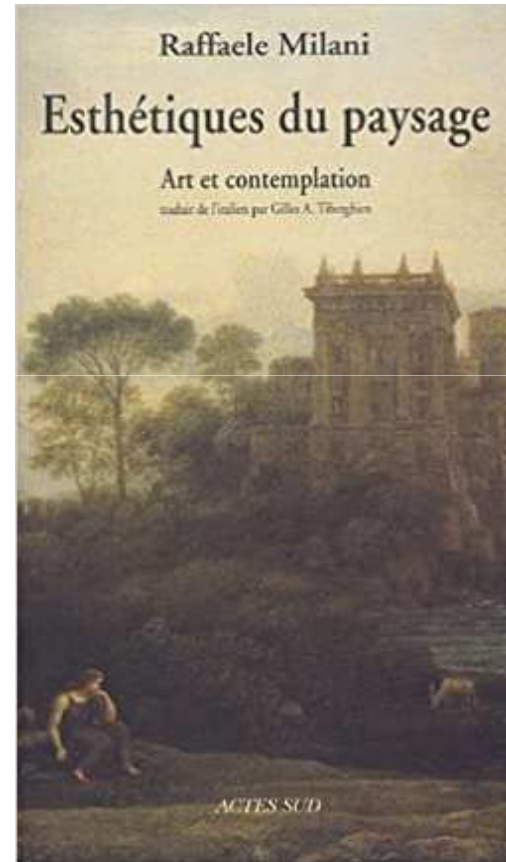
Nicolas Bourriaud tente de renouveler notre approche de l'art contemporain en se tenant au plus près du travail des artistes et en exposant les principes qui structurent leur pensée : **une esthétique de l'interhumain, de la rencontre, de la proximité, de la résistance au formatage social.** Son essai se donne pour but de produire des outils nous permettant de comprendre l'évolution de l'art actuel : on y croiera [Felix Gonzalez-Torres](#), [Louis Althusser](#), [Rirkrit Tiravanija](#) ou [Félix Guattari](#), et la plupart des artistes novateurs en activité.

Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*,
éd. Les presses du réel.

Approche théorique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

"Je peux traverser un paysage et être sensible à ses charmes. Je peux jouir de la clémence de l'air, de la fraîcheur des prairies, de la diversité et de la gaieté des coloris, du parfum des fleurs. Mais ma disposition d'esprit peut alors connaître un changement soudain. Dès lors je vois le paysage avec un regard d'artiste je commence à en former un tableau. Je suis maintenant entré dans un nouvel univers l'univers non plus des choses vivantes, mais des «formes vivantes»."



Lieu par excellence de la contemplation, le paysage naturel comme en témoignent les phrases suggestives de **Cassirer** devient aussi une catégorie esthétique. Il est à l'horizon de la recherche menée dans cet ouvrage qui constitue un guide circonstancié pour l'expérience esthétique du paysage. **Il porte l'attention sur une sensibilité qui, issue de la période préromantique, est aussi un des traits saillants de la spiritualité contemporaine.**

Raffaele Milani fait défiler les diverses théories et poétiques du paysage, non pas de façon abstraite mais in vivo, dans une confrontation constante avec la tradition philosophique, poétique et littéraire, artistique et architecturale.

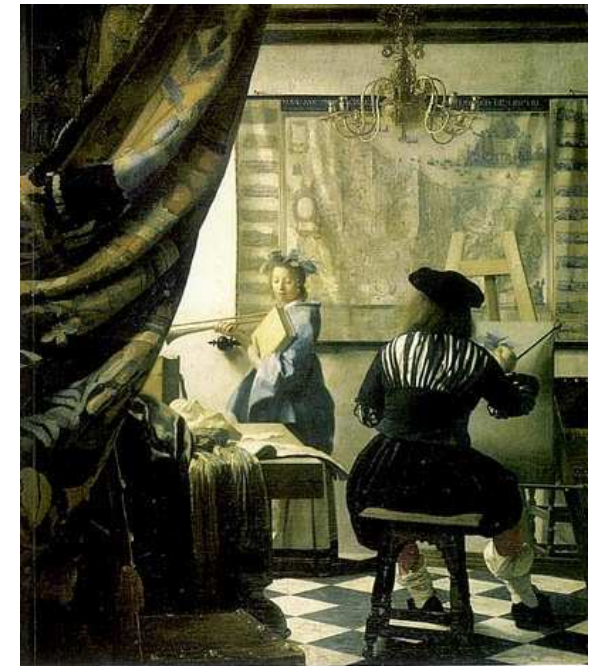
Raffaele MILANI, *Esthétiques Du Paysage: Art et contemplation*, 2005

Approche théorique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Jean-Luc CHALUMEAU, *La lecture de l'art*

La lecture de l'art n'est pas une : il y a toujours plusieurs interprétations possibles de la même œuvre. Il ne s'agit donc pas ici de retourner au XIXe siècle et à l'académisme triomphant qui ne pouvait concevoir, en matière artistique, qu'un seul point de vue. Au contraire, c'est un parcours critique à travers la diversité des approches de l'art, du XVIIIe siècle à nos jours, que nous propose ce livre.



Jean-Luc Chalumeau
La lecture de l'art

KLINCKSIECK

Approche théorique

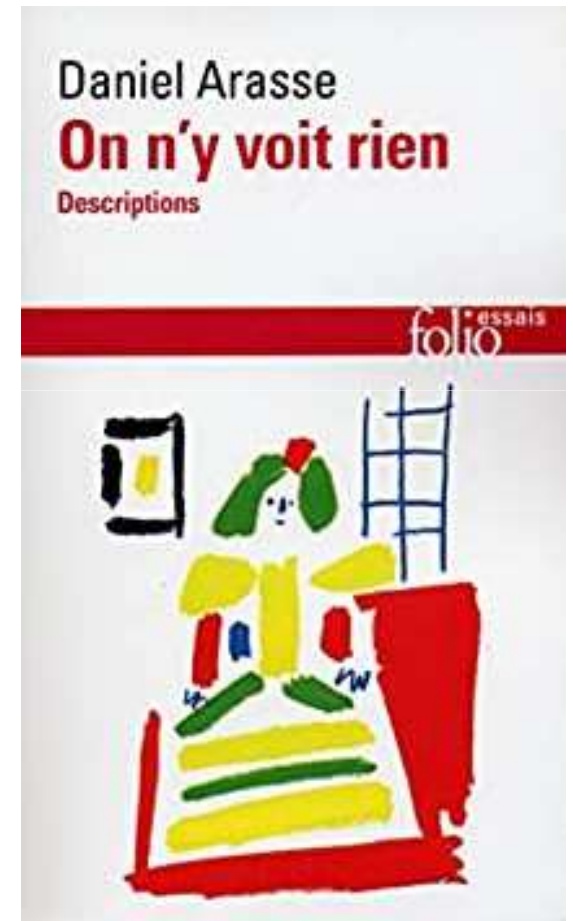
a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Que fait-on quand on regarde une peinture ? A quoi pense-t-on ? Qu' imagine-t-on ? Comment dire, comment se dire à soi-même ce que l'on voit ou devine ? Et comment l'historien d'art peut-il interpréter sérieusement ce qu'il voit un peu, beaucoup, passionnément ou pas du tout ?

