

FICHE N° 02

DIAPORAMA/MOUVEMENTS(1)

| N° | ANNÉE | ARTISTE | TITRE DE L'ŒUVRE |
|----|------------|--------------------------|------------------------------------|
| 1 | | Inconnu | Vase grec antique |
| 2 | 450 av. JC | Myron | Le Discobole |
| 3 | 1700 | Le Bernin | L'enlèvement de Prosperine |
| 4 | 1821 | Théodore Géricault | Le Derby d'Epsom |
| 5 | 1878 | Edward Muybridge | Jump |
| 6 | 1878 | Edward Muybridge | The Horse in Motion |
| 7 | 1887 | Etienne-Jules Marey | Envol du Goéland |
| 8 | 1912 | Giacomo Balla | Dynamisme d'un Chien en Laisse |
| 9 | 1913 | Umberto Boccioni | L'Homme en mouvement |
| 10 | 1912 | Marcel Duchamp | Nu descendant un Escalier |
| 11 | 1920 | Marcel Duchamp | Rotative Plaques Verre |
| 12 | 1932 | Alexander Calder | Mobile |
| 13 | 1937 | Alexander Calder | Mobile |
| 14 | 1950 | Alexander Calder | Mobile Performing Seal |
| 15 | 1956 | Alexander Calder | Mobile Rouge |
| 16 | 1963 | Alexander Calder | Mobile Rouge Triomphant |
| 17 | 1973 | Alexander Calder | Crinkly avec Disque Rouge |
| 18 | 1936 | François Colette | Mobile |
| 19 | 1971 | François Colette | Mobile |
| 20 | 1947 | Jackson Pollock | Lucifer |
| 21 | 1954 | Jean Tinguely | Élément Détaché |
| 22 | 1954 | Jean Tinguely | Méta-Mécanique Automobile |
| 23 | 1954 | Jean Tinguely | Méta-Mécanique avec Tripode |
| 24 | 1955 | Jean Tinguely | Méta-Mécanique |
| 25 | 1960 | Jean Tinguely | Cyclograveur |
| 26 | 1960 | Jean Tinguely | Mes Roues |
| 27 | 1955 | Saburo Murakami | Breaking Trough Many Paper Screens |
| 28 | 1960 | Yves Klein | Anthropométries |
| 29 | 1960 | Yves Klein | Le Saut dans le Vide |
| 30 | 1964-65 | Hans Haack | Blaues Segel |
| 31 | 1965 | Nam June Paik | Avec Charlotte Moorman |
| 32 | 1965 | Vassilakis Takis | Electromagnétique |
| 33 | 1990 | Vassilakis Takis | Signaux |
| 34 | 1967 | Richard Long | A Line Made By Walking |
| 35 | 1994 | Richard Long | Muddy Water Circle |
| 36 | 2011 | Richard Long | |
| 37 | 1969 | George Rickey | Vier Vierecke im Geviert |
| 38 | 1976 | Christo et Jeanne-Claude | Running Fence |
| 39 | 2005 | Christo et Jeanne-Claude | The Gates |
| 40 | 1974 | Dan Graham | Present Continuous Past |
| 41 | 1974 | Willy Anthoons | Sculpture Cinétique Orange |
| 42 | 1978 | Pol Bury | Fontaine Sculpture |
| 43 | | Pol Bury | George Washington Bridge |
| 44 | 2005 | Pol Bury | Wind Vanes |
| 45 | 1979 | Yaacov Agam | Sérigraphie Polymorphe |
| 46 | 1981 | Bob Verschueren | Wind Painting |
| 47 | 1983 | Bob Verschueren | Wind Painting |
| 48 | 1982 | Jesus Rafael Soto | Penetrable |
| 49 | 1999 | Jesus Rafael Soto | Penetrable Bleu |
| 50 | 1986 | Sebastiao Salgado | La Mine d'Or de Serra Pelada |
| 51 | 1991 | Panamarenko | Archeopterix Bleu |
| 52 | 2000 | Panamarenko | Raven's Variable Matrix |
| 53 | 2002 | Panamarenko | Pepeto Bismo |
| 54 | 1994 | Orients & Mécaniques | Nous Voulons des Jours Magiques |
| 55 | 1995 | Bill Viola | The Veiling |

FICHE N° 03

DIAPORAMA/MOUVEMENTS(2)

| N° | ANNÉE | ARTISTE | TITRE DE L'ŒUVRE |
|-----|-------|----------------------|--------------------------------------|
| 56 | 1996 | Bill Viola | The Crossing |
| 57 | 1995 | Laurence Demaison | Personne n°4 |
| 58 | 2004 | Laurence Demaison | La Poseuse |
| 59 | 2002 | Laurence Demaison | Les Sources |
| 60 | 1997 | Francis Alÿs | Patriotic Tales |
| 61 | 1997 | Francis Alÿs | Still From Paradox of Praxis |
| 62 | 2002 | Francis Alÿs | When Faith Moves Mountains |
| 63 | 1999 | Attila Csorgo | Spherical Vortex III |
| 64 | 2003 | Julie Mehretu | Excerpt (suprematist evation) |
| 65 | 2004 | Olafur Eliasson | Waterfall |
| 66 | 2005 | Olafur Eliasson | Notion Motion |
| 67 | 2008 | Olafur Eliasson | Waterfall New York |
| 68 | 2005 | Cy Twombly | Untitled |
| 69 | 2006 | Jocelyne Santos | Untitled |
| 70 | 2007 | Fujiko Nakawa | Fog Sculpture |
| 71 | 2011 | Fujiko Nakawa | One 360 |
| 72 | 2007 | Arthur Ganson | Machine With Wishbone |
| 73 | 2009 | Arthur Ganson | Machine With 22 Scraps of Paper |
| 74 | 2007 | Roman Signer | Bar |
| 75 | 2007 | Zilvinas Kempinas | Lemniscate |
| 76 | 2008 | Zilvinas Kempinas | Double O |
| 77 | 2008 | Pe Lang | 450 Pendulum Motors on Wall |
| 78 | 2008 | Elias Crespin | Equilatero |
| 79 | 2010 | Elias Crespin | Tetralineados Orange |
| 80 | 2013 | Elias Crespin | Circuconcentricos rojo-transparente |
| 81 | 2009 | Sagot et Becquemin | Le Buffet Flottant |
| 82 | 2009 | Nadia Kaabi | Linke Under Standing Over Views |
| 83 | 2009 | Daniel Buren | Le Vent Souffle où il Veut |
| 84 | 2009 | Daniel Buren | A Rainbow in the Sky |
| 85 | 2009 | Janet Echelman | Aerial Sculpture |
| 86 | 2010 | Janet Echelman | Aerial Sculpture |
| 87 | 2009 | Donato Piccolo | I Hope Impluvium |
| 88 | 2011 | Donato Piccolo | Tenore di Fondo |
| 89 | 2010 | Florence Lucie Monod | Le Rêve du Champ de Chemises |
| 90 | 2010 | Lionel Estève | Prototype For A Chaos |
| 91 | 2010 | Loris Cecchini | Gaps |
| 92 | 2010 | Luca Pozzi | 1 Church 1 Column |
| 93 | 2011 | Adam Fuss | En Suspension |
| 94 | 2011 | Angela Bulloch | Constructostrato Drawing Machine Red |
| 95 | 2011 | Bertrand Lamarche | Map |
| 96 | 2012 | Bertrand Lamarche | |
| 97 | 2011 | William Forsythe | Scattered Crowd |
| 98 | 2012 | Björn Schulke | Kinetic Sculpture |
| 99 | 2012 | Dukno Yoon | |
| 100 | 2012 | Petroc Sesti | Elan Vital |
| 101 | 2013 | Changi | Symphonie Cinétique |
| 102 | 2013 | Forlane 6 Studio | Take Off |
| 103 | 2013 | Miguel Chevalier | The Origin of the World |
| 104 | 2014 | Lutz & Guggisberg | Wood Loop |
| 105 | | Anthony Howe | Grid Work |
| 106 | | Anthony Howe | Kinetic Wind Sculpture |
| 107 | | Anthony Howe | Kinetic Wind Sculpture |
| 108 | | Philippe Ramette | |
| 109 | | Philippe Ramette | |
| 110 | | Daniel Palacios | Waves |

