

le grand livre de **l'**art contemporain

Charlotte Bonham-Carter
David Hodge

© Groupe Eyrolles 2010
ISBN : 978-2-212-54424-4

EYROLLES



Sommaire

Artistes	8	Musées & galeries d'art	252
Chronologie	246	Foires & événements	254
Glossaire	250	Prix	254

Introduction

Richard Cork

Il y a cent ans, de nouveaux mouvements artistiques sont apparus dans un souffle révolutionnaire. Des courants rivaux émergeaient avec toujours plus de ferveur et espéraient capter l'attention de la communauté internationale. C'était l'époque des manifestes artistiques, proclamant les ambitions de jeunes artistes qui s'empressaient de les signer. Organisés en groupes, ces derniers dénonçaient le passé récent afin d'avancer d'un même pas vers l'avenir. Un critique d'art, passionné par cet esprit de rébellion, a qualifié par la suite l'année 1910 de « séisme artistique ». Alors que ces aventuriers étaient sévèrement condamnés par l'opinion conservatrice, l'ancien ordre académique s'effondrait et des factions d'insurgés se disputaient la suprématie du monde de l'art. Cubistes, expressionnistes, futuristes, postimpressionnistes et autres vorticistes se bousculaient pour être au centre de ce tourbillon expérimental. Leur ardeur atteignait son comble et seul le cataclysme de la Première Guerre mondiale pouvait faire taire le tumulte de ce combat esthétique.

Aujourd'hui, l'art n'est plus dominé par des mouvements avant-gardistes militant afin de s'imposer à tout prix. Si les expositions collectives et les collaborations sont courantes, la plupart des artistes préfèrent travailler seuls plutôt qu'au sein de groupes. Les manifestes collectifs tonitruants sont rares de nos jours et il est devenu difficile de faire une distinction entre les nombreux « -ismes ». Les artistes ne se soucient plus de dicter le cours de l'innovation artistique ou de dépenser leur énergie en des dénonciations grandiloquentes de la tradition. Dans les premières années du XXI^e siècle, le discours s'est focalisé sur l'individu et toute tentative de présager l'avenir de l'art en ces temps d'incertitude économique a été abandonnée.

Pourtant, le désir d'aventure est encore palpable dans l'art contemporain et celui-ci, en beaucoup d'aspects, est plus affranchi aujourd'hui que jamais. Il ne rencontre plus d'opposition virulente comme celle des réactionnaires qui condamnaient l'audace de l'avant-garde voilà cent ans. Au contraire, les musées d'art moderne atteignent des records de fréquentation. Le désir du public de se confronter aux œuvres les plus percutantes du moment ne cesse de grandir. L'art contemporain est capable de remettre en question, de surprendre, de subvertir et d'élargir nos horizons.

Le lecteur qui parcourra les pages de ce volume très complet se rendra compte, avec enthousiasme, de l'infinité de possibilités proposées par l'art aujourd'hui. Au début du XX^e siècle, la plupart des modernistes ont rejeté la photographie comme support artistique, s'écartant du réalisme afin d'épouser une vision abstraite du monde. Pourtant, la photographie est aujourd'hui un support de prédilection pour de nombreux artistes et l'éventail de techniques permises par l'avènement du numérique est très excitant. Les jeunes rebelles du siècle dernier seraient stupéfaits de voir toutes les

formes qu'elle prend aujourd'hui, et plus encore de constater comme le film muet en noir et blanc est devenu une ressource majeure pour l'art expérimental.

Mais la plus grande source d'étonnement pour un artiste avant-gardiste d'avant 1914 serait l'évolution du statut des artistes femmes. Au début du XX^e siècle, seules quelques femmes avaient réussi à atteindre une reconnaissance artistique. La domination mâle concernait tous les aspects du monde de l'art, et ce jusqu'à récemment. Même Louise Bourgeois n'a eu de rétrospective de son immense œuvre qu'en 1982, au Museum of Modern Art de New York, alors qu'elle avait dépassé son soixante-dixième anniversaire. C'était la première rétrospective consacrée à une femme par cette institution, alors que, aujourd'hui, les artistes femmes sont tout aussi considérées que leurs homologues masculins.

De nos jours, les anciennes hiérarchies ont cédé la place à une dynamique bien plus flexible et ouverte à l'improvisation. La peinture reste un médium très utilisé, bien qu'elle soit considérée comme une technique parmi de nombreuses autres tout aussi valables. La sculpture occupe désormais une place beaucoup plus importante, incorporant une grande variété de matériaux et de processus de travail. Tout peut servir à la sculpture si l'artiste se montre capable d'en tirer le meilleur avantage. Mais un nombre grandissant d'artistes ne souhaitent plus être caractérisés comme « peintre » ou « sculpteur ». Ils naviguent avec aisance et curiosité entre différentes approches, allant de l'installation ou de la performance à la vidéo, du dessin traditionnel à des techniques assistées par ordinateur. Les possibilités mises à la disposition d'artistes aspirant à une liberté absolue sont toujours plus nombreuses. Résolument multiforme, l'art contemporain est impossible à définir.

