

# L'ART, L'ARTISTE, L'ŒUVRE ET LE PROCESSUS DE CRÉATION QUESTIONNÉS PAR LES PRATIQUES COLLECTIVES

## L'engagement politique

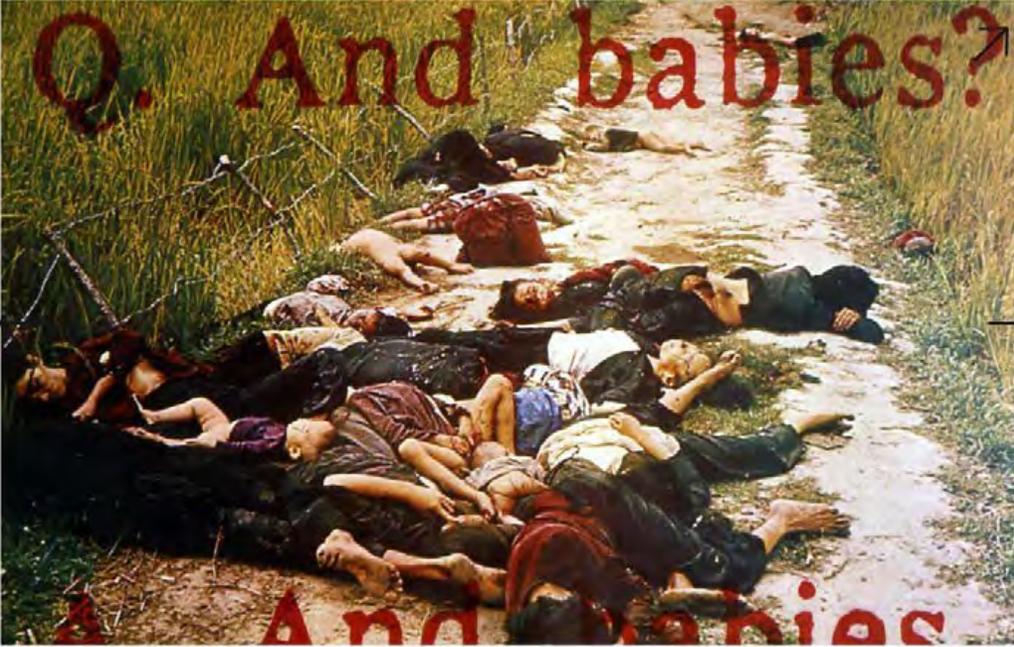
Dans les années 1960 et 1970, certains artistes ont proposé de délaissé leur pratique artistique pour privilégier les actions militantes :

**Groupe rime-t-il alors avec engagement, et jusqu'où va celui-ci ?**

## Définition, qu'est ce qu'une œuvre engagée :

- Du point de vue des arts plastiques, on peut considérer qu'une **œuvre est engagée lorsque celle-ci traduit plastiquement la position intellectuelle, l'avis de son auteur sur un évènement social, politique, culturel, religieux etc.**
- L'artiste prend ainsi parti publiquement pour ou contre quelque chose de notre société, son œuvre devient le moyen par lequel il l'exprime alors. Il essaye aussi, par son œuvre d'interroger le spectateur et de « l'inciter » à réfléchir et peut-être s'engager à son tour.
- Etymologiquement le terme engagé signifie : mettre en gage. Aussi l'artiste se met soi-même en gage à travers ses œuvres, il s'oblige à quelque chose et envers une idée, « un idéal ».
- Pour **Jean-Paul Sartre**, à qui l'on doit l'apparition de cette notion d'art engagé, « *nul ne peut éviter de choisir* ».

L'art interventionniste entre réforme et révolution :  
1969, New-York : l'Art Workers' Coalition



The Art Workers' Coalition demonstration in front of Pablo Picasso's *Guernica* at MoMA, 1970.





Reginald Gammon, *Freedom Now*, 1963

En 1965, le groupe, qui prend le nom de **Spiral**, évoquant ainsi la possibilité d'un développement infini, organise une exposition pour laquelle les artistes choisissent de ne présenter que des œuvres en noir et blanc, dont *Freedom Now* de Reginald A. Gammon Jr. (1963), exposition suscitée par la grande marche du 28 août 1963 de Washington lors de laquelle **Martin Luther King** prononça son discours « *I have a dream* ».

## le « régime interventionniste » :

-conjoint lutttes pour l'obtention de droits et discussions sur des problèmes esthétiques communs.

-sur le plan politique et social, les artistes collaborant au sein de ce régime formulent des revendications très précises dans des cadres concrets : ici, pour les Américains Noirs, la revendication de l'obtention de droits civiques identiques aux Américains Blancs.

-sur le plan plastique, les artistes de Spiral comme ceux d'autres groupes **ne cherchent pas un style mais des thèmes ou motifs communs, dont celui de la marche, associés à ces lutttes.**

## **DONNER À VOIR : LE RÉGIME DE « L'INVISIBILITÉ »**

**Groupes composés d'artistes femmes : l'idée étant ici que les femmes artistes, en Europe comme aux États-Unis, luttent elles aussi pour l'obtention d'un statut et de droits identiques à ceux des hommes artistes et se rassemblent pour conduire ce combat.**

le groupe **La Spirale** cherche avant tout à **réfléchir à ce qui, « empêche » la création féminine. L'objectif étant de créer « un lieu de rencontre où la femme puisse exprimer sa spécificité »**. Le groupe affirme :

**-un féminisme de la différence, qui postule une « essence » proprement féminine, une nature archaïque d'origine psychique, physique et spirituelle.**

**Femmes/Art** cherche plutôt à permettre de rendre visible les travaux de ses membres sur une scène artistique largement dominée par des hommes (artistes, conservateurs de musée, commissaires d'exposition, etc.).

Ce n'est pas qu'il n'existait pas d'artistes femmes, ou de groupes d'artistes femmes, **-c'est que l'histoire de l'art ne les a pas choisis pour élaborer son récit.**

Elles s'interrogent sur la manière dont s'écrit l'histoire, ce qu'elle retient ou choisit de mettre en évidence.

**A.I.R. (Artists in Residence Gallery)**

**Galerie des femmes**

**Guerilla Girls**

Mène une réflexion sur la sphère dite « privée », ou personnelle, des femmes et des éventuels problèmes qu'elles peuvent y rencontrer (maîtrise des naissances, avortement, travail domestique, etc.).

Lie ainsi étroitement le personnel et le politique,

- Le collectif d'artistes (plasticiennes, cinéastes, écrivaines) **Guerrilla Girls** est né en 1985, il s'agit d'un collectif d'artistes féministes qui entend par l'humour et la dérision lutter contre les discriminations contre les femmes dans le monde de l'art.
- Elles portent un masque de gorille (référence à King Kong symbole de la domination masculine et de la virilité incarné par King Kong mais aussi à un film de Marlène Dietrich, qui déguisée en gorille a réussi à effrayer la foule hollywoodienne) , des mini jupes, bas résille et talons aiguilles. Elles apparaissent pour la 1<sup>ère</sup> fois au moment **d'une exposition organisée par le MOMA (Museum of Modern Art) de New York : *An International Survey of Painting and Sculpture*** qui était un questionnement sur l'état de l'art contemporain à cette époque. **Parmi les 169 exposants, seules 13 femmes.** Les **Guerrilla Girls** manifestent alors devant le musée sans grande efficacité aussi elles s'en prennent au marché de l'art et ses institutions (musées, collectionneurs, artistes, galeries) en placardant dans les rues de Soho des affiches en faveur de la place des femmes dans les arts.