FICHE N° 04

FRANCIS ALÿS (Anvers, 1959)

Architecte de formation, de son vrai nom Francis De Smedt, Francis Alÿs se fixe en 1987 à Mexico. En 2011, il est classé par le magazine Newsweek, dans les 10 artistes les plus importants au monde. Par son approche poétique et allégorique, il explore aussi bien des thèmes politiques, tels que conflits frontaliers et crises économiques, que tirés de situation de tous les jours.

Francis Alÿs peint, dessine, réalise des films d'animation, mais il est surtout connu pour ses performances, gestes symboliques chargés de signification politique autant que de fonction poétique. Ce sont des métaphores aussi bien de l'art que de la réalité.

Ses premières oeuvres se sont développées à partir de promenades dans la capitale mexicaine où il prit conscience du fait que le promeneur non seulement observe, mais qu'il intervient aussi par sa présence physique. Son oeuvre s'interroge sur la raison d'être et l'utilité des choses et des actions, et sur la manière dont nous les observons et les mettons en forme. Chez Alÿs, la frontière entre la pertinence et l'inutilité est mince, et il joue souvent avec l'illusion que crée les idées, les symboles, les actes.

Avec des actions simples, ironiques et significatives, il étudie l'influence de l'art sur la vie dans la ville et se positionne en tant qu'artiste "politique", au sens grec du terme, la polis: la ville comme un lieu de sentiments et de conflits. Avec pour résultat des actions qui mettent le doigt sur l'absurdité, sur l'injustice, sur l'oppression; des actions qui ne servent à rien, en dépit de l'économie et de la productivité, en dépit de la raison politique; des efforts inutiles qui mettent en lumière le côté dérisoire de l'acte artistique face au monde.

Francis Alÿs illustre l'artifice, l'hallucination, la désillusion et comme le titre de sa grande exposition au Wiels "A story of Deception" le traduit, sur un constat d'échec de la démarche artistique, impuissante à se mesurer seule au déni de la réalité politique et économique.



Francis ALÿS

FICHE N° 05

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 Wittgenstein¹, 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)

¹ 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° 06

ART VIDEO

La vidéo est une technique d'enregistrement d'images animées et de sons. Les bobines ou cassettes magnétiques qui servaient à l'origine de support à l'enregistrement sont aujourd'hui presque complètement remplacées par des disques durs ou des cartes mémoire.

Avec son *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* de 1952, Lucio Fontana s'impose comme le pionnier d'un art intégrant les techniques électroniques. Dès 1958, l'image télévisuelle fait l'objet d'une critique par Wolf Vostell, avec la *Chambre noire*, une installation qui, mêlant téléviseur et objets quotidiens, stigmatise le viol des consciences opéré par les médias modernes. Dans les années 60, Nam June Paik eut les gestes créateurs d'un courant artistique nouveau: l'art vidéo. D'une part, sur un mode plus ludique, en disposant un gros aimant sur une télévision dont le tube cathodique réagit en créant des distorsions colorées et des images de Nixon déformées. D'autre part, en agissant sur les images de 13 téléviseurs et en transposant à l'image électronique, les principes aléatoires des compositions de John Cage.

Avec la commercialisation (1967) de matériel vidéo portable, la vidéo devient un outil de prédilection pour les artistes d'avant-garde. Avec lui, Bruce Nauman enregistre ses performances. Lee Levine, par une installation en circuit fermé (*Iris*, 1968) inaugure une réflexion sur la duplication de l'image et son développement dans le temps, qui deviendra un des sujets de recherche privilégiés des vidéastes comme Dan Graham*.

Jusqu'à la fin des années 70, la vidéo sera principalement utilisée pour sa maniabilité et sa facilité d'emploi. Elle sert à enregistrer des performances, des happenings ou des installations.

A partir des années 80, la vidéo s'insère dans des installations où elle devient un élément parmi d'autres du vocabulaire plastique. Son association aujourd'hui avec des ordinateurs capables de créer des images de synthèses lui a ouvert la possibilité d'inventer son langage propre, déconnecté de la réalité.

Certains artistes en ont fait l'outil essentiel de la diffusion de leur art, comme témoin de leur intervention dans la "réalité", d'autres plus comme un réalisateur de cinéma, l'utilisent comme support de scénarios et mises en scène savamment élaborés, et d'autres encore comme objet même de leurs installations.



FICHE N° 07

ALEXANDER CALDER (1888-1976)

Sculpteur et peintre américain né à Lawnton près de Philadelphie, Calder occupe une place importante dans l'art du XX^{ème} siècle. Après son diplôme d'ingénieur mécanicien, il abandonne son métier et perfectionne ses ambitions artistiques à l'Art Student League of New-York où il entre en 1923.