En six courtes fictions narratives qui se présentent comme autant d'enquêtes sur des évidences du visible, de Velázquez à Titien de Bruegel à Tintoret, Daniel Arasse propose des aventures du regard. Un seul point commun entre les tableaux envisagés : la peinture y révèle sa puissance en nous éblouissant, en démontrant que nous ne voyons rien de ce qu'elle nous montre.

On n'y voit rien ! Mais ce rien, ce n'est pas rien.

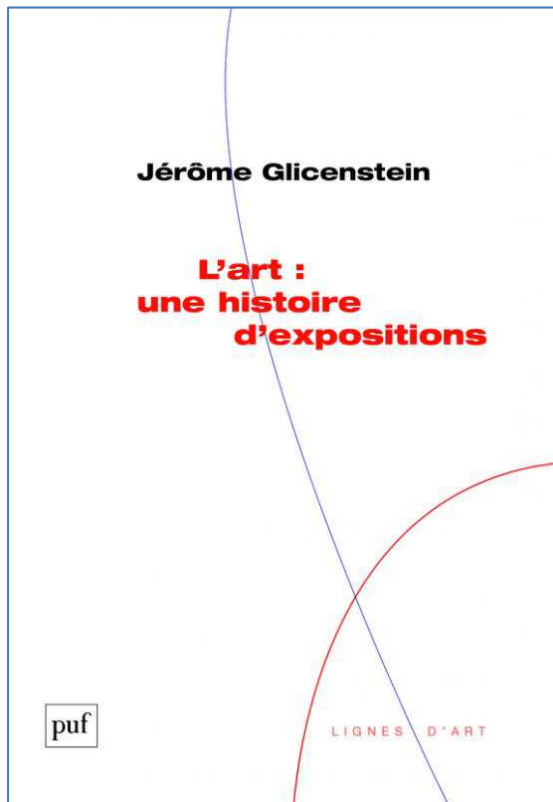
Écrit par un des historiens d'art les plus brillants d'aujourd'hui, ce livre adopte un ton vif, libre et drôle pour aborder le savoir sans fin que la peinture nous délivre à travers les siècles.



Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Éd. Gallimard, 2003

Approche théorique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.



L'ouvrage est fondé sur une critique de la philosophie et de l'histoire de l'art qui auraient négligé ce que les œuvres

doivent aux formes de monstration qui les font accéder à une existence publique : « les sciences de l'art se sont plutôt structurées sur l'idée d'une valorisation des œuvres – c'est-à-dire des objets – et des artistes au détriment de la façon dont ils étaient présentés dans l'espace public » (p. 221).

L'enjeu de cet ouvrage consiste donc à déplacer le regard depuis l'œuvre vers sa mise en exposition, en refusant l'illusion d'une rencontre immédiate entre une œuvre et un regardeur.

Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*

Éd. Presses universitaires de France, Lignes d'art, 2009

Approche théorique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Véronique Antoine-Andersen
Préface de Claire Merleau-Ponty

Regarder une œuvre d'art et aimer ça



Éditions
EYROLLES

« Ce que nous voyons ne vaut –ne vit- à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde »

Extrait de **Georges DIDI-HUBERMAN** in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

Regarder, toute une affaire ? Neuf secondes, c'est en moyenne le temps accordé à une œuvre par les visiteurs de musées. **Pourquoi l'art ne parvient-il pas à capter davantage notre attention ?** En guise de réponse, cet ouvrage propose à tous les amateurs d'art une méthodologie simple et accessible, intitulée **la Cérémonie du regard**.

Les deux pratiques qui la composent, "l'appareil photo" et "le dialogue silencieux", sont décrites **étape par étape pour aider le visiteur à se mettre en présence de l'œuvre, à la regarder avec attention et à entrer en contact avec elle.**

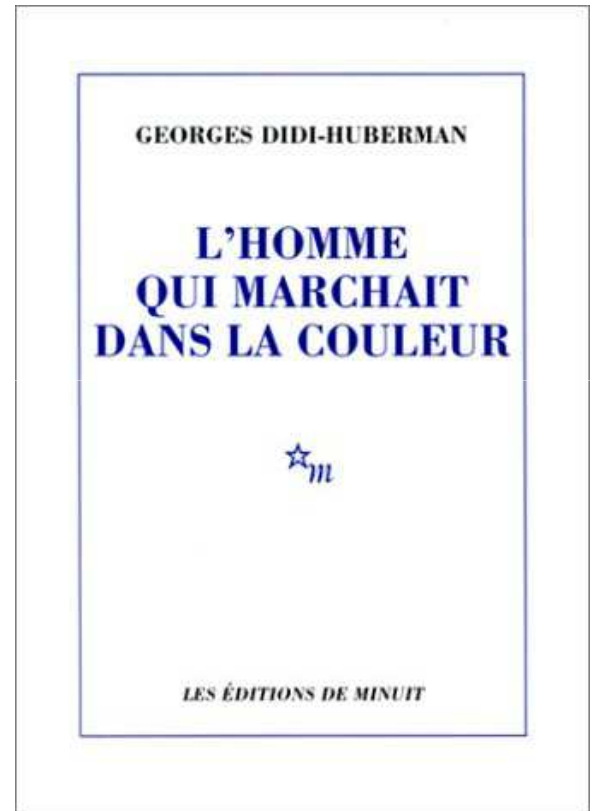
Véronique Antoine-Andersen, après des études d'histoire de l'art, a travaillé au Musée en Herbe, au Centre Pompidou, à la Halle Saint-Pierre et à la Cité de l'architecture et du patrimoine auprès des publics.

Approche théorique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

À propos de l'artiste **James TURRELL** :

L'artiste est inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables : apories, fables topiques. Le genre de lieux qu'invente James Turrell passe d'abord par un travail avec la lumière : matériau incandescent ou bien nocturne, évanescent ou bien massif. **Turrell est, en effet, un sculpteur qui donne masse et consistance à ces choses dites immatérielles que sont la couleur, l'espace, la limite, le ciel, le rai, la nuit. Ses chambres à voir construisent des lieux où voir a lieu, c'est-à-dire où voir devient l'expérience de la chôra, ce lieu " absolu " de la fable platonicienne.** Quelque chose qui évoquerait aussi ce que les analystes nomment des " rêves blancs ". Cette sculpture de surplombs, de ciels et de volcans est ici présentée comme une fable de cheminements. En sorte que regarder une œuvre d'art équivaldrait à marcher dans un désert.



