





FICHE N° 03

**ART CONCEPTUEL**

Par art conceptuel, on entend des oeuvres qui tendent à substituer l'idée ou le projet à leur réalisation. L'artiste les formule au travers d'un énoncé verbal, d'objets ou de photographies n'ayant pas forcément de qualités esthétiques. Agir dans le domaine de l'art c'est désigner un objet comme "art". L'activité de désignation fait exister l'oeuvre en tant que telle.

Les prémices d'un art, où l'idée de l'oeuvre prime sur sa réalisation, apparaissent au sein même de l'art minimaliste. Sol LeWitt annonce, en 1967, l'avènement d'un art "s'adressant à l'esprit du spectateur plutôt qu'à son regard ou à ses émotions."

L'émergence d'un art conceptuel est aussi à rapprocher de la remise en cause du statut fétichiste et mercantile de l'oeuvre d'art dont témoignent, avec d'autres moyens, le Land art, le Body art ou Fluxus.

Le rôle de Marcel Duchamp, redécouvert par les avant-gardes des années soixante, est déterminant dans la genèse d'un art de l'idée. Dès 1913, ses ready-made révèlent un art qui procède davantage d'une décision que d'un savoir-faire manuel.

L'art conceptuel trouve en Joseph Kosuth son théoricien, qui affirme dès le milieu des années 60 que l'art, par les efforts de l'artiste, ne peut que mettre l'art en question en l'interrogeant sur sa propre nature. Il publie en 1969 son manifeste *Art After Philosophy* où il écrit: "Le ready-made fit de l'art une question de fonction. Cette transformation - ce passage de l'apparence à la conception - marquera le début de l'art moderne et de l'art conceptuel. Tout l'art après Duchamp est conceptuel. [...] L'idée de l'art et l'art sont la même chose."

Etayant son discours par une approche tenant de la fascination pour la linguistique ainsi que la logique de Wittgenstein<sup>1</sup>, Kosuth reconnaît que les tautologies sont les seules propositions certaines, puisque, comme l'art, elles restent vraies en vertu d'elles-mêmes. "L'art est une tautologie. L'art est la définition de l'art."

Le travail sur le langage n'est plus comme chez Duchamp un jeu articulant un objet et son titre, jeu qui détournait en quelque sorte l'usage habituel vers sa mise à l'écart, opérant ainsi une distanciation ; ce sont les propositions-titres qui sont elles-mêmes leur propre objet. La tautologie, comme répétition et redoublement, est une figure bien connue de la rhétorique, et qui dans le langage ordinaire est peu conseillée : dire deux fois la même chose confine au pléonasme. Mais en termes de logique, en disant, par exemple, "je suis qui je suis", la répétition vaut pour définition : la référence du second membre de la phrase est la phrase elle-même. L'oeuvre, pour l'art conceptuel, s'affirme comme telle en s'affichant autoréférentielle. Ce faisant, elle rompt avec toute représentation d'une extériorité quelconque. Elle est ce qu'elle dit qu'elle est. Dans un tel dispositif, le savoir-faire est annulé, l'artiste comme auteur s'efface. In fine, l'effacement de l'auteur-artiste est redoublé par l'effacement du contenu de la proposition : elle n'est plus à lire comme un message à portée générale ou critique, mais comme simple donnée affirmant son identité comme oeuvre à part entière.

Tout cela pourrait paraître stérile, mais induit cependant une critique assez radicale de l'imagerie de l'artiste, et de celle du commentaire, il convie à s'interroger sur les rapports de l'oeuvre à son interprétation.



Joseph KOSUTH  
« One and Three Chairs » (1965)

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein (Vienne 1889 - Cambridge 1951)

Philosophe, élève de Russell, qui apporta des contributions décisives en logique et en philosophie du langage.

Pour résumé, il mit en évidence l'importance du langage, non comme expression d'une pensée, mais comme fond radical de la pensée elle-même.

FICHE N° 04

# CONSTRUCTIVISME

Bien que le terme ait été appliqué à l'avant-garde russe en général, et même, en Occident, à une école abstraite tardive, le « constructivisme » au sens strict est né en Russie en 1921, au moment où l'avant-garde russe, autour des frères Pevsner, cherchait à s'adapter aux besoins utilitaires de la nouvelle société post-révolutionnaire.

Le terme d'*art de la construction* fut d'abord utilisé par dérision par Kazimir Malevitch afin de décrire le travail d'Alexandre Rodtchenko en 1917. Le mot *constructivisme* apparaît ensuite dans le Manifeste réaliste de Naum Gabo et Anton Pevsner en 1920.

Si l'on voit bien comment l'architecture peut contribuer à façonner la société de demain en agissant sur le comportement des individus, la place dévolue aux arts plastiques est moins claire. Cette période de débats théoriques intenses et interminables va remettre en cause les fondements même de l'art.

L'avant-garde russe posa comme principe que l'artiste devait devenir un technicien dans une société technologique et utiliser les outils et les matériaux de la production moderne afin de réaliser un art qui puisse s'ériger en langage universel.

Dans leur Manifeste Réaliste de 1920, les frères Pevsner et Gabo proposent de substituer aux recherches sur la ligne et sur la couleur une recherche portant sur les structures. Ils annoncent que « l'Ere nouvelle verra l'alliance de l'Art et de la Science ». Leur réalisme n'a bien évidemment rien à voir avec ce que ce terme recouvre habituellement dans la tradition artistique, mais s'oppose à la conception de l'art entendu comme illusion. Les matériaux et les structures ne mentent pas mais sont une réalité en soi.

Rodtchenko a formulé le principe fondamental du Constructivisme : « la ligne a révélé une nouvelle vision du monde. Construire et non représenter ».

Les différents mouvements artistiques qui parcourent l'Europe à cette époque (Cubisme, Suprématisme, Constructivisme, De Stijl, le Bauhaus) et se rejoignent sur certains aspects en empruntant des chemins différents, annoncent l'émergence d'un art abstrait s'écartant des principes artistiques « figuratifs » de l'époque et des époques antérieures.

On peut retrouver l'influence du constructivisme dans l'art abstrait géométrique (hard-edge), mais aussi dans certaines œuvres minimalistes des années '60.

S'il n'est pas possible de dater la fin du Constructivisme, on peut néanmoins dire que dès la fin des années '20, une époque de l'art russe s'achève avec la montée d'un art néo-classique ou réaliste-socialiste dans les deux cas plus conforme à l'idéal du régime stalinien. Rodtchenko et Lissitsky se tourneront vers le graphisme et le design en acquittant leur prix à la propagande.