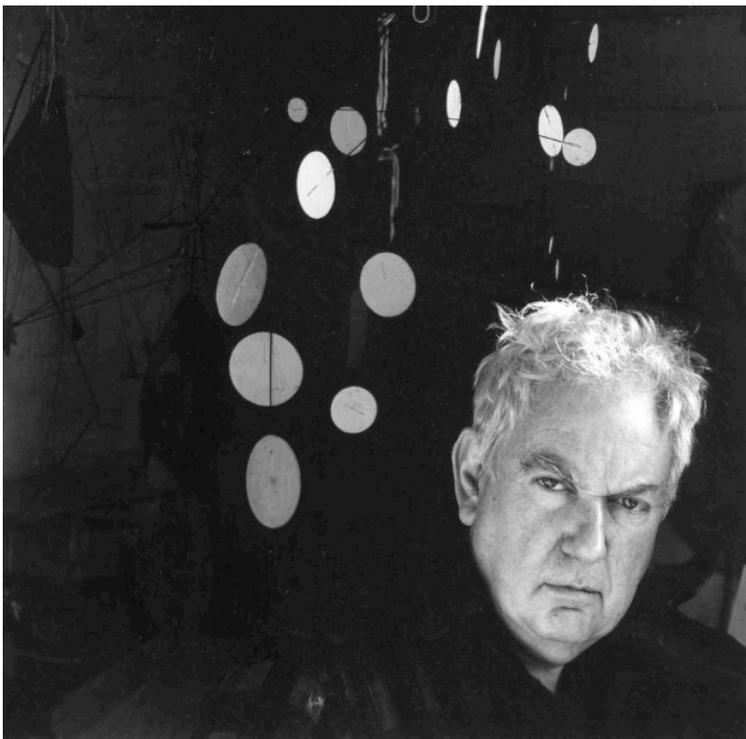
En 1926, il s'installe à Paris où il reste jusqu'en 1934 pour retourner ensuite aux Etats-Unis. Il reviendra s'installer en France dans les années '60.

Dans la capitale française, il se lie d'amitié avec Hans Arp, Fernand Léger et Joan Miro. Il y réalise ses premières sculptures en fil de fer, qui formeront finalement *Le cirque de Calder*, ensemble de 200 personnages en fil de fer tordus et bouts de chiffon. Le cirque permettait à Calder, une performance de presque 2 heures où il jouait le rôle de maître de cérémonie ou marionnettiste en faisant fonctionner manuellement le mécanisme, le tout étant accompagné de musique et d'effets sonores.

En 1932, il entre dans le groupe "Abstraction-Création" dont Robert Delaunay, Jean Hélion, Hans Arp, Antoine Pevsner et Piet Mondrian font partie. La même année, il exécute ses premières constructions métalliques qui deviendront ses célèbres *mobiles* (mot suggéré par Marcel Duchamp) et *stables* (mot proposé par Hans Arp).

Accrochés à un fil, les *mobiles* bougent librement dans l'espace, le cours de leurs mouvements étant d'une part parfaitement irrégulier et incontrôlable, selon la force de l'air circulant ou d'un léger contact, mais se basant d'autre part sur un système de conception subtile d'équilibres et d'effets de levier.

Comme par contraste, pour exprimer des systèmes opposés de l'univers, les *stables* sont immobiles, d'une lourde tectonique et fermement ancrés au sol. Ceux-ci, en alternant formes graciles et présence physique, font de Calder l'un des rares artistes à pouvoir se mesurer, à grande échelle, à l'espace extérieur comme à l'architecture.



Alexander CALDER

FICHE N° 08

Marcel DUCHAMP (1887-1968)

L'oeuvre de Marcel Duchamp est, dès sa première présentation publique, marqué par le scandale. En 1912, son « *Nu descendant l'escalier* », d'une esthétique cubo-futuriste, est refusé par le jury du Salon des Indépendants de Paris. L'année suivante, La « *Roue de Bicyclette* » inaugure une nouvelle catégorie d'œuvres : les ready-made. Pour la première fois, un objet manufacturé est promu au rang d'oeuvre d'art par la seule volonté de l'artiste.

Aux Etats-Unis, où il s'est installé, Duchamp conçoit, dès 1913, son oeuvre majeure, « *La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes* », une peinture sur verre où se condensent ses recherches spéculatives (optique, sciences physiques, géométrie) et ses travaux antérieurs.

Il mène, durant les années vingt, des expériences sur le mouvement et la possibilité de creuser l'espace par des moyens optiques (*Rotative plaque de verre, Demi-sphère rotative*). De 1936 à 1941, il construit son musée personnel sous la forme de « *Boîtes-en-valise* », qui rassemblent, en miniature, ses oeuvres les plus marquantes.

Cette *Boîte-en-valise*, qui l'occupa ces nombreuses années, réunit ses oeuvres sous forme de soixante-huit, puis quatre-vingt-trois photographies ou reproductions miniatures dans une boîte en carton, elle-même contenue dans une valise.

Cette oeuvre sera tiré à 300 exemplaires (et vingt en édition de luxe).

Les rabats de la boîte peuvent s'ouvrir, et l'on découvre alors la compilation des reproductions des oeuvres de Duchamp, le tout formant une sorte de musée portatif réaménageable. Et puisqu'il était possible d'en réaménager le contenu, le collectionneur pouvait au même titre que l'artiste endosser le rôle de conservateur.

A partir de 1946, Duchamp élabore dans le plus grand secret, une installation complexe qui interroge la nature du regard et les ressources de la représentation réaliste:

« *Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* ». Achevée en 1966, elle n'est révélée qu'un an après sa mort.

L'oeuvre de Marcel Duchamp est emblématique des révolutions esthétiques survenues dans l'art du XXe siècle. Ses ready-made ont généré une postérité allant du Pop art aux appropriationnistes¹. Son goût du travestissement et ses interventions sur son propre corps (*Tonsure*) en ont fait un pionnier du Body art. Sa propension à la spéculation pure et ses interrogations sur la nature de l'oeuvre d'art anticipent sur les recherches de l'Art conceptuel. Il n'est pas d'avant-garde qui, dans la seconde moitié de ce siècle, ne trouve un antécédent dans une oeuvre ou une attitude de Marcel Duchamp.



Marcel Duchamp et Man Ray jouant aux échecs

¹ Artistes nord-américains des années 70 qui, en travaillant sur des images/reproductions d'oeuvres antérieures aux leurs, soulèvent de manière aigüe la question de l'image et son double (copie ou simulacre) et remettent en cause la notion d'originalité.

FICHE N° 09

ELIASSON Olafur (1967-)

Artiste Danois ayant étudié à Copenhague et travaillant à Berlin, l'oeuvre d'Eliasson peut être résumée, mais non réduite, à quelques traits caractéristiques.

A savoir, la présentation, plus exactement la reproduction de phénomènes naturels dans le contexte de l'art, accompagnée d'une mise à nu de la technique employée, qui est le plus souvent aisée à saisir mais qui ne diminue en rien la beauté sublime de l'impression produite.

Si en travaillant avec la nature, Eliasson s'inspire du Land Art, il s'en démarque aussi et l'assimile même à une colonisation de la nature par l'homme.

Le propos premier d' Eliasson n'est pas la différence entre nature et machine, mais la réflexion sur le rapport entre le spectateur et ces deux domaines.

En mettant l'accent sur la relation que chacun entretient avec la nature, il vise à permettre au spectateur d'établir une sorte d'autoportrait à travers son expérience active de l'œuvre.

Son travail joue avec des facteurs tels que la lumière, le froid, la chaleur, l'humidité ou le vent qui lui permet de soumettre le spectateur à une douche écossaise de réflexions rationnelles et de sentiments spontanés.