Georges DIDI-HUBERMAN, *L'homme qui marchait dans la couleur*, éd. Minuit, 2001

Approche pratique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Philippe CAZAL a dit:

"Bouscule-moi un peu pour faire tomber la cendre de ma cigarette. Cette phrase (de Jean Genet) c'est exactement ce que je pense... et ce que j'attends des gens, ce que je recherche dans l'amitié, dans mes relations avec les autres, dans mes relations avec l'Art.

Arrière-plan, premier plan, 2001



Approche pratique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Père Emmanuel MAIGNAN

Saint-François de Paule

1642

Fresque

Anamorphose de 20 mètres de long

Couvent des Minimes de la Trinité-des-Monts à Rome

Véritable prouesse technique, exécutée sur près de 20 mètres de long, cette fresque expose tout à la fois le portrait du Saint fondateur de l'ordre et un vaste paysage de Calabre parsemé de petites saynètes bucoliques.

Le spectateur doit se déplacer pour découvrir l'anamorphose qui interroge toute sa pensée de la représentation au XVIIe siècle et permet de cheminer au cœur des réflexions «curieuses» du temps.



Approche pratique

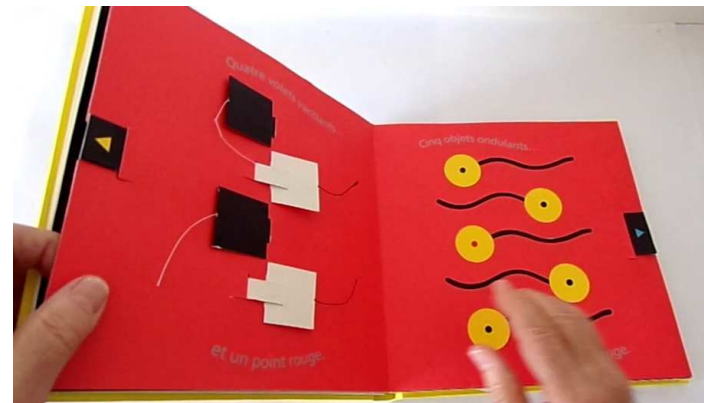
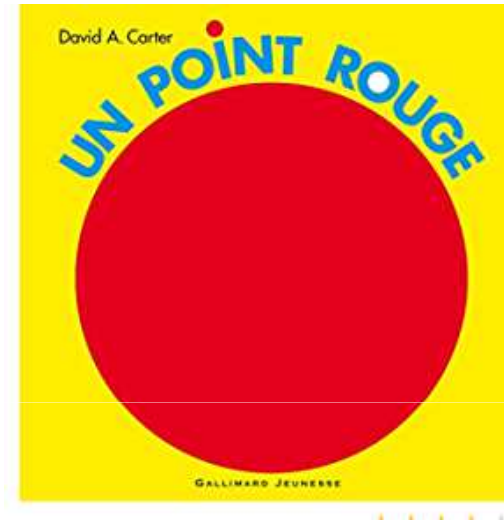
a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

David A. CARTER, *Un point rouge*,
2004

Livre pop-up, Edition Gallimard jeunesse.

Les premiers livres animés impliquant la manipulation par le lecteur apparaissent dès le Moyen Age.

*David A. CARTER est un illustrateur américain célèbre pour ses livres pop-up sophistiqués. Ingénieur papier, il invite le lecteur à tourner les pages de ses livres et conçoit des dispositifs qui incitent à tirer sur des tirettes, à soulever des éléments. Dans *Un point rouge* le lecteur part à la recherche d'un point rouge dissimulé dans chacune des pages. Les formes se déploient en volume dans l'espace en émettant parfois des sons faisant de la découverte une expérience à la fois visuelle, tactile et sonore.*



Approche pratique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Les pénétrables de Jésus Raphael SOTO
(1923-2005)



Jésus Rafael Soto, *Pénétrable BBL jaune*, 199 9

À partir de 1963, Soto abandonne les matériaux trouvés. **Ses premières installations à partir de fils de fer neufs et librement mis en forme apparaissent en contrepoint de fonds régulièrement peints au tire-ligne** : ce sont les *Écritures*. Au même moment, Soto commence également à utiliser les tiges suspendues à des fils de nylon devant des fonds striés. Il s'agit de trouver enfin la « vibration pure » dégagée de la poétique des matériaux trouvés. Les solutions auxquelles il aboutit seront pérennes.

Par leur classicisme, elles se distinguent délibérément des jeux optiques montrés dans les expositions **Op Art**.

S'opposant à celui-ci, Soto insiste sur la révélation, par ses œuvres, du caractère cinétique du réel, marqué par la trilogie **espace-durée-matière**.

Ainsi, en 1967, accroche-t-il dans la galerie Denise René son premier *Pénétrable* dans l'idée de s'inclure lui-même – et le visiteur avec lui – au milieu des tiges qui pendent du plafond. **Le spectateur peut soit percevoir l'oeuvre optiquement de l'extérieur, soit la traverser et se placer à l'intérieur de l'ensemble constitué en s'y intégrant pour en devenir partie prenante.**

<https://dai.ly/xygvk0>

C'est la porte d'entrée de **L'Aventure de la couleur**, ce cube de grandes dimensions est composé de fils flexibles suspendus à des barres métalliques, que **vous êtes invités à traverser**. **Œuvre d'art optique et cinétique**, cette sculpture matérialise l'espace en trois dimensions et **transforme les rapports avec le public**. Traversée par la lumière, elle n'atteint son véritable objectif que lorsqu'elle est parcourue, nous rappelant que l'espace n'est jamais vide. **Mobilisant tous vos sens, vous dépassez la simple perception visuelle pour éprouver la matière, sentir l'invisible et ainsi rentrer dans la couleur.**

Approche pratique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.

Yayoi KUSAMA

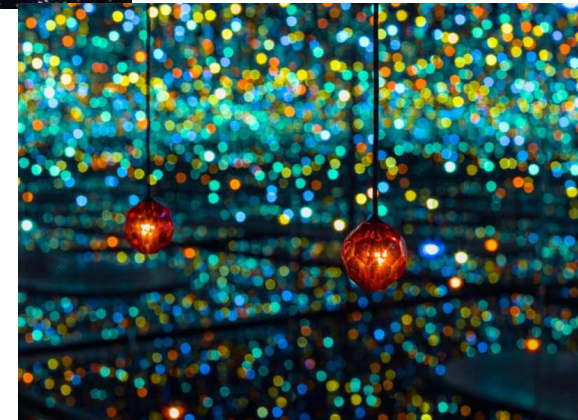
Infinity Mirror Room Fireflies on Water , 2000

Installation composée d'eau, de miroirs, de lampes. Musée des beaux Arts, Nancy

Le spectateur entre par une porte dans une petite pièce plongée dans l'obscurité qui n'est autre que l'œuvre elle-même.