Le temps de placer des limites arbitraires et opprimentes sur les sites que les artistes souhaitent investir est révolu. Bien que la galerie classique aux murs blancs continue d'offrir un espace d'exposition idéal pour un grand nombre d'œuvres, il existe un vaste choix de possibilités au-delà des confins de la galerie. Lorsque Richard Long a entamé ses promenades solitaires au cœur de la nature dans les années 1960, il a prouvé que les artistes pouvaient trouver l'inspiration dans les régions les plus reculées du monde. Depuis, un éventail fascinant de sites, tant urbains que ruraux, ont été découverts par des artistes désireux d'agrandir les limites territoriales de leur travail. En temps de crise économique, de nombreux artistes adoptent des démarches plus improvisées, explorant des parties du monde jusqu'ici négligées et propices à la création. Mais ils comprennent également les risques associés à une imposition arrogante et destructrice de leur travail sur des espaces vulnérables. Hantés par la peur d'une dégradation catastrophique de notre planète, ils ont développé un respect plus profond à son égard avant qu'il ne soit trop tard.



Lucian Freud
Francis Bacon (Unfinished)
[Francis Bacon (Inachevé)]
1955-1956 | Huile sur toile
35,5 x 35,5 cm

Marina Abramovic

Marina Abramovic est une figure centrale de la genèse de l'art performance dans les années 1970. Elle est surtout connue pour son traitement des thèmes de la douleur et de l'endurance physique. La particularité de son œuvre sur ces thématiques est l'abolition de la barrière entre la performance et le réel par l'implication de son corps. Dans la performance intitulée *Lips of Thomas (Lèvres de Thomas)*, 1975, elle met à l'épreuve son endurance physique: elle mange un kilo de miel, elle grave une étoile sur la peau de son ventre, elle se fouette et s'allonge sur un lit de glace. Le fouettement rappelle la pratique chrétienne de l'autoflagellation et l'étoile est un symbole de l'ex-Yougoslavie communiste, deux idéologies déterminantes dans l'éducation d'Abramovic: sa performance est la matérialisation physique de leur

torture psychologique. Abramovic déclara d'ailleurs qu'elle se fouetta jusqu'à ne plus ressentir aucune douleur, comme une sorte d'exorcisme émotionnel.

La brutalité de la performance impose au public une complicité avec l'artiste. La présence de celui-ci provoque et sanctionne les actes d'automutilation d'Abramovic. En effet, la toute première représentation de *Lips of Thomas* s'est brusquement terminée, lorsque des membres du public sont montés sur scène pour arracher l'artiste à son lit de glace. Dans la même démarche, lors de la performance *Rhythm 0* (*Rythme 0*, 1974), Abramovic donne au public des armes qu'il est invité à utiliser contre elle. Les spectateurs deviennent acteurs et n'ont pas le droit de rester passifs. Ces performances interrogent le spectateur et nécessitent qu'il se remette lui-même en question.

Marina Abramovic est née en 1946 à Belgrade, en ex-Yougoslavie. Elle a fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Belgrade (1965-1970) et à l'Académie des beaux-arts de Zagreb, en Croatie (1970-1972). Elle a enseigné à l'Académie des beaux-arts de Novi Sad, en ex-Yougoslavie (1973-1975). Elle s'établit ensuite à Amsterdam, où elle entama une relation de collaboration artistique et amoureuse avec l'artiste allemand Ulay. Le couple mit un terme à leur relation en 1988 en marchant l'un vers l'autre pendant près de trois mois depuis chaque extrémité de la grande muraille de Chine. En 2005, Marina Abramovic a présenté une série majeure de performances, intitulée « *Seven Easy Pieces* » (« Sept pièces faciles »), au musée Solomon R. Guggenheim de New York.

> Voir aussi: **McCarthy, art performance**

Lips of Thomas (Lèvres de Thomas)

Photographie de la reconstitution de cette performance (faisant alors partie de la série *Seven Easy Pieces*) au musée Solomon R. Guggenheim à New York, le 14 novembre 2005



Tomma Abts

Les tableaux abstraits de Tomma Abts ont des styles très différents de ceux de la scène artistique contemporaine. Ils paraissent même s'opposer aux courants actuels. Ses toiles sont toujours du même petit format, soit 48 par 38 centimètres, ce qui constitue une exception par rapport à la tendance dominante du grand format. Les titres de ses tableaux sont toujours des noms germano-chrétiens traditionnels, tels que *Ert* (2003) ou *Ebe* (2005). Ils traduisent le désir d'Abts de faire de l'art à l'échelle humaine. Le travail de l'artiste se distingue également par la nécessité de l'examiner de près. Son jeu sur les perspectives est également très particulier. Dans *Ert*, les contours des formes se superposent et se brisent, créant ainsi une incertitude quant à la manière dont ces éléments sont liés les uns aux autres.