Alexander Rodtchenko  
Livre (1923)



Anton Pevsner  
Projection in space (1927)

**FICHE N° 05**

**DADAÏSME**

Le mouvement Dada naît le 5 février 1916 à Zurich, au cabaret Voltaire. Il rallie tout de suite à lui des artistes et des intellectuels en exil. Deux Allemands, Hugo Ball et Richard Huelsenbeck ; deux Roumains, Tristan Tzara et Marcel Janco ; un Alsacien, Hans Arp.

C'est le noyau dur qui prend corps *"dans le but de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéaux"*.

Tous ont en commun l'horreur de la guerre et le sens de l'absurde.

Pacifiste et internationaliste, Dada veut stigmatiser la bêtise, dénoncer le non-sens comme la vanité.

De 1916 à 1919, Tristan Tzara va conduire et orienter le mouvement à Zurich.

Dada se transporte alors et réapparaît à Berlin. Dans l'Allemagne vaincue, il se veut spontanément au service du prolétariat révolutionnaire.

De nouveaux artistes s'associent à son action ; Raoul Hausmann, poète bruitiste et "photomonteur" ; George Grosz et ses caricatures d'une Allemagne estropiée ; John Heartfield et Hannah Höch et leurs collages accusateurs ; Sophie Taueber et ses marionnettes en bois.

Le collage et le photomontage deviendront les moyens d'expression préférés des dadaïstes, parce que les mieux adaptés à traduire la révolte et le rejet de la tradition.

A Berlin, Dada refuse "l'art pour l'art" et prône la révolution totale.

En 1921, le mouvement s'essouffle à Berlin et renaît à Cologne où Johannes Theodor Baargeld et surtout Hans Arp et Max Ernst s'opposent à la politisation du mouvement et réconcilient Dada avec l'acte poétique.

Quand Arp et Ernst partent à Paris, le mouvement se métamorphose à Hanovre sous l'égide de Kurt Schwitters, qui contre l'anti-esthétique du mouvement invente le *Merz*, une forme de mythe de synthèse entre espace plastique et art poétique qui s'incarnera pleinement dans son *MERZbau*.

S'essouffant en Allemagne, le mouvement revit à Paris dans les années 20.

Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault trouvent en Dada, outre un comportement, une réflexion sur le langage et sa valeur d'usage.

Après 1921 et le salon des Indépendants où Dada rencontre l'anti-triomphe qu'il recherchait en provoquant émeutes et scandales, le mouvement se dissout alors et disparaît, chacun des protagonistes traçant sa voie dans l'une ou l'autre direction.

De nombreux artistes importants du XXème siècle ont fait un bout de chemin avec les dadaïstes sans pour autant faire partie intégrante de leur mouvement : Marcel Duchamp, Man Ray ou encore Francis Picabia, pour n'en citer que quelques-uns.



Raoul HAUSMANN  
ABCD (1923-1924)

**FICHE N° 06**

**DOWNSBROUGH Peter (1940-)**

Peter Downsborough est né en 1940 dans le New Jersey. Il vit et travaille aujourd'hui à Bruxelles.

Downsborough opère depuis le début des années '70 dans le sillage du minimalisme, au croisement de l'art conceptuel et de l'art concret<sup>1</sup>. Il développe un travail où le langage et des éléments de « structure » sont réunis dans un vocabulaire minimal permettant une organisation des rapports spatiaux.

Ses compositions présentent une certaine proximité avec les réalisations constructivistes, en particulier avec le travail de l'artiste soviétique El Lissitzky.

Architecte de formation, Downsborough interroge à des degrés différents notre perception de l'espace.

Ses nombreuses pratiques artistiques –sculpture, photographie, commande publique, livres, films, pièces sonores, appliquées, lors d'interventions discrètes, à l'espace urbain- sont fondées sur la notion de position et de cadrage, et interrogent le rapport à l'espace et au langage.

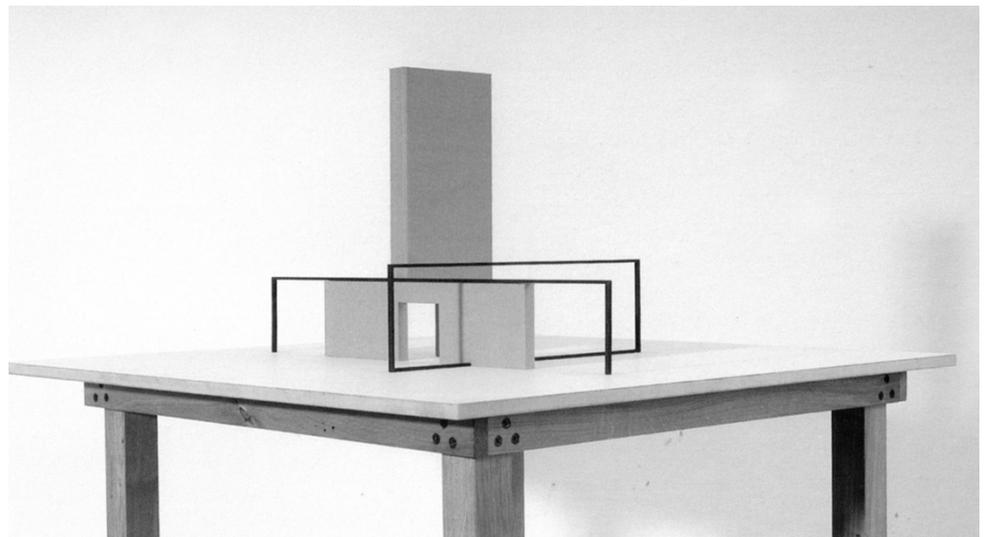
Ses œuvres provoquent l'espace, multiplient les niveaux d'appréhension et de lecture ; elles tissent un réseau de relations entre les mots, essentiellement des adverbes et des prépositions, des lignes réalisées en bois ou en métal et le lieu de l'installation. A la fois typographiques et spatiales, ses propositions décomposent et recomposent des lieux où, d'une part, l'espace tridimensionnel devient une surface, et d'autre part, cette structuration de l'espace, combinaison d'éléments linguistiques et géométriques, induit une multiplicité de lectures.

La formalisation des projets sous la forme de maquettes est aujourd'hui plus présente dans son travail. Elles synthétisent, et peut-être finalisent, les différents éléments constitutifs du langage de Downsborough.

Ses maquettes se situent entre l'œuvre d'art autonome et le projet d'architecture.

Dans ces constructions, on retrouve la typographie et cette géométrie à l'intérieur de compositions « rigides ».

Si ces maquettes ont une signification propre, les espaces qu'elles décrivent mériteraient une réalisation à grande échelle, « en dur ».



Peter DOWNSBROUGH  
Sans Titre (1992)

<sup>1</sup> Art concret

Mouvement artistique apparenté au mouvement de l'abstraction géométrique.  
Notion avancée par Théo Van Doesburg, fondateur et rédacteur de la revue De Stijl.