Par la technique consistant à faire rentrer l'extérieur dans un espace clos : une chute d'eau, une forêt, un arc-en-ciel ou un soleil, Eliasson cherche à mettre en évidence un décalage, pour mieux le critiquer, dans l'attente du visiteur d'exposition et de son regard institutionnalisé.

Il y a dans son œuvre, un engagement phénoménologique vis-à-vis de l'acte visuel.

Un grand nombre de ses travaux joue avec la lumière et la couleur, voire avec la couleur créée par la lumière (arc-en-ciel, prisme), et cherche à modifier les conditions de perception des espaces.

L'artiste affirme qu'il aurait pu travailler, non pas avec la nature, mais à partir de la musique. Question de méthode plus que de matériau : Eliasson enquête sur les conditions de la subjectivité.



Olafur ELIASSON

FICHE N° 10

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 Maciunas, 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.

D'avantage 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° 11

FUTURISME

Filippo Tommaso Marinetti, poète italien qui résidait depuis longtemps en France, publie le premier manifeste futuriste dans un journal parisien en 1909. Son manifeste avait exclusivement trait à la situation en Italie; c'était une charge dirigée contre l'apathie culturelle de son pays et contre la pesanteur de son "passéisme".

Faisant l'apologie de la vitesse, de la machine, ainsi que de la violence, Marinetti poussera ses idées jusqu'à exalter la guerre - seule hygiène du monde. Politiquement, le nationalisme de Marinetti le conduira à se compromettre, jusqu'à sa mort, avec le fascisme mussolinien.

Marinetti rassemblera très vite autour de lui, de jeunes artistes qui tenteront d'appliquer aux arts plastiques les principes futuristes. Auteurs de deux manifestes en 1910, les premiers peintres du mouvement Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini se rapprochent des techniques picturales du divisionnisme avant d'être influencés par le cubisme parisien. Les artistes s'appliquèrent à représenter et refléter la vie moderne qui, selon eux, était caractérisée par une vitesse et un dynamisme frénétiques.

L'intérêt que les peintres futuristes portaient au mouvement, les a conduits à considérer le problème de la simultanéité; ils représentaient sur une même toile diverses phases du mouvement dans une manière probablement inspirée par les chronophotographies de E.J Marey ou Muybridge.

Par rapport aux mouvements modernistes qui suivront, le futurisme peut être considéré comme le premier mouvement organisé et conscient d'avant-garde, désireux d'inventer et de faire connaître son identité au lieu de laisser cette tâche à la critique. Très vite le futurisme touchera l'ensemble des arts; la peinture, la sculpture, la littérature, le cinéma, la photographie, l'architecture, le théâtre, la musique et la danse. (cf. "L'Art des bruits" de Russolo qui influencera la musique contemporaine de Varèse ou Pierre Schaeffer).

Les Futuristes sont à l'origine des premières performances, en associant peinture, théâtre et provocations, ils prolongeaient leur oeuvre en devenant objets d'art eux-mêmes par la gestuelle, et en développant un théâtre d'artistes-acteurs qu'ils dénommèrent "théâtre synthétique".



Belle brochette de futuristes...(Marinetti au centre)

FICHE N° 12

DAN GRAHAM (1942-)

Autodidacte, Dan Graham débute sa carrière en 1964 comme directeur artistique d'une galerie new-yorkaise exposant des artistes pop'art et minimalistes.

A partir de 1966, Graham s'engage comme artiste, choisissant d'abord une voie conceptuelle et de dématérialisation de l'objet, pour se tourner ensuite vers la performance et la vidéo. En 1974, dans l'installation *Picture Window Piece*, il place deux moniteurs vidéo, l'un à l'intérieur et l'autre à l'extérieur d'un bâtiment à la façade transparente, qui permettent au spectateur de se voir sur l'écran dans la même position et au moment même où il est vu à travers la surface transparente.

Dans sa série d'oeuvres intitulées *Present continuous Past(s)*, Graham met en place des dispositifs spatiaux où le spectateur est reflété dans des miroirs pendant que des caméras l'enregistrent et où des moniteurs en restituent les images avec un retard de 8 secondes. Le miroir devient alors l'instrument privilégié d'un discours critique sur les relations entre le public et l'artiste, mais aussi, la vidéo, la possibilité de déranger notre perception de l'intérieur et de l'extérieur. L'aspect physique - être à l'intérieur/à l'extérieur et voir au-dedans/au-dehors d'un espace - fonctionne pour Graham, comme le processus de la conscience grâce auxquels nous appréhendons le temps et notre présence à l'intérieur de son cours.

Le titre lui-même de l'oeuvre laisse entendre différentes interprétations quant aux imbrications temporelles présentes et passées: il peut s'agir d'un présent continuellement passé, d'un passé ou de passés continuellement présent(s), ou encore d'un présent continuellement présent dans le passé, ou d'un passé ou de passé(s) continuellement passés dans le présent.

A partir de la fin des années 70, Graham élabore des structures de verre semi-transparent, de miroir double face et d'acier qui instaurent un dialogue entre le sculptural et le visuel, où le spectateur se trouve pris, par rapport au paysage ou à l'espace urbain dans une dialectique absorption/exclusion. Il n'y a pas ici de rapport esthétique à l'oeuvre, mais un rapport essentiellement intellectuel sur les questions de notre situation et de notre environnement.



Dan GRAHAM

FICHE N° 13

HAPPENING

On considère que le premier happening historique a lieu en 1952 au Black Mountain College lorsque John Cage crée un spectacle total qui mêle peinture, musique, danse, déclamation et projection cinématographique. Lors de cette représentation dénommée *Theater Piece N°1*, le public cesse d'être tenu à distance et fait partie intégrante de l'oeuvre.

Parmi les précurseurs du happening, il y avait aussi le groupe artistique GUTAI qui déployait son activité au Japon et qui transformait en spectacle chorégraphique et théâtral, la réalisation de leurs tableaux. Mais la véritable naissance du happening est liée à l'apparition du mouvement Pop'Art en Amérique. La plupart des représentants importants du Pop'Art ont créé des happenings ou y ont pris part au début des années '60, faisant de ce mode d'expression une forme obligée de la pratique avant-garde.

Certains en devinrent même des spécialistes, tels Allan Kaprow, ancien élève de John Cage, qui utilisa pour la première fois ce terme en 1959 dans ses *18 happenings in six parts* à la Reuben Gallery de New-York. Dans cette oeuvre, l'artiste invite les spectateurs à prendre part aux actions auxquelles il fixe un cadre minimal.

Certains artistes, soucieux d'élargir le champs de l'art à la réalité tout entière, s'approprièrent le happening (en français: représentation, par extension: intervention artistique), tels Claes Oldenburg, Yoko Ono, Dick Iggin, Al Hansen ou Robert Whitman.