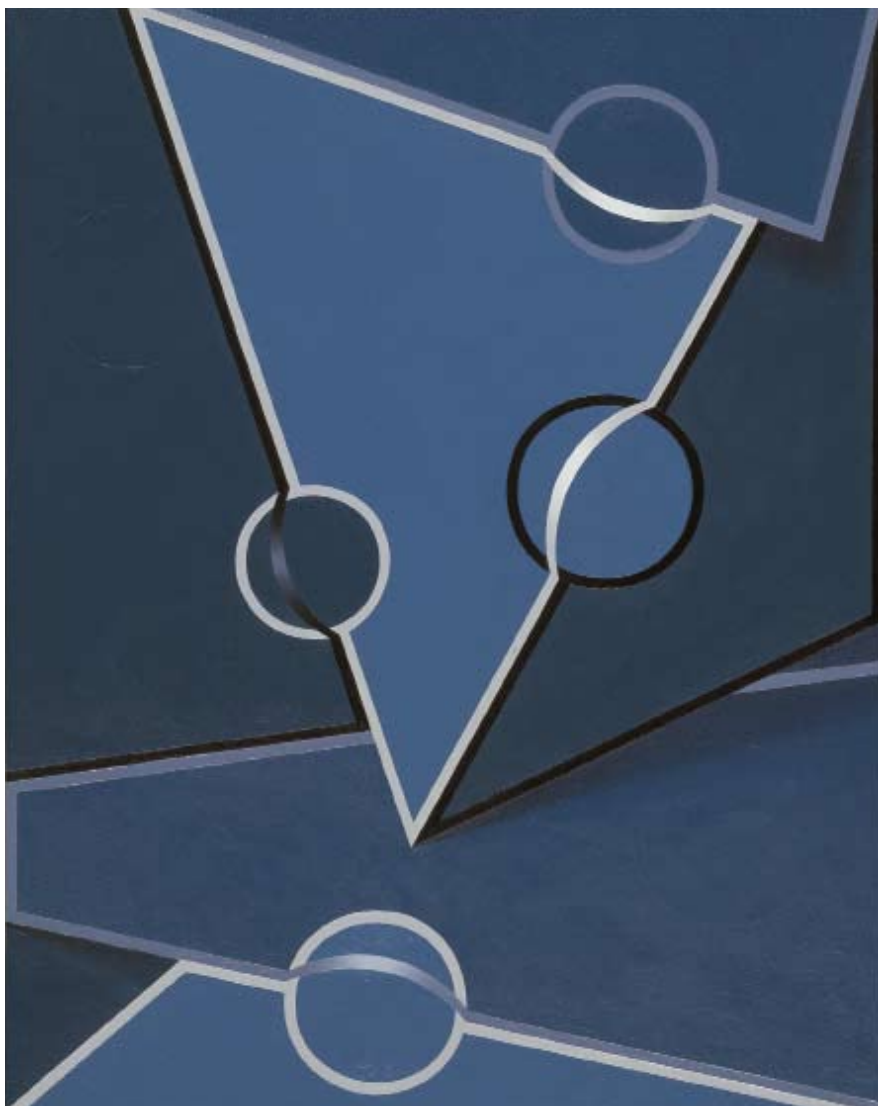
Dans *Ebe*, des ombres et des jeux de lumière sont suggérés, mais leurs placements sont contradictoires et il est impossible de les combiner dans un tout spatialement cohérent. Abts est connue pour sa méthode de travail lente, mais elle impose également cette lenteur au spectateur. Elle n'adhère pas à l'esthétique éphémère à laquelle les successeurs du pop art nous ont habitués mais a développé un style qui exige une concentration prolongée. En effet, cette nécessité de prendre le temps forme peut-être l'élément le plus radical du travail d'Abts et constitue une rébellion contre le rythme rapide du milieu de l'art contemporain et son marché. De plus, le refus du spectaculaire dans son travail distingue Abts de ses contemporains en même temps qu'il constitue une critique efficace des problèmes auxquels l'art est confronté aujourd'hui.

Née à Kiel en Allemagne en 1967, Tomma Abts a suivi des études de communication visuelle à l'université des arts de Berlin. En 1995, elle s'installa à Londres, où se tint sa première exposition à la galerie Habitat. En 2006, elle obtint le prix Turner pour ses expositions à Greengrassi à Londres et au Kunsthalle Basel, en Suisse. Depuis, elle a participé à la rétrospective du prix Turner en 2007. En 2008 eut lieu une exposition majeure de son travail à New York, au New Museum of Contemporary Art. Actuellement, elle vit et travaille au Royaume-Uni.