**FICHE N° 07**

**FLUXUS**

Les expériences de John Cage visant à une fusion et à une redéfinition des catégories de l'art, ainsi que de l'héritage de Duchamp et de la subversion dadaïste, constituent le creuset de la sensibilité Fluxus.

De nombreux artistes, qui à New York ont accès à l'enseignement de John Cage, partagent bientôt une conception élargie et mouvante de l'art.

Le coup d'envoi de Fluxus est donné en 1961, à New York, par l'artiste et galeriste George Maciunas. Pendant un an, celui-ci organise dans sa galerie, des concerts auxquels participent musiciens, poètes et plasticiens. Le terme de Fluxus est d'abord le titre projeté d'une revue qui n'a jamais vu le jour et qui devait rendre compte de cette fusion des formes artistiques.

En 1962 commence la propagation de Fluxus en Europe. Des Fluxus-performances se déroulent à Londres, Paris et Stockholm. A l'occasion de ces festivals se mêlent le happening, la poésie, la vidéo, la musique et la danse.

Des artistes tels que George Macunias, George Brecht, Nam June Paik, Robert Filliou, Ben Vautier, Joseph Beuys et Wolf Vostell se retrouvent lors de ces manifestations.

Elles ont en commun une volonté de contester la pérennité, de s'opposer à la fétichisation de l'oeuvre d'art. Pour ces artistes, l'objet ne devient une oeuvre que par son utilisation ou sa présence dans une manifestation. Davantage qu'un fabricant d'objets, l'artiste Fluxus s'apparente à un chorégraphe ou un metteur en scène.

L'humour, la dérision, l'amateurisme revendiqué, sont au service d'un projet qui est de combler le fossé séparant l'art de la vie. Au-delà de ses provocations tapageuses qui rappelle Dada, Fluxus fait naître une réflexion sur la nature de l'art, sur les moyens de combattre toutes ses déterminations académiques. En inventant de nouvelles connexions entre les arts visuels, la poésie, la danse et le théâtre, et entre l'art et la vie par l'élargissement de la conscience et l'idée d'une autre façon de voir, d'écouter, de vivre, Fluxus et ses représentants, plus ou moins associés au mouvement, auront marqué de leur influence la plupart des pratiques contemporaines.

C'est la musique indéterminée de John Cage ; les poésies simultanées, concrètes de Jackson Mac Low ou Emmett Williams ; le happening avec Allan Kaprow, Robert Whitman, Dick Higgins, Claes Oldenburg Jean-Jacques Lebel ; les correspondances phénoménales de Bob Watts ; la « *Création permanente* » de Robert Filliou ; l'art autodestructif de Gustav Metzger et de Jean Tinguely ; la musique statique de La Monte Young ; l'Event de Georges Brecht ; l'art conceptuel de Henry Flint ; la musique-action de Nam June Paik, Wolf Vostell ou Ben Patterson ; le « *Théâtre du vide* » de Yves Klein ; la peinture-action avec Jackson Pollock et le mouvement d'avant-garde japonais Gutai ; l'art multiplié préconisé par Daniel Spoerri ; la sculpture sociale de Joseph Beuys ; l'art total et les appropriations de Ben Vautier ; l'art du comportement porté par Piero Manzoni ; la danse, celle de Merce Cunningham, Ann Halprin ou Simone Forti ; le mail art de Ray Johnson ; l'intervention sur l'environnement avec Walter de Maria et Christo ; le cinéma expérimental de Robert Breer et Jonas Mekas.



Nam June PAIK  
« *T.V. Cello* » (1971)

**FICHE N° 08**

**HOLZER Jenny (1950-)**

Jenny Holzer fait ses études d'art au cours des années '70, avec comme disciplines: le dessin, la peinture et l'imprimerie. Elle obtient son Master of Fine Art en 1977.

La même année, elle abandonne la peinture pour l'écriture et insiste sur l'importance du langage et sur la mise en cause de la représentation.

Héritière de l'art minimal et de l'art conceptuel, elle participe de cette génération d'artistes qui remettent en cause tant l'espace des galeries et des musées, que le rôle de l'artiste subjectif et individualiste.

Les œuvres de Jenny Holzer utilisent les structures des médias et l'esthétique inhérente au sujet choisi pour faire passer – comme en fraude – ses messages au public.

Elle a un discours profondément subversif et provocateur, qu'elle tient à diffuser dans la sphère sociale de la façon la plus large possible. Elle se revendique elle-même comme artiste publique, reprenant ainsi l'héritage des artistes constructivistes, comme Tatline ou Rodtchenko, qui prônaient la fonction utilitaire de l'art.

Pour elle l'art doit non seulement être dans la rue, mais doit utiliser les moyens de communication les plus visibles, afin d'être perçu par le plus grand nombre, et par des publics différenciés.

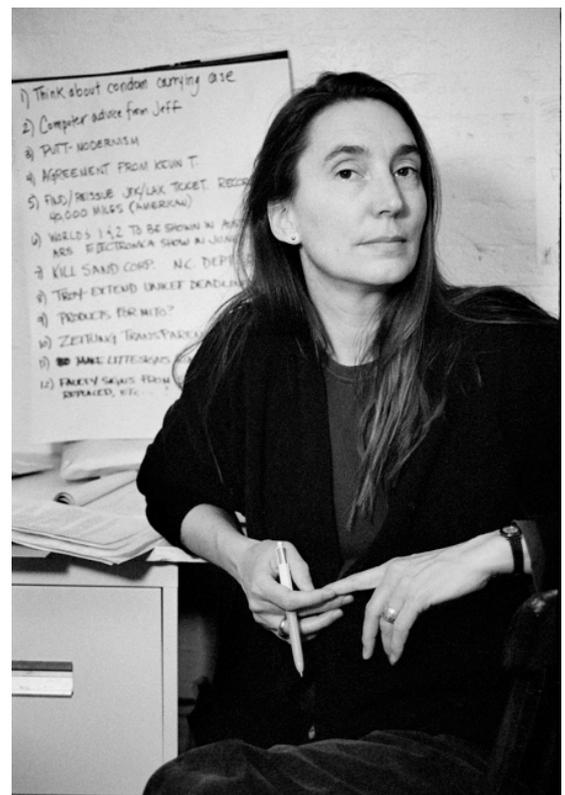
Jenny Holzer travaille par séries.

De 1977 à 1979, elle affiche anonymement ses « Truisms » dans les rues de Manhattan avant de les présenter sur un tableau d'affichage électronique dans Times Square en 1982 ; de 1980 à 1982, elle distribue des plaques métalliques portant des aphorismes tirés de sa série « Living », comme des indicateurs au sein de l'espace public.

