

L'art pour l'art

Ambition d'art *bis*

- Cécile Bart**, Six tableaux pour un mur, 1994
Bernd&Hilla Becher, Fünf Ansichten eines Kalksilos in Duisberg-Ruhrort, 1972
Bernd&Hilla Becher, Winding Towers IV, 1966-75
Daniel Buren, A Square in a Square in a Square, 1985 (cabane 2,80 x 5,80 x 2,80)
Jacqueline Dauriac, Cercle jaune avec femme en rouge, 1985
John Knight, Exsitu, 1989
Thomas Ruff, Sans titre, 1981-85
Joe Scanlan, Store A, (Miesian Gymnasium), 2003
Joe Scanlan, DIY, 2002
Joe Scanlan, SoLongSolSoLong, 2007
Niele Toroni, Empreintes de pinceau n°50..., 1985

Théâtre de Privas

6 juin – 4 octobre 2008 Partenaire de l'Institut d'art contemporain depuis 2002, le Conseil général de l'Ardèche dans le cadre de sa politique de sensibilisation aux arts plastiques, accompagne la diffusion de la Collection Rhône-Alpes sur son territoire. Cette exposition est organisée en partenariat avec le Théâtre de Privas, avec le concours de l'Inspection Académique de l'Ardèche.

Dossier pédagogique

Mission d'Action Culturelle du Rectorat
de Grenoble

Ce dossier s'adresse en priorité aux enseignants.
Elaboration Mireille Cluzet, professeure- animatrice

Exposition : L'art pour l'art - Ambition d'art *bis.....*

Introduction

Les huit œuvres ici présentées nous offrent un panorama sélectif, parcellaire mais exemplaire de certaines postures artistiques emblématiques de ces trente dernières années.

Ces œuvres souvent minimales ou conceptuelles dont le propos bien souvent tautologique ne désigne rien d'autre que leurs propres structures et formes , s'offrent néanmoins aisément à tout niveau scolaire de la maternelle grande section à la terminale.

Dans cet dossier et cette préparation a votre visite nous pourrons par la peinture, la photographie, la sculpture, ici présentes, interroger les notions d'In Situ, d'installation, de série, et nous tenterons de saisir ce qu'elles induisent..

La relation au spectateur fera l'objet d'une attention particulière.

Nous aborderons, des champs historiques aussi diversifiés que ceux du groupe BMPT, du Minimalisme , de l'art conceptuel, de l'art sociologique, de l'esthétique relationnelle....

La formule de Frank Stella artiste américain emblématique de l'art minimal : « What you see is what you see » - Ce que vous voyez est ce que vous voyez - est ici bien judicieuse...

Mais, en premier lieu, abordons le contenu par les intitulés....

Ambition : du latin ambitio

1 Désir ardent d'obtenir les biens qui peuvent flatter l'amour propre : pouvoir, honneurs , réussite sociale

2 Désir ardent de quelque réussite d'ordre supérieur

3 Désir, souhait quand à l'avenir personnel .

Le petit Robert

Quelque soit le degré d'intensité et d'intention, on voit bien ici que le terme « Ambition » est habité par **la notion même de désir**,

Pulsion, projection cherchant à combler un manque, un vide, un ailleurs encore inconnu, cette piste lacanienne offre des perspectives toujours excitantes...

Vers quels horizons nouveaux , les artistes de ces 3 dernières décennies ont - ils été projetés ?

Pourquoi le désir d'animer, d'explorer, de combler ... ces horizons perpétuellement en mouvement reste t-il incompressible ?

Ce « désir ardent » mène t-il forcément l'acte artistique au plus haut degré de reconnaissance dans l'espace social et politique ?

Ou bien, agit -il prioritairement sur l'artiste lui-même et son ego. Lui permettant ainsi de ramasser les lauriers d'une réussite toute personnelle?

Au meilleur de cette histoire il s'agira d'interroger la posture la plus signifiante, celle de la place des avant-gardes, car :

Inventer de nouvelles réalités, infléchir le réel, c'est aussi, depuis quelques décennies, l'interroger dans son espace social , géographique, politique .

De nouvelles avant-gardes peuvent ainsi être repérées en cette fin de siècle

Elles sont certainement, comme l'analysait déjà Catherine Millet* en 1996, **moins utopiques, plus réalistes** (*in Art press Spécial- Avant-gardes et fin de siècle -1996).

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*..... Introduction, suite

L'art pour l'art ?

Plus qu'une école, plus qu'un véritable mouvement, l'art pour l'art est une formule qui doit beaucoup de sa fortune au redoublement frappant du mot art, qui la clôt sur elle-même. Elle apparaît d'abord sous la plume de Victor Cousin né en 1792, mort en 1869, dont la pensée spiritualiste postule une autonomie du beau : « Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art. » De son côté, le jeune Théophile Gautier exprime sans ambages la nécessité vécue de cloisons étanches que l'exercice de l'art se doit de dresser autour de lui, par mesure de protection. (*Ency. Univ*)

Mais pour Courbet qui a pris une part active dans la commune de Paris,, la nouvelle théorie de l'art pour l'art est une théorie bourgeoise destinée à neutraliser la puissance de subversion sociale contenue dans un tableau. Les impressionnistes aussi vont se heurter à la critique ayant évacué la question du beau de leurs préoccupations.

À cette époque, ce sont les peintres de l'art nouveau comme Mucha, ou Valoton qui ont le souci de "l'art pour l'art".

Vient alors **DADA***, qui proclame la mort de l'art et sa résurrection. "Le bon goût est ennemi de l'art!", proclame **Tzara**. Puis,avec la révolution surréaliste, l'immédiateté du geste, l'instinct, les surréalistes se réapproprient la formule. Avec la révolution duchampienne, l'art à l'age de sa reproductibilité technique, "l'art pour l'art" est dans l'impasse.

Fluxus* prendra la relève 25ans plus tard avec **Allan Kaprow** et **Joseph Beuys**. La formule change de propos: Un art désintéressé, aussi bien sur le plan pécunier que sur le plan de la reconnaissance publique. L'art est considéré comme une activité libératrice et non plus comme un but esthétique. Cette idée est en germe déjà chez Van gogh, elle est revendiquée plus tard par les surréalistes. Mais la signification nouvelle de la formule ne trouve finalement son application la plus radicale qu'à partir de Fluxus et plus particulièrement **Allan Kaprow**, auteur de "l'art et la vie confondue", qui nous donne un exemple très précis de ce qu'est « l'art pour l'art », un art qui se suffit à lui-même dans l'acte de mémoire: "Je nettoiyais ma cuisine avec des cotons tiges mouillés dans ma salive. La moindre surface avait été nettoyée de la sorte. Ma femme rentra du travail et resta un long moment à bavarder avec moi dans la pièce. Lorsque je lui appris ce que j'avais fait, elle se leva et sortit avec un dégoût hilare, me traitant de fou." AK

L'acte artistique se suffirait à lui-même.

Aujourd'hui toutes les significations cohabitent, ce qui ne rend pas aisé l'explication...

Nous verrons qu'ici c'est, bien sûr, ce deuxième espace qui par les œuvres exposées sera interrogé. Un art qui se suffit à lui-même, se veut objectif, et propose ses propres codes et référents.

« A l'évidence, la reconsidération de l'histoire de la peinture abstraite récente favorise des gestes simples, des mécanismes élémentaires. On s'intéresse à peintres qui, laissant de côté des recherches de

composition, étudient plutôt la manière dont la couleur s'empare de la surface. De même le geste est réduit à sa fonction minimum : marquer cette surface, la qualifier en tant qu'espace pictural..... » il y a renoncement à toute sophistication de la pratique pour laisser la peinture, en quelque sorte, se révéler d'elle-même « » « pour schématiser : la peinture moderne se serait progressivement dégagée d'un espace illusionniste représentatif, pour s'épanouir dans la révélation de son espace spécifique » »

Catherine Millet « L'art contemporain en France » Flammarion 1987

Quelques repères philosophiques .