> Voir aussi : **art abstrait et figuratif**

Ebe

2005 | Huile et acrylique
sur toile | 48 x 38 cm



Ert

2003 | Huile et acrylique
sur toile | 48 x 38 cm



Vito Acconci

Contrairement aux travaux souvent arides de ses contemporains de l'art conceptuel, les œuvres de Vito Acconci sont érotiques et ludiques. Dans *Remote Control* (*Télécommande*, 1971), Acconci et une femme sont assis dans des pièces séparées et communiquent par le biais de moniteurs et de haut-parleurs. Acconci convainc la femme de s'attacher à l'aide d'une corde. Même sans contrôle physique direct, l'artiste parvient à la manipuler afin qu'elle se livre à lui. Bien que *Remote Control* aborde le thème du rapport entre les sexes (la manipulation de la femme par l'homme jusqu'à la rendre impuissante), la portée de cette installation est plus large. Les moniteurs et le titre font référence aux technologies modernes qui pénètrent de plus en plus la sphère personnelle. Dans cette œuvre, il est sous-entendu que ce n'est plus la violence qui exerce le pouvoir, mais que les médias coercitifs et la technologie omniprésente nous manipulent au point que nous nous laissons subjuguer par eux.

Remote Control est également un commentaire sur l'art. L'installation démontre le rapport de force entre un artiste dominant et un spectateur qui subit une manipulation de ses sens et de ses émotions. En raison de sa méfiance vis-à-vis de l'art, Acconci s'est consacré par la suite à l'architecture. Il a créé des espaces participatifs, comme l'espace Storefront for Art and Architecture à New York (1992-1993), conçu avec Steven Holl. La façade pivotante de la structure empêche toute séparation nette entre l'intérieur et l'extérieur, ce qui rend la galerie accessible au public au-delà des limites de son espace intérieur. Cela permet d'autre part de bannir la notion de contrôle institutionnel, en ouvrant l'espace à une logique plus urbaine. À mesure que ses travaux progressent, Vito Acconci évolue de l'organisation binaire simple, qui caractérise *Remote Control*, vers des compositions plus fluides, comme dans l'espace Storefront. Le but étant d'aller d'un processus basé sur la manipulation à la collaboration.

Vito Acconci est né à New York, aux États-Unis, en 1940. Il a étudié la littérature anglaise et a obtenu un Bachelor of Arts en 1962 au College of the Holy Cross dans le Massachusetts, et un master en littérature anglaise et en poésie à l'université de l'Iowa en 1964. Il commença une carrière de poète mais se tourna très vite vers l'art. Vers la fin des années 1960, il a coédité le journal *O to 9*. En 1969 se tint sa première exposition à l'École de design de Rhode Island. Il a aussi exposé dans le cadre de l'exposition « Information » du Museum of Modern Art à New York en 1970. Depuis les années 1980, son œuvre est essentiellement architecturale.

> Voir aussi: **Graham, Nauman, art performance, art vidéo**



***Remote Control*
(*Télécommande*)**
1971 | Installation vidéo
Deux vidéos en lecture
simultanée, noir et blanc,
son | Durée : 1 heure
1,83 x 2,13 x 6,10 m



Franz Ackermann

L'œuvre de Franz Ackermann aspire à la globalité. Sa série de tableaux *Mental Map* a été réalisée sur de nombreux sites partout dans le monde et présente la réaction de l'artiste – souvent perplexe – face à son environnement. Dans *Mental Map: Evasion V (Carte mentale: Évasion V, 1996)*, Ackermann mélange des éléments représentatifs tels que des fragments architecturaux et un segment de paysage littoral à des formes abstraites et psychédéliques. Parfois, ces formes émanent des éléments représentatifs, mais elles peuvent également les rompre et les fragmenter. Cette fragmentation spatiale est renforcée par la stature imposante de certaines œuvres. Dans l'installation intitulée *Terminal* (2008), les tableaux d'Ackermann couvrent entièrement les murs d'une pièce. On croit deviner une interconnexion entre les éléments de *Mental Map: Evasion V*, qui semblent reliés par de fines lignes sinueuses ressemblant à des câbles, mais

celles-ci sont tellement enfouies sous la surface de l'œuvre, pour ainsi dire, qu'il est impossible de suivre leur tracé et de visualiser le réseau qu'elles forment.

La confusion est un motif clé dans l'œuvre d'Ackermann, qui est peut-être à interpréter comme le reflet de notre propre confusion face à notre environnement mondialisé. La dimension des espaces que nous habitons et la possibilité de parcourir le monde nous laissent dans l'incapacité d'unifier nos expériences. Le fait que les couleurs vives, utilisées pour figurer cette confusion, soient associées à l'art populaire occidental est également à souligner. Le rapport authentique de l'homme au monde est menacé par l'intrusion d'une culture hégémonique qui s'infiltré partout. Malgré le caractère très séduisant de l'exubérance explosive des tableaux d'Ackermann, leur intensité sensorielle expose en fait notre difficulté à fonctionner dans le monde moderne.