Le caractère provocateur des œuvres de Holzer ne réside pas seulement dans les sujets choisis. Ceux-ci tournent toujours autour « du sexe, de la mort et de la guerre ».

Holzer décline souvent son travail, dans des variantes différentes, en d'autres temps et d'autres lieux .

Le projet « Crime sexuel », est conçu en 1993 sous forme de supplément d'un journal. Les expériences de la violence sexuelle et de la mort y sont décrites depuis le point de vue du criminel, de la victime et de l'observateur en phrases concises, souvent agressives. Depuis, Holzer a décliné ce travail selon différents procédés: sous forme d'installation électroluminescente en trois dimensions à Bergen en 1994, comme écriture néon en 1996 sur le « Völkerschlachtdenkmal » (Monument à la mémoire du massacre des peuples) de Leipzig, ou comme mise en scène avec des connotations sacrales au Kunstmuseum du canton de Thurgau en 1996.



**FICHE N° 09**

**INSTALLATIONS**

Le terme d'installation désigne un vaste ensemble de pratiques et de recherches de l'art contemporain. L'installation, discipline hybride, est le produit de multiples histoires. Si l'architecture et l'art de la performance peuvent être considérés comme ses origines, les nombreuses orientations des arts visuels contemporains ont également exercé une influence. En franchissant les frontières entre les différentes disciplines, l'installation peut questionner l'autonomie individuelle de chacune, son autorité et, finalement, son histoire et sa pertinence par rapport à l'art contemporain.

Si les installations en tant que concept se sont surtout développées à partir des années '60, de nombreuses œuvres du XXème siècle préfigurent les expérimentations réalisées par la suite dans des installations nommées en tant que telles : les ready-made de Duchamp, mais surtout son ultime œuvre « Etant donné : 1) la Chute d'eau, 2) le Gaz d'éclairage » (1946-1966), les collages cubistes, le dadaïsme, le Merzbau de Kurt Schwitters, l'approche constructiviste de l'espace de El Lissitzky, le « spatialisme » de Fontana, les happenings (avec comme prototype en 1952, celui organisé au Black Mountain College par John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor et Merce Cunningham), les artistes Klein et Manzoni, les tableaux pop de Kienholz ou Oldenburg, les expériences de Fluxus, l'objet autonome du minimalisme, les traces rapportées du Land Art, l'Arte Povera ou encore l'art conceptuel. Ni plus ni moins que l'essentiel de l'histoire de l'art du XXème siècle.

L'émergence d'installations dans des sites spécifiques non destinés à l'art continue aussi de figurer parmi les préoccupations des artistes installateurs. L'activation du lieu ou du contexte de l'intervention artistique suggère une lecture très spécifique de l'œuvre et s'attache non seulement à l'art et ses limites, mais aussi au rapprochement continu, voire même à la fusion de l'art et de la vie. Dans certains cas, le public peut être amené à interagir avec l'installation, la distance entre lui et l'œuvre peut être plus ou moins abolie.

Les notions d'espace et de temps (c'est-à-dire la durée réelle plutôt que la notion abstraite) constituent en elles-mêmes des matériaux pour la création artistique.

En fonction de leurs modes et du dispositif, les installations mettent en scène, dans un arrangement qui a sa propre dynamique, des médias traditionnels comme la peinture, la sculpture, la photographie, mais le plus souvent des médias plus récents comme les projections (film, vidéo), le son, l'éclairage.



Tadashi KAWAMATA  
Cathédrale de chaises (2007)

**FICHE N° 10**

**KRUGER Barbara (1945-)**

Barbara Kruger s'est fait connaître par ses montages photographiques féministes qu'elle réalise à l'aide d'images publicitaires et de slogans.

Avant de devenir artiste à plein temps, Kruger a été pendant dix ans graphiste et directrice du service photo de diverses publications.

Si son langage artistique doit beaucoup au dessin publicitaire (des photos rognées associées à des caractères sans empattements, etc.), ce style graphique qui deviendra sa signature lui permettra de se maintenir dans un lien subversif avec le monde de la publicité.

L'utilisation du pronom personnel en est un exemple, technique publicitaire classique employée pour rendre le message plus agréable en donnant l'illusion qu'il est adressé directement, en toute intimité.

Les installations de Kruger sont censées « parler » à l'individu pour l'amener non pas à être un consommateur passif mais quelqu'un capable, selon l'artiste, de remettre en question la mainmise d'une idéologie sur ses pensées et ses actions.

Suivant l'exemple de l'art conceptuel de la fin des années 1960 et des années 1970, Kruger sortit ses œuvres du milieu artistique en les présentant sur des panneaux d'affichage dans différents lieux publics.

Tout comme Jenny Holzer et aux mêmes époques, Kruger travaille sur les lieux publics, exploite des styles issus des médias, utilise le mot, le verbe et exprime fortement son féminisme.

L'utilisation abusive du pouvoir est un thème central de ses installations. Elle ne commente pas seulement les rapports de forces, elle analyse aussi leur mode de fonctionnement.

Son analyse critique du pouvoir politique et social va beaucoup plus loin que la question du féminisme. Elle y inclut les minorités, qu'elles soient définies par leur race, leurs convictions religieuses ou politiques, leur sexe ou leurs penchants sexuels. Pour être conforme à la norme, ceux qui se trouvent au-delà de son domaine doivent s'adapter, s'intégrer et s'assimiler. Seuls ceux qui correspondent à la norme sont dignes d'avoir part aux privilèges du pouvoir.



**FICHE N°11**

**LAND ART**

Le Land Art apparaît aux Etats-Unis à la fin des années soixante.

Comme l'art conceptuel ou le Body art, il s'inscrit dans un mouvement de contestation des structures et valeurs du système artistique. Les artistes du Land art interviennent sur les sites naturels eux-mêmes afin de rendre leurs oeuvres irrécupérables par les institutions et le marché de l'art. Ces réalisations sont le plus souvent éphémères : l'érosion naturelle est intégrée à la logique de l'oeuvre pour en saper la pérennité.

Le Land art, devenu une des formes de l'avant-garde internationale des années septante, reste marqué par des spécificités continentales.

Aux Etats-Unis, il découle formellement du minimalisme et de sa logique technologique ; de nombreux artistes s'inscrivent d'ailleurs dans les deux styles (pour ne pas dire mouvement, puisque très peu d'artistes se sont reconnus dans l'appellation "Land art").

On y retrouvera les earthworks, oeuvres monumentales qui font références à des structures archéologiques, à des labyrinthes, à des observatoires, à des alignements astrologiques. Ces oeuvres nécessitent des moyens considérables, déplacement de terres et de pierres et se lisent à l'échelle du paysage.

Les artistes principaux de cette mouvance sont Robert Smithson, Michael Heizer et Walter de Maria.

