

FICHE N° 01

DIAPORAMA/INDEX CARTOGRAPHIE(1)

N°	ANNÉE	ARTISTE	TITRE DE L'ŒUVRE
1	2013	Nobutaka Aozaki	From Here to Here
2	2013	Nobutaka Aozaki	From Here to Here (détail)
3	2012	Florian Baudrexel	Siet
4	2003	Doug Beube	Fault Lines
5	2006	Ingrid Calame	#238 Drawing
6	2011	Ingrid Calame	The Universe Inside your Mind
7	2013	University of Minnesota	Chromagraph
7 bis	2013	University of Minnesota	Chromagraph (détail)
7 tris	2013	University of Minnesota	Chromagraph (détail)
8	2006	Greg Colson	Oildale
9	2005	Matthew Cusick	Fiona's Wave
10		Anonyme	Cut out map
11		Anonyme	Electron density map and model of Penicillin
12	2004	Olafur Eliasson	Cartographic series III
13	2005	Olafur Eliasson	Daylight Map
14	2012	Laurie Frick	Walking, Week 42
15	2014	Laurie Frick	7 days of a man age 25 (détail)
16	2009	Marit Fujiwara	Textile
17	2004	Fabio Alessandro Fusco	Citta e territori
18	2005	Matthex Gerring	Moon
19	2006	Barbara Gilhooly	Wire Drawing 1
20	2012	Sara Graham	StreetFinder - Hamilton
21		Martin Haake	Illustration
22	1559	Peter bruegel l'Ancien	Les proverbes flamands
23		Anonyme	Handmade Map
24	2006	Katie Holland Lewis	Tangled Pathways
25	2006	Katie Holland Lewis	Tangled Pathways (détail)
26		Anonyme	I Know The City Like The Back Of My Hand
27	1988/today	Gunther Ingo	Worldprocessor series
28	1961	Jasper Johns	Map
29	1966+1971	Jasper Johns	Map
30	2007	Emma Johnson	Matrix
31	2011	Coen Kaayk	De Stad
32	2007	Chris Kenny	Mercato
33	2007	Chris Kenny	Nonsuch (White map Circle)
34	2007	Chris Kenny	Observatory
35	2007	Chris Kenny	The Norman Kingdom of Sicily
36	2012	Kyle Kirkpatrick	Reading Landscapes
37	2010	Gert Jan Kocken	Depictions of Amsterdam (1940-1945)
38	2004	Tamara Kostianovsky	Hair Map (détail)
39	2000	Joyce Kozloff	Targets
40	2013	Takatsugu Kuriyama	3D representation of Tokyo Subway System
41	2006	Pedro Lasch	Route Guide #4
42	2005	Won Ju Lim	Iodine
43	1977	Richard Long	A Walk
44	1984	Richard Long	One Hour
45		Richard Long	A Circle
46		Richard Long	A Line
47	2011	Anonyme	Map Dress
48		Anonyme	Map
49	2011	Jenny Odell	Ships
50	2012	Anonyme	Mindmap London Transport Museum
51	2008	Vic Muniz	WWW
52	2007	Ellis Nadler	Map of USA from Memory
53		Anonyme	New York 3D Map

FICHE N° 03

DIAPORAMA/INDEX installations(1)

N°	ANNÉE	ARTISTE	TITRE DE L'ŒUVRE
1	1995	Francis Alÿs	The Leak
2	2004	Francis Alÿs	The Green Line
3	2010	Carlo Bernardini	Field of Organic Light
4	2013	Peter Berthelimeau	Maquette 3D
5	1989	Christian Boltanski	Untitled (Reserve)
6	1989	Christian Boltanski	Untitled
7	1968	Marcel Broodthaers	Musée d'Art Moderne Département des Aigles
8	1985	Marcel Broodthaers	La Salle Blanche
9	2013	Pavel Buchler	Sound Poem
10	2003	Mel Chin	Render
11	2010	Charles Clary	NY From Flamstastic Ejections
12	2007	Björn Dahlem	The Milky Way
13	2011	Gabriel Dawe	Plexus n°9
14		Peter Downsbrough	
15	2002	Peter Downsbrough	Room Piece
16	2003	Peter Downsbrough	Position
17	2003	Olafur Eliasson	The Weather Project
18	2010	Olafur Eliasson	Notion Motion
19	2010	Olafur Eliasson	Feelings Are Facts
20	2004	Spencer Finch	Sunlight in an Empty Room
21	1967	Dan Flavin	Alternating Pink and Gold
22	1972-1973	Dan Flavin	Untitled
23	1998	Michel François	Retenue d'eau
24	2010	Michel François	Pièce Détachée
25	2012	Laurie Frick	Quantify-me
26	1969	Gego	Reticularea
27	2013	Ron Gilad	Happy Sunday
28	2002	Jacob Hashimoto	Silent Rythm
29	2012	Jacob Hashimoto	The Other Sun (détail)
30	2010	Mona Hatoum	Impénétrable
31	2013	Koji Iyama	Masking Tape Art Installation
32	2003	Ann veronica Janssens	Sans Titre
33	2010	Hein Jeppe	Mirror Mobile
34	1990	Jesus-Rafael Soto	Penetrable (détail)
35	1990	Jesus-Rafael Soto	Penetrable jaune
36	2012	Zhu Jinshi	Boat
37	1996	Joseph Kosuth	Taxonomy (re)applied
38	1988	Ilya Kabakov	Avant le Repas du Soir
39	2007	Tadashi Kawamata	Cathédrale de Chaises
40	1984	Mierle Ukeles Laderman	Touch Sanitation
41	2012	Jaehyo Lee	Suspended Rock Installation
42	1966	Sol Lewitt	Open modular Cube
43	2000	Won Ju Lim	Longing for Wellington
44	2009	Debbie Locke	Shift-GPS Mis-mapping of Grou
45	2010	Debbie Locke	Dislocation
46		Annette Messenger	
47	1989	Annette Messenger	Mes Voeux
48	2011	Nobuhiro Nakanishi	Layer Motives
49	2011	Bruce Nauman	Green Light Corridor
50	2011	Bruce Nauman	Green Light Corridor (inside)
51	2012	Bruce Nauman	Passage
52	2012		Nendo's Chairs
53	2002	Ernesto Neto	Just Here at the Time
54	2010	Ernesto Neto	The Edge of the World
55	2009	Yasuaki Onishi	Reverse of Volume

FICHE N° 05

Ai Weiwei (1957-)

Fils de l'écrivain et intellectuel dissident Ai Qing (1910-1996), Ai Weiwei est un des artistes majeurs de la scène artistique indépendante chinoise, à la fois sculpteur, performer, photographe, architecte, commissaire d'exposition et blogueur.

Ai Weiwei passe son enfance et son adolescence dans des conditions difficiles, son père, dénoncé comme "ennemi du peuple" est envoyé, avec sa femme et ses enfants, dans un camp de travail et de rééducation. En 1976, la famille peut rejoindre Pékin et Ai Weiwei est accepté à l'académie du cinéma de Pékin en 1978.

Vers décembre 1978, Il participe au "mur de la démocratie" du quartier de Xidan. La condamnation de son animateur Wei Jingsheng à 15 ans de prison ainsi que les humiliations vécues par son père dégoûteront à tout jamais Ai Weiwei de la politique.

En 1979, Il fonde le groupe d'artistes Stars Group qui combat la propagande d'Etat avant de parvenir, grâce à son réseau de relations, à quitter la Chine et rejoindre les Etats-Unis, principalement New-York où il s'inscrira à la Parsons School of Design et s'intéressera particulièrement à dada et à l'art conceptuel.

En 1993, son père étant malade, Ai revient s'installer à Pékin où il ne tarde pas à se voir promu figure de proue de la jeune avant-garde chinoise.

Il ouvre un atelier à Shangai et organise en 2000 la première biennale indépendante d'art contemporain sous le titre *Fuck Off*.

Il travaillera comme conseiller artistique pour le cabinet d'architecture suisse Herzog & De Meuron lors de la réalisation du stade national de Pékin construit pour les jeux olympiques de l'été 2008.

En 2011, le magazine Art Review dans son classement annuel a désigné Ai Weiwei comme la figure la plus importante de l'art contemporain: "son militantisme a rappelé comment l'art peut atteindre un large public et se connecter au monde réel".

Arrêté en avril 2011, il sera libéré en juin de la même année et restera en liberté conditionnelle jusqu'en juillet 2015, date à laquelle il récupère son passeport chinois.

Détournement et décontextualisation déterminent ses stratégies mais ses actions et sa production restent cependant ancrées dans la tradition chinoise. Son utilisation du passé se fait souvent par des installations empreintes d'ironie mais qui cherchent toujours à mettre en évidence ou dénoncer des réalités sociales ou politiques. Cet engagement socio-politique a amené Ai Weiwei à devenir ambassadeur de l'association Reporters sans frontières, et à recevoir d'Amnesty International le prix Ambassadeur de la conscience 2015, décerné à des personnes ayant défendu et amélioré la cause des droits de l'homme au cours de leur vie.