Exposé en Europe par George Mancunias et les artistes Fluxus, le happening connaît un développement plus directement politique, sociétal voire subversif. Avec les actions de Joseph Beuys, celles des actionnistes viennois (Günter Brus, Otto Mühl,...) et des artistes tels Nam June Paik et Charlotte Moorman ou Wolf Vostell.

Le happening n'est pas forcément une innovation en soi, et encore moins un mouvement ou un style, il faut plutôt le voir comme un renouveau de certains aspects des tout premiers courants modernistes: à savoir, les spectacles de tout genre des futuristes italiens et russes, les cabarets dadaïstes ou les mises en scène collective des surréalistes. Si ce n'est pas un style, mais une sorte de médium, l'happening serait à considérer, en intégrant le public à la performance artistique, comme l'expression d'un art qui s'expérimente et se vit plutôt qu'un art qui se donne à voir.



Claes Oldenburg et Jim Dine
New York, 1960

FICHE N° 14

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° 15

LONG Richard (1945-)

Figure emblématique du Land Art européen, Richard Long crée en 1967 avec *A Line made By Walking* un de ses premiers travaux dans la nature: une randonnée linéaire, documentée à l'aide de cartes, de diagrammes et de photographies noir et blanc (le noir et blanc de la photographie, auquel Long est attaché, prolonge dans l'image le contraste des paysages parcourus, souvent arides, secs ou froids).

On y retrouve déjà les principes fondamentaux qui détermineront son oeuvre à venir: la nature est à la fois sa matière et son support d'expression (ce qui le différencie du Land Art américain - cf. fiche n°16), il n'utilise pas de matériaux étrangers à celle-ci. Ce qui ne l'empêche pas de participer dès 1969 aux premières expositions new-yorkaises consacrées à l'Earth Art et à l'importante exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, à la Kunsthalle de Berne organisée la même année par Harald Szeemann (et reproduite en 2013 à la Biennale de Venise).

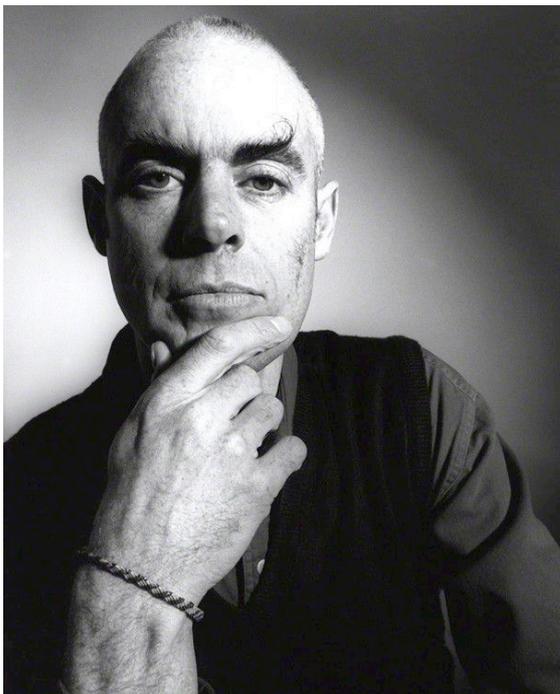
Avant tout marcheur, Long réalise une transformation douce de l'environnement sur lequel il agit, en déplaçant les matériaux (souvent à la main), donnant ainsi à son oeuvre à la fois un rapport au paysage et une échelle humaine.

L'artiste prépare ses interventions à partir de cartes classiques, utilisées pour la marche, qu'il annote pour en faire une marche "dirigée". Les interventions de Long sont le résultat de déplacements, de l'homme et de la matière, dans le paysage, proposant ainsi une lecture de l'environnement et de son parcours à travers lui.

A partir de 1970, Long développe un concept de sculptures destinées aux espaces intérieurs. Dans ces travaux, les signes culturo-historiques tels les lignes (chemins), les cercles, les spirales et les croix - à l'instar de ses sculptures dans la nature - sont des formes géométriques fondamentales.

"Un bon travail, c'est la bonne chose, au bon endroit et au bon moment. Un carrefour", dit Long. Il partage avec les artistes conceptuels l'idée que l'oeuvre tient, sans s'y réduire pour autant, dans un énoncé: ses légendes en témoignent. Mais l'oeuvre tient aussi à des éléments parfaitement hétérogènes, qui vont de la science du topographe à l'énergie physique investie réellement par l'artiste, des réalités géologiques aux accidents et rencontres de parcours. La carte, à la fois support graphique et outil de navigation, permet de tracer sa route mais aussi de représenter le déplacement. La photo, quant à elle, manifeste; elle est souvent la seule trace, avec l'indication du lieu et de la durée du parcours, de beaucoup d'oeuvres.

"Je travaille avec des pierres, parce que j'aime les pierres et qu'il est facile de s'en procurer, parce qu'elles ne sont rien de particulier, et si banales qu'on les trouve partout. En outre, il y a encore un côté pratique. Travailler avec des pierres ne demande aucune aptitude ou des talents particuliers. Je ne dois rien leur apporter, je peux tout simplement réaliser une sculpture [...]. Il suffit d'utiliser les pierres pour elles-mêmes."



Richard LONG

FICHE N° 16

OP'ART

L'Op'Art (abréviation d'optical art) et l'art cinétique se sont développés, simultanément au pop'art au cours des années '60, par des artistes qui cherchaient à adopter une nouvelle attitude vis-à-vis de l'art abstrait en général. Toujours abstraites, les premières œuvres Op'Art présentaient des surfaces traitées de manière graphique et qui déclenchaient des réactions visuelles particulières. Ambiguïtés spatiales et sensations de mouvement étaient engendrées par divers procédés, dont la manipulation de dessins géométriques et éventuellement juxtaposition de couleurs intenses.

En opposition à l'expressionnisme abstrait, tachisme, peinture gestuelle, l'informel : toutes ces tendances qui exaltent la subjectivité et l'irrationalisme ; l'art abstrait géométrique se renouvellera grâce à l'apport des sciences et des technologies. Avec un message sous-jacent : universalité, art pour tous, participation.

Si l'on se réfère au système de classification de Frank Popper*, ce type d'art est divisé en 6 catégories. La première appelée « Incitations visuelles abstraites » comprend les œuvres qui provoquent chez le spectateur une réaction psychophysiologique par l'emploi de dessin troublants pour l'œil (ce sont d'ailleurs les seules œuvres que l'on puisse qualifier de purement optique).

Ensuite viennent les œuvres qui réclament, d'une façon ou d'une autre, l'intervention du spectateur. Ce dernier doit lui-même se déplacer pour les activer.