D'autres artistes, à l'instar de Dennis Oppenheim, utiliseront les facteurs climatiques ou saisonniers.

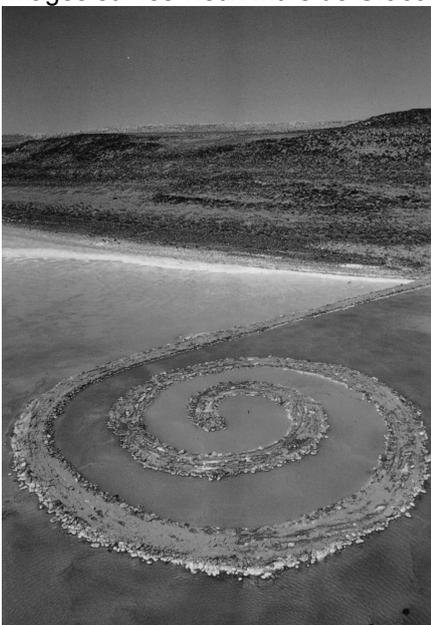
En Europe, le Land art procède davantage d'une intimité poétique, d'une mise en oeuvre artisanale. Les *Promenades* de Richard Long peuvent se limiter à la trace de l'herbe foulée par lui dans un champ (cf. aussi, les travaux de Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, ou chez nous, de Bob Verschueren).

Seuls des documents iconographiques et cartographiques permettent de porter à la connaissance du public des oeuvres sciemment réalisées dans des régions inaccessibles, déserts ou montagnes, ou dans la solitude des promenades de l'artiste.

Depuis les années 60, ces pratiques se sont généralisées et développées, avec d'autres préoccupations - l'écologie entre autres - ou de nouveaux moyens d'action ; mais surtout en investissant le champ des paysages urbains.

Ces expressions touchent à des dimensions artistiques nouvelles et obligent le spectateur à se déplacer (aller à la rencontre de) et engager avec elles une autre relation.

Pendant que Christo emballe une falaise en Australie, Richard Long fait des signes constitués de pierres en Equateur, Hamilton cultive son jardin idéal en Ecosse, Kawamata dresse ses palissades et passerelles dans un béguinage à Courtrai, Dan Graham pose ses constructions sur les toits de New-York, Pierre Huyghe placarde les supports publicitaires de ses photos-mises en abîme du quotidien en France, et Wodiczko projette ses images sur les vieux murs de Cracovie.



Robert SMITHSON  
« Spiral Jetty » (1970)

**FICHE N° 12**

**MINIMALISME**

L'art minimal est un courant artistique qui est apparu au milieu des années '60 aux Etats-Unis, et plus particulièrement à New-York, représenté par Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt et Robert Morris.

Ces artistes ont été grandement influencés par l'ouvrage du philosophe français Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception* en 1945\*), et traduiront ses idées dans leurs œuvres.

L'art minimal ne veut pas aller au-delà de la réalité, au contraire de l'expressionnisme abstrait qui amenait le spectateur dans un état méditatif hors du temps et de l'espace, cet art veut que le spectateur porte son attention sur d'autres choses que sur les aspects formels de l'œuvre elle-même.

En résumé, il n'y a rien d'autre à voir que ce que l'on voit.

Les objets sont donc simplifiés autant que possible, et le principe premier est basé sur l'économie maximale des moyens.

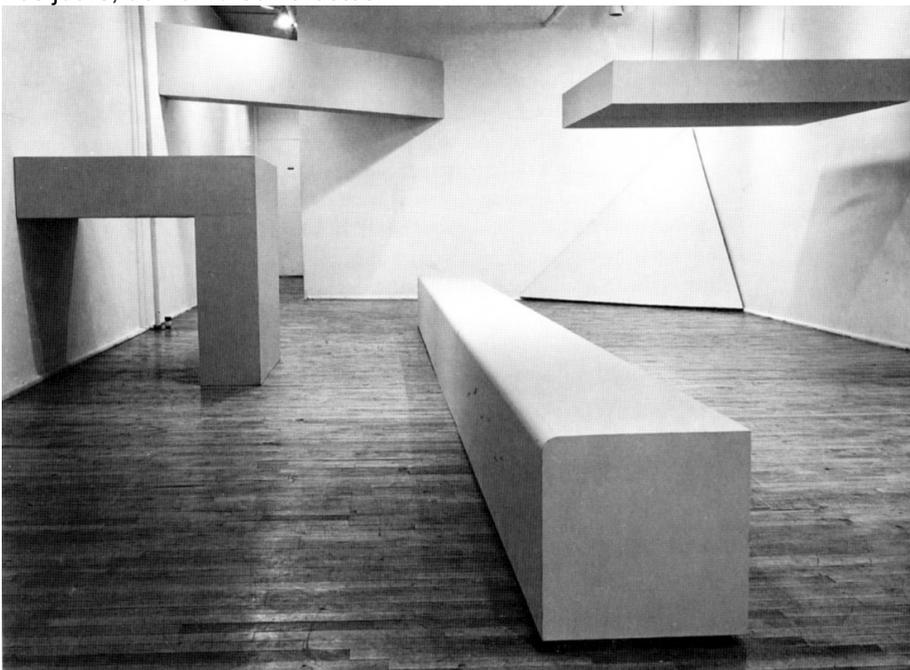
Cependant, les artistes de ce courant, réfuteront l'idée réductrice que leur art soit seulement l'expression d'une sobriété extrême, qui représenterait leurs œuvres sous l'angle de la pauvreté.

Au contraire, pour eux, ce n'est pas un art de la réduction, mais plutôt une nouvelle expérience artistique débarrassée de tout effet illusionniste.

Avec le recul, on pourrait reprocher à l'art minimaliste une forme d'élitisme, qui exigeait que le spectateur confère à leurs œuvres, outre un degré élevé de sophistication esthétique, mais aussi une conscience aigüe de sa propre sensibilité et des pièges qu'elle peut entraîner.

Un art qui renonce au goût exige néanmoins de ceux qui viennent le regarder une connaissance précise de ce qu'est le goût et de la façon dont il fonctionne.

L'apparition de l'art minimal permettra d'appréhender d'autres normes que la beauté dans l'étude de l'art. L'intérêt d'une œuvre peut également résider dans un élément qui incite uniquement à la réflexion. Aussi bien pour ce qui est de la simplicité des formes que des interprétations sous-jacentes, l'art minimal inspirera, jusqu'à nos jours, de nombreux artistes.



**Robert MORRIS**  
Installation 1964

\* Dans son livre *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty (1908-1961) traite des divergences entre ce que l'on expérimente physiquement (perception) et ce dont on prend mentalement conscience (Gestalt).