- En 1989, elles affichent sur les bus de New York l'une de leurs actions les **plus spectaculaires**. Les affichent dénonçant le fait qu'au Metropolitan Museum moins de 5% des artistes exposés dans les sections d'art moderne étaient des femmes mais au contraire elles étaient 85% des nus présentés.
- *Les femmes doivent-elles être nues pour pouvoir entrer au Metropolitan Museum ?*

Détournement de La grande Odalisque de Jean-Dominique Ingres, 1864, huile sur toile, 91x152cm, Musée du Louvre Paris

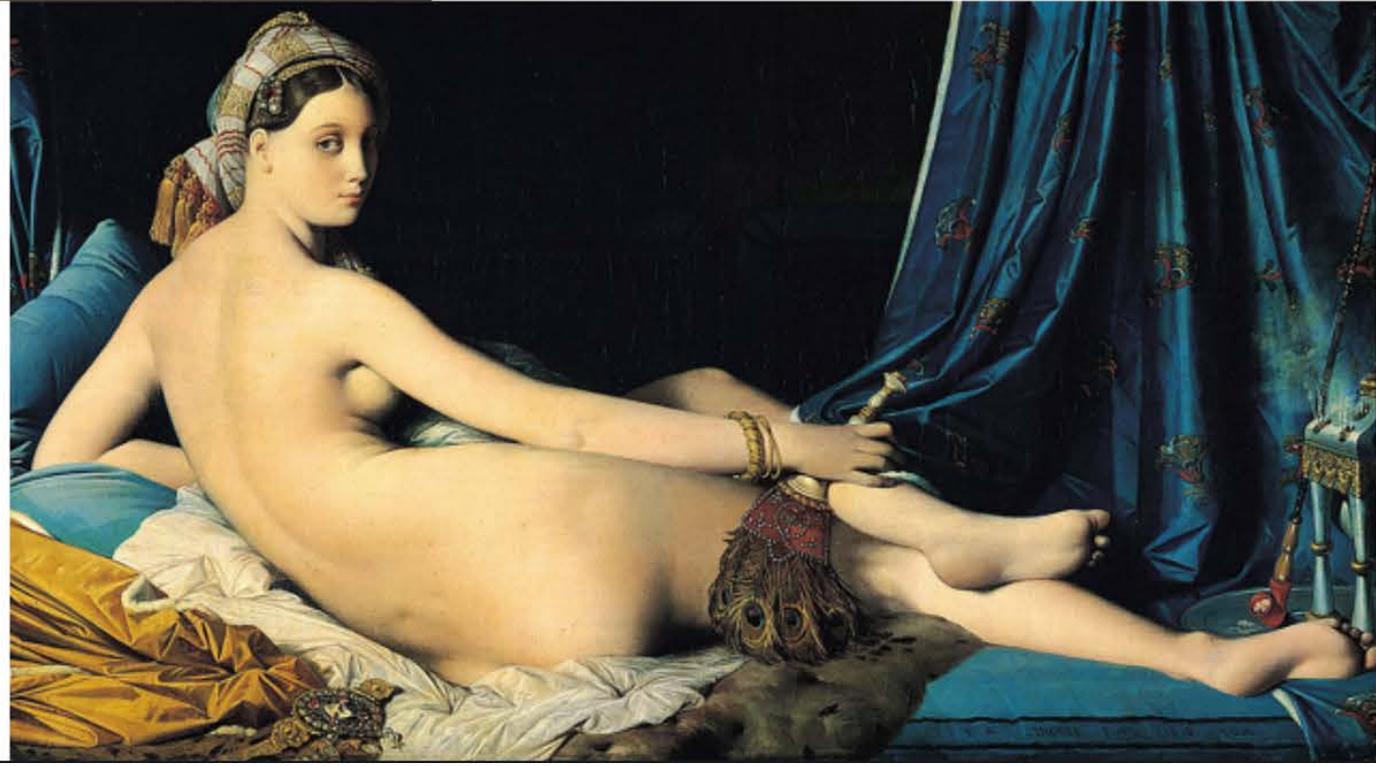


# Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than **5%** of the **artists** in the Modern Art Sections are women, but **85%** of the **nudes** are female.

**GUERRILLA GIRLS** Box 1056 Cooper Sts NY, NY 10276  
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

**Détournement** de La grande Odalisque de Jean-Dominique Ingres, 1864, huile sur toile, 91x152cm, Musée du Louvre Paris



*Avantages à être une femme artiste :*

*Travailler sans subir la pression du succès*

*Aucune obligation d'exposer avec des hommes*

*Quatre boulots d'appoint offriront des possibilités d'évasion*

*La conscience que ta carrière pourra prendre son essor quand tu auras 80 ans*

*La certitude que quoi que tu fasses, ton art sera toujours considéré comme féminin.*

*Pas de mains liées par un poste de professeur d'université*

*Tes idées fleurissent dans les œuvres des autres*

*La chance de pouvoir choisir entre carrière et maternité*

*Pas d'obligation de fumer ces gros cigares ou peindre dans des costumes italiens*

*Tout le temps de travailler quand ton ami te quittera pour quelqu'un de plus jeune*

*La conscience que ton nom apparaîtra dans les éditions revues et corrigées de l'histoire de l'art.*

*Pas d'embarras à être considérée comme un génie*

*Ton portrait dans une revue d'art déguisée en gorille*

Communiqué officiel des Guerrilla Girls

# THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

**Working without the pressure of success**

**Not having to be in shows with men**

**Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs**

**Knowing your career might pick up after you're eighty**

**Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine**

**Not being stuck in a tenured teaching position**

**Seeing your ideas live on in the work of others**

**Having the opportunity to choose between career and motherhood**

**Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits**

**Having more time to work when your mate dumps you for someone younger**

**Being included in revised versions of art history**

**Not having to undergo the embarrassment of being called a genius**

**Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit**

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
[www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)

Womanhouse Project, 1972

Ensemble, des étudiants et des professeurs ont travaillé à créer un environnement dans lequel les rôles sociaux conventionnels des femmes pourraient être montrés, exagérés et subvertis.

Ce projet est une « une intervention critique de dénaturalisation qui touche quatre appareils institutionnels et leurs relations normatives : **l'université, le musée, l'espace domestique et le corps.**

Le projet donne à voir comment ces quatre « **institutions** » de nos sociétés sont conçues comme des évidences qui paraissent à toutes et tous « **naturelles** » (donc universelles, existant ainsi partout et depuis toujours) **alors qu'elles sont à la fois le produit d'une histoire et de décisions politiques précises.**



*Waiting*, une performance de Faith Wilding



## LE RÉGIME ACTIVISTE

Le terme « activiste » ne renvoie pas au monde de l'art mais à des personnes menant des actions dans l'espace public pour défendre des idées ou des projets.

Les groupes ou collectifs évoqués précédemment s'inscrivaient dans l'histoire de la reconnaissance des droits civiques (Spiral) ou de l'égalité des droits entre les sexes (Femmes/Art ou *Womanhouse Project*).

Avec **Gran Fury** (composé de nombreux artistes), c'est d'activisme qu'il s'agit, soit d'une série d'actions menées avec constance concernant un problème précis par des artistes réunis en collectif et adhérant à une association singulière (ici Act Up)

**Leur objectif, est d'opérer dans l'espace public afin de toucher les populations lorsque les pouvoirs publics ne s'engagent pas eux-mêmes.**



1989, Gran Fury crée l'affiche *Kissing doesn't Kill. Greed and Indifference Do*, qui montre trois couples – hétérosexuel, lesbien et gay –, soit six personnes de couleurs différentes s'embrassant, selon un détournement percutant des codes publicitaires, lisibilité de l'image sur fond neutre, répétition d'un thème, formule claquante « **Embrasser ne tue pas. La cupidité et l'indifférence le font** ».

## LE RÉGIME DE LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE

-la critique de la plupart des collectifs d'aujourd'hui porte sur le marché de l'art et ses acteurs » et sur les « agents traditionnels de la promotion des artistes : galeries commerciales, fondations, musées ».

### Les enjeux des collectifs :

la mise en commun des moyens de production

le choix d'une signature commune,

**l'objectif étant de redéfinir la notion d'auteur, plus précisément de créer une « identité alternative », de « subvertir la figure traditionnelle de l'artiste et les institutions qui l'encadrent.**

Certains des artistes se regroupant à partir des années 1970 et 1980 sous le terme de « collectif » ont en effet insisté sur la nécessité de ne pas identifier l'artiste à une figure d'exception, voire à un génie individuel, ou, plus simplement à un individu identifiable doté d'une personnalité singulière.