Ai Weiwei

FICHE N° 06

ARMAN (1928-2005)

Arman fait ses études à l'école des arts décoratifs de Nice , où il rencontre Yves Klein dès 1947. Ses premiers tableaux sont des toiles abstraites - entre De Staël et Poliakoff - et ses travaux suivants seront marqués par l'influence de Schwitters et Pollock, dont il admire le côté "remplissage". Il commence alors, en 1956, à utiliser des cachets et tampons, pour multiplier en désordre leurs empreintes. En 1959, il réalise des "allures d'objets", obtenues en frottant rapidement un objet enduit d'encre ou de peinture sur un support, puis ses premières "Accumulations" et "Poubelles".

En 1969, il s'installe à New-York et devient américain en 1972.

Dès le début de ses appropriations, Arman se confronte à une longue histoire de l'appropriation comme démarche ou technique de l'art, au point qu'il aura le souci de distinguer sa production de celles qui l'ont précédée. Au lieu de s'approprier un seul objet, ou de travailler ce dernier pour que son apparence désigne sans délai son appartenance à l'art, il privilégie une approche quantitative.

Les "Accumulations" proposent ainsi une présentation qui souligne ou modifie les qualités des objets par leur quantité. Une des lois de la dialectique hégélienne y trouve son illustration, qui affirme la transformation du quantitatif en qualitatif : c'est parce que les objets "accumulés" sont en nombre ou en série qu'ils acquièrent des qualités (au moins formelles) qui ne peuvent se manifester lorsque l'objet est isolé.

Et c'est bien parce que ce passage de la singularité à la multiplicité est efficace pour la perception esthétique que la signature se justifie, et qu'Arman échappe au strict modèle du ready-made.

Dans un texte de 1961, Arman écrit *"J'affirme que l'expression des détritius, des objets, possède sa valeur en soi, directement, sans volonté d'agencement esthétique les oblitérant et les rendant pareils aux couleurs d'une palette; en outre, j'introduis le sens du geste global sans rémission ni remords."*

Il écrit aussi, *"... mille mètres carrés de bleu sont plus bleus qu'un mètre carré de bleu, je dis donc que mille compte-gouttes sont plus compte-gouttes qu'un seul compte-gouttes."*

Le point de vue "sociologique" suggéré est totalement empirique et approximatif, davantage du côté du jeu que de la science (ce n'est qu'une vingtaine d'années plus tard que de véritables sociologues commenceront à prendre pour objet d'études le contenu des poubelles) : il se contente de montrer ce qui est ordinairement dissimulé et rejeté dans les marges, invitant à considérer ce que, quotidiennement, l'on veut voir le moins possible.

L'évolution, et la généralisation, des modes de consommation aujourd'hui remettent à distance, le caractère "bourgeois" de ces déchets, qui ne renvoient plus aux pratiques exclusives d'une classe .

L'oeuvre acquiert alors une portée plus générale : elle peut aujourd'hui paraître témoigner d'un souci écologique, en symbolisant l'encombrement de la société par les déchets résultant de sa surconsommation.



ARMAN
- Portrait -

FICHE N° 07

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° 08

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° 09

Christian BOLTANSKI (1944-)

L'oeuvre de Christian Boltanski est à mettre au rang des "mythologies individuelles".

Boltanski se considère comme un autodidacte. A la fin des années soixante, il renonce à la peinture pour une activité compulsive de collecte, qui entend témoigner de son angoisse de la mort et de l'anonymat. Il traque les photographies anonymes, les souvenirs d'enfance, les traces dérisoires de l'existence humaine.

Cette entreprise, de nature presque anthropologique, prend des formes variées, : courts métrages (*La vie impossible de Christian Boltanski*, 1968), fascicules (*Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, 1969), envois postaux (*Sachets de drap blanc contenant des cheveux*, 1969), autobiographies fictives (*Boîtes étiquetées au jour le jour*, 1970).

De 1972 à 1974, avec la patience d'un ethnologue, Boltanski restitue la vie de personnes anonymes (*Inventaires*). Il crée l'image d'un fantaisiste fictif auquel il s'identifie (*Saynètes comiques*), il simule un spectacle naïf qui met en scène les stéréotypes du comportement enfantin (*Le petit Christian*).

L'oeuvre de Boltanski traite souvent des souvenirs d'autrui, naguère perdus et oubliés, aujourd'hui à nouveau réunis avec leur contexte d'origine dans l'espace du musée.

Ce faisant, il joue sur le contraste entre le caractère faillible de la mémoire humaine et les archives institutionnelles qui transmettent une documentation austère et objective du passé.

Son propos est, selon lui, de "raconter des histoires connues de tous", de développer une "histoire universelle" des souvenirs.

Ses oeuvres de la série des *Archives* se composent de multiples rangées de boîtes d'archives en métal ou en carton empilées les unes sur les autres. Parfois, elles comportent également des portraits photographiques faiblement éclairés, anonymes et envoûtants, accrochés à des grilles rappelant celles des réserves d'un musée. La solennité du style et de l'éclairage fait penser aux icônes religieuses, où le motif répété des images évoque le rituel.

Ainsi, la mise en scène, dans ce cas-ci le cadre muséologique, rend exceptionnel l'ordinaire. Ces "inventaires" semblent revendiquer l'idée que tout peut être considéré comme digne d'être collectionné et exposé, que tout matériau est, dans ce contexte particulier, aussi culturellement pertinent que l'art dit "noble".

Ainsi, dès ses premières réalisations, Christian Boltanski enquête sur la nature de l'identité, sur sa disparition et sur les moyens de perpétuer son souvenir. Sous le titre générique, *Leçons de ténèbres*, il inaugure, en 1984, une série d'oeuvres dans lesquelles il évoque les liens étroits qu'entretiennent la mémoire et la mort avec la photographie.

Boltanski n'a de cesse de faire affleurer les souvenirs les plus lointains, les plus occultés de notre mémoire individuelle ou collective.



Christian BOLTANSKI
- Portrait - (par Bracha L. ETTINGER)

FICHE N° 10

BROODTHAERS Marcel (1924-1976)

Tout d'abord poète, Marcel Broodthaers décide de renoncer à la poésie en 1963, après avoir vendu seulement quelques exemplaires de son dernier recueil. Il décide alors de plâtrer une cinquantaine d'exemplaires invendus de ce recueil. Ce sera son premier acte en tant qu'artiste où, à l'instar de Fluxus ou de l'Internationale Situationniste, il développera une critique de la marchandisation de l'art.

De 1964 à 1967, il compose des oeuvres d'une monochromie symbolique, avec des moules, du charbon, des coquilles d'oeuf. En s'intéressant ainsi aux objets trouvés, banals, pour composer des oeuvres plastiques poétiques, son travail peut aussi s'apparenter aux travaux des "nouveaux réalistes" français.

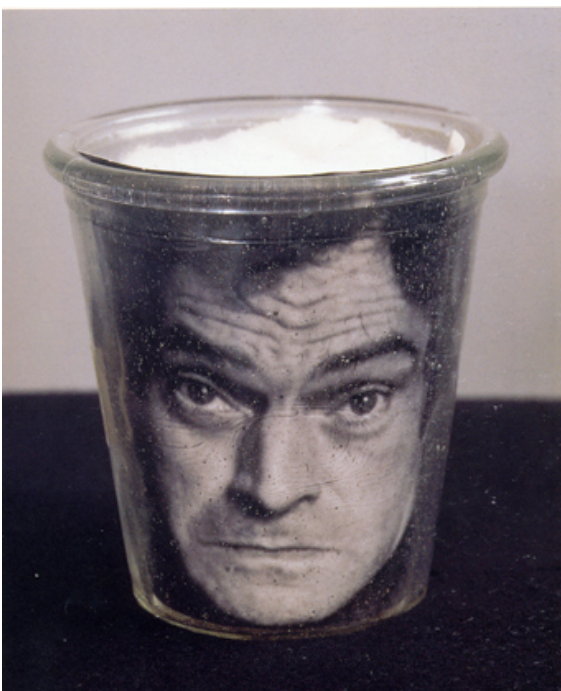
L'écriture, la poésie, conjuguée aux paradoxes et à l'ironie, devient un aspect essentiel de son art, car "il objectivise le mot, démystifie son sens et le soumet à toute la gamme de sa richesse inventive humoristique" comme l'écrivait Pierre Restany le théoricien des Nouveaux Réalistes.

Sans intention esthétique, il pratique un art de la citation, de la répétition, en créant des montages qui questionnent la notion même de représentation.

Par la suite, Marcel Broodthaers s'intéressa plus directement à la question de l'institutionnalisation de l'art. Il développa alors un musée imaginaire, qu'il organisa de 1968 à 1972 dans sa propre maison de la rue de la Pépinière à Bruxelles.

Selon ses dires, ce musée fut fondé en réponse au mouvement social et politique de 1968. Pendant les quelques années qui suivirent, l'exposition de ses différentes sections mythiques offrit une critique des structures du pouvoir institutionnel utilisées par le musée pour promouvoir sa version de l'histoire. Le musée de Broodthaers prit, ironiquement, un aigle comme emblème. Bien que Broodthaers ait travaillé sur le terrain préparé par Marcel Duchamp avec ses ready-mades, inspiré par Magritte dont il était l'ami, il s'orienta dans une direction opposée à Duchamp en s'efforçant de libérer les objets de l'emprise de l'art. Il reprit le texte du célèbre tableau de Magritte, *Trahison des images*, représentant une pipe sous laquelle est inscrit "Ceci n'est pas une pipe", et le transforma en un slogan anti-Duchamp: dans la version finale de son *Museum of Modern Art*, présenté à Düsseldorf en 1972, Broodthaers exposa une grande variété d'objets, tous arborant l'image d'un aigle ainsi qu'une étiquette indiquant: "Ceci n'est pas une oeuvre d'art". Le même sort était réservé aux oeuvres empruntées à des institutions comme le Louvre ou le British Museum, et dont les provenances faisaient autorité. Son musée était une fiction, se limitant à n'exposer que le symbole du pouvoir qu'ont les musées de présenter partout leur propre version des choses.