L'acte artistique est toujours un acte de pensée

A bien y regarder....

Cette sélection d'œuvres radicales nous engage à l'observation de processus plastiques analytiques, sortes de mises en plat des ingrédients de la peinture et/ou de la sculpture, et de la photographie. Ces règles du jeu le plus souvent formelles en apparence cachent un processus de pensée souvent complexe, exigeant totalement ancré dans la pensée philosophique contemporaine, bouleversante, celle mise en lumière dans les années 60. Celle de Jacques Derrida et son concept de déconstruction mais aussi celle de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Qu'est-ce que déconstruire pour Jacques Derrida ?

Non pas détruire, mais ébranler la tradition philosophique, la libérer de ses précompréhensions pour permettre ainsi de nouvelles possibilités d'interprétation.

Jacques Derrida s'inscrit dans l'histoire de la philosophie par une posture singulière, puisque son projet semble n'avoir qu'une signification négative : la déconstruire. Dès ses premiers textes, *La Voix et le Phénomène*, *L'Écriture et la Différence*, *De la grammatologie* (tous trois, 1967), J. Derrida développe à la manière de Friedrich Nietzsche un diagnostic : la philosophie occidentale serait enfermée dans un cadre conceptuel légué par la métaphysique. Le système métaphysique repose depuis Platon sur une coupure entre le sensible et l'intelligible. Cette caractéristique de la philosophie occidentale organiserait notre pensée autour de couples d'opposés tels que l'esprit et la nature, l'esprit et le corps, le sens et le signe, le dedans et le dehors. Là où F. Nietzsche réclamait une inversion de la hiérarchie des valeurs instituées par le platonisme et poursuivies par le christianisme, J. Derrida propose la déconstruction de ces oppositions qui semblent « naturelles » tant elles sont constitutives de toute réflexion philosophique. Ce système est qualifié par J. Derrida de « logocentrique » : il institue comme origine et fondement de toute vérité le logos, la pensée présente à elle-même dans l'élément de la conscience de soi. Derrière ce logocentrisme se profilerait aussi un ethnocentrisme européen puis occidental. La figure du logos se manifeste dans l'extension mondiale de la rationalité technique et scientifique. Or le logocentrisme nous interdirait de penser notre histoire et notre identité depuis l'autre bord, c'est-à-dire toutes les formes d'altérité : la langue de l'autre, la culture de l'autre, et finalement l'altérité d'une identité à venir. Il y aurait

donc une tâche impérative pour notre temps : « La destruction, non pas la démolition mais la désédimentation de toutes les significations qui ont leur source dans celle de logos (1). »

Pourquoi un tel mot d'ordre ?

Que peut produire un événement tel que la déconstruction ? Une telle pratique inaugure-t-elle réellement une autre manière de faire de la philosophie ? Et en quoi s'impose-t-elle comme une exigence de la pensée ?

De nouvelles possibilités d'interprétation

La notion de déconstruction est une traduction du terme allemand « Destruktion » utilisé par Martin Heidegger dans son essai Être et Temps (1927). Le motif central, énoncé dès l'ouverture du texte, est de rendre possible par une déconstruction de la métaphysique un nouvel accès à la question la plus radicale qui puisse se poser pour la pensée humaine, la question du sens d'être. En effet, toutes les pratiques humaines, y compris scientifiques, présupposent toujours une certaine précompréhension de ce que être signifie, précompréhension qui n'est jamais perçue comme telle mais qui au contraire fonctionne et règle nos comportements à notre insu. En cela, la science est aussi naïve que l'attitude naturelle, elle prend pour vérité objective ce qui est déjà le fruit d'une interprétation. Autrement dit, nous n'avons jamais affaire directement à l'être mais à ce que la tradition métaphysique nous a légué comme interprétation du sens d'être.

La déconstruction est précisément rendue possible par le fait que ce qu'on appelle « l'homme » n'a pas de relation immédiate et naturelle à ce qu'il est. On ne sait pas ce qu'est l'homme. Nous n'avons jamais affaire à l'humain comme à une donnée objective, mais nous le comprenons à travers une tradition d'interprétation sédimentée dans des textes. Déconstruire, ce sera retrouver de nouvelles possibilités d'interprétation dans ces couches textuelles par l'intermédiaire desquelles nous nous saisissons nous-mêmes.

Dans sa conférence « Les fins de l'homme (2) », J. Derrida soutient que l'humanisme occidental est dépendant de la tradition métaphysique. Ce que nous entendons par humanité n'est pas une donnée anthropologique. Cette conférence sur les fins de l'homme s'est déroulée en 1968 dans le cadre d'un colloque international sur l'anthropologie. Ce fut l'occasion pour J. Derrida de rappeler qu'un débat sur l'anthropologie, c'est-à-dire sur l'anthropos n'a de sens que dans ce qu'il appelle « l'enclos de la collocation occidentale ». Dans sa prétention à l'universalité, l'humanisme occidental et l'anthropologie représentent une tentative pour intérioriser la différence, pour la réduire à l'état de différence culturelle. L'humanisme ne va donc pas sans violence ni ethnocentrisme car il y a des lieux où cette collocation occidentale sur l'anthropos n'a tout simplement pas de sens. Suspendre la précompréhension occidentale de ce que signifie « l'humanité » est donc une exigence impérieuse pour une pensée qui veut affranchir la rationalité occidentale de sa dimension impérialiste et ethnocentriste. Or tel est le projet de J. Derrida.

Origine Sciences Humaines N° Spécial N° 3 - Mai - Juin 2005
Foucault, Derrida, Deleuze : Pensées rebelles

« On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer, ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres, toujours à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne. Je suis devenu capable d'aimer, non pas d'un amour universel abstrait, mais celui que je vais choisir, et qui va me choisir, en aveugle, mon double, qui n'a pas plus de moi que moi. On s'est sauvé par amour et pour l'amour, en abandonnant l'amour et le moi. On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde. »

Mille plateaux 1980

Deleuze et l'art par Sébastien Faucon

Des études littéraires sur Proust ou Kafka mettant en avant une sémiotique du signe exclusivement langagière à la co-écriture avec Guattari de L'Anti-œdipe en 1972 à Mille Plateaux en 1980, la philosophie de Deleuze va littéralement sortir du signe discursif pour se confronter aux réalités

politiques et sociales passant d'une logique du sens à la critique de l'interprétation. L'Art dans cette confrontation au réel devient une machine à explorer nos sociétés et leur devenir. L'Art se fait donc expérimentation, capteur de force et d'affect.

Comment ne pas alors relire l'histoire de l'art contemporain sous l'angle de l'expérimentation.

De la société de contrôle dénoncée par Deleuze, ne produisant que norme sociale et politique et amenant le sujet à un état schizophrénique, la figure de l'artiste apparaît alors en résistance face à la perte d'individuation généralisée. Cette résistance, nous pouvons en suivre la filiation dans les avant-gardes historiques comme Dada, mouvement anti-art, teinté de nihilisme, rejetant à la fois les valeurs bourgeoises rationalistes ainsi qu'un art trop formel, s'attache à renouer l'art avec la vie. Les pratiques même s'en trouvent profondément modifiées. La limite entre l'art et le non art s'efface en ouvrant le champ des pratiques artistiques. Cette même préoccupation se distille tout au long du siècle au travers de Fluxus ou encore du happening inventé en 1959 par Allan Kaprow qui met lui même en avant la notion « un-artist » poursuivant par là même le propos de Tristan Tzara : « C'est l'Art qui rend la vie plus intéressante que l'Art ».