Les collectifs ont inventé une « identité collective alternative », **impersonnelle**, non susceptible, selon eux, de contribuer à la construction des mythes divers entourant la figure de l'artiste au moins depuis le romantisme.

-**éviter** les surenchères médiatiques ou économiques que **la conception de l'artiste comme figure d'exception** a pu faire naître –à la manière dont des peintres comme Van Gogh, Pollock ou d'autres ont suscité des récits fictifs ou mythiques

Le collectif canadien **General Idea**, fondé en 1969, choisit de ne pas mettre en avant le nom de ses membres afin de déplacer l'attention portée traditionnellement sur les artistes vers les pièces qu'ils créent. Il se dote d'un nom générique lui permettant de se « libérer de la tyrannie du génie individuel ».



**General Idea** s'attache à étudier les mécanismes à l'œuvre dans le fonctionnement des musées et dans les procédés menant à la reconnaissance des artistes. Il adopte les formes du « glamour », pratique et mythe médiatique par excellence, pour faire un parallèle avec le modèle du fonctionnement du monde des musées. Il élabore une œuvre complexe où s'entremêlent réel et fiction au service d'une relecture mordante, transgressive et souvent parodique du monde de l'art et de la société.

General Idea, *FILE Magazine*, 1972-1989, 26 numéros, Toronto.

## LE RÉGIME DU PROJET

« de reporter la signature non sur le nom d'un groupe mais sur le nom d'un projet »

Quelques principes de la manière de travailler à plusieurs de ces artistes :

- celui de la géométrie variable du groupe en fonction du projet,
- la nécessité d'échelonner les collaborations dans le temps,
- de travailler non pas en même temps au même projet mais l'un après l'autre, selon le principe de « collaboration asynchrone ».

**Ce fonctionnement par projet est typique des entreprises dites « créatives » (architecture, design, cinéma, etc.) pour qui le travail s'effectue nécessairement en équipe suivant un calendrier précis.**

**Le projet Composit** au centre d'art le Crédac, à Ivry-sur-Seine : l'idée était d'occuper sol, murs et plafonds de l'espace d'exposition :

**Le projet Ozone, 1989**





## LE RÉGIME DU FAB LAB

Fab Lab renvoie à l'expression « fabrication laboratory » (laboratoire de fabrication), espace défini généralement comme un lieu dédié à la fabrication d'objets et équipé de machines et d'outils divers (fraiseuses, machines à couper au laser, imprimante 3D, ordinateurs, etc.). On trouve aussi d'autres termes, comme makerspaces, hackerspaces, Techshops, etc.

le collectif **Honf** (House of Naturel Fiber) , fondé en 1998



Le projet -**Intelligent Bacteria Saccharomyces cerevisia**, 2014, Paris, - au titre à la fois scientifique et désuet, est une installation numérique destinée à fabriquer du vin de fruits. L'installation, sorte d'alambic géant, est intrigante. Conçue avec des microbiologistes, elle oscille entre physique amusante, avec son CO2 qui s'échappe en bulles en émettant des sons curieux, et manuel à l'intention des spectateurs qui peuvent ainsi prendre connaissance d'un processus simple et non dangereux permettant de fabriquer de l'alcool – et, peut-être, rentrés chez eux le reproduire !

HONF se donne pour objectif de mettre au quotidien la technologie au service de la société. Il valorise les pratiques du "Do It Yourself" en utilisant les technologies open source.

## LE RÉGIME ACTIVISTE FACE À LA GLOBALISATION

*Open apparel* est une plateforme numérique dont l'objectif est de « mettre en relation les entreprises indonésiennes de l'habillement et les stylistes locaux ». Il tente d'apporter une réponse, partielle, à celui de la baisse des salaires et de la précarité des contrats induits en Indonésie par la délocalisation des industries vestimentaires menée depuis plusieurs années par des entreprises chinoises. Le projet porte sur le phénomène contemporain de la globalisation : il en est à la fois un commentaire et une représentation, et offre en retour une proposition d'action.

Selon **Serge Gruzinski** (historien français), le terme « **mondialisation** » désigne les échanges entre pays et cultures, la circulation de biens, d'idées, de personnes, de techniques, qui peuvent donner lieu à des transformations et des métissages entre cultures et modes de vie, selon des processus chaque fois inédits d'appropriation et de détournement.

À l'inverse, **la globalisation** relève d'un processus de domination d'une culture sur une autre, d'une économie sur une autre ; elle impose ses données, interdit échanges et transformations, réinterprétations ou réappropriations par les populations concernées.

« **Les programmes informatiques, les moteurs de recherche, les modèles de sociabilité du type Orkut (Brésil) ou Facebook relèvent de ce que Serge Gruzinski appelle la globalisation.**

Le collectif Aldeia Gentil « le gentil village » énonce le refus d'une échelle globalisée qui uniformiserait les différentes pratiques sociales du monde entier et dirigerait « **les imaginaires et les pulsions de millions d'êtres humains** ».



30 novembre 2013, Rio de Janeiro,  
Plage d'Ipanema  
Ils sont cinq représentants d'Aldeia  
Gentil, un collectif d'une vingtaine  
de personnes créé en septembre  
2013 dans le prolongement naturel  
de la fronde sociale, à teinter la mer  
de poudre de betterave pour  
dénoncer les violences policières.

Le collectif **Border Art Workshop (BAW) / Taller de Arte Fronterizo (TAF)**, entremêle performance, vidéo et activisme et travaille, depuis 1985, autour du topos politique, culturel et imaginaire de la frontière, à partir d'actions « site-specific » sur la frontière mexicano-américaine.



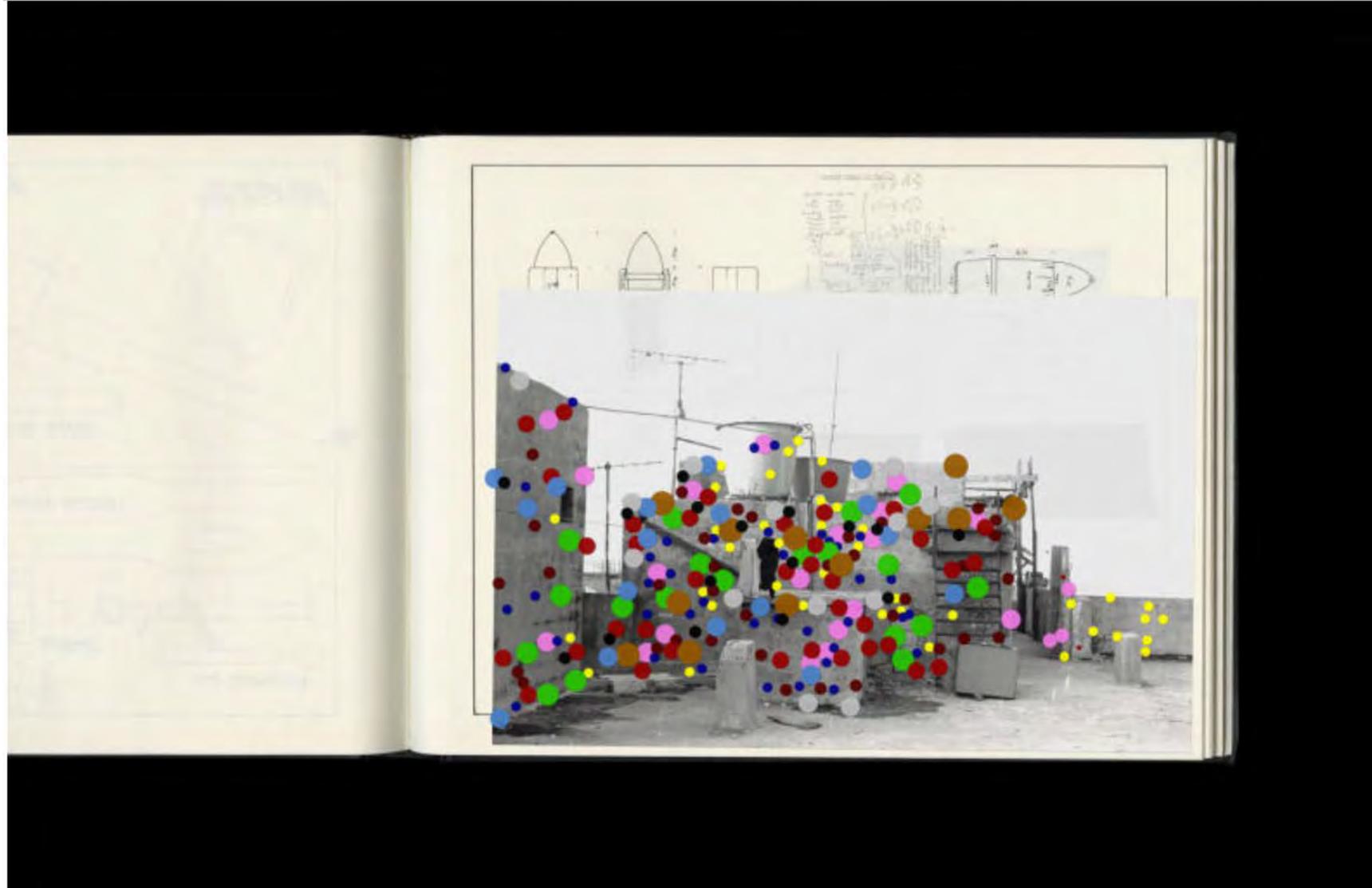
**BAW/TAf, End of Line, 1985**, œuvre à la frontière américano- mexicaine.