"L'aigle, le symbole du pouvoir du musée, dépasse l'anonymat et la relativisation de la création artistique. Un objet qui est admis au musée est ipso facto une oeuvre d'art. Le pouvoir public du musée s'unit au pouvoir privé du créateur." (Pierre Restany)



Marcel BROODTHAERS

FICHE N° 11

CARTOGRAPHIE

Quand la carte devient matériau artistique.

"L'art de dresser les cartes géographiques" n'a jamais été une opération neutre ou objective. La réalité transposée par l'image cartographique n'est qu'une vision possible du territoire cartographié. Elle dépend de ce que son auteur y met ou n'y met pas, ce qu'il décide de mettre en valeur, de donner à voir, de souligner, de représenter. Dans le même temps le monde, en tant qu'objet à représenter, s'est considérablement complexifié, notre connaissance des spatialités et des temporalités est plus que jamais mouvante et diverse.

La carte devient tout au plus un fragment de l'espace représenté, un élément parmi d'autres permettant sa compréhension.

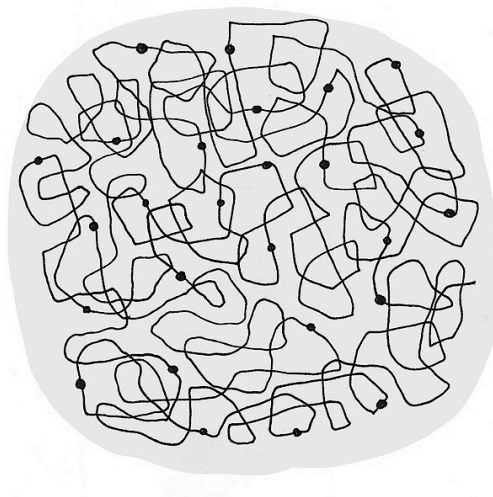
Qu'il soit géographe ou artiste, le "cartographe" met en place une certaine forme d'imaginaire.

Il existe une très ancienne proximité entre artistes et cartographes. De nombreux artistes contemporains utilisent la cartographie pour créer des oeuvres d'art où les conventions "cartographiques" deviennent une parabole de la peinture, entre paysages et tracés graphiques, ou de l'espace, entre conventions et libertés formelles. Quelle que soit la technique utilisée, tout est prétexte à déstructurer, décomposer, broyer, mâcher, détourner l'art cartographique au profit de collages, de création d'objets, d'images, d'installations, d'univers.

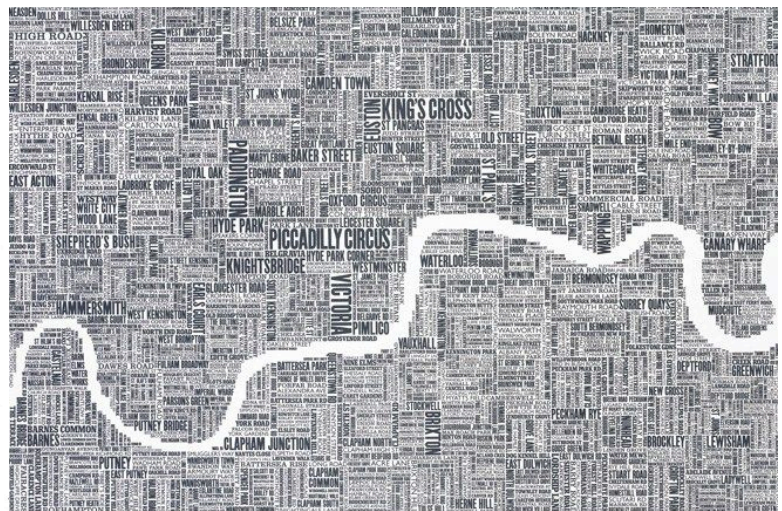
La mise en place d'un imaginaire cartographique transporte aisément le spectateur dans l'espace et le temps, bousculant ses repères classiques pour le faire entrer dans un monde aux lois qui lui sont propres.

L'oeuvre induit alors une forme de connaissance du réel en conjuguant les techniques, les matériaux et les niveaux d'observation.

Les moyens informatiques et communicationnels ont, aujourd'hui, considérablement ouvert le champ de la représentation cartographique d'une part, mais surtout élargi la notion de territoire à des espaces - virtuels ou communicationnels - insoupçonnés jusqu'ici.



NYC Subway Map



London Map

FICHE N° 12

ART CONTEMPORAIN ET IDÉE DE COLLECTION

Les principes adoptés par les musées pour classer leurs collections, que ce soit dans le cadre de leur exposition ou de leur stockage, ont exercé une puissante influence esthétique et conceptuelle – directe ou subliminale – sur la pratique de l'art contemporain.

De nombreux artistes ont appliqué des méthodes muséographiques de classification, d'exposition, d'archivage et de stockage tant à la production qu'à la présentation de leur oeuvre. Mais plus que ces méthodes pratiques à proprement parler, c'est leur contexte institutionnel plus général qui a séduit les artistes.

Un objet exposé dans un musée se voit conféré un halo d'importance et d'authenticité qui le dote, quel qu'il soit, d'une signification particulière.

On observe une utilisation croissante de la part d'artistes contemporains de dispositifs scénographiques spécifiques aux musées : vitrines, boîtes d'archives, bocal à échantillons, fiches descriptives, meubles à tiroirs et même caisses d'emballage pour le transport et le stockage d'oeuvres d'art.

Certains artistes affectionnent plus particulièrement la vitrine, mode de présentation désormais courant dans l'art contemporain car adapté aux oeuvres en techniques mixtes, dont le nombre ne cesse de croître, et répondant à la nécessité toujours aussi impérieuse de protéger les matériaux délicats.

L'acte de placer un objet dans une vitrine a pour résultat immédiat d'attirer l'attention sur celui-ci et de suggérer qu'il est à la fois précieux et vulnérable ; la vitrine renforce le caractère unique, intangible et inaccessible de l'objet. Elle accroît la capacité inhérente à un objet de capter l'attention et de susciter la contemplation. Il n'est pas étonnant qu'elle trouve son origine dans le reliquaire médiéval.

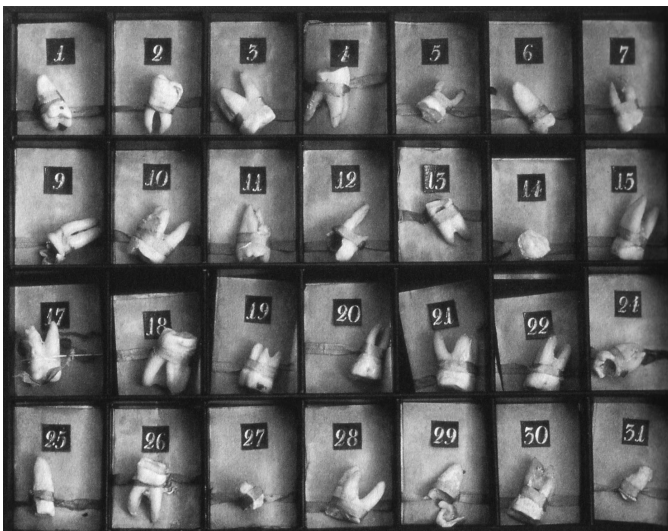
La vitrine de musée partage avec la vitrine de magasin et le présentoir commercial le pouvoir de séduire et de donner l'apparence d'une chose exceptionnelle à l'objet le plus banal.

Rassembler un groupe d'objets dans une vitrine implique une construction ou une affirmation visuelle qui laisse supposer l'existence d'un lien formel ou culturel entre ces éléments. Ce principe a incité de nombreux artistes à imiter les méthodes muséographiques de classification, d'ordonnement et d'étiquetage typologiques. L'attrait immédiat de cette forme de présentation est que le résultat donne l'impression d'un travail minutieux d'évaluation et de déduction.

Les artistes sont par nature des collectionneurs de formes et d'images. Les accumulations qui en résultent peuvent être considérées comme un prolongement de l'atelier de l'artiste, entrepôt où idées et matériaux sont considérés, évalués.

Depuis la fin des années 1960, de nombreux artistes ont exposé leurs collections personnelles comme une entité ou un "musée". Composées d'objets rassemblés ou modifiés souvent présentés sous forme d'installation, ces collections tendent à imiter les présentations taxinomiques traditionnelles.

A l'instar de la Boîte-en-valise duchampienne, si ces oeuvres peuvent être (et le sont) présentées dans un musée, elles remettent aussi en cause le cantonnement de l'art dans l'enceinte du musée.