Avec l'avènement du libéralisme économique, la résistance ne se situe plus exclusivement sur une critique formelle de l'art. Elle s'étend à tous les rouages de cette société de consommation aussi bien au niveau des modes de productions standardisées (Atelier Van Lieshout, UR SARL, Liam Gillick) que de l'imagerie populaire de la culture de masse (Jeff Koons). Mais l'artiste le plus au cœur de cette pensée de la résistance est peut être Thomas Hirschhorn qui se déclare lui même comme travaillant politiquement. Au travers de ces installations précaires, il cherche à délimiter un territoire, recréer une zone de connexion, comme dans le cas des monuments dédiés à Bataille, Spinoza, Foucault ou encore Deleuze lors de la Beauté en Avignon en 2000. Le monument s'il procède de la statuaire envers le philosophe, instaure une véritable réflexion chez spectateur. Ce dernier, véritablement happé, par la prolifération visuelle, est invité à pénétrer la pensée du philosophe. Loin du demiurge livrant son œuvre sur l'espace public, Hirschhorn recherche la création avec l'engagement de la communauté. Le choix des matériaux pauvres s'il rappelle la durée limitée de l'existence du monument, révèle cette volonté constante de ne pas rompre avec la vie quotidienne. Bois, plastique, carton, scotch, papier, envahissent l'espace et le structurent comme ces « larmes » d'aluminium dessinant un système rhizomatique de flux.

Cette résistance passe donc par une prise de position à la marge de cette société normative, De part cette position « anonale », l'artiste est investi du rôle de « médecin de la civilisation » selon l'expression de Nietzsche. L'œuvre devant pouvoir être ré-employer dans le champ normé afin d'en dénoncer le dysfonctionnement ou tout simplement provoquer la prise de conscience individuelle mais aussi collective. Cette simple réflexion sur la résistance artistique, nous prouve toute l'actualité de cette philosophie. L'effet Deleuze n'est peut être pas si fantasmé. Deleuze et l'art pour sa part, s'il se rapproche de l'exégèse, reste à mon sens intéressant car tout comme la pensée de ce philosophe cela reste une boîte à outil prête à alimenter nos digressions.

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*.....

Fiches...

....sur les œuvres et les artistes exposés.

Fiches élaborées à partir d'une documentation de l'IAC de Villeurbanne

Daniel BUREN :né en 1938 à Boulogne Billancourt, vit à Paris,

Œuvre exposée : cabane éclatée galvanisée - travail situé 2000

Une construction de toiles rayées, colorées et encadrées, introduit un volume dans l'espace.(ref.IAC)

1966 à 1967 il fonde avec Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni, **le BMPT**

Chaque artiste limite son travail a un **signe élémentaire neutre**.

Pour Buren : **une bande de 8,7cm**

Refus de la tradition romantique de l'expression artistique

Daniel Buren ne travaille qu'In-Situ

Les cabanes interrogent les limites entre peinture et architecture, la relation du spectateur avec l'œuvre, le statut même du l'œuvre

Elles travaillent « ***l'envers et l'endroit, le décor et le décoré, l'architecture et l'objet architecturé, la sculpture et la peinture*** » **D Buren**

Tentative d'art total , le spectateur devient à la fois découvreur et usager, enfant et adulte, jouisseur et raisonneur, au cœur du réel et de ses complexités.

Atelier

1 Observer, repérer, analyser,

Recherche de mots clefs :

Dedans/dehors, signe formel neutre, construire/habité ?.....

.....

.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu In Situ une certaine relation à l'**idée de construction**

Idées d'incitations :

CM et collègue : « *dedans et dehors, c'est pareil..* », « *ma cabane, c'est une peinture* »

« *mon signe préféré envahit l'espace* » (*maquettes simulations*)

.....Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*.....

Niele TORONI, né en 1937 à Locarno. Vit et travaille à paris

Œuvre exposée : Empreintes de pinceau n°50 repérées à intervalles réguliers de 30cm - 1985 - huile sur toile 200x200

Par ses répétitions picturales affirme le « **degré zéro de la peinture** ». (ref Roland Barthes)

Il élabore une conception radicale de la peinture en se posant la question de sa pertinence :

« **pourquoi faire ?** » plutôt que « **quoi faire ?** »

En 1966 il met en place une **méthode de travail** qu'il ne quittera pas :

Sur le support donné est appliqué un pinceau n°50 a intervalles réguliers de 30 cm.

Le support peut être de toile coton, papier, toile cirée, mur, sol ... Généralement sur fond blanc

Dans son **travail/peinture** la peinture n'exprime rien d'autre que sa propre matérialité.

Il participe à l'éphémère et , à l'époque « scandaleux » **groupe BMPT** fondé le 3 janvier 1967 à l'occasion du Salon de la jeune peinture à Paris par Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, et Niele Toroni.

Les artistes ouvriers du groupe sont interchangeables , l'objet fabriqué à la chaîne est ainsi clairement indiqué sans qualité.

.BMPT vise a remettre en cause l'illusionnisme de la peinture.

Atelier

1 Observer, repérer, analyser,

Recherche de mots clefs :

Trace, empreinte, répétition, monochromie, outil.....

.....
.....
.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu picturales dans une **relation : support /outil/geste/espace**

« La trace de mon outil préféré c'est déjà quelquechose »

« Répéter, c'est créer, répéter , c'est naturel, répéter c'est la vie ! » (

« Occuper l'espace ou Envahir l'espace »

« Même avec une couleur, je peux faire beaucoup de choses... »

.....
.....

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*.....

Cécile BART née en 1958 à Dijon. Vit à Marsannay-la-côte et à Paris

Œuvre exposée : Six tableaux pour un mur - 1994 – installation

Les peintures/écrans de **Cécile Bart** proposent aussi une nouvelle façon d'entreprendre la peinture avec tissu Tergal encadré ou marouflé sur le mur

Six couleurs différentes placées à différentes hauteurs occupant un mur d'un espace total de 13,3 mètres de largeur et 5,7 de hauteur

Plans en voile de Tergal , peint à la peinture industrielle au minium et tendus sur des cadres d'aluminium.

Peinture-écrans, à mi- chemin entre peinture et sculpture, ses œuvres tridimensionnelles se situent dans l'héritage des « **spécific objects** » de **Donald Judd (art minimal USA)**

Installées dans l'espace selon des conventions imposées par l'artiste.

Le déplacement du spectateur confère à l'œuvre ses qualités dynamiques.

L'artiste donne au spectateur la possibilité d'interpréter l'espace de l'œuvre .

Atelier

1 Observer, repérer, analyser,

Recherche de mots clefs :

Monochromes, installation, série, peinture- écran

.....
.....

.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu dans une **relation à l'espace : les supports de la peinture**

Forme / espace / couleur

« **mettre six couleurs dans un espace** » lesquelles ? où ? comment ? sur quoi ?

.....
.....
.....

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*.....

John KNIGHT, né en 1945 à Hollywood californie. USA Vit à Los Angeles et New York

Œuvre exposée : Exsitu 1989 - Installation 10 miroirs

L'appropriation d'un contexte pour John Knight, en relevant certains indices d'un organisme culturel, politique etc., est la base de son travail.

Œuvre produite lors du séjour de l'artiste à la Villa Gillet(Lyon)

Installation de 10 miroirs représentant ceux de la Villa et portant le logo FRAC

Il s'agit de la réplique exacte de tous les miroirs de la maison de Monsieur Gillet .

Comme auto - représentation du pouvoir , ici le statut de condensateur social de l'objet est souligné sous un mode ironique (le logo)

JK intègre des représentations relevant du registre du « goût » au sein de la sphère de l'art. afin d'observer a quel moment les deux systèmes se superposent ;

Il interpelle les incidences politiques des systèmes de production ou les leurres d'un marché unique.

Atelier

1 Observer, repérer, analyser,

Recherche de mots clefs :

Imiter, reproduire, décontextualiser, re – présenter.

In-Situ /Ex- Situ

.....
.....
.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu dans une **relation à l'idée de réappropriation d'objets et de décontextualisation.**

« **Aménager un espace c'est toujours se montrer** »

« Dans ta maison, choisis l'objet d'aménagement (le meuble, l'accessoire) qui dit le plus de choses sur la personnalité de ses habitants » :.....

Et dans ta chambre, lequel est- ce ?.....

Comment le présenter autrement (hors de son contexte) ?

Et dans quel lieu ? (invention de stratégies simulations par photo montage)

.....