“Border action #1” by BAW/TAF. Members of the workshop embody border stereotypes right where Border State Park meets Playas de Tijuana, 1985.

## LE RÉGIME DE LA FABRIQUE DE L'HISTOIRE

Projets, d'artistes et de collectifs, développés à partir de véritables documents d'archives et de documents créés.  
Question posée : la possibilité ou l'impossibilité d'écrire l'histoire



*« ...Il m'a fallu dix ans pour comprendre que les fabricants d'armes utilisaient un code couleur distinctif pour identifier et marquer leurs cartouches et obus. Et dix ans de plus pour m'apercevoir que mon carnet recense 17 pays et organisations qui continuent d'alimenter les diverses milices et armées qui se battent au Liban : la Belgique, la Chine, l'Égypte, La Finlande, l'Allemagne, La Grèce, l'Italie, Israël, La Libye, L'OTAN, La Roumanie, L'Arabie Saoudite, La Suisse, les États-Unis, le Venezuela. »*

**Marie Preston** : projet « Le Pommier et le Douglas », collecte de récits de vie qui déploient des souvenirs, des mémoires et des passés divers – ceux, par exemple, des paysans rencontrés ou de personnes récemment immigrées dans la région du Morvan.



## **Les préoccupations des artistes croisent celles des historiens.**

Les artistes et collectifs s'emparent aujourd'hui de l'histoire,  
-soit dans l'objectif, comme l'effectue Walid Raad, de s'interroger sur la possibilité de l'écrire,  
-soit pour condenser visuellement ou plastiquement des passés parfois contradictoires, instituant alors un travail de co-création.

## LE RÉGIME DU LABORATOIRE

Structure collaborative, Atelier de l'Observatoire : *Le musée collectif*

- Principe de collecte (collecte de récits – fictifs ou non –, de documents, de films, etc.), afin de créer ce que les artistes désignent comme une « mémoire collective ».
- L'idée n'est pas de créer une sorte de musée anthropologique ou de traditions populaires figé sur la mémoire d'un temps donné, mais d'ouvrir dans la ville un lieu de discussions et de débats (pourquoi pas contradictoires).
- Il s'agit aussi d'inventer une conception singulière du musée, qui tranche avec l'affirmation de son universalisme.
- Et de faire remarquer que l'universel, conception proprement occidentale, pouvait n'être en fait que « la sublimation du particulier ». Car, les musées se voulant « universels » que sont le Louvre, le British Museum ou le Metropolitan Museum par exemple ne donnent-ils pas principalement à voir des œuvres issues des cultures occidentales ou, sur les arts non occidentaux, un point de vue d'abord occidental ?



## LE RÉGIME DE L'ORALITÉ

Depuis une quinzaine d'années, de nombreuses pratiques collaboratives ou co-créatives placent l'oral ou l'oralité (la discussion, la conversation, le débat) en leur centre.



LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET  
*LES VISITEURS DU SOIR II - JE L'OFFRE À  
LAFAYETTE*  
visite fictionnelle





### III- TRANSFORMATIONS DES FORMES ET DES ENJEUX DES PRATIQUES COLLABORATIVES DE 1960 À AUJOURD'HUI

Depuis la Renaissance et les différentes classifications des arts, on considérait que chaque pratique devait être définie par la spécificité de son médium (la planéité de la peinture, le volume de la sculpture, etc.).

Au milieu des années 1960, cette position critique, alors dominante, devient l'objet d'une remise en cause, notamment parce qu'elle exclut une multiplicité de pratiques transversales qui, rejetant les distinctions académiques, se fondent sur la rencontre entre les artistes et le croisement des savoir-faire, à l'instar de mouvements bien antérieurs comme **le constructivisme, Dada, le Bauhaus et le surréalisme.**

Les mouvements artistiques des années 1960 : le pop art new-yorkais ou Fluxus en Europe, affirment leur volonté de décloisonner les pratiques, de s'ouvrir à tous les arts, **jusqu'à une dilution, voire la disparition de la notion même de discipline artistique.**

# L'OUVERTURE DES ARTS PLASTIQUES AUX AUTRES FORMES ARTISTIQUES

**Pratiques artistiques multi-, pluri-, inter- et transdisciplinaires**

**La multidisciplinarité** réunit des productions d'artistes qui évoluent dans un même champ disciplinaire global mais dont les techniques diffèrent localement (par exemple, la peinture et la sérigraphie sont deux déclinaisons d'arts graphiques)

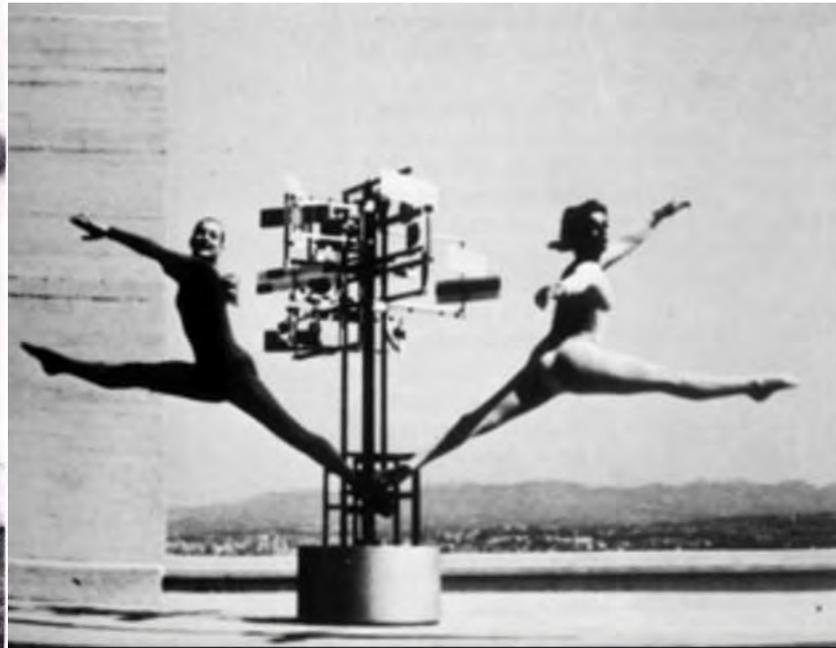
**La pluridisciplinarité** regroupe des coopérations fondées sur un partage clair entre les disciplines et le respect de leurs spécificités respectives (sculpture et vidéo, peinture et performance, etc.).