Franz Ackermann est né à Neumarkt-Sankt Veit en Allemagne, en 1963. Il a fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Munich (1984-1988) et à l'université des beaux-arts d'Hambourg (1989-1991). Sa première exposition a eu lieu à la galerie Komat à Braunschweig, en Allemagne (1989), suivie d'une exposition intitulée « Pacific » au White Cube Gallery à Londres (1998). En 2003, il a présenté des œuvres à la Biennale de Venise. Enfin, l'Irish Museum of Modern Art, à Dublin, organisa une exposition de ses travaux en 2005.

> Voir aussi: **Genzken, Morris, art abstrait et figuratif**

Terminal
2008 | Vue de l'installation
Meyer Riegger, Karlsruhe



Eija-Liisa Ahtila

Eija-Liisa Ahtila réalise des installations vidéo qui tissent des toiles narratives interconnectées. Dans *Where is Where? (Où est où ?)*, 2008), une femme écrivain écrit l'histoire de deux garçons algériens qui, pour protester contre l'oppression exercée à l'encontre de leurs compatriotes, tuent l'un de leurs amis d'origine européenne. La vie de l'auteure et la fiction qu'elle écrit semblent être intimement liées. Des hommes français envahissent sa maison, capturent puis exécutent des Algériens tandis qu'elle écrit, comme si elle-même provoquait cette violence. S'ensuit une scène où elle avoue à un prêtre son sentiment de responsabilité pour ces morts fictives. Dans une autre scène, elle parle directement à la Mort qui exige d'elle des mots, ce qui implique la complicité de l'auteur dans les actions de la Mort.

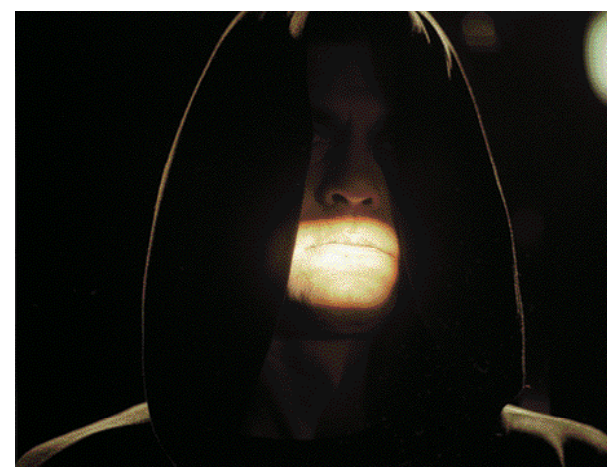
Dans *House (Maison)*, 2002), une femme plane au-dessus du sol, suggérant son détachement de la réalité. La relation entre fiction et réalité est un thème constant dans l'œuvre d'Ahtila et elle est accentuée par la manière dont ses installations sont construites. Lorsque les spectateurs abordent l'une de ses installations, les films sont généralement déjà en cours, ce qui crée une première désorientation, intensifiée par l'impossibilité de voir tous les écrans simultanément : on ne voit qu'une partie de la narration. Cette narration est alors personnelle, puisqu'elle est fonction du passage du spectateur à travers l'installation. En ajoutant cet aspect personnel à la collision entre réalité et fiction, Ahtila reconnaît la relation ambiguë qui existe entre ses fictions et la réalité de ses spectateurs, alors intégrés à la trame de sa toile narrative.

Eija-Liisa Ahtila est née à Hämeenlinna en Finlande, en 1959. Elle a fait ses études à l'université d'Helsinki (1980-1985), au London College of Printing (1990-1991), puis à l'université de Californie à Los Angeles (1994-1995). Elle a participé à la Biennale de Venise en 1999 et fut le premier artiste récompensé par le prix Vincent Van Gogh (2000). Le Tate Modern de Londres lui a consacré une exposition en 2002. En 2006, elle a exposé au Museum of Modern Art à New York. Elle a enseigné dans plusieurs institutions, dont l'Académie des beaux-arts d'Helsinki.

> Voir aussi : **art vidéo**



Where is Where? (Où est où ?)
2008 | Installation vidéo en haute définition
sur six écrans et huit bandes son
53 min 43 sec



Doug Aitken

Les installations vidéo de Doug Aitken absorbent entièrement le spectateur et pénètrent parfois même son espace personnel. Dans *Electric Earth* (*Terre électrique*, 1999), on peut entendre la voix d'un danseur expliquant que, lorsqu'il danse, il « devien[t] ce qui [l']entoure ». Cela pourrait aussi bien décrire l'expérience du spectateur qui est immergé dans cette installation vidéo immense et sensuelle. Il s'agit également d'une métaphore de la manière dont la technologie empiète sur l'environnement et le restructure. Dans *Electric Earth*, les mouvements du danseur sont synchronisés avec ceux de machines telles que des vitres d'automobiles ou des feux de circulation : il danse au rythme de la technologie.