Les nombreuses lumières que se reflètent sur les miroirs couvrant les murs et dans l'eau recouvrant le sol modifient la perception de l'espace.

Le spectateur, immergé dans l'œuvre, se trouve à la fois déstabilisé dans ses repères spacieux et émerveillé.



Approche pratique

a) Expérience de la perception : défendre la singularité de son regard, sa sensibilité, ses intuitions ; éprouver diverses positions entre contemplation, immersion, participation. Ancrer des interprétations personnelles sur des savoirs.



Nancy HOLT

Sun tunnels, depuis 1973

Installation de 4 tunnels en béton de 5,5 mètres de longueur sur 2 mètres de diamètre



Philippe RAMETTE

Balcon II (Hong Kong), 2001

Photographie, Epreuve chromogène
contrecollée sur aluminium, 155,5 x
126 cm.



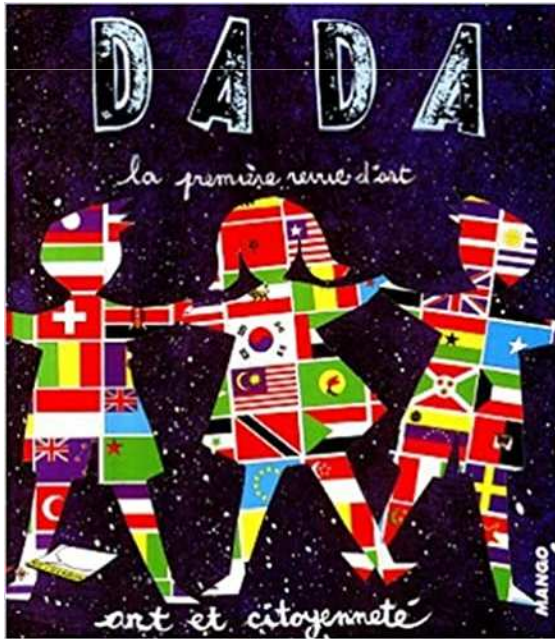
Claude MONET

Série des *Cathédrales de Rouen*, 1892-1894

Huile sur toile, dimensions variables

Approche Théorique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.



COLLECTIF, Dada (revue), *La Citoyenneté et l'Art*, numéro 59, 1999



« L'ART N'EST PAS CENSÉ CHANGER
LE MONDE, MAIS LES PERCEPTIONS.
L'ART PEUT CHANGER LA FAÇON
DONT NOUS VOYONS LE MONDE. »
– JR

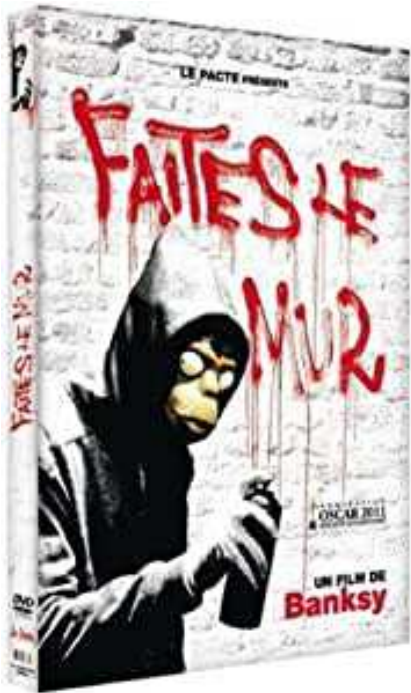
JR, *L'art peut-il changer le monde*, éd. Phaidon, 2015.

La première monographie de l'énigmatique photographe-artiste parisien JR retraçant l'ensemble de son **travail participatif et multisupports** - Les créations internationales in situ de JR, à la frontière entre photographie et street art, touchent un large public dans les milieux urbains, chez les jeunes, les artistes et les personnes engagées.

Dans le contexte de la mondialisation actuelle, les interventions publiques de JR, partout dans le monde, sont des actes forts qui donnent aux sujets de ses photographies comme à son public une voix et une présence uniques. L'ouvrage présente l'ensemble de son œuvre, ses projets réalisés avec des artistes et des institutions telles que le New York City Ballet, une section consacrée aux œuvres et aux expositions ainsi qu'une chronologie illustrée.

Approche Théorique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.



Dans un monde où nous sommes bombardés de messages publicitaires qui envahissent l'espace public, les œuvres de Banksy offrent un regard différent - un regard à la fois drôle et incisif, sans être dogmatique pour autant.

Banksy a fini par convaincre l'anglais moyen que les véritables vandales de notre société sont ceux qui construisent des immeubles plus hideux les uns que les autres et non ceux qui dessinent sur leurs murs...

Au messianisme révolutionnaire des avant-gardes historiques se substitue ainsi un projet de réinvestissement et de réappropriation de l'espace public dans et par la pratique artistique. La question de la place des femmes en est l'un des aspects les plus marquants.

À la lumière d'une tradition déjà séculaire d'art engagé, et à l'aide de quelques outils conceptuels simples empruntés à la sociologie et à la philosophie politique, cet ouvrage – qui s'adresse tant aux étudiants qu'aux amateurs et aux artistes eux-mêmes – tente de **cerner la question récurrente de la responsabilité de l'artiste, et par la même occasion de mieux comprendre le propos de cet art contemporain qui continue à nous provoquer.**

BANKSY, *Faites le mur*, 2018, dvd



Daniel VANDER GUCHT, *L'Expérience politique de l'art*, éd. Les impressions nouvelles, 2014

Approche Théorique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.

Delphine MASSET

Art, Participation et démocratie,
Presses universitaires de Louvain
2012

Depuis les avant-gardes artistiques, dans les milieux initiés, l'art serait perçu, à la suite de ses multiples initiations transgressives, comme étant consubstantiel aux réformes sociales. Avec la modernité, l'art serait en effet devenu le lieu privilégié pour l'institution d'un nouveau rapport au monde, loin des conventions sociales et des règles de bienséance, permettant l'émergence d'un nouveau rapport au politique.

Au long de ce numéro d'Émulations, le lecteur pourra évaluer le lien entretenu entre l'art et la démocratie au travers de six contributions, que le hasard veut toutes féminines. Ces contributions balisent l'appréhension possible de ce lien tant au niveau du contenu de l'art « démocratique » que des procédés dit « démocratiques » de sa diffusion.