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*.....

Jacqueline DAURIAC, née en 1945 à Tarbes. Vit à Paris

Œuvre exposée : Cercle jaune avec femme rouge 1985

Les travaux de JD ont pour sujet la personne humaine...L'artiste pousse à son paroxysme la proposition de Marcel Duchamp « c'est le regardeur qui fait l'œuvre », les œuvres de JD existent dans leur confrontation au public. Dans ces installations elle se sert d' «objets partiels »(caissons lumineux, socles pour pots de fleurs...) comme pour désigner quelque chose qui ne vient qu'après l'objet principal, qui ne fait qu'accompagner la chose vivante . A l'instar des partis pris minimalistes, tout ce que l'artiste donne à voir est réel . Le cercle jaune ici est l'objet que nous regardons. Elle l'associe à une femme en rouge, qui n'est pas toujours présente.

L'artiste s'est inspirée d'une séquence du film Paris Texas Wim Venders (1984) dans laquelle une femme en rouge dit en regardant le spectateur « Vous me voyez et je ne vous vois pas »

Atelier

1 Observer, repérer, analyser,

Recherche de mots clefs :

Accessoire, objet partiel, la partie pour le tout, absence/présence, imaginaire, mémoire.....

.....

.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu :

« Dire beaucoup en montrant peu » (à partir d'une situation réelle , fait , scène etc...)

« Ne montrer que les accessoires, que ce qui est accessoire » (jeux à partir d'images photographiques, (exclure, éliminer, garder..)

.....

.....

.....

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

L'art pour l'art - Ambition d'art pour.....

Joe SCANLAN, né en 1961 à Stoutsville, Ohio USA, vit et travaille à New York

Œuvre exposée : DIY 2002 et Store A 2003 - œuvres en trois dimensions et SoLongSolSoLong

Pour **Joe Scanlan**, le plus jeune des artistes présentés, il s'agit de réinvestir le champ de l'**art minimal** (hommage à Sol LeWitt) en suggérant notamment le « **Do it Yourself** » [Faites-le vous-même] des objets/mobiliers/oeuvres.

Il s'est fait connaître dans les années 90 par une appropriation toute particulière de l'**art conceptuel**. préoccupé par l'élaboration d'objets quotidiens et par l'affirmation d'une organisation de la production dans lequel le bricolage et l'artisanat tiennent une place importante.

Il s'appuie sur les travaux de l'économiste Joseph Schumpeter (le capitalisme producteur de « destruction créative » comme processus de transformation du monde)

A mi chemin entre le mobilier utilitaire et l'objet de pure délectation esthétique, ces œuvres sont adaptables, voire reversibles, mais aussi fonctionnelles.

Ici SoLongSolSoLong est un travail poétique sur le prénom de *Sol LeWitt* (*artiste américain minimaliste récemment disparu . œuvre au vocabulaire réduit fait de « structures binaires » agencées de manière sérielle en variations rythmiques, créateur de Wall paintings et Wall drawings ' »élaborées grace a un systhème de permutations mathématiques mettant à l'écart toute expression d'un e singularité subjective, et dont il délégua la réalisation à un tiers .*

StoreA sorte de « white cube » éclaté, assemblage d'éléments modulaires, magasin... Entre forme et fonction il rappelle l'intention de l'artiste qui revendique un avant -gardisme nouveau inscrit dans la « **société de consommation dirigée** » contemporaine ,(selon l'expression d'Henri Lefebvre (philosophe)

1 Observer, repérer, analyser,

mots clefs :

système, processus, construire/déconstruire.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu :

Autour du « faites le vous-même » : inventer un objet a construire, le présenter déconstruit

Inventer un système visuel modulaire à partir des lettres d'un prénom, ou d'un mot :jeu tautologique

.....

.....

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*.....

Bernd et Hilla BECHER, nés respectivement en 1931 et 1934 en

Allemagne,

vivent à Dusseldorf - Allemagne.

Oeuvre exposée : Tours d'extraction n°4 - photographies en noir et blanc - 89x105

Les typologies, photographies d'ensembles industriels, du **couple Becher**, sont dites « photographies objectives » par leur côté systématique et frontal.

Sorte d'inventaire

Ils réalisent des photographies en noir et blanc sur un mode toujours identique : les objets sont placés au milieu de l'image, pris a partir d'un pont surélevé, la lumière est la plus constante possible, et les photographies sont prises quand le soleil est au zénith .

Ces photographies possèdent pourtant leur part d'irréalité par l'atmosphère d'obsolescence et d'abandon que évoque l'absence de toute présence humaine et d'activité industrielle .Elles rappellent à la courte durée de vie des bâtiments industriels. Patrimoine qui s'évanouit dans l'oubli souvent.

Atelier

1 Observer, repérer, analyser,

Recherche de mots clefs :

Frontalité, noir et blanc, objet industriel, sans vie,

.....

.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu photographiques :

Choisir un objet à photographier, proposer 3 règles qui aideront à le mettre en valeur (cadrage, angle de vue, lumière) réaliser une série (minimum suite de 5 clichés)

.....

.....

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

L'art pour l'art - Ambition d'art *bis*.....

Thomas RUFF, né en 1958 à Zell am Harmersbach (Allemagne) Vit à Dusseldorf

Oeuvre exposée : Sans titre - 1985 - photographies couleurs 30x(41x34x2,5 cm)

30 portraits de garçons et de filles .

Reprenant le style de la photographie d'identité, personnes vidées de toute personnalité, ne révélant rien de leur sentiment. (arrestation, surveillance...ref Fraction Armée Rouge))

Les portraits photographiques de **Thomas Ruff**, élève des Becher, sont dites « photographies objectives » par leur côté systématique et frontal

Héritier de la tradition documentaire objective allemande (exactitude et neutralité) renforcée par

« accumulation », Thomas Ruff soustrait tout élément de subjectivité et de narration : ces images sont des fictions personnelles dont « l'authenticité est celle d'une réalité arrangée et manipulée par la technique qui, en son apogée, en arrive à éloigner l'image de son référent »

Atelier

1 Observer, repérer, analyser,

Recherche de mots clefs :

Portrait, neutralité, frontalité, accumulation, répétition, objectivité.....

.....

2 Inventer des stratégies incitatives

Recherche de règles du jeu :

Autour de la question du portrait
Photo de classe : jeu entre subjectivité et objectivité ,
La multiplicité uniformise telle ? : expériences par photomontage

.....
.....

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

REFERENCES ANNEXES

Sur le Monochrome :

« **Je déclare l'espace** », affirmait **Barnett Newman en 1962** au sujet des vastes champs monochromes de sa peinture, qui met en cause l'œuvre et ses limites, incluant en elle le hors-limites, l'infini. Déjà, en 1948, Newman, dans son ouvrage célèbre, *The sublimis is now*, évoque une peinture qui s'adresse à nous dans l'ici et maintenant. Le sublime c'est au présent. Il est une dimension à vivre dans l'expérience de la perception de l'œuvre. La perception, encore plus que l'objet à percevoir, devient le sujet principal d'œuvres où l'objet de la représentation a disparu.

Source *fluctuat.net*

La plupart de ces textes sont extraits ou rédigés à partir des ouvrages La Collection, Musée national d'art moderne, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1987, et La Collection, Acquisitions, 1986-1996, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1996.

SUR SOL LEWITT (LIEN A L'OEUVRE DE JOE SCANLAN)



Sol LeWitt, 5 Part Piece (Open Cubes) in Form of a Cross, 1966-1969

(Pièce en cinq unités (cubes ouverts) en forme de croix)

Acier peint (laque émaillée)

160 x 450 x 450 cm

© Adagp, Paris 2007, Paris 2005

Cette œuvre, emblématique de la sculpture de Sol LeWitt, illustre un principe de construction des formes qu'il met en place à partir de 1965. Ses sculptures deviennent des **structures modulaires** : des constructions qui répètent et ordonnent une même unité en suivant des principes de progression géométrique. *5 Part Piece (Open Cubes) in Form of a Cross*, comme l'énonce son titre, se compose de cinq cubes évidés émergeant d'un plan en croix. Plus précisément, quatre cubes disposés en croix font apparaître un cinquième élément central et virtuel, formé par les arêtes des autres cubes.