**FICHE N° 13**

**POP ART**

Le Pop Art, avant d'être par trop identifié à la seule culture américaine, prend naissance en Angleterre et dérive de l'expression « popular culture » utilisée par le critique Lawrence Alloway. Lors de l'exposition *This is tomorrow* organisée en 1956 à la Whitechapel Art Gallery de Londres, Richard Hamilton réalise un collage qui prend valeur de manifeste pour les premiers artistes pop, les images du cinéma y voisinent avec celles de la publicité, de la bande dessinée et des médias modernes. La diffusion du Pop Art sera toutefois le fait d'artistes étrangers à ces précurseurs, David Hockney et Allen Jones entre autres, qui retiendront des leçons du Pop une indifférence à la notion de style, une désinvolture dans l'utilisation de leurs sources iconographiques.

Mais c'est à New York que Jasper Johns et Robert Rauschenberg réintroduisent, avec la complicité de John Cage et de Merce Cunningham, dans un climat dominé par l'expressionnisme abstrait, la représentation comme l'usage d'objets familiers. Rauschenberg, proche de Duchamp, crée en 1955 son premier *Combine-painting* qui mêle peinture et objets réels. Son voisin d'atelier, Jasper Johns, commence à explorer la frontière qui sépare objets communs et objets d'art.

Comme eux, les artistes pop intègrent dans leurs œuvres les icônes de la société de consommation et de la communication de masse. Leurs techniques picturales peuvent être celles de l'affiche publicitaire (aérographe) ou de la reproduction industrielle de l'image (sérigraphie).

Le contenu des images véhiculées par le Pop Art puise à même le quotidien, il reflète les réalités du temps, induit et repense les transformations culturelles. La relation de ces images à la société de consommation met en évidence l'influence que peuvent avoir la publicité, les magazines, les bandes dessinées et la télévision sur les décisions des consommateurs.

Outre les noms déjà cités ci-dessus, les artistes les plus représentatifs de cette époque sont : Peter Blake, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Jim Dine, ...

Bien que stylistiquement distincts, ils ont une vision du monde contemporain similaire dont la plus emblématique reste celle d'Andy Warhol, star parmi les stars d'une société soumise au culte et à la consommation de l'image.

Le mouvement Pop Art connut immédiatement un succès international malgré l'indignation d'une grande partie de la critique qui voyait dans ces nouvelles œuvres une forme de kitsch et de complaisance à l'endroit des valeurs triviales de la société de consommation.



Andy WARHOL



Robert RAUSCHENBERG  
Black Market (1961)

**FICHE N° 14**

**STREET ART et GRAFFITI**

Trois éléments distinguent le graffiti des autres formes d'expression artistique : c'est un mouvement artistique lancé et alimenté avant tout par les jeunes ; c'est un vocabulaire visuel ayant pour sujet une signature ; c'est une tradition picturale qui s'est développée et continue de fleurir illégalement. Pendant ce temps, les pratiques artistiques relevant de ce que l'on a baptisé street art ou post-graffiti, c'est-à-dire les diverses formes d'art urbain apparues depuis les années '90 à la suite du graffiti, en sont venues à incarner la culture visuelle urbaine contemporaine. Dialoguant avec l'environnement bâti et matériel d'une ville, avec l'imagerie publicitaire et les mouvements artistiques qui font autorité dans l'histoire de l'art, le graffiti et le street art participent tous deux à l'évolution de la culture visuelle.

Si l'homme a toujours marqué les murs, en les gravant ou en les peignant (on a retrouvé des « graffiti » dans un atrium de Pompéi), l'histoire contemporaine du graffiti démarre dans les années '60 à Philadelphie.

Ce sont les premiers tags (forme de graffiti la plus ancienne, la plus simple et élémentaire ; œuvre monochrome, exécutée rapidement, qui représente un nom ou un pseudo. Le tag est constitué d'un seul mot et est de petit format. Par la suite, et pour se démarquer, les graffeurs augmentèrent en taille et en complexité leurs réalisations. Ce fut les throw-up (tag de plus grande taille et plus sophistiqué), et ensuite les pièces (œuvres de grande dimension, colorées et complexes).

Dans les années '80 et '90, le graffiti-signature connut un développement exponentiel tandis qu'il se propageait dans le monde alors que, simultanément, le renouveau d'une production artistique à la fois publique, éphémère et illégale, appelée « peinture urbaine » ou « street art » commençait à occuper l'espace urbain.

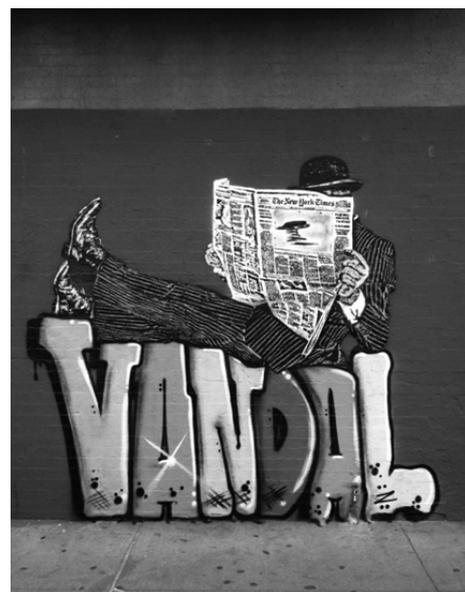
Comparé au graffiti fondé sur la lettre qui est facile à reconnaître et le plus souvent tracé à la bombe aérosol, le street art ou post-graffiti fait preuve d'une plus grande variété de médiums et véhicule des idées allant au-delà de celles dont la simple représentation de leur nom se faisait l'écho.

Le post-graffiti se caractérise par une grande variété d'innovations stylistiques et techniques, permettant la diversification des interventions artistiques dans le paysage urbain. Les street artistes utilisent des médiums variés : peinture à l'huile ou acrylique, craie grasse, fusain, stickers, affiches, pochoir, mosaïque et les technologies actuelles, projection ou éclairage.

A l'exploration de la lettre, occupant une place centrale dans le graffiti traditionnel, s'est substituée dans le post-graffiti celle de l'abstraction, de la figure et du symbole ainsi qu'une volonté communicationnelle touchant le plus grand nombre. De nombreux street artistes détournent les signes et symboles du milieu urbain (la publicité, la signalétique, ...) dans un but parfois clairement politique, contre l'ordre établi et soulevant des problématiques contemporaines.



BANKSY  
Sans Titre (2007)



Nick WALKER  
Sans Titre (2012)

**FICHE N° 15**

**Jacques VILLEGLÉ (1926- )**

Etudiant aux Beaux-Arts de Rennes, Jacques Villeglé y fait la connaissance de Raymond Hains en 1945. Il abandonnera ses études d'architecture et collaborera, à Paris, à la réalisation de quelques courts métrages avec Hains.