« Collection de dents »
de Pierre le Grand, Tsar de Russie

FICHE N° 13

DÉRIVE SITUATIONNISTE

La dérive est un procédé situationniste qui consiste à se déplacer en ville selon une technique particulière, en variation et sans trajet prédéfini, en laissant de côté les habitudes de la vie quotidienne, de la promenade, des conventions établies. Toute la perception est alors orientée vers ce que les situationnistes nomment la *psychogéographie* de la ville, c'est-à-dire l'étude "des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus."

Population, direction des flux, densité, atmosphère, rencontres, points d'attraction, de répulsion, ... Lentement se dégage un relief psychogéographique de la ville, où chaque lieu apparaît à la fois comme une vie propre, environné de possible, et comme une différence de potentiel vis-à-vis des autres lieux. Les situationnistes construisaient des cartes de ces reliefs ; la dérive donc, comme moyen de percevoir la ville d'un autre œil et de repenser l'urbanisme ; mais aussi comme procédé expérimental de variations, d'apport de sensations, de construction de situations : un art, un jeu.

Théorie de la dérive

« Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.

Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire: la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités. Sous ce dernier aspect, les données mises en évidence par l'écologie, et si borné que soit a priori l'espace social dont cette science se propose l'étude, ne laissent pas de soutenir utilement la pensée psychogéographique.

L'analyse écologique du caractère absolu ou relatif des coupures du tissu urbain, du rôle des microclimats, des unités élémentaires entièrement distinctes des quartiers administratifs, et surtout de l'action dominante de centres d'attraction, doit être utilisée et complétée par la méthode psychogéographique. Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale. [...] »

Internationale Situationniste, n°2, décembre 1958



« Discours sur les passions de l'amour »
Guide psychogéographique de Paris

FICHE N° 14

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.



FICHE N° 15

ÉCRIVAINS, ESSAYISTES, PHILOSOPHES

GASTON BACHELARD (1884-1962)

Philosophe français, il est l'auteur d'une épistémologie historique et d'une psychanalyse de la connaissance scientifique, ainsi que d'analyses de l'imaginaire poétique.

Il invente ce qu'il appelle la "psychanalyse de la connaissance objective" inspirée par les travaux de Jung, qui introduit et étudie la notion d'obstacle épistémologique: ce sont des obstacles affectifs dans l'univers mental du scientifique et de l'étudiant, obstacles qui les empêchent de progresser dans la connaissance des phénomènes. L'imaginaire poétique sera abordé dans des ouvrages tels que *L'Eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière* (1941) ou *La Poétique de l'espace* (1957).

JORGE LUIS BORGES (1899-1986)

Ecrivain argentin de prose et de poésie, ses travaux dans les champs de l'essai et de la nouvelle sont considérés comme des classiques de la littérature du XXème siècle.

Jorge Luis Borges était porteur de rêve, tissant ensemble des mots qui capturent l'esprit vers un labyrinthe sans fin de pensées, de considérations et de lutte. Lire les récits de Borges c'est abandonner les concepts de temps, de mémoire, de soi, et de société que nous cotoyons chaque jour, pour entrer dans un monde complexe de jeux intellectuels. Il était l'un de ces rares auteurs à défier toute catégorie et à pouvoir passer de genre en genre. Parfois il écrivait le mystère ou la fantaisie, cela pouvait même frôler la science-fiction. Borges enfin surprenait par la réalité, la psychologie, les problèmes de société et les rêves.

UMBERTO ECO (1932-2016)

Universitaire, érudit et écrivain italien, Umberto Eco est reconnu pour ses nombreux travaux sur la sémiotique, l'esthétique médiévale, la communication de masse, la linguistique et la philosophie.

Mais Umberto Eco est surtout connu du grand public pour ses oeuvres romanesques. Son premier roman, *Le Nom de la Rose* (1980) connaît un succès mondial avec 17 millions d'exemplaires vendus à ce jour. Il écrira ensuite *Le Pendule de Foucault* (1988) et *l'Île du jour d'avant* (1994), roman historique qui exploite e.a. un problème crucial pour la navigation de l'époque, la détermination de la longitude.

ANDRÉ MALRAUX (1901-1976)

André Malraux est un écrivain, aventurier, homme politique et intellectuel français. Son oeuvre romanesque (*La Voie Royale*, 1930; *La Condition humaine*, 1933 qui obtiendra le prix Goncourt; *L'Espoir*, 1937), mais aussi critique ou autobiographique, cherche dans l'engagement politique et dans l'art les moyens de lutter contre la corruption du temps et l'instinct de mort. Militant antifasciste, il combattit aux côtés des républicains lors de la Guerre d'Espagne de 1936-1937. Il rejoindra la Résistance en mars 1944 et participera aux combats lors de la Libération de la France. Après la guerre il s'attachera à la personne du général de Gaulle et sera ministre de la Culture de 1959 à 1969.

Il écrit alors de nombreux ouvrages sur l'art comme *Le Musée imaginaire* ou *Les Voix du silence* (1951).

GEORGES PEREC (1936-1982)

Ecrivain français, membre de l'Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, groupe international de littéraires et de mathématiciens) à partir de 1967, Percec fonde ses oeuvres sur l'utilisation de contraintes formelles, littéraires ou mathématiques, qui marquent son style.

Georges Perec se fait connaître dès son premier roman, *Les Choses* (1965), Prix Renaudot, qui restitue l'air du temps à l'aube de la société de consommation. Son premier roman "oulipien" *La Disparition*, est un roman lipogrammatique (il ne comporte aucun "e"). En 1978 paraît *La Vie mode d'emploi* (prix Médicis), roman dans lequel Percec explore de façon méthodique et contrainte la vie des différents habitants d'un immeuble et qui lui apportera la consécration publique.

FICHE N° 16

ESPECES D'ESPACES

AVANT-PROPOS

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans (cf. fig.1). Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose: du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour.

L'espace. Pas tellement les espaces infinis, ceux dont le mutisme, à force de se prolonger, finit par déclencher quelque chose qui ressemble à de la peur, ni même les déjà presque domestiqués espaces interplanétaires, intersidéraux ou intergalactiques, mais des espaces beaucoup plus proches, du moins en principe: les villes, par exemple, ou bien les campagnes ou bien les couloirs du métropolitain, ou bien un jardin public.

Nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous semble évident. Peut-être cela devrait-il être effectivement évident. Mais cela n'est pas évident, cela ne va pas de soi. C'est réel, évidemment, et par conséquent, c'est vraisemblablement rationnel. On peut toucher. On peut même se laisser aller à rêver. Rien, par exemple, ne nous empêche de concevoir des choses qui ne seraient ni des villes ni des campagnes (ni des banlieues), ou bien des couloirs de métropolitain qui seraient en même temps des jardins. Rien ne nous interdit non plus d'imaginer un métro en pleine campagne (j'ai même déjà vu une publicité sur ce thème mais - comment dire? - c'était une campagne publicitaire). Ce qui est sûr, en tout cas, c'est qu'à une époque sans doute trop lointaine pour qu'aucun d'entre nous n'en ait gardé un souvenir un tant soit peu précis, il n'y avait rien de tout ça: ni couloirs, ni jardins, ni villes, ni campagnes. Le problème n'est pas tellement de savoir comment on en est arrivé là, mais simplement de reconnaître qu'on en est arrivé là, qu'on en est là: il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace, et l'un de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public; un autre (ici, tout de suite, on entre dans des espaces beaucoup plus particularisés), de taille plutôt modeste à l'origine, a atteint des dimensions assez colossales et est devenu Paris, cependant qu'un espace voisin, pas forcément moins doué au départ, s'est contenté de rester Pontoise. Un autre encore, beaucoup plus gros, et vaguement hexagonal, a été entouré d'un gros pointillé (d'innombrables événements, dont certains particulièrement graves, ont eu pour seule raison d'être le tracé de ce pointillé) et il a été décidé que tout ce qui se trouvait à l'intérieur du pointillé serait colorié en violet et s'appellerait France, alors que tout ce qui se trouvait à l'extérieur du pointillé serait colorié d'une façon différente (mais, à l'extérieur dudit hexagone, on ne tenait pas du tout à être uniformément colorié: tel morceau d'espace voulait sa couleur, et tel autre en voulait une autre, d'où le fameux problème topologique des quatre couleurs, non encore résolu à ce jour) et s'appellerait autrement (en fait, pendant pas mal d'années, on a beaucoup insisté pour colorier en violet - et du même coup appeler France - des morceaux d'espaces qui n'appartenaient pas au susdit hexagone, et souvent même en étaient fort éloignés, mais, en général, ça a beaucoup moins bien tenu).

Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

Georges Perec, "Espèces d'Espaces", 1974

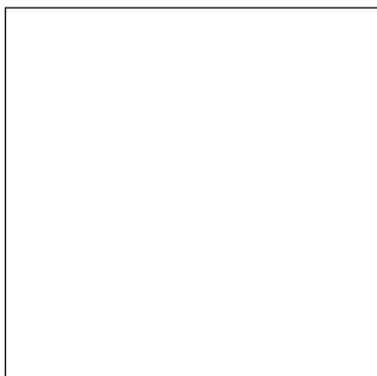


Figure 1. Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll, La Chasse au snark).

FICHE N° 17

HIRST Damien (1965-)

Artiste anglais né à Bristol.

Après des études d'art, pendant lesquelles il travaille dans une morgue, Hirst se fait remarquer comme commissaire d'exposition qui marque la naissance du courant des Young British Artists*, dont il sera le chef de file non proclamé.