Cette œuvre hérite de l'expérience acquise par Sol LeWitt auprès des artistes de l'*Art minimal* : les formes sont posées à même le sol pour remettre en cause l'usage du socle dans la sculpture classique ; elles sont peintes en blanc, afin d'éliminer toute qualité de représentation et d'expression.

Mais elle applique un postulat énoncé par Sol LeWitt tour à tour en 1967 et 1969 dans ses deux grands textes "Paragraphs on conceptual Art" et "Sentences on conceptual Art" : l'œuvre n'est que l'illustration d'une idée. Ni ses détails matériels, ni ses limites dans l'espace, n'ont d'importance. En droit, elle pourrait se développer à l'**infini**.

Avec ce parti pris théorique, Sol LeWitt quitte l'*Art minimal* pour l'*Art conceptuel*. Grâce à la prédominance de l'idée, "l'art devient la machine qui fabrique l'art".

Biographie Hartford, Connecticut, 1928

Après des études d'art, Sol LeWitt travaille comme graphiste auprès de l'architecte I. M. Pei. De cette expérience, il retient l'idée de la supériorité d'un projet sur sa réalisation. Il élabore ses premières œuvres autour de 1962, des tableaux en relief où se mêlent des mots et des formes géométriques.

Sa première exposition personnelle a lieu à New York en 1965, année de l'apparition de ses structures modulaires. Il expose alors avec les artistes de l'*Art minimal*, notamment à la célèbre exposition collective du Jewish Museum de New York, *Primary Structures*, en 1966.

A partir de 1967, il rompt avec l'*Art minimal* en qualifiant son travail de "conceptuel". Il s'oriente vers la création d'œuvres qui se réduisent de plus en plus à des modèles, voire de simples textes indiquant les opérations à effectuer pour leur réalisation. Il conçoit ainsi à partir de 1968 des *Wall Drawings*, fresques à composer par la répétition d'un motif géométrique en couleurs primaires. Quant à l'**authentification** de ses œuvres, Sol LeWitt utilise des certificats, ouvrant la voie par ce système à d'autres artistes comme **Daniel Buren** ou **Lawrence Weiner**.

Plus récemment, ses *Wall Drawings* réintroduisent un espace illusionniste, des couleurs plus subtiles, et une technique graphique plus complexe. Ses dernières œuvres réconcilient la sculpture et le dessin par la création d'ensembles conçus *in situ*, où des *Wall Drawings* multicolores font écho à de grands solides blancs et irréguliers.

Sur l'art conceptuel et l'art minimal :

L'art comme idée

Les années 60 marquent le réel début de l'« art contemporain ». Les catégories esthétiques traditionnelles, peinture et sculpture, explosent. Important plus l'intention de l'artiste, sa démarche, ou, mieux encore, le « concept »... Focus sur l'art conceptuel et le minimal art.

L'art conceptuel : « L'art est la définition de l'art »

L'art conceptuel reste certainement encore aujourd'hui la forme d'art contemporain la moins bien comprise d'une partie du grand public, car il place au second plan le caractère physique de l'œuvre, substituant l'idée à sa réalisation. Le texte, les photos ou les objets qui constituent l'œuvre n'ont pas nécessairement de qualité esthétique. Ainsi l'artiste américain **Lawrence Weiner** affirme-t-il : « *L'artiste peut réaliser la pièce. La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre. La pièce ne doit pas nécessairement être réalisée* ». Aux origines de l'art conceptuel donc, le *ready-made* de **Marcel Duchamp**. Qu'il soit associé à la linguistique (**Art & Language**, **Jenny Holzer**), à la photographie (**Barbara Kruger**), à la maîtrise du temps (**On Kawara**), ou à l'autobiographie (**Félix Gonzalez-Torres**), il prend pour principe la tautologie énoncée par **Joseph Kosuth**, chef de file de l'art conceptuel dans les années 60 : « *L'art est la définition de l'art* ». Dans les années 60, le vaste groupe international **Fluxus** va intégrer diverses formes d'art, reprenant la subversion dada tant par le happening que par la vidéo (**Nam June Paik**), la musique (**John Cage**) ou la danse (**Merce Cunningham**).

Le Minimal Art américain : le « non-art »

En parallèle à l'art conceptuel, le Minimal Art américain naît en 1966 en réaction au recours trop systématique de la génération précédente (celle de **Jackson Pollock**) à l'« expression », et revendique une certaine pureté élitiste. L'art minimal se définit avec provocation comme un « non-art », où la facture et la main de l'artiste, remplacée par celle de ses assistants, n'ont pas d'importance : seul importe l'idée préexistante à l'œuvre, puis l'expérimentation du visiteur.

Chaque artiste minimal possède sa petite spécialité : **Sol LeWitt** réalise des *Wall Drawings* et des *Structures* basées essentiellement sur la figure du cube ; **Dan**



Flavin conçoit des sculptures en néons, **Robert Morris**, des formes monolithiques aux tons neutres (l'*anti form*), et **Carl Andre**, des sculptures au ras du sol ; pour **Frank Stella**, l'objet peint envahit l'espace, tandis que **Donald Judd** imagine des *Specific Objects* fabriqués industriellement, mais dont l'impact esthétique doit être immédiat et unique.

illustrations : **Nam June Paik**, Image of Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995 © Smithsonian American Art Museum ; **Dan Flavin**, Untitled, 1973. Dia Art Fondation. © tephén Flavin, Artists Rights Society



Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

La peinture comme pratique d'avant-garde La succession des mouvements d'avant-gardes depuis la modernité a pu faire croire à la disparition de la peinture au profit d'autres formes de productions artistiques, par exemple le ready-made. Or, la peinture a persisté en permettant, au contraire, aux artistes d'assimiler leurs leçons les plus radicales, en les confrontant avec les données traditionnelles du tableau, comme le cadre qui limite l'œuvre ou la touche de peinture qui exprime le tempérament de l'artiste.

Par exemple, à la suite des artistes minimalistes (1) qui définissent l'œuvre d'art comme un « objet spécifique » faisant prendre conscience de la perception de l'espace, Robert Ryman produit une peinture qui interroge ses relations avec ses supports d'accrochage. Ou selon une démarche tout aussi conceptuelle mais différente dans ses modalités, et notamment par sa dimension ironique, l'œuvre de Bertrand Lavier explore, grâce à la peinture, les limites entre l'art et le non-art.

LA PEINTURE ET L'ART MINIMAL



Robert Ryman, *Sans titre*, printemps 1974

Laque glycérophtalique sur toile marouflée sur panneaux de bois, 182 x 546 cm

Le peintre américain Robert Ryman appartient à la tradition du monochrome, initiée au début du 20^e siècle par Malevitch, en l'enrichissant d'un questionnement issu du mouvement minimaliste américain.

A la fin des années 60, il commence à réaliser des tableaux où sont explorées de manière systématique les variations possibles autour du carré blanc dans ses relations avec l'espace qui l'environne. En effet, à partir de cette donnée de base, il fait varier quelques-uns des éléments constitutifs du tableau : **la matière du support**, en utilisant par exemple du tissu, **la méthode de fixation de la toile au mur**, avec par exemple le recours à du papier autocollant, **la technique d'application de la peinture**, plus ou moins lisse, ou encore, comme ici, **son environnement**, qu'il modifie par la production d'un polyptique.

Dans cette œuvre, *Sans titre*, 1974, c'est grâce au voisinage de trois carrés blancs qu'il donne à voir la limite entre la peinture et les cimaises du Musée, entre le peint et le non peint. Les bordures, seules parties de la toile où le blanc a été appliqué d'une manière remarquablement lisse, marquent une continuité entre l'œuvre et le mur.