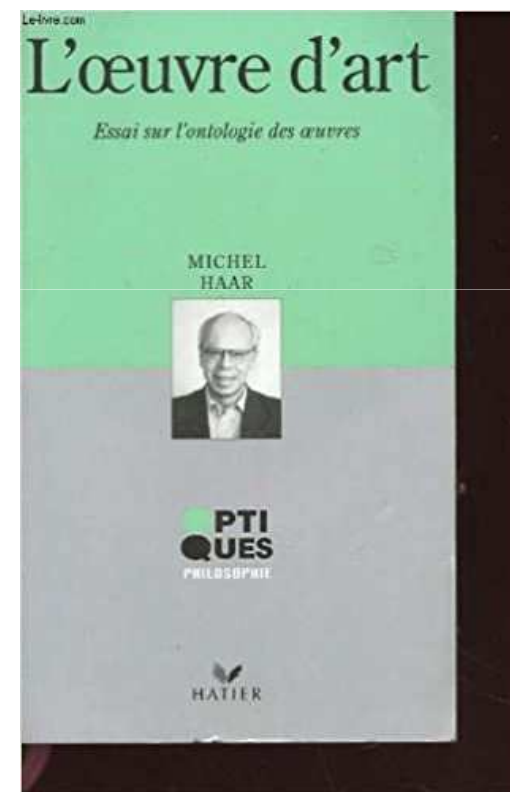


Approche théorique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.

Michel HAAR, *L'œuvre d'art: essai sur l'ontologie des œuvres*, éd. Hatier, 1994

De Platon à Heidegger, la philosophie s'est moins intéressée aux œuvres elles-mêmes qu'à la question de savoir si l'art peut dire la vérité. Mais ci celle-ci nous permet aujourd'hui de mieux accueillir l'œuvre, peut-elle pour autant rendre compte de son "éblouissante énigme"?



Approche pratique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.

À l'époque de sa réalisation, elle a scandalisé la critique.
Par son aspect allégorique et sa portée politique, l'œuvre a été fréquemment choisie comme symbole de la République Française ou de la démocratie.
Elle fut mobilisée pour un usage politique, publicitaire, scolaire.
L'œuvre incarne l'idéal révolutionnaire et le combat pour la liberté.
Pour cela, elle a suscité de nombreuses relectures, appropriations, citations et imitations.

Eugène DELACROIX

La liberté guidant le peuple

1830

Huile sur toile

260 x 325 cm

Musée du Louvre



Approche pratique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.

Jochen GERZ

Le Monument vivant de Biron

1996

Monument au mort, commande publique de 1993 à l'occasion de la restauration du monument au mort de 1922.
Work in progress

Obélisque en pierre jaune de Dordogne, métal émaillé gravé, 360 x 316 x 316 cm

Place Jean-Poussou, Biron, Dordogne

L'artiste allemand a disposé sur l'obélisque de manière aléatoire et anonyme, des plaques sur lesquelles sont gravées les réponses des habitants à la question : « Qu'est ce qui serait assez important, selon vous, pour risquer votre vie ? ».

À l'origine constitué de 127 plaques, ce monument s'enrichit dans le temps, des confessions des nouveaux habitants.



Approche pratique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.

Rirkrit TIRAVANI

Soup/No Soup

2012

Installation

Grand Palais, Paris

Avec son installation au Grand Palais *Soup/No Soup* (2012), l'artiste invite les spectateurs à déguster un bol de soupe Thaï servi par ses soins et leur propose de prendre place sur des bancs. **L'artiste instaure un espace de consommation et de discussion, proche d'un lieu de restauration**, dans un espace qui n'est pas pourvu à cet emploi. L'artiste crée du lien social grâce à son installation, s'attarde sur l'environnement convivial lié à la prise d'un repas qui a vocation à réunir.



Approche pratique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.

Daniel BUREN



En 1986, Jan Hoet directeur du Museum van Hedendaagse Kunst de Gand et curateur de la grande exposition *Chambres d'amis* faisait le choix de présenter **52 artistes internationaux dans 58 maisons privées, en dehors des murs du musée**, faisant sortir l'art de ses lieux institutionnels pour l'étendre à des lieux moins normatifs et moins consacrés. Nous avons là une proposition artistique duchampienne forte, mais dans une inversion radicale ; un nouveau nominalisme de l'art, un nouvel acte de baptême où les frontières entre l'espace public et l'espace privé s'étirent jusqu'à la porosité.

Approche pratique

b) Partage du sensible : accueillir les divergences entre spectateurs. Construire des coopérations interprétatives. Développer des liens citoyens, des actions, avec l'art et les œuvres.

Pierre HUYGHE

Chantier Barbés-Rochechouart, 1994
photographie

« Le devenir-fou, le devenir-illimité n'est plus un fond qui gronde, il monte à la surface des choses, et devient impassible. Il ne s'agit plus de simulacres qui se dérobent au fond et s'insinuent partout, mais d'effets qui se manifestent et jouent en leur lieu. »

Gilles Deleuze, *Logique du sens*



Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

« **Celui qui voit ne sait pas voir** » : telle est la présupposition qui traverse notre histoire, de la caverne platonicienne à la dénonciation de la société du spectacle. Elle est commune au philosophe qui veut que chacun se tienne à sa place et aux révolutionnaires qui veulent arracher les dominés aux illusions qui les y maintiennent. Pour guérir l'aveuglement de celui qui voit, **deux grandes stratégies** tiennent encore le haut du pavé. **L'une veut montrer aux aveugles ce qu'ils ne voient pas**: cela va de la **pédagogie explicatrice des cartels de musées aux installations spectaculaires** destinés à faire découvrir aux étourdis qu'ils sont envahis par les images du pouvoir médiatique et de la société de consommation. L'autre veut couper à sa racine le mal de la vision **en transformant le spectacle en performance et le spectateur en homme agissant**.

L'émancipation du spectateur, c'est alors l'affirmation de sa capacité de voir ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire. Les interventions réunies dans ce recueil examinent, à la lumière de cette hypothèse, quelques formes et problématiques significatives de l'art contemporain et s'efforcent de répondre à quelques questions : qu'entendre exactement par art politique ou politique de l'art ? Où en sommes-nous avec la tradition de l'art critique ou avec le désir de mettre l'art dans la vie ? Comment la critique militante de la consommation des marchandises et des images est-elle devenue l'affirmation mélancolique de leur toute-puissance ou la dénonciation réactionnaire de l'« homme démocratique » ?

Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p.145, *L'Observatoire*, 2010/1 (N° 36), p. 85-86.
URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-85.htm>

Jacques Rancière

Le spectateur

émancipé

La fabrique
éditions

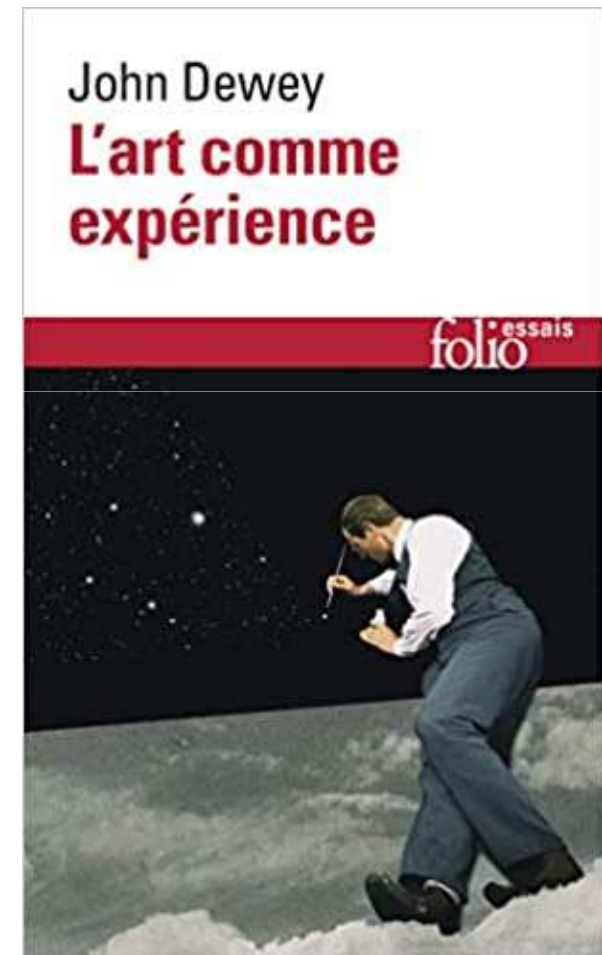
Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

John Dewey (1859-1952) est un des piliers du "pragmatisme". Au centre de cette tradition, il y a l'enquête, c'est-à-dire la conviction qu'aucune question n'est a priori étrangère à la discussion et à la justification rationnelle.

Dans *L'art comme expérience*, la préoccupation de Dewey est l'éducation de l'homme ordinaire. Il développe une vision de l'art en société démocratique, qui libère quiconque des mythes intimidants qui font obstacles à l'expérience artistique.

John DEWEY, *L'art comme expérience*, éd. Folio, 2010.



Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

Jean CAUNE, *L'art critique et l'émancipation du spectateur: Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière, Paris, La fabrique éditions, 2008, 145 p. in *l'Observatoire*, *La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice ?*, 2010.

http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-article/ido-707/l_art_critique_et_l_emancipation_du_spectateur.html

<https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-85.htm>



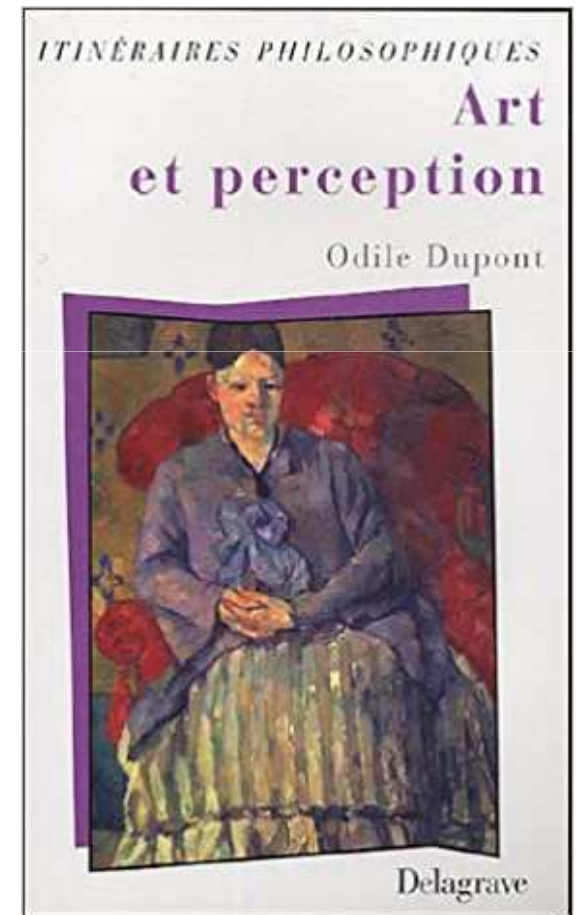
Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

La question du statut de la perception dans l'expérience de l'art a deux aspects principaux : elle concerne les conditions de perception favorables à la formation et à **l'affinement du goût, ainsi que les modes de perception que l'expérience de l'art permet de découvrir et de cultiver.**

L'expérience esthétique suppose-t-elle une mobilisation attentive, structurée et critique de nos sens, ou bien la perception flottante, "dilettante", a-t-elle sa place dans cette expérience ? En quel sens et dans quelle mesure les rencontres de l'art peuvent-elles transformer nos perceptions de la réalité ?

Odile DUPONT, *Art et perception*, éd. Delagrave, 2005.



Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

L'art participatif

L'art participatif est considéré comme une forme artistique, mais également comme une manière de penser l'art, qui orchestre la participation d'un groupe de personnes à la mise en forme d'une démarche artistique. Dans cette voie d'exploration, l'artiste contemporain, et plus particulièrement celui qui pratique **un art participatif, a la responsabilité sociale de réfléchir à son contexte, à sa temporalité, ainsi qu'au public de l'œuvre.**

Cette recherche consiste donc à analyser les différentes formes artistiques que peut revêtir une telle participation ; **aussi bien sur des contextes physiques précis que sur des supports virtuels, sur le plan des démarches inscrites dans l'espace institutionnel ou en dehors de celui-ci.** Il deviendra alors crucial d'évaluer non seulement le produit des œuvres participatives, mais aussi le processus, les effets de l'action, les portées et atteintes du projet, l'engagement social et la potentialité de l'œuvre configurée dans un contexte réel.



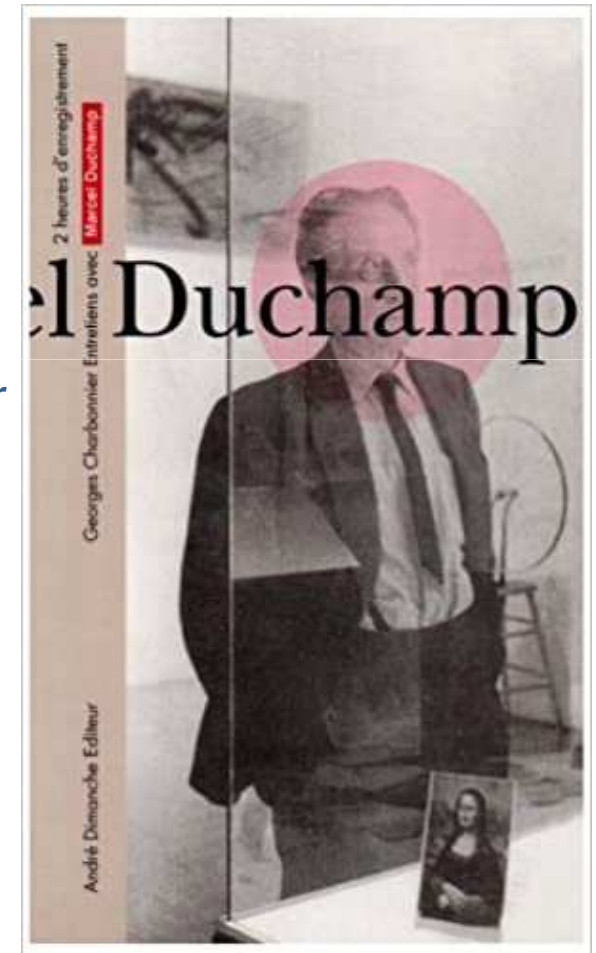
Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