Fasciné par les mises en scène mortifères, ses premières oeuvres contiennent déjà toutes les caractéristiques de ses oeuvres futures. En 1991, son installation "The Acquired Inability to Escape", un espace meublé d'une chaise et d'un bureau sur lequel sont posés des cendriers remplis de mégots, est une réflexion ambiguë sur la mort et l'aliénation qui trouvera son prolongement, minimaliste et sériel, avec ses vitrines remplies de médicaments, de comprimés ou de mégots.

En 1991 toujours, ses installations, "A Thousand Years" composé d'un double bac dans lequel des asticots se nourrissent d'une tête de vache et se muent en mouches qui viennent finalement griller sur une résistance électrique, ou "Out of Sight, Out of Mind" avec ces deux têtes de vache qui nagent dans le formol dans des bacs de verre et d'acier, préfigurent aussi ses travaux ultérieurs.

Avec l'oeuvre "Mother and Child Divided" de 1993 présentant dans de grandes vitrines visibles recto-verso, une vache et son veau morts, chacun coupé en deux dans le sens de la longueur, Damien Hirst provoque le scandale et accède à la renommée internationale.

En 1995, Hirst sera récompensé du *Turner Prize*, une des plus hautes distinction décernée à un artiste.

Les oeuvres de Damien Hirst peuvent être considérées comme des vanités** contemporaines qui sous couvert d'une métaphore dans laquelle animaux et humains s'échangent les rôles, célèbrent la putréfaction du vivant et la fascination de la mort.



Damien HIRST

* YBA: Young British Artists, mouvement cent pour cent britannique apparu au cours des années '90. Regroupés sous ce vocable à la suite de la scandaleuse exposition organisée en 1997 par le publicitaire et collectionneur Charles Saatchi. On y retrouve les artistes Dinos et Jake Chapman, Tracey Emin, Ron Mueck, James Rielly, Jenny Saville, Sarah Lucas ou Rachel Whiteread, ...

** Vanité: genre pictural, appliqué à des natures mortes dont les objets représentés se rapportent à la fragilité et à la brièveté de la vie, au temps qui passe, à la mort.

FICHE N° 18

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° 19

KOSUTH Joseph (1945-)

Joseph Kosuth suit les cours du Cleveland Art Institute (1963-1964) et fréquente ensuite la School of Visual Arts de New-York (1965-1967), puis étudie la philosophie (1971-1972).

Précoce, il expose en 1965 son oeuvre *One and Three Chairs* qui fait de lui l'un des fondateurs de l'art conceptuel (voir fiche n°8).

Pionnier de cet art, il s'emploie à séparer l'esthétique de l'art, la bannissant au profit de la "production de sens", affirmant que l'art est langage, que "l'art est la définition de l'art", qu'il relève du domaine des idées et non de l'esthétique ou du goût.

Deux de ses oeuvres inaugurales, intitulées *One and Three Chairs*, de la série *One and Three*, qui présente trois formes de la chaise, l'objet, sa photographie à l'échelle 1/1 et sa définition dans le dictionnaire, et *Five Words in Orange Neon*, de la même année, qui se réduit aux cinq mots de l'intitulé en néon orange sur fond noir, posent les fondements de son oeuvre. D'autres oeuvres de la même période approfondiront, sous des formes différentes, l'éviction de toute interprétation en dehors de ce que le spectateur voit.

En 1969, Kosuth écrit son essai "*L'Art après la philosophie*" et revendique la position de porte-parole de la conception avant-gardiste de l'"art comme idée". Sa thèse radicale de l'autonomie moderniste est liée à une réévaluation et une révision de l'histoire de l'art, qui pose les ready-mades de Duchamp (voir fiche n°12) - plutôt que les tableaux de Manet ou de Cézanne, ou le cubisme - comme le grand point de départ du modernisme.

A sa parution, cet essai fut considéré comme une sorte de manifeste pour un courant "analytique" s'inscrivant dans le contexte de l'art conceptuel.

Durant l'été 1969, il est invité à faire fonction d'éditeur américain de la revue *Art-Language* et travaille avec le groupe artistique du même nom (*Art & Language*: collectif d'artistes conceptuels créé fin des années '60 en Angleterre).

"*Art as art*" devient plus ou moins la devise de cet artiste qui utilisera la littéralité de ses oeuvres pour penser les choses de manière objective, les pièces souvent tautologiques nous disent qu'elles ne pourraient être autrement que comment elles sont.

Chez Kosuth, les réflexions théoriques et les réalisations pratiques se côtoient. Le but de son travail est de "produire du sens", même s'il faut pour cela bannir l'aspect esthétique de l'oeuvre. L'art ne consiste pas en critères formels, mais il suffit de nommer quelque chose art pour que ce soit de l'art.

L'art dépend d'un contexte artistique. Il faut être informé du concept d'art pour comprendre une forme d'art.



Joseph KOSUTH

FICHE N°20

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.

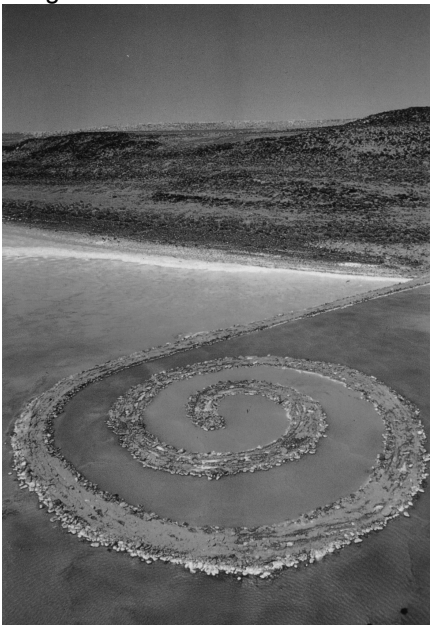
En Europe, le Land art procède davantage d'une intimité poétique, d'une mise en oeuvre artisanale. Les *Promenades* de Richard Long peuvent se limiter à la trace de l'herbe foulée par lui dans un champ (cf. aussi, les travaux de Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, ou chez nous, de Bob Verschueren).

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° 21

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).

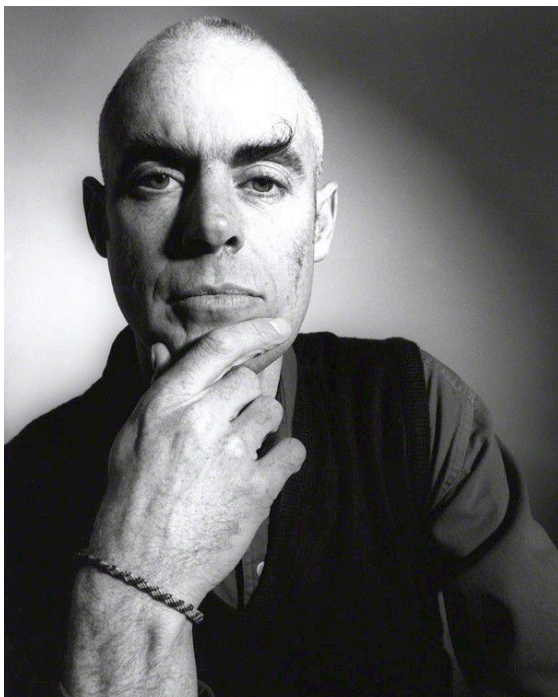
Avant tout marcheur, Long réalise une transformation douce de l'environnement sur lequel il agit, en déplaçant les matériaux (souvent à la main), donnant ainsi à son oeuvre à la fois un rapport au paysage et une échelle humaine.

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°22

NOUVEAU RÉALISME

La déclaration constitutive du Nouveau Réalisme fut signée le 27 octobre 1960 par Arman, François Dufrène, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villeglé. César et Mimmo Rotella rejoignirent le groupe par la suite, ainsi que, plus tard, Niki de Saint-Phalle, Christo et Gérard Deschamps.

Auparavant, en avril à Milan, Restany, théoricien du groupe, avait publié le premier *Manifeste du Nouveau Réalisme*. Contre la "peinture de chevalet qui a fait son temps", et "à quarante degrés au-dessus de Dada", il prône une esthétique d'appropriation directe du réel.

Ces artistes cherchent à abolir la prétendue "distance entre l'art et la vie" par de "nouvelles approches perceptives du réel". Cette réalité est principalement le monde de la société de consommation et des masses-média.

S'emparant de morceaux de réel pour les exposer en tant que tels, les Nouveaux Réalistes récusent les contraintes de la représentation, orientant le regard et la conscience vers la quotidienneté, faite d'objets et de déchets, de machines, marchandises ou publicité.

Dans un contexte de consommation sans frein, où s'affiche l'idéologie du "progrès" social, leurs oeuvres exhibent l'ambivalence d'un monde partagé entre la performance et l'obsolescence.

En figeant par des manipulations simples le devenir des choses, elles dévoilent, avec un esprit ludique ou sérieux, la constitution d'un univers dominé par le quantitatif.

Il appartient alors aux artistes du Nouveau Réalisme d'en révéler les aspects qualitatifs inaperçus, chacun dans une approche singulière qui privilégiera certaines techniques.

César s'approprie des compressions de voitures, Daniel Spoerri les reliefs d'un repas abandonné sur une table, Arman l'accumulation de déchets, Yves Klein le bleu du ciel ou le vide d'une galerie, Jacques Villeglé ou Raymond Hains des affiches lacérées...