En utilisant la peinture, il rejoint par conséquent les problématiques posées par les mouvements d'avant-garde des années 70, comme celle de **la limite de la visibilité de l'œuvre**.

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble
La peinture suffit-elle à l'art ?



Bertrand Lavier, *Lavier/Morellet*, 1975-1995

Peinture acrylique sur toile, 200 x 200 cm

« Spécialisé » depuis le début des années 80 dans l'utilisation d'objets du quotidien, et en particulier d'objets, armoire, voiture ou piano, qu'il recouvre d'une couche de peinture acrylique d'une couleur identique, Bertrand Lavier repeint, ici, un objet bien singulier : **une peinture de son ami François Morellet**. Comme tous les autres objets, cette toile est repeinte à coup de touches épaisses et d'empâtements qui rappellent, en la parodiant, **la manière de Van Gogh**.

« La pâte et la touche de Van Gogh sont des clichés de peinture moderne que je m'approprie pour conserver le plus grand anonymat possible », dit-il. En utilisant cette pâte et cette touche sensées incarner la peinture en général, l'artiste questionne le rôle de ce matériau : une couche de peinture suffit-elle à faire d'un objet de l'art ?

Toutefois, dans cette œuvre, la question est redoublée : la couche de peinture appliquée par Lavier recouvre un tableau déjà reconnu comme une œuvre. Ainsi, son intervention transforme de nouveau le tableau en objet, si bien que l'on ne saurait plus dire **quel est le statut de cet objet**. Ce n'est plus une toile abstraite, mais ce n'est pas non plus une peinture de Lavier dans le sens artistique du terme. Autrement dit, avec cette pièce **l'artiste se situe, non pas dans le domaine de la provocation et du non-art, mais plus exactement entre l'art et le non-art**.

PEINTURE ET INSTALLATION

En participant aux démarches mises en place par les avant-gardes, la peinture s'interroge sur ses conditions de présentation et d'exposition : elle se rapproche ainsi d'une forme artistique née au cours des années 60, l'installation. Contemporaines des débuts de cette invention, les premières œuvres de Claude Viallat exploitent la mobilité de la toile débarrassée de son châssis, qui peut ainsi échapper aux conditions d'accrochage et aux lieux habituellement dédiés à l'art. Avec Fabrice Hyber, le terme même de peinture est utilisé pour désigner un ensemble d'éléments hybrides assemblés de manière permanente ou éphémère, assimilant la peinture à l'installation.

LA LIBERATION DE LA TOILE



Claude Viallat, *Blanche et bleue*, 1967

Toile libre

Acrylique sur toile, 214 x 414 cm

Depuis la fin des années 60, Claude Viallat travaille sur les composantes matérielles de la peinture - comme le support ou les procédés de coloration -, et s'intéresse aux conditions d'exposition des œuvres. Dès 1966, il opère à partir d'**un seul motif qu'il répète sur la toile**, une sorte de haricot sans signification déterminée, qui lui permet de concentrer son attention sur les autres composantes de la peinture. Sa démarche est proche de celle de Daniel Buren qui, dans les mêmes années, réduit son vocabulaire pictural aux célèbres bandes de 8.7 cm. Mais si, chez Buren, il s'agit, grâce à ce motif, d'attirer l'attention du spectateur sur les caractéristiques d'un lieu et de remettre en cause la mobilité de l'œuvre, chez Viallat, au contraire, **la peinture redevient une toile à déplacer**, comme en témoigne *Blanche et bleue*.

Cette œuvre, réalisée à partir d'**une toile souple non apprêtée**, recouverte d'une très fine couche d'acrylique qui laisse surgir à la surface la couleur écrue du tissu, comporte, en effet, **des marques de pliage** dues à son transport, et acceptées comme des éléments constitutifs à part entière.

Dès 1969, Claude Viallat organise des expositions insistant sur la mobilité des œuvres, dans des environnements inattendus pour des toiles avant-gardistes, comme le vieux village provençal de Coaraze où celles-ci sont montrées dispersées. Ou encore, il les présente dans la nature en les accrochant à des arbres. Ces initiatives annoncent la création en 1970 du groupe *Supports surfaces* dont il sera l'un des meneurs. De plus, elles engagent dans une réflexion sur **la peinture comme un élément parmi d'autres au sein d'un contexte**, ce qui la rapproche de la pratique de l'installation.

AD REINHARDT

Buffalo (Etats-Unis), 1913 – New York (Etats-Unis), 1967

Ad Reinhardt, *Ultimate Painting n° 6*, 1960

(Dernière peinture n°6)

Huile sur toile, 153 x 153 cm 

Dans les dernières années de sa vie, Ad Reinhardt réalise inlassablement des peintures presque sans motifs ni couleurs, presque entièrement noires avec, au centre, une structure cruciforme à peine discernable. *Ultimate Painting n°6* fait partie de ces œuvres qui proposent d'expérimenter **les limites de la visibilité**.

Ce qu'elles expriment est sans doute à rapprocher des religions extrêmes orientales – auxquelles Ad Reinhardt était très attaché, de même que beaucoup d'artistes américains à cette époque – et pour lesquelles le vide est, non pas un néant, mais la frontière entre le sensible et le spirituel, le dépassement de toute limitation.

Cette recherche des limites est, pour Ad Reinhardt, un moyen d'arrêter le spectateur, de l'entraîner dans une **expérience sensorielle et méditative**, d'attirer son attention vers **ce qui suffit à définir la peinture**. Cette extrême réduction des moyens mis en œuvre, la pratique de la répétition, qui introduit **la notion de série**, annonce la voie que les artistes du *Minimalisme* choisiront d'explorer.

Biographie

Ad (Adolph) Reinhardt découvre la peinture à travers les cours d'histoire de l'art qu'il suit à New York, à la Columbia University, au début des années 30. Il est notamment l'élève du grand historien de l'art **Meyer Shapiro**. Puis il fréquente successivement plusieurs écoles d'art dont la National Academy of Design, jusqu'à la fin des années 40. Il pratique alors **un art abstrait**, de plus en plus **géométrique**, qu'il défend avec générosité auprès d'un large public en publiant dans la presse des bandes dessinées pédagogiques. L'une d'elles, par exemple, montre un personnage qui se moque d'un tableau abstrait en demandant : « Ah, ah, qu'est-ce que cela représente ? » ; le tableau lui répond, à sa grande surprise : « Et qu'est-ce que vous représentez ? ».

Son engagement en faveur de l'art abstrait le conduit à adhérer, dès sa création, à l'AAA (American Abstract Artists), une association à la fois organisatrice d'expositions et éditrice.

Au début des années 50, sa peinture se radicalise. Il réduit sa palette à **une seule couleur par toile**, puis, en 1953, n'utilise plus qu'une peinture sombre, proche du noir. À partir de 1960, et ce jusqu'à sa mort, il peint les *Ultimate Paintings*, des toiles de même format, aux valeurs très proches, presque ton sur ton, qui laissent à peine entrevoir un motif. Ce sont, selon Ad Reinhardt « les dernières peintures que l'on peut peindre », des peintures qui frôlent sans cesse **l'extrême limite au-delà de laquelle l'œuvre n'existe plus**, ce qu'on a pu appeler le *Hard Edge Painting*, une abstraction géométrique d'une extrême radicalité.

• Pour en savoir plus sur le *Hard Edge Painting* 

FRANK STELLA



Malden (Etats-Unis), 1936

Frank Stella, *Mas o Menos*, 1964

(Plus ou moins)

Poudre métallique dans émulsion acrylique sur toile

300 x 418 cm 

Mas o Menos fait partie des *Shaped Canevas* (toiles mises en forme) réalisées par Frank Stella à partir du début des années 60. Ces œuvres se caractérisent par l'originalité de la forme de leurs châssis qui détermine l'orientation des motifs de l'espace pictural, des bandes colorées qui scandent la surface.