Dans *Sleepwalkers* (*Somnambules*, 2007), le spectateur est submergé par les images : elles pénètrent son espace personnel et se confondent avec son environnement. Exposée au Museum of Modern

Art à New York, *Sleepwalkers* se compose de huit images filmées projetées sur des pans de la façade du bâtiment. Les protagonistes passent d'une image à une autre comme s'ils traversaient réellement l'espace qui les sépare. Le spectateur doit donc parcourir tout le site afin de voir toutes les parties de l'œuvre, sans jamais pouvoir les contempler simultanément. Ces images entrent ainsi dans l'espace du spectateur ; elles intègrent l'espace urbain et y existent à part entière. Si les œuvres d'Aitken explorent et représentent des espaces urbains, elles peuvent aussi les manipuler et les restructurer. Les sites qui les exposent sont transformés en une série d'images mouvantes et perdent ainsi toute indépendance par rapport à la technologie qui les habite. Au final, ces vidéos ne sont plus des vidéos, puisqu'elles colonisent le réel et le remplacent par leurs lumières vives et leurs images mouvantes.

Doug Aitken est né en Californie, aux États-Unis, en 1968. Il a fait ses études au Marymount College à Palos Verdes en Californie (1986-1987), puis il obtint un Bachelor of Fine Arts à l'Art Center College of Design de Pasadena, en Californie (1991). Sa première exposition, intitulée « Dawn » (« Aube »), se tint à l'AC Project Room à New York en 1993. En 1999, il reçut le Prix international à la Biennale de Venise pour son installation *Electric Earth* (1999). Il vit et travaille entre New York et Los Angeles.

> Voir aussi : **Wilson, McQueen, art vidéo**

Sleepwalkers (*Somnambules*)

2007 | Vue de l'installation au MoMA à New York
Installation vidéo à six images
12 min 57 sec | Dimensions variables



Pawel Althamer

Pawel Althamer est un artiste conceptuel dont l'œuvre est imprégnée d'un fort sens de la matérialité. Il utilise différents supports comme la vidéo, la sculpture et l'installation, et s'exprime aussi par le biais de la performance. Son art est directement en prise avec le monde qui l'entoure et peut se comprendre comme un moyen d'interpréter la réalité. Ses origines expliquent pour partie les thèmes qu'il aborde : il a grandi en Pologne, pays de l'ancien bloc de l'Est, pendant les transformations qui ont eu lieu au début des années 1990. L'œuvre d'Althamer explore les questions sociales et les relations interpersonnelles, en particulier celles des personnes pauvres ou dépossédées de leurs droits.

La célèbre vidéo *Dancers* (*Danseurs*, 1997) met en scène un groupe de sans-abri nus, qui dansent une ronde. Cette vidéo explore les interactions humaines au sein d'un groupe d'individus souvent stigmatisés par la société.

Dans ses œuvres, Althamer remet en question la vie quotidienne en retirant des objets et des rites familiers de leur contexte pour les réinterpréter. Dans le cadre de Sculpture Projects Münster 07, Althamer a proposé un travail intitulé *Path* (*Chemin*), pour lequel il a créé un chemin pour cyclistes et promeneurs à travers les champs aux environs de la ville de Münster, en Allemagne. Les visiteurs de l'exposition pouvaient emprunter ce chemin ; cependant, le chemin d'Althamer traversait tous les espaces qu'il devait en principe éviter. Ainsi, le projet a eu pour effet de pousser les participants à reconsidérer leurs déplacements et les décisions qu'ils prennent chaque jour, tout en faisant appel à des souvenirs de promenades à la campagne typiques de l'enfance. Long d'un peu moins d'un kilomètre, le chemin s'arrêtait de manière abrupte en plein milieu d'un champ. L'interruption du chemin forçait les visiteurs à prendre une décision rapide quant à la nouvelle direction à suivre.

Né à Varsovie, en Pologne, en 1967, Pawel Althamer a étudié la sculpture à l'Académie des beaux-arts de Varsovie (1988-1993). Il a présenté ses œuvres lors de nombreuses expositions, notamment au Tate Modern, à Londres, et à la galerie nationale d'art de Varsovie. Pawel Althamer a participé à la manifestation Sculpture Projects Münster 07, à Manifesta (2000) et au Carnegie International (2004). En 2004, il a été récompensé par le Vincent Award. Il vit et travaille à Varsovie.

> Voir aussi : **art conceptuel, installation, art performance, art vidéo**

Path (*Chemin*)

2007 | Chemin aux environs de Münster, Allemagne | Longueur : 1 km



Francis Alÿs

Né en Belgique et installé à Mexico, Francis Alÿs conçoit des interventions dans son environnement, qui sont généralement éphémères et qu'il documente par la vidéo, la photographie, l'écriture, la peinture ou l'animation. Ses actions allient considérations politiques, poésie et divagations philosophiques. Arrivé à Mexico en 1987, Francis Alÿs conserva son regard critique d'étranger, capable de provoquer, de confronter et de remettre en question les aspects prosaïques de l'urbanisme environnant. Ses interventions sont basées sur un ensemble absurde de paramètres qu'Alÿs s'impose. Dans l'action intitulée *The Paradox of Praxis 1* (*Le Paradoxe de la pratique 1*, 1997), l'artiste pousse un grand bloc de glace à travers les

rues de Mexico jusqu'à ce qu'il soit complètement fondu. La nature fugace de son travail rejoint la tradition situationniste ainsi que le mouvement Fluxus.