Le Nouveau Réalisme est contemporain du Pop Art anglais d'abord, américain ensuite, et tous trois intègrent dans leurs oeuvres les produits de la société de consommation et de la communication de masse.

Cependant, la matérialité intrinsèque des choix opérés par les Nouveaux Réalistes, des objets patinés par le temps ou l'usage, teinte leurs oeuvres d'une subjectivité et d'une intimité que l'on ne retrouve pas dans les images plus froides et aseptisées du Pop Art.

La critique américaine de l'époque décrivait l'art de ces artistes européens comme autobiographique, narratif et littéraire, alors que celui des Américains est présenté comme anonyme et objectif.



CÉSAR
« Compression » (1962)

FICHE N° 23

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.

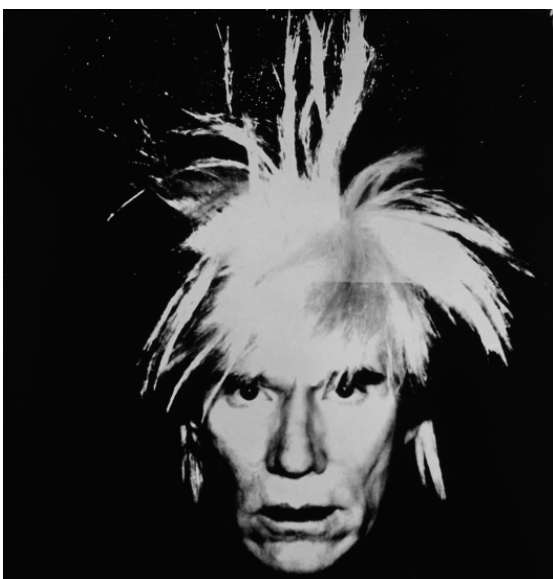
Comme eux, les artistes pop intègrent dans leurs œuvres les icônes de la société de consommation et de la communication de masse. Leurs techniques picturales peuvent être celles de l'affiche publicitaire (aérographe) ou de la reproduction industrielle de l'image (sérigraphie).

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° 24

SITUATIONNISME

Dans l'avant-garde française, de Baudelaire au surréalisme, court le thème de l'inattendu, du bizarre, des aspects magiques de la modernité, vécus comme une fête par ceux qui savent lire la ville moderne.

Après la disparition effective du surréalisme après-guerre, cette tradition culturelle, toujours de nature révolutionnaire, fut reprise par l'Internationale Situationniste, une organisation fondée en 1957, qui devait connaître son apogée pendant les événements de mai 68, et dissoute en 1972. L'Internationale Situationniste était une synthèse du Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste (lui-même issu de Cobra et incluant Asger Jorn) et de l'Internationale Lettriste (dans lequel était déjà impliqué Guy Debord).

L'Internationale Situationniste peut être vue comme un mouvement politique et esthétique.

Politique, parce que le projet Situationniste est un programme révolutionnaire désireux d'en finir avec la société de classes en tant que système oppressif et de combattre le système idéologique de la civilisation occidentale : la domination capitaliste. Ce projet reposait sur la lutte révolutionnaire pour l'abolition des Etats et du capitalisme et l'instauration de l'autogestion généralisée par le pouvoir des conseils ouvriers (démocratie directe). Les situationnistes luttent avant tout pour une société égalitaire débarrassée des rapports marchands, mais ils suggèrent aussi une révolution de la vie quotidienne, projet libertaire et hédoniste que l'on pourrait résumer par le slogan: "Jouissons sans entraves!".

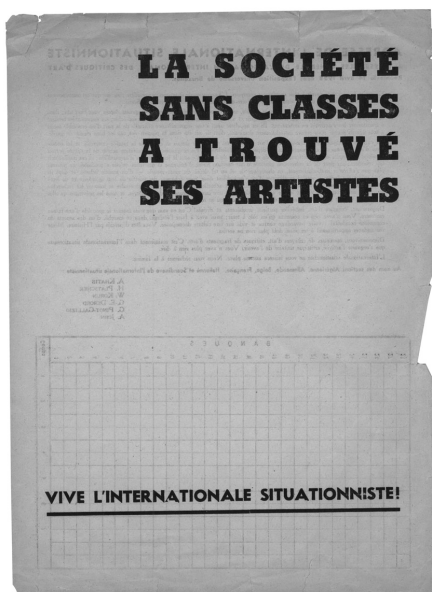
Esthétique, parce qu'elle est aussi l'héritière des tentatives révolutionnaires des avant-gardes artistiques de la première moitié du XXème siècle, comme le surréalisme ou le dadaïsme.

Une des principales caractéristiques de l'idée situationniste est la libération des conditions historiques pour une réappropriation du réel, et ce dans tous les domaines. L'activité de production ne sera plus un travail et fusionnera avec toutes les autres activités humaines sous une forme artistique et poétique. De manière générale, le projet situationniste aspire à ce que toutes les activités humaines prennent une forme artistique : celle de la libre création des individus.

Si le dépassement de l'art fut l'un des objectifs de départ de l'Internationale Situationniste, celui-ci s'est vite orienté vers une critique de la société du spectacle.

Le concept de "spectacle" étant considéré comme l'appareil de propagande du pouvoir capitaliste, mais aussi comme rapport social médiatisé par des images.

Le bulletin de l'Internationale Situationniste fit paraître douze numéros, où l'on retrouve, entre autres, les concepts de dérive ou de détournements, des propos sur l'urbanisme (cf. "Formulaire pour un urbanisme nouveau" de Gilles Ivain in IS n°1 de juin 1958 ou "Programme élémentaire du Bureau d'urbanisme unitaire" de Raoul Vaneigem in IS n°6 de août 1961), et bien sûr la notion de "spectacle".



« Adresse de l'internationale situationniste à l'assemblée générale des critiques d'art »
Tract recto-verso (1958)

FICHE N° 25

Daniel SPOERRI (1930-)

En 1942, Daniel Spoerri fuit la Roumanie avec sa famille après l'exécution de son père par les nazis et se réfugie en Suisse. Il y rencontre Jean Tinguely en 1949.

Premier danseur à l'Opéra de Berne entre 1954 et 1957, il travaille aussi comme metteur en scène et fonde une revue de poésie.

A Paris en 1959, il conçoit les éditions MAT (Multiplication d'art transformable: l'œuvre est pensée pour être multipliée, sans "original" repérable) pour diffuser des travaux, entre autres, de Albers ou Heinz Mack, de Duchamp ou Dieter Rot, Soto ou Tinguely.

Simultanément, il met au point ses premiers *Tableaux-pièges*, processus qu'il expliquera dans un texte publié en 1962 intitulé *Topographie anecdotée du hasard*.

Proche de Tinguely et de Klein, il signera la Déclaration du Nouveau Réalisme.

L'année suivante, il transforme la galerie J. en restaurant et sert des repas qui, une fois consommés, sont fétichisés. La cuisine devient une dimension complémentaire de ses activités et l'ouverture d'un restaurant à Düsseldorf en 1968, lui permet de fixer les reliefs de repas en autant de tableaux-pièges.

Parallèlement, il est actif dans le mouvement Fluxus et entretient de multiples relations avec différents mouvements d'avant-garde.

Le *Tableau-piège* connaîtra de multiples variations allant des « *Tables-pièges* » aux « *Détrompe-l'œil* », des « *Collections* » aux « *Pièges à mots* » réalisés avec Robert Filliou, des « *Conserves de magie à la noix* » aux « *Musées sentimentaux* » ..., autant de jeux des sens et du sens et d'expression en état d'apesanteur d'un artiste dont les positions esthétiques et théoriques s'attachent à la célébration des reliefs et reliques de notre quotidien.

L'efficacité du *Tableau-piège* est à trouver dans sa simplicité ; en effet, leur "leçon optique" est immédiate: en faisant basculer des choses très ordinaires de l'horizontale à la verticale et en les présentant au mur comme "tableau", ils attirent automatiquement l'attention sur ce qui n'est quotidiennement pas vu, sur ce qui "normalement", n'attire aucunement le regard.

Daniel Spoerri en donnera cette définition: "*Des objets trouvés dans des situations désordonnées ou ordonnées aléatoires sont fixés à leur support dû au hasard (table, boîte, tiroir, etc.) exactement dans la situation où ils ont été trouvés. Seul leur plan est changé : le résultat étant déclaré tableau, l'horizontal devient vertical.*"

Mais plus encore que questionner le regard, les Tableaux-pièges exposent les effets d'un hasard pour que le spectateur y devienne sensible et ait son attention attirée sur l'endecà, ou l'amont de ce qu'un regard inattentif ou pressé tiendrait pour constitutif d'une banalité, et inviter à une rêverie, même légère, sur le passage du temps.

L'apparence "datée" des éléments disposés témoigne simultanément de l'évolution sociale des choses ou des comportements : le *Tableau-piège* élabore une archéologie d'un présent sans cesse mouvant.

L'ensemble du travail de Spoerri manifeste un refus permanent des conventions, aussi bien qu'une relation ambiguë avec le temps, la mort et les procédés de conservation.