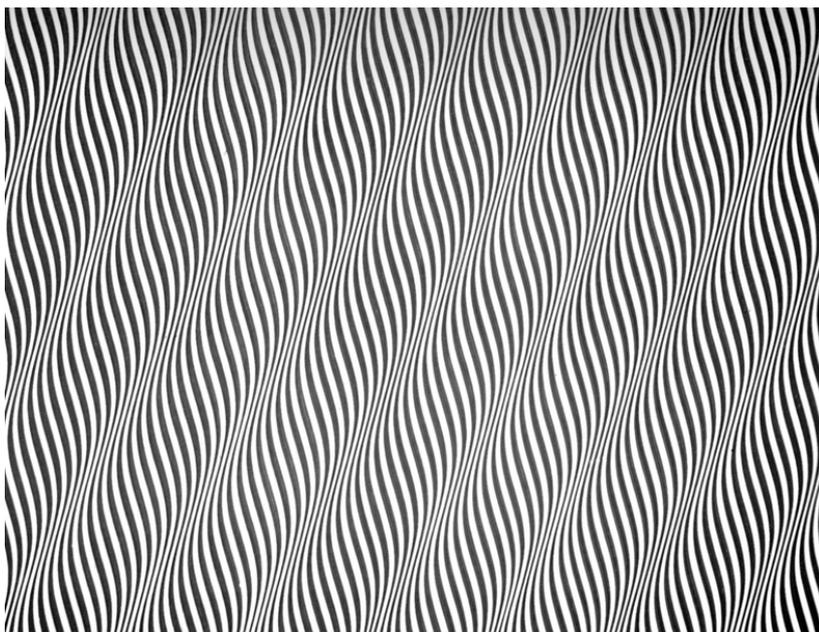
En troisième et quatrième lieux, il y a les machines réelles et également les « mobiles », objets qui bougent ou tournent d'eux-mêmes mais ne sont pas actionnés par une machine.

Les deux dernières catégories comprennent les œuvres qui font intervenir la lumière et le mouvement et celles encore plus élaborées, conçues comme un spectacle plutôt que comme des objets indépendants.

L'Op'Art ne prétendait véhiculer aucune signification, ne référait à aucune « profondeur », la psychologie et la sensibilité, la culture littéraire de l'auteur s'effaçant totalement, l'œuvre ne sollicitait pas l'esprit du spectateur mais son corps. L'œuvre Op'Art pouvait même flirter avec le décoratif, le ludique et la mode.

De ce fait le mouvement reçut un accueil critique très mitigé.

Mais la valeur s'était déplacée sur l'expérience perceptive et c'était l'essentiel. Ce qui était novateur, par le caractère déstabilisant de ces œuvres, était de mettre le spectateur, son corps, au centre.



Bridget RILEY
« Cataract III » 1967

*Frank Popper (1918-)

Théoricien de l'art, critique et commissaire d'exposition.

Il a contribué aux définitions critiques de mouvement artistique émergent à la fin des années soixante.

FICHE N° 17

PANAMARENKO (Anvers, 1940-)

De son vrai nom Henri Van Herwegen, fils unique d'un père électricien et petit-fils d'architecte, il fait ses études à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers et acquiert, d'autre part, des connaissances en mécanique, chimie et sciences naturelles.

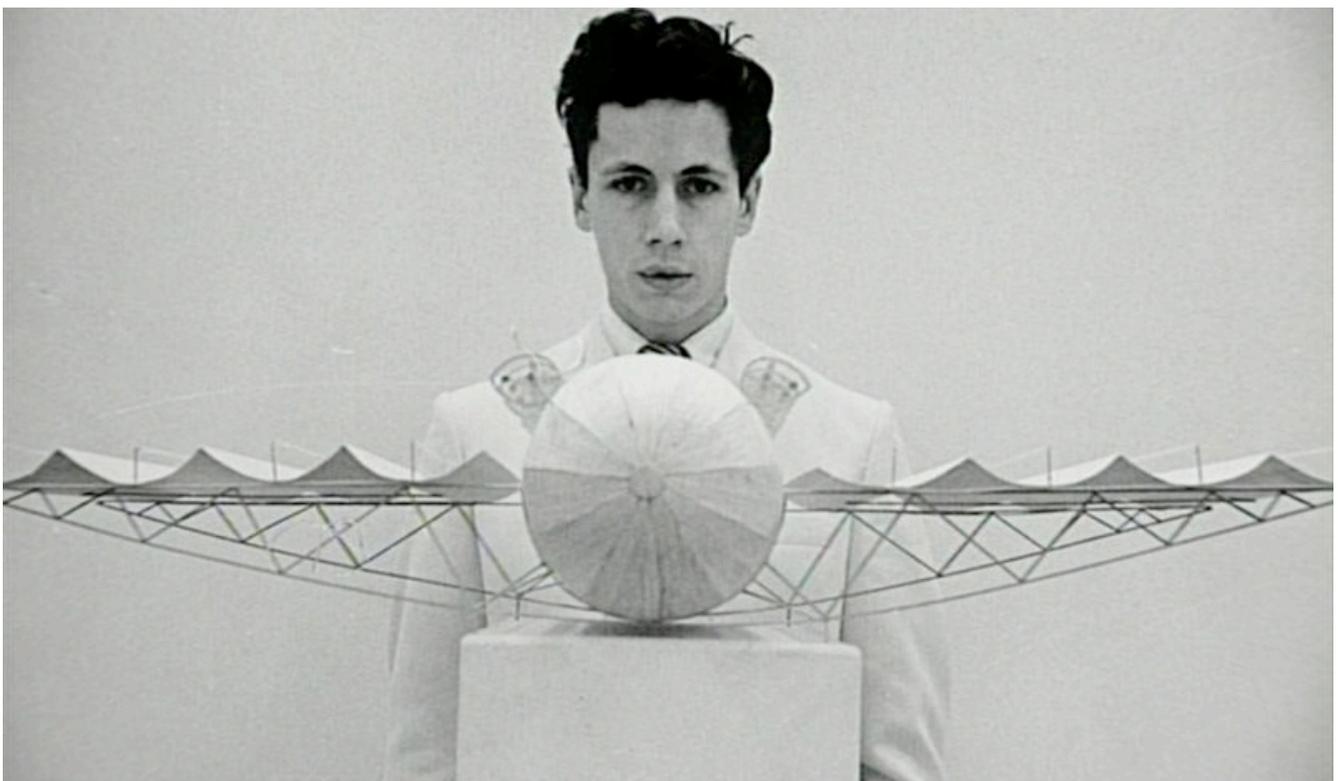
Peintre, sculpteur, assembleur et inventeur, Panamarenko voue une extrême passion à l'aérotechnique, la plupart de ses oeuvres, même les plus fantasques sont ancrées dans l'univers céleste. Dans le mariage entre l'utopie et l'expérience tangible de la réalité qu'il provoque, la machine est un symbole de la créativité humaine ainsi qu'un véhicule de rêves individuels.

La fragilité de ses réalisations artistiques et l'impression de bricolage qui s'en dégage lui donnent une force poétique réelle. Entre rêve et réalité, entre utopie et vérité, elles affirment une volonté de rendre l'insaisissable parfaitement palpable.