Le 11 avril 2002, Alÿs recrute environ cinq cents volontaires pour participer à l'une de ses actions les plus célèbres, *When Faith Moves Mountains* (*Lorsque la foi parvient à déplacer des montagnes*). Autour de la ville de Lima, au Pérou, Alÿs demande aux volontaires, munis de pelles, de former une rangée et de déplacer une grande dune de sable à une petite distance de son emplacement original. Le déplacement ne fut au final que de quelques centimètres; cependant, la résonance métaphorique de cette action et son impact visuel furent immenses.

Né à Anvers, en Belgique, en 1959, Francis Alÿs se forma à l'Institut d'architecture de Tournai, en Belgique, puis à l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, en Italie. Ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions, dont « Seven Walks » (« Sept Promenades ») à la National Portrait Gallery à Londres (2005); « Black Box: Francis Alÿs » (« Boîte noire: Francis Alÿs ») au Hirshhorn Museum et au Sculpture Garden à Washington (2006); « A Story of Deception » (« Une histoire de la déception ») à Portikus à Francfort (2006); « A Story of Deception, Patagonia 2003-06 » (« Une Histoire de la déception, Patagonie 2003-06 ») au Museo de Arte Latinoamericano à Buenos Aires (2006); « Politics of Rehearsal » (« La Politique de la répétition ») au Hammer Museum à Los Angeles (2007-2008) et « Bolero », présentée à la Renaissance Society à l'université de Chicago (2008).

> Voir aussi: **art conceptuel**

When Faith Moves Mountains

(*Lorsque la foi parvient à déplacer des montagnes*)

2002 | Documentation photographique de l'événement,
Lima, Pérou | Pellicule 16 mm ; couleur ; 36 minutes,
en collaboration avec Cuauhtémoc Medina et Rafael Ortega



Carl Andre

Dans le courant minimaliste, les œuvres de Carl Andre sont peut-être les plus intensément sculpturales. La pièce intitulée *Equivalent VIII* (*Équivalent VIII*, 1966) est une série de configurations de cent vingt briques. Le spectateur sait que les œuvres de cette série sont constituées des mêmes matériaux et la simplicité de ces arrangements leur donne conscience des autres alternatives possibles. Cette conscience marque une partie du travail d'Andre et, en même temps, affirme la singularité de chaque œuvre par rapport aux autres dans la série, et par rapport aux autres combinaisons qu'Andre aurait pu élire. L'observateur arrive à la conclusion que les briques peuvent ainsi être disposées indéfiniment et que l'œuvre est alors une présentation d'objets plutôt qu'une sculpture.

Ces œuvres semblent représenter la sculpture réduite à l'essentiel : la simple coordination de matériaux. Andre invite donc l'observateur à regarder de plus près sa pratique de l'art, au lieu de l'ignorer.

En même temps qu'elles soulignent le rôle de l'artiste, ces œuvres intègrent très fortement l'observateur. En utilisant des matériaux du quotidien, Andre affirme l'existence de ses œuvres dans notre espace de vie. Cela est très clairement le cas dans *Venus Forge* (*Forge de Vénus*, 1980), œuvre sur laquelle le spectateur est invité à marcher. L'expérience de l'œuvre devient alors physique et même auditive (le bruit de pas sur les plaques de métal). Ainsi, non seulement Andre met-il en valeur la nature essentielle de la sculpture, mais il étend cette nature à une expérience sensorielle complète, au-delà de la simple vue. En attirant notre attention sur la singularité de l'œuvre, il la réconcilie avec le monde en général.

Carl Andre est né dans le Massachussetts, aux États-Unis, en 1935. Il a étudié les beaux-arts à la Phillips Academy, à Andover (1951-1953). Après son service militaire, il s'est installé à New York (1957) et a commencé à pratiquer la sculpture. Sa première exposition eut lieu à la Tibor de Nagy Gallery, à New York, en 1965. Dans les années 1960, son travail fut associé au courant minimaliste et fit partie, avec les œuvres d'autres artistes du même mouvement, de l'exposition « Primary Structures » (« Structures primaires »), organisée au musée juif de New York en 1966. En 1970, le musée Salomon R. Guggenheim, à New York, donna une rétrospective de son œuvre.