Daniel SPOERRI
- Portrait -

FICHE N° 26

SURRÉALISME

Parce qu'il perdure encore aujourd'hui, longtemps après la mort de son instigateur, au point d'être devenu un mot usuel, le surréalisme reste une "clef" associant, tour à tour, tous ceux qui ont voulu, par des solutions imaginaires, s'opposer au rationalisme du siècle.

Placé sous le triple signe de l'amour, de la poésie et de la liberté, le surréalisme prend naissance dans les années 20. André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, et bientôt Paul Eluard, créent ensemble la revue *Littérature*.

Sous l'égide du "merveilleux", de Sade à Nerval, de Baudelaire à Rimbaud et à Apollinaire, à qui le mot est emprunté, rompant avec le nihilisme dévastateur (des dadaïstes, des futuristes) qu'il transforme en goût de la provocation insolente, le surréalisme s'organise. Très vite il se transforme en mouvement.

Né de et par l'écriture, le surréalisme veut s'affranchir des disciplines et exister "en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale".

Le mouvement trouve en Lautréamont comme en Freud, en Bosch comme en Gustave Moreau, les sources de son investigation, et part alors "à la conquête de l'irrationnel", "l'automatisme", "l'expérience des sommeils" et la "sténographie des rêves".

Il s'inscrit dans la continuité du romantisme et du symbolisme ; il en célèbre l'idéalisme comme le nécessaire engagement. "L'art, écrit Breton, est au service de la révolution".

De "l'écriture automatique" (en duo avec Soupault), aux "cadavres exquis", des "frottages" aux "grattages", que Max Ernst inaugure en 1925, de la méthode "paranoïacritique" initiée par Dali aux "objets à fonctionnement symbolique", le surréalisme est un vaste laboratoire.

Le surréalisme cherche à abolir toute frontière entre rêve et réalité, en soumettant cette dernière à ses envies et ses pulsions.

Dans les années 30, la politisation du mouvement (ou plutôt de ses membres) et la publication d'un second "Manifeste du surréalisme" par Breton (le 1er datant de 1924) ne trouvant pas le soutien de ses pairs, feront s'effriter la cohésion du groupe.

Georges Bataille s'oppose au point de vue de Breton et sera bientôt rejoint par d'autres membres du groupe. Alors que Breton quitte le parti communiste, certains de ses plus proches amis en deviennent des dignitaires.

Depuis lors, le surréalisme n'a cessé d'être réinventé en autant d'éclats infinis, et continuera à en produire parce qu'il n'y a pas de limites à sa manière d'appréhender le monde autres que celles de nos imaginations.

De nombreux artistes peuvent être rattachés à ce mouvement : Giorgio de Chirico, Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dali, René Magritte, André Masson, Wilfredo Lam, Hans Bellmer, Joan Miro, Paul Delvaux, ...



Salvador DALI
« Prémonition de la guerre civile » (1936)

FICHE N° 27

TURRELL James (1943-)

Né en 1943, à Los Angeles, dans une famille Quaker d'origine franco-irlandaise, son père est ingénieur et éducateur aéronautique et sa mère possède une formation médicale.

Il obtient sa licence de pilote d'avion à 16 ans et travaille e.a. comme cartographe aérien.

Après des études dans le domaine de la psychologie de la perception, mais aussi des études de mathématique, de géologie et d'astronomie, il fait une petite année de prison en 1966 pour avoir entraîné des jeunes gens à éviter d'être incorporés pour la guerre du Vietnam.

Depuis sa 1ère exposition en 1967, James Turrell a développé ses idées de piège à lumière. En 1969, il transforme le bâtiment de son atelier à Los Angeles en chambre noire - laboratoire pour toutes sortes de recherches sur la lumière et la perception. Depuis, Turrell n'a eu de cesse de prolonger un même projet artistique.

"La lumière est un matériau que j'utilise et que je manipule pour travailler sur le médium de la perception" dit-il, en insistant pour bien marquer que son objectif n'est jamais l'installation ou le dispositif lui-même, mais la réalité physique et psychique de perception du spectateur.

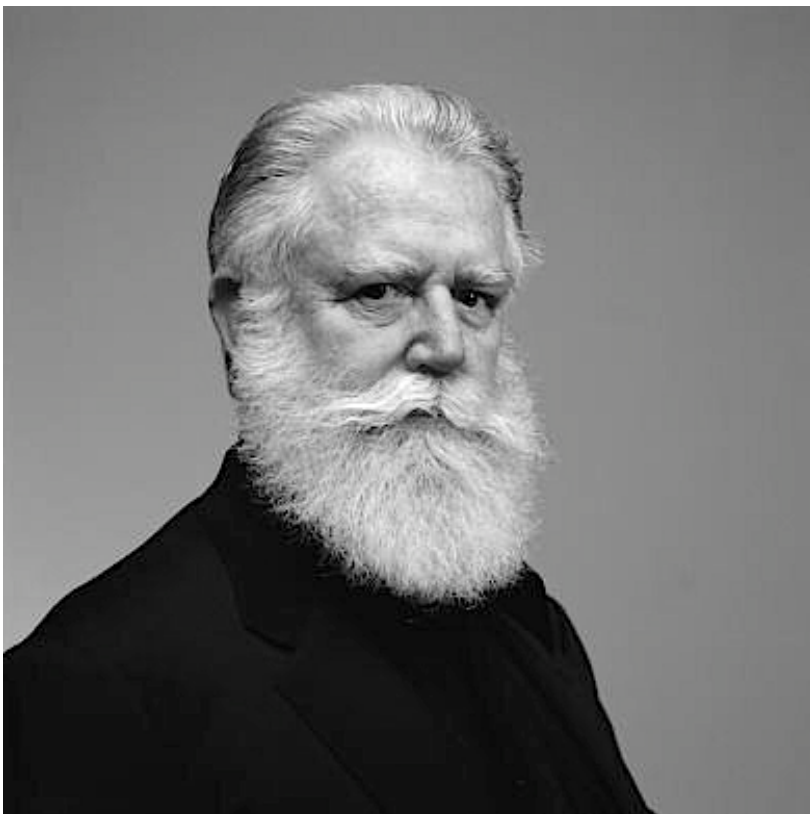
Il entreprend de mettre les techniques optiques les plus élaborées au service d'un renouvellement paradigmatique du statut du spectateur: de voyeur, il devient acteur et créateur de sa propre perception, confronté à un art suggestif et non plus représentatif.

Mis à part les dessins et les plans, voire les cartes pour le Roden Crater, qui accompagnent ses oeuvres de plus grande envergure, sa production ne comporte quasi aucun objet en tant que tel.

Dans les années 1970, Turrell commence sa série des Skyspaces, des espaces clos, ouverts sur le ciel à travers un trou dans leur plafond, où les gens s'installent le long des murs afin d'observer le ciel.

Il est également connu pour ses tunnels et projections lumineuses qui créent des formes qui semblent posséder une masse, mais qui ne sont créées qu'à partir de lumière.

En 1979, James Turrell fait l'achat d'un cratère volcanique (éteint) en Arizona: le Roden Crater. Il le transforme peu à peu en un gigantesque observatoire astronomique à l'oeil nu, dédié à la contemplation de phénomènes célestes (Renseignements et contacts: Skystone Foundation Box 725, Flagstaff, Arizona 86002, USA).



James TURRELL

FICHE N° 28

CITATIONS

MUSÉE

DE LA RIGUEUR SCIENTIFIQUE

« ... En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de L'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges des Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, liv. IV, chap. XLV, Lérida, 1658

Jorge Luis Borges
Histoire de l'Infamie, 1946

« Le rôle des musées dans notre relation avec les oeuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue; et qu'il en existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIXème siècle a vécu d'eux; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'oeuvre d'art. Ils ont contribué à délivrer de leur fonction les oeuvres d'art qu'ils réunissaient."

André Malraux
Le Musée Imaginaire, 1963

«Il faut construire le monde, les mots viennent ensuite, presque tout seuls. ... Il faut se créer des contraintes pour pouvoir inventer en toute liberté. ... On peut construire un monde totalement irréel, ... mais il faut que ce monde, purement possible et irréaliste, existe selon des structures définies au départ..."

Umberto Eco
Apostille Au Nom de la Rose, 1985

"L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination."

Gaston Bachelard
La Poétique de l'Espace, 1957

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

Francis Alÿs

FICHE N° 29

DEFINITIONS (1)

- Carte: Représentation conventionnelle, généralement plane, de la répartition dans l'espace de phénomènes concrets ou abstraits.

On appelle carte toute représentation partielle ou complète dans le plan (2 dimensions) d'un objet plus complexe (3 dimensions) et qui déforme la réalité. L'échelle de la carte est le rapport -généralement sous forme de fraction- entre la mesure de l'objet réel représenté et la mesure de sa représentation (carte géographique, plan urbain, carte routière, etc.). Figurent sur une carte différentes informations représentées sous forme réaliste (mais réduite), ou à l'aide de symboles, d'icônes, ou de codes de couleurs dont la signification peut être explicitée par une légende.