“Le spectateur est aussi important que l'artiste dans le phénomène art.”
Marcel Duchamp

« Supposez que le plus grand artiste du monde soit dans un désert ou sur une terre sans habitants : il n'y aurait pas d'art, parce qu'il n'y aurait personne pour le regarder. Une œuvre d'art doit être regardée pour être reconnue comme telle. Donc, le regardeur, le spectateur est aussi important que l'artiste dans le phénomène art. »

Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Autre Dimanche Editeur, 1^{er} janvier 1999



Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

Giorgio AGAMBEN, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*

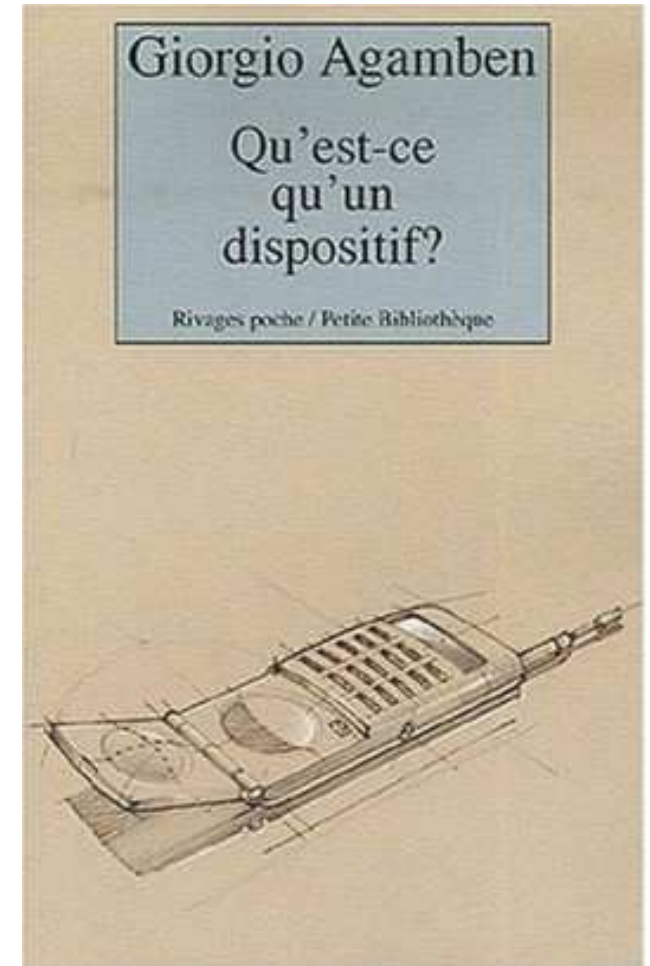
Paris

Rivages poche/Petite Bibliothèque

(2006), 2007

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » — Giorgio Agamben

Les dispositifs où se jouent désormais nos existences — du téléphone portable à la télévision, de l'ordinateur à l'automobile — ne se trouvent pas face à l'homme comme de simples objets de consommation. Ils transforment nos personnalités. La question devient alors : quelle stratégie devons-nous adopter dans le corps à corps quotidien qui nous lie aux dispositifs ?



Approche théorique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

Frank POPPER

Art, Action et Participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui

Paris, édition, Klincksieck, (1980), (1985), 2007

Depuis une vingtaine d'années, les arts d'avant-garde sont marqués par deux problèmes à la fois sociaux et esthétiques : l'Environnement, la participation du spectateur. De toutes parts s'est ainsi développé un art nouveau, assez affirmé pour faire l'objet d'un ouvrage d'ensemble. Les analyses de Frank Popper éclairent la fonction nouvelle de l'artiste dans les sociétés d'aujourd'hui. Arts plastiques et du spectacle, poésie, musique, multi-média : autant de domaines où le praticien se voit investi de responsabilités inédites à l'égard de ses camarades de travail et surtout du spectateur, qui intervient à divers degrés dans le processus de conception et de création. Mais le nouvel art " populaire " se situe à l'opposé de toute " simplicité " ou " naïveté " : il est lié aux sciences et aux techniques de notre temps, à la cybernétique et l'informatique par exemple. Art populaire que manifestent en outre les graffitis, la peinture murale, les arts " communautaires ", l'art dans le Tiers-Monde et en Chine. Partout se précisent des phénomènes de groupe, de masse, de création collective. Il était donc indispensable de redéfinir les relations entre l'artiste, le théoricien et le spectateur, et de faire apparaître la formation d'une nouvelle pensée esthétique.



Approche pratique

- c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

Marcel DUCHAMP

Fontaine

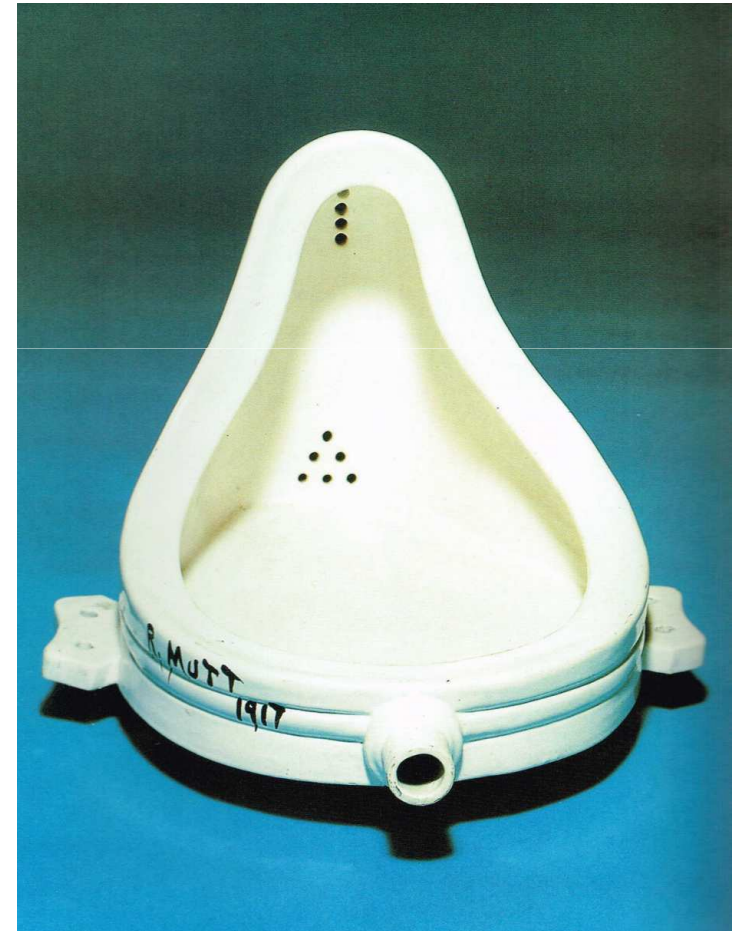
1917

Urinoir en porcelaine manufacturé, Ready-made, 63 x 48 x 35 cm,
10 exemplaires dans divers Musées du monde