Ici, les bandes forment une série de zigzags pris dans un mouvement déclinant, rappelant les courbes d'un diagramme géométrique. Comme dans tous les *Shaped Canevas*, **l'espace intérieur obéit aux limites**

extérieures. Il est comme déduit du cadre, inversant la relation traditionnelle entre le tableau et ses limites qui, généralement, tentent de se faire oublier au profit de l'espace fictif.

Depuis la Renaissance et la définition qu'en donne Alberti dans son *Traité de la peinture* (1425), le tableau est « une fenêtre ouverte sur le monde », un espace fictif creusé dans le mur. La matérialité de la toile est niée pour mieux pénétrer dans le monde imaginaire proposé. Avec ses *Shaped Canevas*, Frank Stella affirme au contraire **la réalité matérielle du tableau**. Le tableau n'a plus à être interprété en tant que métaphore, il doit être regardé littéralement.

« What you see is what you see » - ce que vous voyez est ce que vous voyez -, déclarait Stella dans un entretien : il n'y a rien d'autre à découvrir qu'une surface qui se découpe sur un mur et indique, en négatif, l'espace autour de lui.

Ainsi, avec Stella, le tableau devient **un objet** dont la fonction est de **révéler l'espace environnant**, ce que Donald Judd appellera un « **objet spécifique** », terme qui deviendra un concept central du *Minimalisme*.

Joseph Kosuth, "Art after philosophy I" (extraits), Studio International, octobre 1969.

Première publication en français (version abrégée) dans Art Press, n°1, décembre-janvier 1973. Reproduit dans le catalogue L'Art conceptuel, une perspective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, seconde édition, 1991, pp.236-241.

Le 20^e siècle a vu l'avènement d'une époque dont on pourrait dire qu'elle est celle de la "fin de la philosophie et du commencement de l'art". J'entends bien entendu par là qu'il s'agit d'une "tendance" de la situation. Il est certain que la philosophie linguistique peut être considérée comme l'héritière de l'empirisme, mais c'est une philosophie rigide(1)*.

Par ailleurs, il existe certainement une "condition artistique" à l'art précédant Duchamp. Néanmoins, ses autres fonctions ou raisons d'être sont si accusées que son habilité à fonctionner en tant qu'art limite sa condition artistique au point qu'il ne s'agit plus d'art que de façon minimale (2). Il n'y a pas de relation mécanique entre la "fin" de la philosophie et le "commencement" de l'art mais je ne pense pas qu'il s'agisse uniquement d'une coïncidence. Bien que les mêmes causes puissent être responsables de deux faits, c'est moi qui fais le rapprochement. Je soulève ceci pour analyser la fonction de l'art et, conséquemment, sa viabilité. J'agis ainsi pour permettre la compréhension de ma démarche et par implication celle d'autres artistes, en même temps que pour donner une interprétation plus claire du terme "Art conceptuel"(3)...

... Je me propose dans ce chapitre, de généraliser une distinction entre "l'esthétique" et l'art, d'examiner l'art formaliste (parce que l'un des principaux responsables de l'assimilation de l'esthétique et de l'art) et d'établir que l'art est analytique. C'est parce que l'art existe en tant que tautologie qu'il demeure à "l'écart" des présomptions philosophiques.

Il est nécessaire de séparer l'esthétique de l'art parce que l'esthétique concerne des jugements sur la perception du monde en général. Autrefois, l'un des deux pôles de la fonction artistique était sa valeur décorative. La tranche de la philosophie qui traitait du "beau", et donc du goût, se trouvait inévitablement dans l'obligation de discuter aussi de l'art. De cette "habitude" naquit l'idée qu'il y avait un rapport conceptuel entre l'art et l'esthétique, ce qui est faux. Jusqu'à ces derniers temps, cette idée n'était jamais directement entrée en conflit avec les considérations esthétiques, non seulement parce que les caractéristiques formelles de l'art perpétuaient cette erreur, mais aussi parce que les autres "fonctions" apparentes de l'art (peinture de thèmes religieux, portraits d'aristocrates, éléments d'architecture, etc.) usaient de l'art pour dissimuler l'art.

Lorsque des objets sont présents à l'intérieur du contexte artistique (et jusqu'à une réponse récente, on a toujours utilisé des objets), ils méritent autant d'être choisis en fonction de considérations esthétiques que n'importe quels objets dans le monde et considérer d'un point de vue esthétique un objet du royaume de l'art signifie que l'existence de l'objet, ou son fonctionnement artistique, est sans rapport avec le jugement esthétique.

La relation entre l'esthétique et l'art ne va pas sans rappeler celle qui existe entre l'esthétique et l'architecture, en cela que l'architecture a une fonction tout à fait spécifique et quelle que soit la qualité de son dessin, il est avant tout relatif à l'accomplissement de sa fonction. Ainsi, les jugements portés sur son apparence correspondent au goût et l'on peut discerner, tout au long de l'histoire, différents exemples, loués à des époques différentes selon l'esthétique particulière à ces époques. La pensée esthétique est même allée jusqu'à emprunter des exemples à l'architecture sans aucun rapport avec l'art, pour en

Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble

faire des œuvres d'art elles-mêmes (les pyramides d'Egypte).

Les considérations esthétiques sont en fait toujours étrangères à la fonction d'un objet ou à sa raison d'être, sauf, bien sûr, si la raison d'être de cet objet est strictement esthétique. Un objet décoratif est un exemple d'objet purement esthétique dans la mesure où la fonction première de la décoration est "d'ajouter quelque chose afin de rendre plus attrayant, embellir, orner" (4) et ceci est entièrement une question de goût. Ce qui précède nous mène tout droit à l'art "formaliste" et à sa critique (5). L'art formaliste (peinture et sculpture) correspond à l'avant-garde de la décoration et, à vrai dire, on peut raisonnablement affirmer que sa condition artistique est à ce point réduite que fonctionnellement il ne s'agit pas d'art, mais de pures exercices esthétiques. Avant tout, Clément Greenberg** est le critique du bon goût. Derrière chacun de ses choix se trouve un jugement esthétique, reflétant son goût. Et que reflète son goût ? L'époque au cours de laquelle il s'affirma comme critique, celle qui est réelle pour lui, les années cinquante...

... Les critiques tout comme les artistes formalistes ne s'interrogent pas sur l'entité art. Or, comme je l'ai dit ailleurs, "Etre artiste aujourd'hui signifie s'interroger sur l'entité art. Si l'on s'interroge sur l'entité peinture on ne peut s'interroger a fortiori sur l'entité art. Si un artiste accepte la peinture (ou la sculpture), il accepte la tradition qui l'accompagne. Ceci, parce que "art" est un terme général et "peinture" un terme spécifique. La peinture est une forme d'art. En réalisant des tableaux, vous acceptez déjà la nature de l'art (et ne la mettez pas en question). Vous acceptez alors la nature de l'art selon la

tradition européenne d'une dichotomie peinture-sculpture.

("Four Interviews", par Arthur Rose, Arts Magazines, fév. 1969).

L'objection la plus solide que l'on puisse soulever à l'encontre d'une justification formaliste de l'art traditionnel est qu'une telle notion referme implicitement une conception a priori des possibilités de l'art. Et un tel a priori sur la nature de l'art (distinct des propositions ou des "œuvres" de forme analytique dont je parlerai plus tard) fait de l'art lui-même un a priori : il est impossible de s'interroger sur la nature de l'art. Et cette interrogation de la nature de l'art est une idée très importante pour comprendre la fonction de l'art.

L'art "moderne" et les réalisations antérieures semblaient liés en vertu de leur apparence formelle. Autrement dit, le "langage" artistique demeurait le même alors qu'il exprimait de nouvelles choses. L'événement qui permit de concevoir et de comprendre qu'il était possible de "parler un nouveau langage" tout en conservant un sens à l'art fut le premier "ready-made" de Marcel Duchamp. À partir du "ready-made", l'intérêt de l'art ne porte plus sur la forme du langage, mais sur ce qui est dit. Ce qui signifie que le "ready-made" fit de l'art non plus une question de forme, mais une question de fonction. Cette transformation – ce passage de l'apparence à la conception – marqua le début de l'art moderne et celui de l'art "conceptuel". Tout l'art (après Duchamp) est conceptuel.