- Carte mentale: C'est une méthode d'enquête qui tente de retraduire les représentations qu'ont les individus: Ce type d'approche utilisé par exemple en sociologie permet de retracer :
 - sur le plan des comportements pratiques : Comment les individus se représentent et s'orientent sur un territoire connu et pratiqué par eux ?
 - sur le plan des concepts et des croyances : Comment les individus les associent ou les hiérarchisent dans leur pensée ou leur imaginaire ?
 La carte mentale fait aussi référence à 2 modes de cartographies d'information pour représenter visuellement, schématiquement, graphiquement des idées et des informations:
 - la carte heuristique : une idée centrale et un développement sous forme d'arborescence d'idées principales et secondaires;
 - la carte conceptuelle : un réseau plus ou moins hiérarchisé d'idées et de liens reliant ces idées.

- Carte heuristique: Une carte heuristique (ou carte cognitive, carte mentale, carte des idées¹, etc.) ou, dans les pays anglo-saxons et usuellement, *mind map*, est un schéma, calqué sur le fonctionnement cérébral, qui permet de représenter visuellement et de suivre le cheminement associatif de la pensée.

Cela permet de mettre en lumière les liens qui existent entre un concept ou une idée, et les informations qui leur sont associées.

La structure même d'une *mind map* est en fait un diagramme qui représente l'organisation des liens sémantiques entre différentes idées ou des liens hiérarchiques entre différents concepts.

À l'inverse du schéma conceptuel (ou « carte conceptuelle », *concept map* en anglais), les *mind maps* offrent une représentation arborescente de données imitant ainsi le cheminement et le développement de la pensée.

- Carte conceptuelle: De manière générale, un schéma conceptuel (ou carte conceptuelle) est une représentation d'un ensemble de concepts reliés sémantiquement entre eux. Les concepts sont connectés par des lignes fléchées auxquelles sont accolés des mots. La relation entre les concepts s'appuie sur des termes exprimant celle-ci : « mène à », « prévient que », « favorise », etc.

Le *schéma conceptuel* poursuit plusieurs buts. Il construit la représentation mentale d'une situation et permet de résumer la structure synthétique d'une connaissance construite à partir de sources diverses.

- Cartographie:
 1. Ensemble des opérations de conception, d'élaboration, de dessin et d'édition des cartes, des plans.
 2. Représentation d'un phénomène par une carte.

FICHE N° 30

DEFINITIONS (2)

- Heuristique: du grec ancien *eurisko*, "je trouve".
1°) *Adj.* Qui sert à la découverte.
- Pédag. *Méthode heuristique*, consistant à faire découvrir à l'élève ce qu'on veut lui enseigner.
2°) *N.f.* Partie de la science qui a pour objet la découverte des faits. *Spécialt.* (en histoire). Art de rechercher des documents.

- Muséographie: Ensemble des notions techniques nécessaires à la présentation et à la bonne conservation des oeuvres, des objets que détiennent les musées.
Le muséographe est responsable du programme de l'exposition, lequel définit les contenus, les objets éventuels, les objectifs de l'exposition, les cibles de publics, les conditions de conservation, la cohérence des parcours que l'on désire. Le muséographe fait le lien et la coordination avec les différents interlocuteurs intervenant dans le projet d'exposition.

- Muséologie: Science de l'organisation des musées, de la conservation et de la mise en valeur de leurs collections. La muséologie est une « méta-discipline » qui étudie, réfléchit, questionne l'institution muséale, le musée, et travaille intellectuellement l'ensemble des activités liées au champ muséal : les sciences et techniques du musée que sont la gestion, la recherche, la conservation, le classement, la mise en valeur des objets, œuvres ou patrimoine (les collections), la médiation, l'animation, etc.

Elle étudie notamment l'histoire, les fonctions philosophiques, sociales et culturelles des musées (recherches, éducation, etc.), tout comme les attentes, les besoins et les pratiques des publics. Elle interroge également l'avenir du muséal dans l'espace public, et s'interroge sur les orientations et sur les formes nouvelles que le musée pourrait éventuellement prendre. La muséologie a recours à de nombreuses disciplines, dont les sciences de l'information et de la communication, la sociologie, l'histoire, l'économie, les sciences de gestion, les sciences politiques, la philosophie, l'histoire de l'art...

- Sémantique: du grec *semantikos*, "qui signifie".
1°) Etude méthodique du langage considéré du point de vue de la signification des mots.
2°) Nom de diverses disciplines à caractère plus philosophique que linguistique. Théorie générale des signes et de la signification ou étude sociale, psychologique et logique du signe.
Par analogie, l'on peut dire qu'il y a entre la sémantique et la syntaxe le même rapport qu'entre le fond et la forme.

- Sémiologie: du grec ancien *sêmeion*, "signe" et *logia*, "étude".
Science générale des signes et des lois qui les régissent au sein de la vie sociale.

- Sémiotique: Etude des signes et de leur signification.
Toute pensée s'effectue à l'aide de signes. Un signe est une triade: un représentant (signe matériel) dénote un objet (un objet de pensée, réel ou virtuel) grâce à un interprétant (représentation mentale entre le représentant et l'objet).
On distingue trois "dimensions" de la sémiotique:
- la sémantique: la relation entre les signes et ce qu'ils signifient.
- la syntaxe: les relations entre signes.
- la pragmatique: la relation entre les signes et leurs utilisateurs.

FICHE N° 31

BIBLIOGRAPHIE initiation à l'art moderne et contemporain

- Art contemporain Le guide
Elisabeth COUTURIER Ed. Flammarion, Paris, 2015
- l'ABCdaire de l'Art contemporain
Catherine FRANCBLIN - Damien SAUSSET - Richard LEYDIER Ed. Flammarion, Paris, 2003
- L'Art contemporain
Catherine MILLET Collection DOMINOS Ed. Flammarion, Paris, 1997
- L'Art dans le monde de 1960 à nos jours
Philippe DAGEN Ed. Hazan, Paris, 2012
- L'Art depuis 1945 groupes et mouvements
Hervé GAUVILLE Ed. Hazan, Paris, 2007
- Découvrir & comprendre l'Art contemporain
Alain Bourdieu - Dominique BENARD - Anne-Marie HOUEVILLE Ed. Eyrolles, Paris, 2010
- 10 clefs pour s'ouvrir à l'art contemporain
Isabelle de MAISON ROUGE Ed. Sautereau, Paris, 2006
- 50 ans d'art contemporain
Collectif de l'École du Louvre Ed. Réunion des Musées Nationaux, 1995

FICHE N° 32

BIBLIOGRAPHIE (1)

- A Ciel Ouvert
L'art contemporain à l'échelle du paysage
Christophe DOMINO
Ed. Scala, Paris, 1999
- L'Art du XXème siècle
Museum Ludwig Cologne, Collectif
Ed. Taschen, Cologne, 1996
- The Map As Art
Contemporary artists explore cartography
Katharine HARMON
Princeton Architectural Press, 2009
- Installations - *L'art en situation*
N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY et M. PETRY
Ed. Thames & Hudson, Londres, 1994
- Rencontres 9 James Turrell
Almine RECH
Ed. Images Modernes, Paris, 2005
- Richard Long
Walking in Circles
Ed. Thames & Hudson, Londres, 1991
- Els Limits del Museu
Catalogue d'exposition
Fundacio Antoni Tàpies, Barcelona, 1995
- Art Now Vol.2
The New Directory to 136 international contemporary artists
Uta GROSENICK
Ed. Taschen, Cologne, 2005
- L'Art en Belgique
Flandre et Wallonie au XXème siècle, un point de vue
Collectif
Ed. Lebeer-Hossmann, Paris, 1990
- Art Press
ABC - Art Belge Contemporain
Trimestriel n°19 - Nov/Déc/janvier 2011
artpress2, Paris, 2010
- Art & Artifact
The Museum as Medium
James PUTNAM
Ed. Thames & Hudson, Londres, 2001
- Land Art
Gilles A. Tiberghien
Ed. Carré, Paris, 1995
- Art en Théorie 1900-1990
C. HARRISON et P. WOOD
Ed. Hazan, 1997
- L'Art d'aujourd'hui
B. Riemschneider, U. Grosenick
Ed. Taschen, 2001
- L'Art d'aujourd'hui
Edward Lucie-Smith
Ed.Booking International, 1996
- L'Art du XXème siècle
Museum Ludwig Cologne
Ed. Taschen, 1996

FICHE N° 33

BIBLIOGRAPHIE (2)

Espèces d'espaces
Georges PEREC

Ed. Galilée, Paris, 1974

Apostille au Nom de la Rose
Umberto ECO

Ed. Grasset, Paris, 1987

Le Musée Imaginaire
André MALRAUX

Ed. Gallimard, Paris, 1965

Borges, L'auteur et autres textes
Jose Luis BORGES

Ed. Gallimard, paris, 1971

La Poétique de l'espace
Gaston BACHELARD

Ed. Les Presses Universitaires de France, 1957

Site internet et liens

<http://www.wikipedia.org>

<http://www.aiweiwei.com>

<http://www.damienhirst.com>

<http://lauriefrick.com>

<http://www.olafureliasson.net>

<http://www.richardlong.org>

<http://www.jamesturrell.com>

<http://territoiredessens.blogspot.be/>, le blog de Andrée Anne Dupuis Bourret.

<http://mappemonde.mgm.fr>

<http://www.pinterest.com>

<http://www.artactuel.com>

<http://www.artnet.fr>

<http://pinterest.com/daniellinze/maps>

<http://pinterest.com/daniellinze/installations>

[http://pinterest.com/daniellinze/art moderne et contemporain](http://pinterest.com/daniellinze/art%20moderne%20et%20contemporain)