**L'interdisciplinarité** désigne l'interaction de différentes pratiques qui exercent une influence réciproque l'une sur l'autre et se modifient dans l'utilisation combinée de leurs formes d'expression (rencontre entre art et science).

**La transdisciplinarité** est l'expression la plus radicale de la confusion des disciplines dans une coopération qui se place au-delà des différences entre disciplines, inaugurant des œuvres transitives et protéiformes (de type happening, performance totale, installation multimédia).

Quel que soit leur mode d'interaction, les rencontres entre plusieurs disciplines naissent d'une volonté commune des artistes de se confronter à des techniques, des outils, des langages et des matériaux nouveaux dont ils n'ont pas nécessairement la maîtrise.

1950, Maurice Béjart et Nicolas Schöffer



Le Black Mountain College  
L'art était intégré à la vie quotidienne tel une pratique d'exploration et de transformation afin de préparer les étudiants à la résolution de problèmes dans un contexte interdisciplinaire.

# Lucinda Childs (chorégraphe/danseuse) Sol Le Witt (plasticien), Philipp Glass (Compositeur), Dance, 1979

- La pièce Dance est centrale dans la collaboration entre les 2 artistes.
- Ils appartiennent tous les 2 au courant de l'art minimal.
- Dans cette pièce, Sol Le Witt intègre à la chorégraphie des images filmiques (rare dans sa carrière de plasticien).
- La scène est recouverte d'un écran transparent, en même temps que les danseurs évoluent sur scène, des images montées selon un dispositif complexes y sont diffusées. Elles superposent des détails de la chorégraphie des danseurs qui sont filmés à la danse en temps réel en train de s'opérer sur scène.
- Jouant ainsi sur la perception du spectateur qui voit l'espace scénique se transformer, se distorde, se décupler.

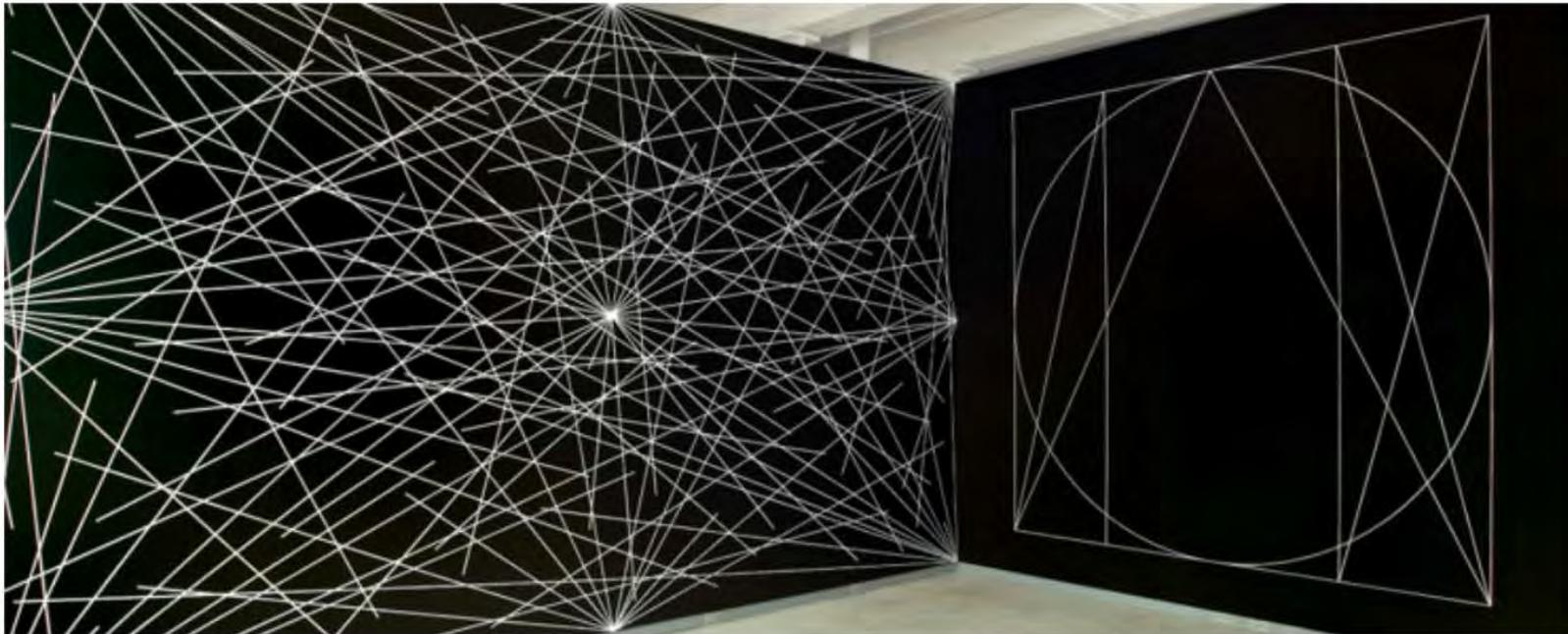
Arts plastiques et danse

Lucinda Childs avec Sol LeWitt, *Dance*, 1979



- Lucinda Childs a une méthode de travail particulière dès 1973 : des diagrammes. Pour Dance, elle crée un diagramme à partir duquel elle élabore les détails de la chorégraphie. Des schémas **sériels** et répétitifs précisent les combinaisons des mouvements des danseurs. Au moment des répétitions, elle individualise le parcours des danseurs.
- Le point commun entre Childs et Le Witt se trouve dans cet **intérêt pour la série**. Un lien s'opère entre la manière dont Childs travaille ses chorégraphies et celle dont Le Witt travaille ses dessins sériels muraux in situ (*Wall Drawings*) entre 1970 et 1980.
- La série permet alors d'exploiter à l'infini la logique graphique de chaque motif. Par exemple, l'arc de cercle du Wall-Drawing #357 de Sol LeWitt multiplié sur les murs et un parallèle de la ligne droite et de la diagonale du répertoire des danses minimalistes de Lucinda Childs.
- Vidéo documentaire sur la pièce Dance : interview de Lucinda Childs (6mn)  
<https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/lucinda-childs-0>

## Les wall drawings de Sol Le Witt



Vidéo sur l'élaboration et le processus des wall drawings (10mn)

<https://www.youtube.com/watch?v=c4cgB4vJ2XY>

---

Dans le cadre de collaboration de plasticien et de danseurs/chorégraphes, l'œuvre plastique permet essentiellement de scénographier, organiser l'action des corps, elle les habille également. Elle appuie également certains points de la chorégraphie, permet de les illustrer différemment autrement que par les gestes, les corps (projections vidéos, élément tridimensionnel parfois cinétique sur scène, exploitation plastique de la lumière).

Parfois, la collaboration ne se fait pas toujours de manière absolue et chacun des 2 protagonistes : chorégraphe et plasticien investissent des espaces différents, chacun de leur côté, l'hybridation de leurs pratiques se fait alors par résonance des éléments des uns aux autres (se sont les affinités initiales qui le permettent alors). C'est le cas pour Rauschenberg qui souhaite préserver son autonomie dans le cadre de ses collaborations.

# Set and Reset

- C'est la pièce la plus populaire de Trisha Brown.
- Rauschenberg imagine un prisme aérien sur lequel se projettent des images télévisuelles en noir et blanc. Le rectangle scénique induit les directions de la phrase dansée initiale. Brown assortit celle-ci d'un jeu de consignes : être simple, agir d'instinct, être visible ou caché, sortir, entrer, tracer une ligne.
- Des duos et trios viennent éclore au milieu du plateau et complexifier l'espace. Cette danse continue d'explorer les lieux inédits : une danseuse portée à l'horizontale marche le long du mur de fond de scène et autour des pendrillons, un duo est exécuté par un couple à l'orée de la scène.