La valeur de certains artistes venant après Duchamp peut être mesurée en fonction de questionnements plus ou moins importants qu'ils ont effectués de l'entité art : ce qui revient à dire "ce qu'ils ont ajouté à la conception de l'art" ou "ce qui n'existait pas avant qu'ils entreprennent leur œuvre". Les artistes mettent en question l'entité art en avançant des propositions nouvelles quant à la nature de l'art. On ne peut s'en tenir, pour y parvenir, au "langage" de l'art traditionnel qui nous a été transmis, cette activité reposant sur le postulat selon lequel il n'y a qu'une manière de formuler des propositions artistiques...

... L'art "n'existe" qu'au travers de son influence sur un autre art et non comme les restes concrets des idées d'un artiste. Si divers artistes du passé "revivent", c'est que certains aspects de leur œuvre deviennent "utilisables" pour des artistes vivants. Il semble que l'on n'ait pas tout à fait compris qu'il n'y avait pas de "vérité" en matière artistique.

Quelle est la fonction de l'art, quelle est sa nature ? Si nous continuons à considérer les formes artistiques comme étant le langage de l'art, nous comprendrons alors qu'une œuvre d'art est en quelque sorte une proposition avancée dans le contexte artistique en tant que commentaire sur l'art.

- (1) La tâche dont une telle philosophie s'est chargée est la seule "fonction" qu'elle pouvait remplir sans poser des affirmations philosophiques
* Il s'agit de la philosophie contemporaine américaine qui, globalement, à la suite de Wittgenstein et des penseurs du Cercle de Vienne (1926-1935), réduit l'activité philosophique à l'analyse logique, d'où son apparente austérité. Selon ces courants de pensée, la philosophie doit disparaître au profit de la logique.
- (2) J'en traite à la section suivante.
- (3) Je voudrais toutefois dire clairement que je n'ai l'intention de parler au nom de personne d'autre. Je suis arrivé seul à ces conclusions, et c'est à partir de cette pensée que mon art, depuis 1966 (sinon avant) a évolué. C'est seulement récemment après avoir rencontré Terry Atkinson que j'ai su que lui et Michael Baldwin partagent des opinions qui sont analogues aux miennes, bien que ne leur étant pas identiques.
- (4) Webster's New World Dictionary of the American Language.
- (5) Le niveau conceptuel de l'œuvre de Kenneth Noland, Jules Olitsky, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen, etc. est fourni par les critiques le soutenant. On le verra plus tard.
** Clement Greenberg est un éminent critique d'art américain, défenseur de l'Expressionnisme abstrait contre l'arrivée des néo-dadaïstes et du Pop Art, qu'il assimile au "kitsch" (en yiddish "mauvais goût").

(2)

(3)

(4)

(5)

(6) *Dossier pédagogique Action culturelle - rectorat de Grenoble- Mireille Cluzet juin 2008*

Le petit laboratoire....Préparer sa visite avec la classe

Vous pouvez nous faire parvenir cette fiche en amont de votre visite elle nous aidera à répondre au mieux à vos attentes (au théâtre, à l'intention des animatrices de l'exposition)

Nom :

Ecole :

Votre niveau de classe :

Après avoir pris connaissance de l'exposition et des œuvres (lors des ateliers ou d'une visite accompagnée, ou aidé du catalogue du visiteur)

Assurément cette revendication d'intitulé « L'art pour l'art » prend ici tout son sens

Quels sont vos sentiments sensations et questions ?:

Quel fil conducteur allez vous privilégier ? (les mots clefs peuvent vous aider)

Quel sens de parcours allez vous choisir? (ordre de la rencontre avec les œuvres).et pourquoi ?

Quelles sont d'après vous les contraintes du niveau de classe ?

Sur quoi aimeriez vous que l'animatrice insiste particulièrement?

Quel type d'activité pédagogique envisagez vous de prolonger à l'issue de la visite ?

Nous serons heureuses de découvrir votre travail en classe et de le mettre en valeur Adressez vous à Elise Deloince qui nous transmettra.

Idée de parcours...exemples expérimentés lors de l'atelier/enseignants

Niveau lycée : les fiches artistes élaborées ci-dessus sont exploitables avec les lycéens ainsi que le dossier du visiteurIAC

Niveau CM Collège

Travail individuel ou en petit groupe

Invente ton parcours

1 Promène toi dans l'exposition, observe bien les œuvres puis, propose un parcours entre trois entre de ton choix qui te semblent bien fonctionner ensemble

note ici ton choix : **Mon parcours**

1 titre de l'œuvre nom de l'artiste :

2 titre de l'œuvre nom de l'artiste :

3 titre de l'œuvre nom de l'artiste :

2 : Raconte ce qui pour toi fait le lien entre les trois

Rêve, imagine, invente... Quelle petite histoire ce parcours peut il bien cacher ?

En quelques phrases essaie de l'inventer :

3 : **Echange**...Lis ta petite histoire à tes camarades et essaie de leur montrer grâce à l'œuvre ce qui t'a amené à l'imaginer ainsi . Fais aussi le croquis des œuvres .

Niveau CP/CE/Maternelles MS/GS

1- Regarder/Voir/ Désigner

La chasse aux formes et aux couleurs

Il y a ici plein de formes et de couleurs, nous allons jouer à les retrouver

Ecoute bien ces mots : Où se retrouvent ils ?

Rayures, jaune, miroir, bleu, traces, empreintes, découpage, assemblage, couleurs vives, couleurs tristes, ce qui est grand, ce qui est petit, dedans/dehors.....(à compléter

.....

.....

2- Echanger

Se raconter des histoires

Choisis une partie de l'exposition

Raconte ce que tu vois ?

Invente ton histoire

.....

Accueil du public scolaire

Rappel des modalités

Visites accompagnées pour vos classes

Elles offrent un encadrement rapproché et des animations adaptées à chaque niveau de classe (Maternelle dès la MS/GS , primaire, collège et lycée)

Encadrement : Mireille Cluzet ,(Professeur- animateur DAAC, professeure honoraire d'arts plastiques),ou Delphine Deval (médiatrice, enseignante, ancienne Etudiante en arts plastiques)

Votre visite pourra s'effectuer du lundi au vendredi sur réservation et selon les disponibilités

**Réservations obligatoires au Théâtre de Privas auprès d'Elise Deloince:-
0475646200**

Important ! Modalités des visites scolaires : à suivre impérativement, merci...

- Chaque visite se fera avec un groupe maximum de 25 élèves, pour le 1^{er} degré et 35 élèves pour les classes de collèges et de lycées
- Il est nécessaire que 2 accompagnateurs encadrent le groupe (3 pour les classes maternelles), l'enseignant et une autre personne adulte de son choix.
- La durée moyenne de la visite est 45 mn pour les classes maternelles, 1h15 pour les autres.
- Des aménagements peuvent avoir lieu selon le projet de l'enseignant.
- Pour chaque visite, une animatrice sera présente et proposera un parcours et des activités dérivées.
- Les enseignants ayant participé aux ateliers préparatoires du mercredi pourront organiser, en amont, le contenu de leur visite en collaboration avec l'animatrice.

**Au plaisir de vous retrouver
Mireille Cluzet,,professeur- animatrice DAAC rectorat de Grenoble,
Et toute l'équipe du Théâtre de Privas**

**Retrouvez également l'ensemble les informations concernant nos actions sur le site du
cddp07**

Après votre visite, merci de nous retourner ce petit questionnaire* :

*Théâtre de privas galerie d'exposition, Place André Malraux BP623 07006 Privas Cedex

Nom :

Etablissement scolaire :

Avez-vous été satisfait de votre visite ?:

Si non, pourquoi ?

Avez-vous utilisé le dossier pédagogique ?

Avez-vous utilisé les fiches artistes et le dossier d'accompagnement ?

Quelles sont les œuvres qui vous ont le plus marquées ?

Qu'attendez vous de plus ?