C'est en 1967 que Panamarenko construit sa première machine volante actionnée par la force musculaire. Depuis lors, Panamarenko se consacre à la création de différentes machines, objets sans utilité puisqu'il n'entre nullement dans les intentions de l'artiste de voler à leur bord. Les voir ou les imaginer voler suffit amplement et ce qui importe réellement, c'est qu'ils stimulent la perception individuelle des spectateurs.

La fascination persistante que le mouvement et le dépassement exercent sur Panamarenko trouve en majeure partie ses origines dans la sphère du happening, cadre de ses premières activités artistiques et substrat de son oeuvre ultérieure. Avec ses projets qui semblent dépassés et tiennent souvent plus de l'archéologie industrielle que de la technologie de pointe. Panamarenko crée un univers original, où le rêve et la technique sont rois et dans lequel le désir de voler ou de se déplacer sans entraves joue un rôle capital.

En analysant son oeuvre, et sa capacité à intégrer ses pièces à un projet graphique global, on y décèle un mécanisme poétique récurrent. L'artiste oscille constamment entre science et jeu, entre réalité et fiction, entre souvenir et rêve, ce qui a pour effet de stimuler et de libérer l'imagination.



PANAMARENKO

FICHE N° 18

JESUS RAFAEL SOTO (1923-2005)

Soto entre à l'école des Beaux-Arts de Caracas (Venezuela) en 1942 et deviendra dès 1947 directeur de celle de Maracaibo avant de débarquer à Paris en 1950. Il y redécouvre (autrement que sur les mauvaises reproductions vues à Caracas) le cubisme et l'abstraction et ses catégories, en particulier celles de Malevitch et de Mondrian.

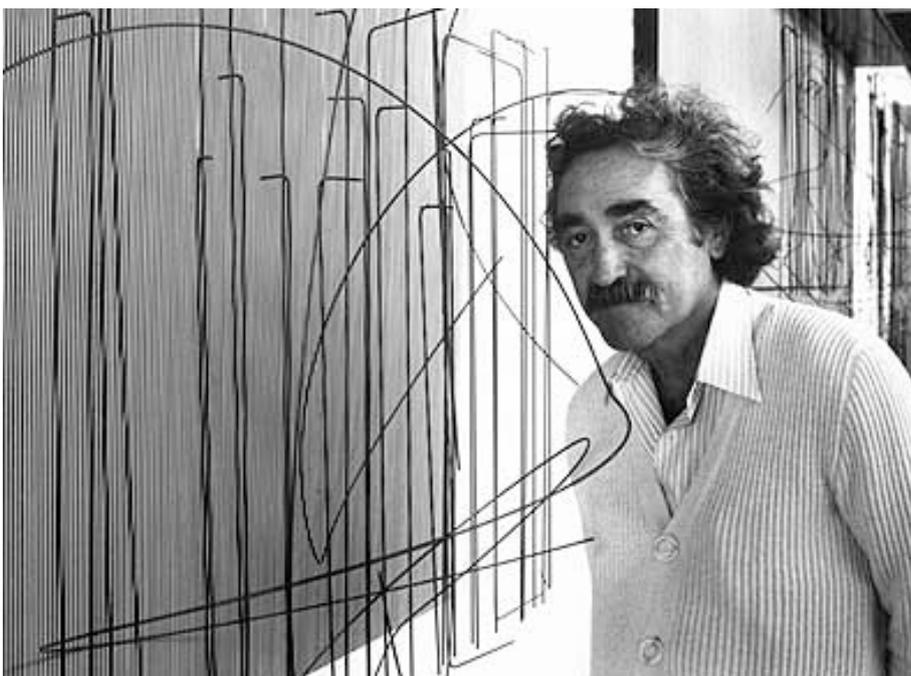
Sous l'influence de Vasarely, considéré comme le chef de file de la "révolution optique", il signe ses premières oeuvres cinétiques. En 1955, il participe à l'exposition "Le Mouvement" à la galerie Denise René, regroupant Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Jean Tinguely et Vasarely, et qui marque l'avènement public d'une esthétique fondée sur la notion d'*oeuvres transformables*. A cette occasion, lui qui dans ses oeuvres antérieures voulait déjà se libérer d'un art subjectif en réduisant le signe à un anonymat total au travers d'éléments identiques et multipliables, Soto entreprit de réaliser des superpositions sur plexiglas, qui produisait un mouvement optique en relation directe avec l'intervalle entre les surfaces, les motifs tracés sur ces mêmes surfaces et le déplacement du spectateur.

"Nous ne pouvons plus concevoir la figuration, nous ne pouvons plus être des êtres contemplatifs" Soto, 1970

Avec l'art cinétique prend fin la subjectivité ainsi que la notion d'oeuvre originale puisque celle-ci est exécutée à grande échelle sur des exemplaires identiques et impossibles à distinguer les uns des autres (multiples).

De ce travail sur plexiglas, Soto passa à un autre genre de superpositions, en suspendant des grilles métalliques devant des fonds rayés qui inaugure une nouvelle illusion spatiale, en extension volumique.

Il poursuit cette démarche dans les années '80, en créant des volumes virtuels où des tiges métalliques de différentes longueurs sont suspendues de façon à former un volume. Avec les *Pénétrables* (principe qu'il teste dès la fin des années '60), il franchit une nouvelle étape en permettant au spectateur d'entrer dans cet espace de tiges suspendues. Bien que sa démarche initiale soit essentiellement celle d'un peintre, Soto obtient en tant que l'un des pionniers et des représentants les plus importants de l'art cinétique, le grand prix national de sculpture en 1996.



Jesus Rafael SOTO

FICHE N° 19

JEAN TINGUELY (1925-1991)

Né en Suisse, Tinguely partagera sa formation entre les Beaux-Arts de Bâle et l'apprentissage de la décoration de magasin. De 1945 à 1952, il s'essaye à la peinture abstraite et élabore des sculptures éphémères en brins d'herbe ou des montages en fil de fer.

En 1952, il quitte la Suisse et s'installe à Paris où il rejoint son ami Daniel Spoerri. Il commence à développer ses sculptures mécaniques et crée en 1955 ses premiers Méta-Matics. Il rencontre Yves Klein et collabore avec lui pour produire l'installation *Vitesse Pure et Stabilité Monochrome* en 1958.

En 1960, Tinguely expose au MoMa et conçoit sa première machine auto-destructrice *Hommage à New-York*. Fasciné par la machine en elle-même, Tinguely la glorifie et la satirise à la fois, et l'utilise pour se moquer de certains aspects de l'art contemporain (cf. ses machines à produire de l'expressionnisme abstrait). Il se rapproche alors des Nouveaux Réalistes, dont fait partie son ami Daniel Spoerri et sa compagne Niki de Saint-Phalle, et utilise des objets de récupération pour sa série de sculptures *Balubas*. Tinguely écrira en 1961, "le mouvement est la seule chose statique, définitive, permanente et certaine... Nous ne pouvons plus croire aujourd'hui en des lois permanentes, en des religions définies, en une architecture durable ou en des règnes éternels. L'immobilité n'existe pas" (1961).