*Set and Reset* est emblématique du cycle des Instabilités Moléculaires, nom donné par le critique d'art Klaus Kertess en regard de la nature imprévisible, tumultueuse et fluide de la danse de Brown à cette période. Le tremblé chorégraphique est renforcé par les projections suspendues et le voile transparent des costumes qui masquent à peine la nudité des danseurs.

Source de la diapo : Emmanuelle Huynh, notice pour Le Dictionnaire de la danse, Larousse, 1999.



# Les Events et Merce Cunningham



- L'Event se rattache très précisément à l'œuvre du chorégraphe **Merce Cunningham** – lui-même très proche de *Fluxus*.
- L'Event consiste à présenter des spectacles de danse **dans tous types de lieux** non spécifiquement conçus à cet effet, et à le faire selon **des modes d'exécution aléatoires** d'extraits des pièces préexistantes sélectionnées de manière également aléatoire.
- Ainsi sont mises en cause les limites qui pourraient circonscrire ce qu'on entend par « pièce de danse ».
- Un **event** consiste à prélever des extraits de pièces, à les assembler et à les faire exécuter dans un ordre et une distribution aléatoires. La date du 1<sup>er</sup> event est de 1964, il a été présenté au musée de Vienne en Autriche. Depuis ce sont 800 events qui ont été produits. A la mort de Merce Cunningham c'est Robert Swinston qui a repris la tête de la compagnie de danse finalement dissoute en 2012.

« Présenté sans entracte, Event consiste en des danses complètes ou des extraits de danses du répertoire avec souvent de nouvelles séquences arrangées pour une performance et un lieu particulier, avec plusieurs activités séparées qui se déroulent en même temps pour permettre moins une soirée de danse que l'expérience de la danse ». Merce Cunningham

- C'est la rencontre de Merce Cunningham avec John Cage qui sera déterminante (notamment pour l'idée de « l'aléatoire »). En 1952, les 2 artistes avec Robert Rauschenberg et David Tudor réalisent leur 1<sup>er</sup> happening nommé Untitled Event : Cunningham danse, Cage parle, Rauschenberg diffuse des diapositives et enfin Tudor joue de la musique.
- Rapidement des plasticiens comme : Warhol, Duchamp, Rauschenberg, Nauman, Johns réalisent des décors pour ses spectacles.
- Nouveauté introduite par Merce Cunningham : il ôte le côté narratif de la danse, couper les liens liés à l'émotion, au sensible, ne plus lier les mouvements des danseurs au rythme de la musique.
- Courte vidéo de l'INA, portrait de Merce Cunningham : <http://www.ina.fr/video/1851300001028>
- Sur la carrière de M.C. (collaboration avec Warhol Silver Cloud) : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/merce-cunningham-1919-2009-la-danse-en-heritage>



- Rainforest, 1968, New York. Collaboration avec Andy Warhol.

Le titre de RainForest provient des souvenirs d'enfance de Merce Cunningham, du nord-ouest et de la forêt tropicale de la péninsule olympique.

RainForest diffère des autres pièces de Cunningham car, à l'exception de Cunningham, chacun des six danseurs a joué son propre rôle, puis a quitté la scène et n'est jamais revenu.

Andy Warhol a accepté de laisser Cunningham utiliser son installation Silver Clouds - plusieurs ballons Mylar en forme d'oreillers remplis d'hélium, de sorte qu'ils flottent librement dans l'air. Les danseurs portaient des justaucorps et collants de couleur chair que Jasper Johns (non crédité) coupait avec une lame de rasoir, pour donner aux costumes une apparence rugueuse.

La musique de David Tudor évoque les cris et les bruits d'oiseaux et d'animaux.

## Installation Silver Clouds d'Andy Warhol au Centre Pompidou Metz

« *Je n'ai jamais voulu être peintre, j'ai toujours voulu être danseur de claquettes* », déclarait Warhol, alors même que l'œuvre du pape du pop art est souvent réduite à sa dimension picturale. « *Je ne peins plus. J'ai abandonné la peinture il y a à peu près un an et maintenant je ne fais plus que des films. La peinture était seulement une phase que j'ai traversée* », ajoutait-il.

La danse, et plus particulièrement la programmation du Judson Dance Theater, joue également un rôle essentiel dans le modèle que Warhol transpose à la Factory.

Dès 1958, la rencontre avec l'agent d'artistes Emile De Antonio, ami de John Cage et Merce Cunningham, Jasper Johns et Robert Rauschenberg, avait déjà propulsé Warhol dans les enjeux de la danse contemporaine.

La série d'œuvres *Dance Diagrams* (1962), qu'il présente à même le sol, était accompagnée d'une affichette invitant les spectateurs à enlever leurs chaussures et à inscrire leurs pas dans ceux de tango ou de fox trot redessinés par Warhol sur la toile. Warhol s'approprie ainsi l'esthétique collective du Judson Dance Theater qu'il transpose dans le champ pictural. Au-delà de leur inscription dans les stratégies du Pop Art, ces danses *ready made* dévoilent les affinités que l'œuvre de Warhol entretient dès 1963 avec les recherches de la *postmodern dance*, plaçant au cœur de sa dialectique les notions de **mouvement et d'immobilité, d'improvisation et de sérialité**.

Un des points d'orgue du parcours sera l'évocation de *Rain Forest*, 1968, chorégraphie de Merce Cunningham au cours de laquelle les danseurs se déploient dans les *Silver Clouds* de Warhol, nuages argentés comme les murs de la Factory.

# Installation Silver Clouds d'Andy Warhol au Centre Pompidou Metz



## *La Factory* (New York) d'Andy Warhol, 1963

- Il s'agit d'un espace de création proche d'un atelier traditionnel par son organisation hiérarchique, Warhol jette les bases du travail entouré d'assistants, mais c'est aussi un lieu en perpétuelle ébullition où se rencontrent le grand monde et l'underground new-yorkais.
- LE PREMIER LOFT (LA SILVER FACTORY)
- Installée dans une friche industrielle de la 47e rue Est de New York, l'atelier ouvert par Andy Warhol en 1964 reflète non seulement sa méthode de travail mais aussi sa personnalité. Dans ce grenier entièrement recouvert, jusqu'aux toilettes, de papier d'argent, de peinture argentée et d'éclats de miroirs, collectionneurs, galeristes et conservateurs de musée côtoient l'entourage de l'artiste : des personnalités issues de la culture underground (junkies, travestis, prostitués, devenues de véritables célébrités à New York).



- *En 1968, la Factory* déménage dans un autre loft, à Union Square West (suite à la tentative d'assassinat de Warhol en juin 1968, par une jeune actrice, l'atelier est profondément réorganisé).
- Il est désormais difficile d'être accepté dans les nouveaux locaux. Avec une décoration très sobre, un plancher ciré, de grandes fenêtres, des meubles précieux, ces locaux s'apparentent plus au siège d'une entreprise qu'à un atelier d'artiste. Néanmoins, si Warhol restreint le cercle de ses collaborateurs, il n'en conserve pas moins la même méthode de travail où la subjectivité de l'artiste s'efface derrière une succession de dispositifs.
- Le processus créatif déployé par Warhol depuis ses débuts vise dans ses recherches à **brouiller la frontière qui sépare un original de sa copie**
- Ses premières peintures étaient composées à l'aide de tampons, de pochoirs, ou bien réalisées au cours de séances de coloriage à la chaîne faites avec des amis, où chacun se chargeait d'appliquer une couleur.
- A partir de 1962, il emploie la sérigraphie industrielle pour ses portraits de Marilyn.

- *La factory* apparaît à la fois comme lieu de production et de rencontres de la scène underground, ainsi que de concerts, projections et fêtes.
- Elle constitue alors pour les artistes un lieu ouvert à tous, où Warhol s'emploie à produire des « Superstars ». Elle apparaît comme l'archétype de l'œuvre d'art totale, abritant des séances de spectacle multimédia, mélange de performance artistique et de boîte de nuit, où la vie et l'œuvre d'art fusionnent.