C'est à partir de 1949 qu'il commence à collecter des affiches lacérées, considérant que l'artiste traditionnel y fait place au "lacérateur anonyme" et au collecteur. Ces affiches, titrées et datées en fonction de leur lieu et moment d'appropriation, composent néanmoins une oeuvre dont il doit assumer la responsabilité - ce qu'indique sa signature.

En 1960, il est co-signataire de la déclaration constitutive du Nouveau Réalisme tout en maintenant l'autonomie de sa démarche.

Cette démarche est particulièrement significative de ce processus de "*recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire*" dans lequel Pierre Restany voyait l'essence du mouvement dont il avait initié la fondation. Restany pousse Villeglé dans ses ultimes retranchements conceptuels, lui imposant la discipline rigoureuse d'un matériau quasi exclusif - l'affiche lacérée - et d'un mode opératoire invariable - le strict prélèvement sans retouches autres que minimales.

Analyste d'une grande compétence des transformations urbaines, il catalogue ses arrachages à partir de leur principal motif, et confirme la diversité de leurs lectures : sociologique, historique, artistique, politique, etc.

Art profondément ancré dans la "matière" urbaine, Villeglé fait le détail des parcours qui le mènent d'un quartier à un autre en fonction des gisements d'affiches qu'offrent les murs. Les promenades des affichistes (Villeglé, Hains, Rotella) préfigurent à leur manière les "dérives" que prônera l'Internationale Situationniste.

Dès les années 50, par l'entremise de François Dufrêne, ils fréquenteront de temps à autre le Café Moineau, où se réunissent les membres de l'Internationale Lettriste et le jeune Guy Debord.

Au final, là où l'énoncé de la méthode que l'artiste s'est donnée pourrait faire craindre aridité ou monotonie, on découvre, dans une explosion de couleurs, de mots et d'images, une production d'un étonnant foisonnement qui dessine avec brio une histoire sociale, politique et culturelle du dernier demi-siècle. Une histoire dont l'humour, la tendresse et la poésie ne sont pas absents.

A glaner par couches successives des beautés enfouies dans le chaos urbain, Villeglé a dressé à travers ses affiches lacérées un portrait insolent d'une société dont il combat l'engourdissement face aux avatars de l'endoctrinement. Archéologue de sa propre époque, y pistant les trésors qui viendront enrichir sa "*comédie urbaine*", il déchire pour mieux révéler ce que les évidences sont là pour cacher.



Jacques VILLEGLÉ  
- Portrait - (1968)

**FICHE N° 16**

**CITATIONS**

« Le mot et l'image ne font qu'un. »

**Hugo Ball, 1916**

« Dans l'art, les mots sont des mots.  
 Dans l'art, les lettres sont des lettres.  
 Dans l'art, l'écriture est de l'écriture. »

**Ad Reinhardt, 1966**

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »

**Guy Debord**  
**La Société du Spectacle, 1967**

« Bref, cette pratique artistique (d'artistes américains des années '80) n'enferme pas l'art dans des limites en vue d'expérimentations formelles ou perceptuelles, mais cherche plutôt ses affiliations avec d'autres pratiques (dans l'industrie de la culture et ailleurs) ; elle tend aussi à concevoir son sujet différemment.

Les artistes qui opèrent à l'heure actuelle dans cette pratique (Martha Rosler, Sherrie Levine, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, ...) emploient de nombreuses formes de production et des modes d'approche variés (des collages photo/texte, des photographies projetées, des bandes vidéo, des textes critiques, des œuvres d'art appropriées, arrangées ou substituées, etc.) et, cependant, ils se ressemblent en ceci : chacun traite l'espace public, la représentation sociale ou le langage artistique dans lequel il/elle intervient, à la fois comme cible et comme arme. Ce déplacement de la pratique artistique entraîne un déplacement de la position de l'artiste : l'artiste devient un manipulateur de signes plus qu'un producteur d'objets d'art, et le spectateur, un lecteur actif de messages plutôt qu'un passif contemplateur d'esthétique ou consommateur de spectacle. Ce déplacement n'est pas nouveau – en cela, la récapitulation dans ces œuvres des « procédures allégoriques » du ready-made, du photomontage (dadaïste) et de l'appropriation (pop) est significative – cependant, il reste stratégique, ne serait-ce parce que peu sont capables, même aujourd'hui, d'accepter le statut de l'art en tant que signe social étroitement lié à d'autres signes au sein de systèmes producteurs de valeur, de pouvoir et de prestige.

L'esthétique situationniste de cet art – son attention particulière au site, à l'approche et au public – a été préparée par les critiques institutionnelles variées menées par des artistes tels que Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, John Baldessari et Joseph Kosuth. Cependant, si Kruger, Holzer et les autres héritent la critique conceptuelle des paramètres donnés de la production et de la réception artistique, ils ne la reprennent pas sans la critiquer elle-même. Car, de la même manière que les conceptuels élargissent l'analyse minimaliste de l'objet d'art, ces artistes ont étendu la critique conceptuelle de l'institution artistique afin d'intervenir sur l'idéologie qui imprègne les représentations et les langages au quotidien. »