Fountain fut refusée lors de la première exposition de la Société des artistes indépendants de New York en 1917 avant de disparaître.

Il n'en existe que des répliques, certifiées par Marcel Duchamp et réalisées dans les années 1950 et 1960.

Fontaine passe pour l'œuvre la plus controversée de l'art du XXème et joue un rôle majeur dans le passage de l'art moderne à l'art contemporain : il remet en question le concept même d'œuvre d'art et invite le spectateur à se questionner sur le statut de l'œuvre.



Approche pratique

- c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur.

Tadashi KAWAMATA
Collective Folie, 2013
Parc de la Villette

D'avril à août 2013, Tadashi KAWAMATA installe son projet participatif « Collective Folie », tour de 21m de haut, au Parc de la Villette (2 fois la hauteur des folies de Bernard Tschumi). 40 m3 de bois (2 à 3 tonnes), 2 balcons accessibles au public, 58 workshops pour plus de 800 participant(e)s.

Cette œuvre utilise la forme du jeu de construction: les spectateurs peuvent participer avec l'artiste à la construction d'une tour. Chacun décide de ce qu'il veut mettre en place, les matériaux sont fournis. Pour que la tour soit fonctionnelle, il faut que les différents participants se mettent d'accord et discutent entre eux.



Approche pratique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur



Rirkrit TIRAVANIJA, *One revolution per minute*, 1996

L'exposition se construit autour de trois axes. Le premier d'entre eux et aussi sans doute le plus inhabituel, est l'utilisation de la collection du Consortium de Dijon. Le second est la présentation d'œuvres anciennes, le troisième, enfin, repose sur la présence de musique jouée live dans l'exposition. L'entrée de l'exposition se fait par une salle entièrement peinte en orange vif. Dans la grande salle qui lui succède, les œuvres de Rirkrit Tiravanija sont exposées au milieu des peintures de [Toroni](#), [IFP](#), [Mosset](#)...

Quatre œuvres de Rirkrit Tiravanija permettent respectivement de préparer du thé, du café turc, des soupes chinoises aux crêpes, ou invitent tout simplement à la consommation de Coca-Cola et de bière...

Approche pratique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur



Teiji FURUHASHI (Dumb Type group), *Lovers*, 1994, installation

Cette œuvre, liée étroitement au spectacle du groupe [S/N](#), traite également de l'amour, du corps et de l'information. Dans *Lovers* (images mourantes ou images d'amour), **le spectateur entre dans une pièce close. Dans l'obscurité, des images indistinctes apparaissent sur les murs. Plusieurs nus d'hommes et femmes courent, s'embrassent, tombent et disparaissent, le tout dans une grande sérénité.** Leurs mouvements sont lents, suspendus, comme dans un rêve. **Le spectateur s'approche des murs afin de mieux percevoir les images mais à un moment donné, un capteur détecte sa présence. Apparaît alors sur le mur, un nouveau personnage, qui n'est autre que l'artiste lui-même.** Il s'arrête devant le spectateur, et s'offre à lui en lui ouvrant grands ses bras puis disparaît lentement dans un mouvement de bascule vers l'arrière. L'esthétique que dégage cet effet de disparition est d'une grande douceur. Ensuite les corps muets continuent à se mouvoir dans un mouvement perpétuel.

https://www.youtube.com/watch?v=E7s_kah1oXY

Approche pratique

- c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

Jean TINGUELY

Méta-matic N°6

1959

51 x 85 x 48 cm

Machine à actionner avec un bouton, composée d'éléments métallique, papier, feutres.

Musée Tinguely, Bâle

Le Musée Tinguely à Bâle, moyennant un franc suisse, donnera au visiteur un jeton permettant de faire fonctionner la machine à dessiner de Jean TINGUELY.

Il aura alors le loisir de positionner une feuille de papier et les feutres de son choix puis d'actionner la machine en appuyant avec son pied sur le bouton rouge posé au sol. Il pourra changer de couleur, modifier l'orientation de la feuille de papier.



Approche pratique

c) Émancipation du spectateur : dépendre d'une posture héritée d'une tradition ou d'une convention. S'affranchir d'un discours normé sur l'œuvre. Décider librement d'être regardeur ou de s'associer à une création, de devenir co-auteur

Marie-Ange GUILLEMINOT

est une plasticienne, sculptrice, vidéaste, performeuse née à Saint-Germain-en-Laye en 1960. Elle vit et travaille à Paris.

À partir de quelques gestes élémentaires - pliage, tissage, broderie -, et de matériaux modestes, textiles principalement, Marie-Ange Guilleminot s'est composé un univers singulier qu'elle a choisi de détourner de ses caractéristiques « féminines ».

Marie-Ange Guilleminot détourne des objets de leur fonction habituelle. Si ce travail, conçu essentiellement à partir de textiles de couleur neutre, rappelle certaines actions du Body Art, du groupe Supports-Surfaces, ainsi que la méthode de pliage du peintre Simon Hantaï, il souligne avant tout le caractère poétique du geste créateur, mis en valeur par la modestie des matériaux.

connu par **le Salon de Transformation** réalisé en public, devant l'objectif ou la caméra, interroge également la relation du corps et de l'intime au social ; tous les sens du spectateur sont sollicités par l'intermédiaire d'objets transitionnels et convertibles (*Le Chapeauvie*, 1994).

<http://www.ma-g.net/>

<https://www.arte.tv/fr/videos/050046-010-A/marie-ange-guilleminot/>



Le Salon blanc de transformation, 1999 et *Nuancier*, 2003, installation, atelier performance, dimensions variables, Espace d'Art Concret, Mouans-Sartoux.



Chaussure/Shoe 1:1, 2002, installation, 31 impressions sur papier et 7 moules en résine polyuréthane gris, dimensions variables, galerie Erna Hecey, Luxembourg