## Arts plastiques et musique

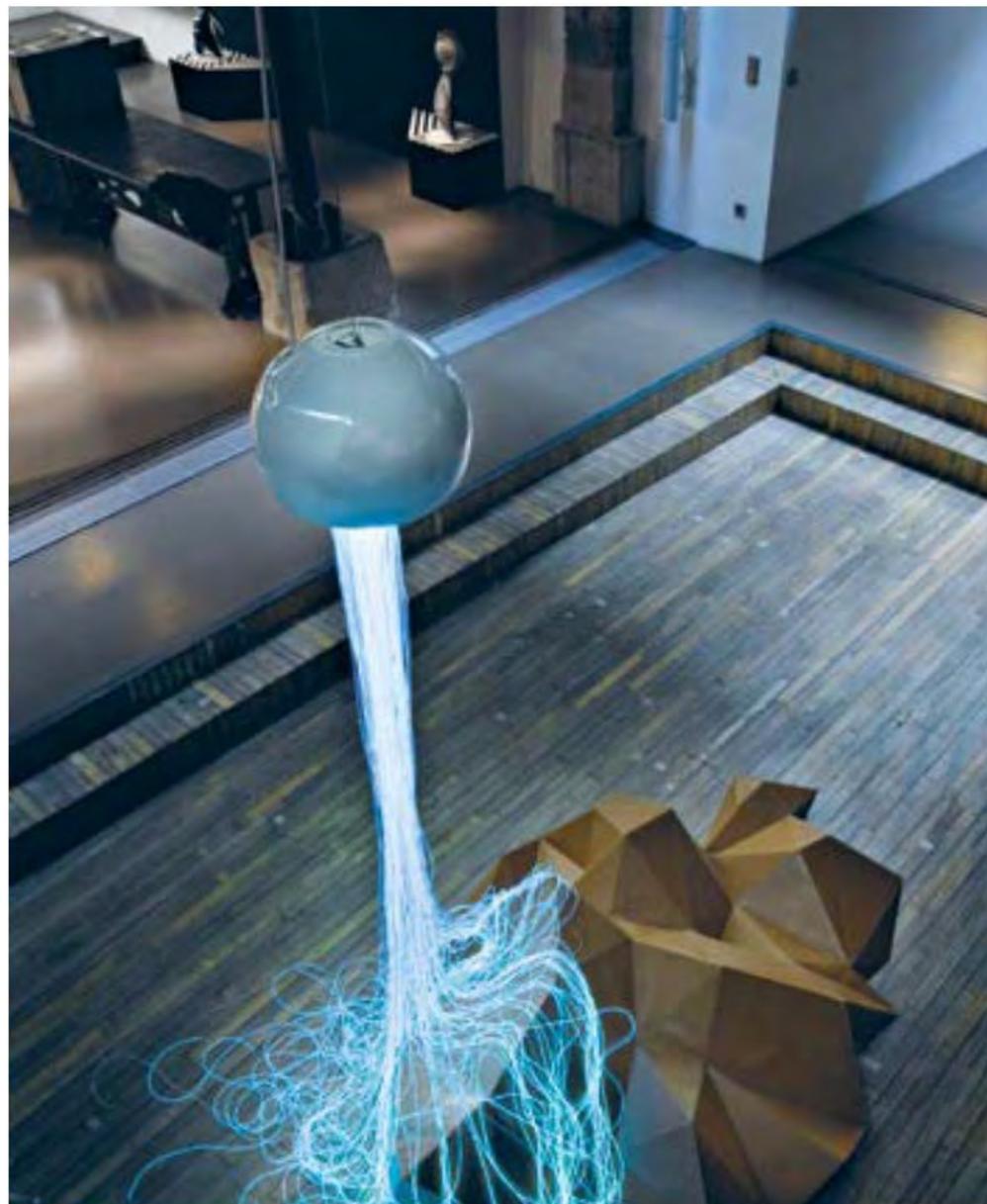
*A=P=P=A=R=L=T=L=O=N (2008)*

collaboration entre l'artiste conceptuel Cerith Wyn Evans et le groupe de musique bruitiste Throbbing Gristle,



## Arts plastiques et arts appliqués

Invités par Nike à utiliser à leur manière le procédé de pointe Flywire (des filaments qui, correctement disposés, renforcent le maintien de la chaussure, comme les câbles d'un pont suspendu). Cet objet biotechnologique et intelligent reproduit les conditions d'une vie dans un paysage abyssal. Les filaments bioluminescents qui servent de tentacules interagissent ainsi avec le rocher de Gréaud (à la géométrie déconstruite) et établissent une proto-communication mi-organique mi-artificielle.



**Architecture et arts plastiques** entretiennent aussi un rapport d'inspiration réciproque,

- leur rapprochement est commandé par des impératifs d'ordre technique.
- Des pratiques telles que la sculpture monumentale, le land art, ainsi que certaines installations et performances *in situ*, reposent sur un travail de mise en espace complexe qui requiert les compétences (techniques, économiques, législatives, historiques...) d'un architecte.

Les collaborations avec les artisans d'art, aux savoir-faire sophistiqués, motivées par le besoin de mutualiser les compétences.

Bien que polyvalent, l'artiste-plasticien ne peut pas toujours réaliser lui-même les performances techniques que ses projets requièrent, son imagination est alors dépendante du métier d'un artisan spécialisé, qui, selon son implication, peut même co-signer l'œuvre.

Daniel Buren : Les deux plateaux, réalisée avec l'aide de Patrick Bouchain dans la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris, en France



## Arts plastiques et arts vidéographiques

Par-delà la distinction traditionnelle entre arts de l'espace et arts de la durée, certains plasticiens s'associent à des réalisateurs et des vidéastes pour dynamiser la plasticité de leurs œuvres.

L'inscription de l'œuvre plastique dans la durée lui confère une dimension narrative qui permet :

-de l'ancrer dans un contexte ou de la rapporter au geste qui l'a produite.



La vidéo ne vient pas nécessairement dans un second temps, comme un après-coup destiné à revisiter une œuvre plastique originelle.



Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija et Philippe Parreno : *Vicinato* 1995

## COLLABORATIONS PROPRES AUX ARTISTES-CHERCHEURS : ENTRE SCIENCE ET TECHNIQUE



L'art comme nouvelle forme de savoir

dispositifs de **Thomas Hirschhorn**

-*Monuments* aux philosophes (Spinoza en 1999, Deleuze en 2000) témoignent de la volonté de faire de l'art un catalyseur du discours intellectuel. Il met en place un espace de présence et de production de pensée. Dans ce lieu en libre accès, deux cents intellectuels sont invités à dialoguer dans des espaces de réunion de fortune (bar, cabane, salons, bibliothèque...) et à alimenter une réflexion collective sur l'état de l'art et plus généralement du savoir sur le monde contemporain.

## Les arts plastiques comme science appliquée



En 1984, **Ernest Pignon-Ernest** s'associe ainsi à l'ingénieur en physiologie végétale Claude Guadin pour la réalisation des « **Arbrorigènes** »,

# NOUVEAUX LIEUX, NOUVELLES STRUCTURES, NOUVELLES FORMES

## Emergence

- de plateformes d'artistes ou de curateurs,
- mais aussi des *artist-run spaces*

Elles s'élaborent et se transforment en fonction de leurs ressources et de leurs nécessités.