**Hal Foster**  
**Extrait de « Signes de subversion »**  
**1987**

**FICHE N° 17**

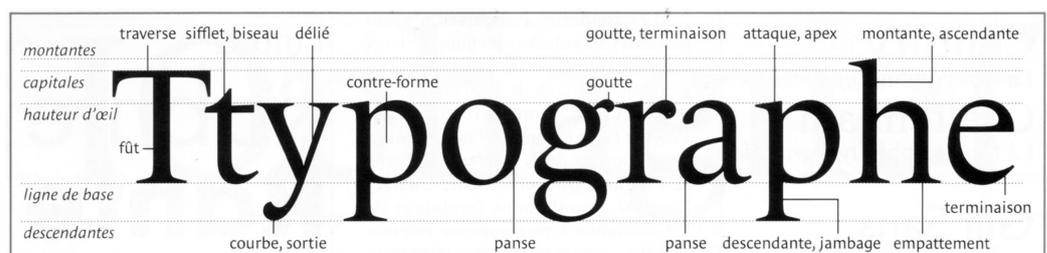
**DEFINITIONS (1)**

- Allégorie: forme de représentation indirecte qui emploie une chose (une personne, un être animé ou inanimé, une action) comme signe d'une autre chose, cette dernière étant souvent une idée abstraite ou une notion morale difficile à représenter directement. En littérature, l'allégorie est une figure rhétorique qui consiste à exprimer une idée en utilisant une histoire ou une représentation qui doit servir de support comparatif.
- Calligraphie: étymologiquement, art de bien former les caractères d'écriture (radicaux grecs *kállōs*, "beauté" et *graphein*, "écrire").
- Caractère: lettre ou signe, ayant un dessin particulier, servant à la composition des textes.
- Corps: dimension d'un caractère d'imprimerie.
- Emblème: idéogramme, couleur, forme, animal ou tout autre signe conventionnel de valeur symbolique, destiné à représenter une idée, un être physique ou moral. L'emblème permet d'exprimer une idée abstraite, telle l'appartenance à un groupe, une idéologie politique ou religieuse, ou encore un métier (le drapeau est l'emblème d'une nation, la colombe est celui de la paix, ...).
- Fonte: assortiment complet de caractères de même type. Le terme "fonte" vient du fait que les premières fontes de caractères étaient faites d'un alliage de plomb et d'antimoine fondu afin de reproduire plusieurs caractères identiques à partir d'un moule unique. La fonte de caractères se distingue de la police d'écriture qui regroupe tous les corps et graisses. (voir aussi - police).
- Glyphe: représentation graphique (parmi une infinité possible) d'un signe typographique, autrement dit d'un caractère.
- Graisse: en typographie, épaisseur d'un trait ou d'un caractère.
- Graphème: unité graphique entrant dans la composition d'un système d'écriture et correspondant à l'unité orale qu'est le phonème. Contrairement à l'unité "lettre", le graphème correspond ainsi mieux à la phonologie d'une langue.
- Hiéroglyphe: chacun des signes du système d'écriture idéographique des anciens Egyptiens (du grec *hieros*, "sacré" et *gluphein*, "graver").
- Idéogramme: signe graphique qui représente un mot ou une idée.
- Lettre: chacun des signes graphiques dont l'ensemble forme un alphabet.
- Lettrine: dans les manuscrits ou les livres imprimés, grande initiale, ornée ou non, placée au début d'un chapitre ou d'un paragraphe.
- Logotype: Abrev.: logo. Représentation graphique d'une marque commerciale, du sigle d'un organisme. La réelle définition d'un logo est non pas l'aspect graphique adjoint à un nom, qui en fait un "insigne", mais bel et bien le nom dans un graphisme typographique spécial.
- Phrase: unité élémentaire d'un énoncé, formée de plusieurs mots ou groupes de mots (propositions) dont la construction présente un sens complet.

**FICHE N° 18**

**DEFINITIONS (2)**

- Phonogramme:        signe graphique représentant un son ou une suite de sons (par opposition à idéogramme).
- Pictogramme:       représentation graphique schématique, dessin figuratif stylisé ayant fonction de signe.
- Police:                police d'écriture ou police de caractères, en typographie, est un ensemble de glyphes, c'est-à-dire de représentations visuelles de caractères d'une même famille, qui regroupe tous les corps et graisses de cette même famille. (voir aussi - fonte).
- Signe:                 marque, naturelle ou conventionnelle, désignant pour quelqu'un un objet ou un concept, et destinée à être interprétée par un tiers.  
Le signe comme marque porteuse de sens est l'objet d'étude de la sémiologie.  
En typographie, le signe est synonyme de "graphème" ou de "caractère".
- Slogan:               mot d'origine celte (du gaélique écossais "sluagh-ghairm", littéralement "cri de foule", désignant le cri de guerre propre à un clan).  
Formule brève et frappante lancée pour propager une opinion, soutenir une action.  
Dans les sociétés mass-médiatisées, le slogan est devenu essentiellement un outil de communication politique ou publicitaire. Etant destiné à frapper les esprits avec un message court et répétitif, le slogan est par nature réducteur et séducteur.
- Symbole                signe figuratif, être animé ou chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème, par association, ressemblance ou convention.
- Texte:                 ensemble des termes, des phrases constituant un écrit, une oeuvre.
- Typographie:         procédé de composition et d'impression sur des caractères et des clichés en relief.  
La typographie est à l'origine l'art d'assembler des caractères mobiles afin de créer des mots et des phrases et de les imprimer.  
Cette technique a été mise au point vers 1440 par Gutenberg et elle fut pratiquement la seule forme d'impression jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle, où elle a été remplacée par l'offset, lui-même issu de la lithographie inventée à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle.  
Par extension, la typographie est l'art et la manière de se servir des caractères: choix de la police, du corps et de la mise en page, indépendamment de la technique de publication.



**FICHE N° 19**

**BIBLIOGRAPHIE**

- |   |  |
|---|--|
| Art en Théorie 1900-1990<br>C. Harrison et P. Wood                        | Ed. Hazan, 1997                              |
| L'Art d'aujourd'hui<br>B. Riemschneider, U. Grosenick                     | Ed. Taschen, 2001                            |
| L'Art d'aujourd'hui<br>Edward Lucie-Smith                                 | Ed.Booking International, 1996               |
| L'Art du XXème siècle<br>Museum Ludwig Cologne                            | Ed. Taschen, 1996                            |
| L'Art Les Mots<br>S. Morley   | Ed. Hazan, 2004                              |
| 50 ans d'art contemporain<br>Collectif de l'Ecole du Louvre               | Ed. de la réunion des Musées Nationaux, 1995 |
| Domaines Publics<br>Collectif du FRAC Centre                              | Ed. HYX, 1999                                |
| Du signe à l'écriture<br>Collectif  | Ed. Pour la Science SARL, 2001               |
| Une histoire de l'art du XXème siècle<br>Bernard Blistène                 | Ed. Beaux Arts SA, 1999                      |
| Installations. L'art en situation<br>N. de Oliveira, N. Oxley et M. Petry | Ed. Thames & Hudson, 1997                    |
| Petit Larousse illustré 2007  | Ed. Larousse, 2007                           |
| Pop Art<br>T. Osterwold   | Ed. Taschen, 1991                            |
| Street art et graffiti<br>A. Waclawek                                     | Ed. Thames & Hudson, 2012                    |

Site internet et liens

<http://www.wikipedia.org>  
<http://vimeo.com/20946982>, "Nova the film", film sur la jeune génération de plasticiens qui travaillent l'espace.  
<http://www.h5.fr/#/art>, le site du studio de graphisme H5 et deux liens pour visionner deux de leurs court-métrages: <http://www.h5.fr/#/alexgopherthecgild> et <http://www.youtube.com/watch?v=eeB9YByMR4M>.  
<http://territoiredessens.blogspot.be/>, le blog de Andrée Anne Dupuis Bourret.  
[http://www.west-den Haag.nl/artists/Denicolai\\_and\\_Provoost/0/5/10\\_03\\_Simona\\_Denicolai\\_and\\_Ivo\\_Provoost](http://www.west-den Haag.nl/artists/Denicolai_and_Provoost/0/5/10_03_Simona_Denicolai_and_Ivo_Provoost), le site de deux artistes travaillant, e.a., sur l'espace public.