A partir de 1970, il élabora à Milly-la-Forêt une colossale oeuvre collective *Le Cyclop* qui tient tout autant de l'environnement que du spectacle forain. On y retrouve des oeuvres de Spoerri, de Soto, d'Arman, de Niki de Saint-Phalle ou de Larry Rivers, ainsi que des hommages à Yves Klein, Louise Nevelson et Kurt Schwitters .

Ces dernières machines en métal seront complétées de crânes et d'ossements, pour une danse macabre qui révèle la part sombre de son ironie.



Niki de SAINT-PHALLE et Jean TINGUELY

FICHE N° 20

BILL VIOLA (New-York 1951)

Marqué dès son enfance par la culture européenne (mère anglaise, père germano-italien), Bill Viola se destine rapidement aux arts plastiques. Il se passionnera aussi pour la musique électronique avec une fascination certaine pour le signal électrique comme instrument de travail. Il suit les cours de la Syracuse University à New York, mais les trouvant trop traditionnels, il rejoint la section “experimental studio” où il entre en contact avec la vidéo.

La vidéo modifia totalement sa manière de voir, de percevoir et de penser le monde, mais il envisagera aussi celle-ci comme une extension de ses recherches et expérimentations musicales: où il s’agira de produire et de moduler un signal audiovisuel en considérant le signal électrique comme une matière à part entière.

Les premières vidéos de l’artiste feront la part belle aux parasites, saturations, jeux de couleurs, court-circuitages et manipulations des impulsions électriques nécessaires à l’enregistrement des bandes analogiques. Bill Viola fut, à cette époque (début des années ’70) brièvement l’assistant de Nam June Paik.

A partir des années ’70, l’artiste multiplie les voyages en Orient et entame une véritable quête spirituelle. Au fur et à mesure de cette démarche très intime et intuitive qui le conduira progressivement à rapprocher la posture du vidéaste à celle de l’écrivain et à comparer l’art vidéo à la poésie, Viola se posera comme principal représentant d’une certaine tendance lyrique de l’art vidéo. Les oeuvres de Viola mettent en image ses thématiques de prédilection (vie, mort, spiritualité, sommeil, solitude, douleur), ses références symboliques (issues le plus souvent des pensées mystiques et bouddhistes) ou ses figures récurrentes (situations dramatisées, variations de vitesse, le ralenti – interrogation sur le mouvement – la citation, le silence).

Le temps est la matière première pour Viola, il est suspendu, ralenti, déplié, tourné en boucle, se décompose ou se superpose. Ces jeux sensoriels sur la perception du temps plongent le spectateur dans une expérience du déroulement parfois proche de la pratique de la méditation. C’est dans la durée que les oeuvres déploient leurs mystères. L’obscurité totale, le noir profond, que réclament la plupart du temps ses installations fonctionne comme une métaphore essentielle de la couleur de l’intérieur de la tête à partir de laquelle la force créative peut vraiment se déployer.

Bill Viola use de dispositifs de projections croisés (miroirs, moniteurs multiples, rétroprojecteurs, écrans monumentaux,...) et d’effets visuels et plastiques assez spectaculaires (ralentissements extrêmes, grossissements soudains, pétrifications du mouvement,...) qui confèrent à ses images une dimension onirique qui invitent ses spectateurs, plongés dans le noir, à bouleverser leurs fonctionnements perceptifs habituels. Bill Viola n’use pas, ou très peu, de trucages dans ses images, tout au plus du ralenti ou de l’incrustation.



Bill VIOLA

FICHE N° 21

CITATIONS

« Le happening est une façon comme une autre d'utiliser les *objets en mouvement*, et par là j'entend aussi les personnes, tant en elles-mêmes que comme agents du mouvement de l'objet.»

Claes Oldenburg, 1961

« Il y a quelque chose dans toute image qui échappe au fait d'être montrée. »

Jeff Wall

« Il faut confronter des idées vagues avec des images claires. »

Jean-Luc Godard

" Parfois, faire quelques chose, c'est en fait ne rien faire; et paradoxalement, parfois, ne rien faire, c'est faire quelque chose."

Francis Alÿs

« Nous affirmons que les splendeurs de ce monde se sont enrichies d'une beauté nouvelle, celle de la vitesse. Une automobile de course est plus belle que la *Victoire de Samothrace*. »

Filippo Tommaso Marinetti

" L'artiste moderne, me semble-t-il, travaille et exprime un monde intérieur; en d'autres termes: il exprime l'énergie, le mouvement et d'autres forces intérieures."

Jackson Pollock

" De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile."

Nam June Paik

" La photographie fait semblant. On voit tout ce qui est devant l'objectif, mais il y a toujours quelque chose en dehors de ce qui est montré."

Thomas Ruff

" Le langage dont je me sers n'est pas constitué de mots, mais d'art. L'art est un langage. On peut raconter quelque chose avec des objets, des actions et des peintures."

John Bock

FICHE N° 22

BIBLIOGRAPHIE

- Art en Théorie 1900-1990
C. Harrison et P. Wood
Ed. Hazan, Paris, 1997
- Art Now Vol.2
The New Directory to 136 international contemporary artists
Uta Grosenick
Ed. Taschen, Cologne, 2005
- L'Art d'aujourd'hui
Edward Lucie-Smith
Ed. Bookking International, Paris, 1996
- L'Art du XXème siècle
Museum Ludwig Cologne, Collectif
Ed. Taschen, Cologne, 1996
- 50 ans d'art contemporain
Collectif de l'Ecole du Louvre
Ed. Réunion des Musées Nationaux, 1995
- Les constructions du ciel 1900-1958 & Panamarenko
Collectif Fondation pour l'Architecture
Ed. Fondation pour l'Archi., Bruxelles, 1994
- Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine
Alain Monvoisin
Ed. du Regard, Paris, 2008
- Installations
L'art en situation
N. de Oliveira, N. Oxley et M. Petry
Ed. Thames & Hudson, Londres, 1994
- Le Nouveau Réalisme
Gérard Durozoi
Ed. Hazan, Paris, 2007
- Une histoire de l'art du XXème siècle
Bernard Blistène
Ed. Beaux Arts SA, Paris, 1999
- Panamarenko, la rétrospective
Frederik Leen & Francesca Vandepitte
Ed. Ludion, Gand, 2005

Site internet et liens

<http://www.wikipedia.org>
<http://territoiredessens.blogspot.be/>, le blog de Andrée Anne Dupuis Bourret.
<http://www.pinterest.com>
<http://www.artactuel.com>
<http://francisalys.com>
<http://vincentglowinski.com>
<http://pinterest.com/daniellinze/installations>
[http://pinterest.com/daniellinze/art moderne et contemporain](http://pinterest.com/daniellinze/art%20moderne%20et%20contemporain)