**Ce qui les rassemble est leur volonté d'agir dans un désir d'autonomie.**

Ces groupes s'apparentent **au contexte de la contre-culture** des années 1960-1970, dont ils reprennent certaines idées, **comme celle selon laquelle l'art doit s'expérimenter, se vivre plutôt que d'être regardé, d'où la multiplication de performances et de concerts dans la continuité du mouvement Fluxus.**

**l'esthétique dite « relationnelle »** Concept de Nicolas Bourriaud

**« une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, [comme] une machine à provoquer des rencontres individuelles et collectives ».**

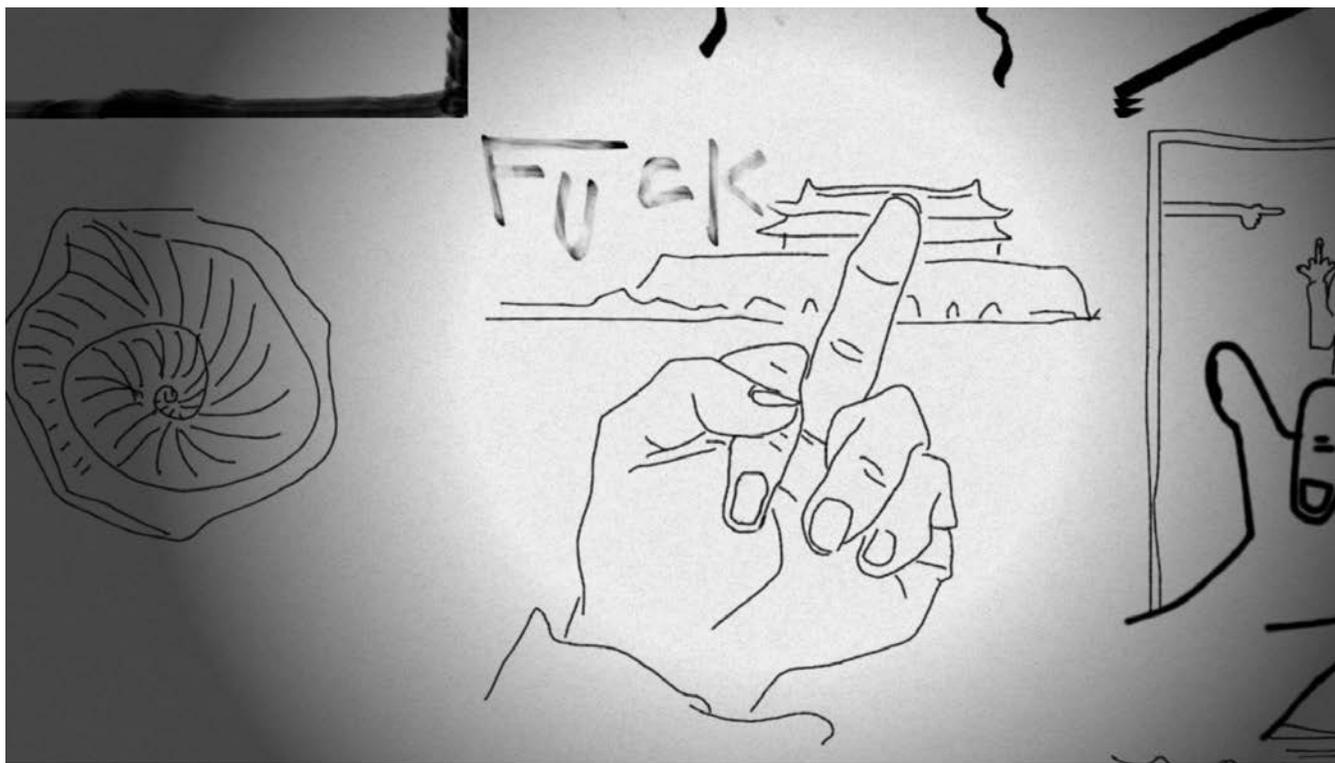
Par de micro-événements effectués collectivement (rencontres, repas, marche, etc.), certains artistes essaient alors de résister à la société de masse et favorisent dans leur œuvre des liens de type social. Dans ce type de cadre, le spectateur est invité à devenir un acteur du processus artistique en cours, ce qui n'est pas sans rappeler Fluxus et ses performances.

Lieux des événements

-des **friches réhabilitées**

-des **espaces domestiques** temporairement transformés en lieu d'exposition comme des appartements ou des ateliers d'artistes réinvestis.





# Epilogue

- Les pratiques de collaboration ou de co-création entre artistes participent à l'évolution des formes artistiques qui interrogent désormais tous les champs d'activités humaines empruntant à tous les registres de production ou de pensée.
- Si la représentation classique de l'artiste – auteur d'une oeuvre pérenne, tangible, échangeable ayant une valeur marchande – est questionnée, c'est peut-être pour mieux inscrire l'acte artistique dans le champ social, brouillant toutes les pistes convenues d'une culture savante patrimoniale, accordant à l'acte de création une véritable dimension critique du monde contemporain.
- Désormais, la collaboration s'ouvre à une dimension élargie, celle du public même qui participe à l'élaboration de l'oeuvre variable, combinatoire, véritable *work in progress*. En plus du développement de cet art participatif, d'autres axes sont à investiguer :
  - émergence de nouvelles pratiques « à plusieurs » liées au numérique (technologies, processus, concepts). On constate en effet la constitution de collectifs de création numérique (plus ou moins pérennes et pouvant varier au gré des projets) ;
  - contextes particuliers de certaines oeuvres collaboratives, tel celui de l'espace public ou, plus largement, celui de la mondialisation qui suscite des réflexions collectives fructueuses ;
  - pratiques singulières développées dans le cadre d'oeuvres collaboratives ou coopératives : pratiques de la conversation, de la conférence-performance, etc. Autant de singularités du travail à plusieurs qui ont renouvelé en profondeur les processus de création et les oeuvres elles-mêmes depuis des années 1960, et dont le caractère expérimental n'est aujourd'hui pas encore épuisé.

# CONCLUSION

- La généalogie du collectif est à faire remonter « aux avant-gardes des années 1920, particulièrement aux constructivistes russes.
- « Les groupes d'artistes semblent aujourd'hui plus susceptibles de développer des logiques d'entreprise, plutôt que de coopérative.
- Les enjeux des pratiques collaboratives ou de co-création sont diversifiés.
- Les artistes œuvrant en groupe, en duo ou en collectif contribuent de manière intense, du moins pour certains d'entre eux, aux grands débats de notre monde contemporain.-

# Dumb Type

## **Actions + Réflexions**

Source : Centre Pompidou Metz, exposition *Dumb Type  
Actions + Réflexions*, 2018

En 1984, des étudiants du Kyoto City University of Arts se rassemblent pour former le collectif Dumb Type. En anglais, *dumb* signifie « muet » mais peut également vouloir dire « stupide ». Ironique, le nom du groupe conteste l'hébétement d'une humanité « submergée d'informations, sans être consciente de rien », en plein cœur de la bulle spéculative japonaise des années 1980. Le collectif va alors mettre au point un théâtre expérimental, peuplé de figurants aliénés par l'explosion des technologies et des données numériques, des médias de masse et de la société de consommation. Les membres de Dumb Type sont plasticiens, vidéastes, chorégraphes, danseurs, performeurs, architectes, graphistes, ingénieurs du son ou informaticiens. Cette pluridisciplinarité revendiquée va générer des formes de théâtralité hybrides, où fusionneront spectacle vivant et installation multimédia. Les nombreux textes qui ponctuent les créations de Dumb Type - citations philosophiques, chansons pop ou confessions intimes - révèlent la force contestataire du groupe, qui critique le formatage des identités et des comportements. Car, au cœur des projections, des lumières stroboscopiques et des musiques électroniques, palpite une dimension existentielle fondamentale : la remise en question de la notion d'humanité à l'ère du numérique. Pour la première fois en France, l'exposition « Dumb Type. Actions + Réflexions » offre une plongée allant des origines théâtrales de Dumb Type aux installations les plus récentes de certains de ses membres.

# CHIM ↑ POM (Tokyo, 2005)

Le collectif Chim↑Pom, surnommé « l'enfant terrible de l'art japonais », s'inspire de la culture de rue de Tokyo pour réaliser ses actions, vidéos et installations, qui contiennent toujours une part d'humour noir et de critique de la société japonaise contemporaine. Dans *Super Rat*, ils attrapent un rat dans la ville et le transforment en spécimen d'art taxidermique, peint de façon à ressembler au célèbre pokémon Pikachu, avant de le placer avec ses congénères sur une maquette miniaturisée du quartier de Shibuya, où ils deviennent des monstres démesurés.

Source : Centre Pompidou Metz, exposition *Japanorama*, 2017

<http://chimpom.jp/> site officiel du groupe