> Voir aussi : **Flavin, Judd, LeWitt, De Maria, Stella, land art, minimalisme**



Equivalent VIII (Équivalent VIII)
 1966 | Brique réfractaire
 13 x 68,6 x 229 cm

Kenneth Anger

Kenneth Anger est un réalisateur qui mêle dans ses films des éléments occultes et de perversion sexuelle à des éléments du quotidien. Le film *Scorpio Rising* (*L'Ascension du scorpion*, 1964) dépeint une journée de la vie d'un motard. Les premières scènes le montrent travaillant soigneusement sur sa moto; ses gestes sont presque sensuels tandis qu'il manipule les parties métalliques de l'engin. Il se repose ensuite et lit une bande dessinée. Les seules indications d'un événement imminent sont les images récurrentes de James Dean, célèbre pour son goût pour les motos et qui est mort d'un accident de la route, bien qu'au volant d'une voiture. Cette introduction est suivie par des plans de motards enfilant leur combinaison en cuir. Ces images mélangent deux thèmes de prédilection dans l'œuvre d'Anger: l'homosexualité et les sciences occultes. Le premier est indiqué par le regard voyeuriste d'Anger sur ces corps mâles et leurs tenues quasi fétichistes; le second

est représenté par le processus de préparation des motards, qui prend des airs de rite.

D'autres allusions claires à l'homosexualité sont présentes dans *Fireworks* (*Feux d'artifice*, 1947), dans lequel Anger est battu, puis un liquide laiteux, ressemblant à du sperme, est versé sur son visage et son torse. Le film *Invocation of My Demon Brother* (*Invocation de mon frère démoniaque*, 1969) est lui aussi entièrement basé sur un rituel occulte.

Le mélange de perversité et de normalité chez Anger a fortement influencé d'autres artistes. *Scorpio Rising* dépasse le cadre de ses références à la culture populaire pour éclater en actes de violence orgiaques puis en un dénouement catastrophique qui reflète la mort de James Dean. Ici, la normalité n'est pas simplement contrastée avec l'improbable. Les deux sont plutôt mis au même niveau, permettant aux ténèbres qui sous-tendent la réalité de faire irruption et de s'imposer à tout instant.

Kenneth Anger est né en Californie, aux États-Unis, en 1927. Il a réalisé son premier film à 14 ans: *Who Has Been Rocking My Dreamboat?* (*Qui a fait basculer ma barque aux rêves?*). En 1959, il a publié *Hollywood Babylon*, un livre révélant de nombreux scandales hollywoodiens. Certains de ses films n'ont jamais pu être finis à cause de difficultés de financement: c'est le cas de *Puce Moment* (*Instant pourpre*, 1949) et *Kustom Kar Kommandos* (*Commandos de voitures sur commande*, 1965). Après une interruption de sa production cinématographique pendant les années 1980 et 1990, *Don't Smoke That Cigarette!* (*Ne fume pas cette cigarette!*) sortit en 2000. Anger a reçu de nombreux prix, dont un de l'American Film Institute pour l'ensemble de son œuvre.

> Voir aussi: **Warhol, art vidéo**

Scorpio Rising
(*L'Ascension du scorpion*)
1963 | 28 min



Diane Arbus

Diane Arbus est surtout connue pour ses photographies de géants, d'artistes de cirque, de nains, de nudistes, de travestis, de personnes mentalement attardées et de familles de la classe moyenne. *Triplets in Their Bedroom* (*Triplettes dans leur chambre*, 1963) présente un caractère domestique et intime typique de son œuvre. Bien qu'Arbus ait aussi travaillé en extérieur, ses prises de vue en intérieur la distinguent de la plupart des autres photographes de son époque. Arbus établissait une véritable intimité avec ses sujets. Elle ne les photographiait jamais en dehors de leur environnement ni ne les mettait en scène ; elle entraînait chez eux, apprenait à les connaître et cherchait la meilleure approche pour les capter dans leur entourage personnel. Les triplettes, par exemple, ont clairement été photographiées depuis le pied de leurs lits, dans leur espace intime.

L'approche documentaire d'Arbus contraste avec le style plus expressif de nombre de ses contemporains, photographes ou peintres, et a influencé les artistes conceptuels. Au-delà d'une simple documentation de ses sujets, ses œuvres très complexes présentent plusieurs couches de général et d'intime. Il s'agit d'une interaction profonde avec des individus qui ne sont jamais directement nommés. Si les images d'Arbus sont des portraits particuliers, leur portée est en revanche beaucoup plus grande. À la différence de ses contemporains qui traitaient l'anormalité comme une réalité séparée du commun, elle utilise cette anormalité pour représenter la vie en général. En créant une intimité avec ses sujets, elle parvient à aller au-delà de leurs masques sociaux pour révéler les différences qui se cachent derrière et révèle ainsi ce qu'il y a derrière nos propres masques.

Diane Arbus est née Diane Nemerov à New York, aux États-Unis, en 1923. À 18 ans, elle a épousé Allan Arbus et a collaboré avec lui en tant que photographe de mode jusqu'en 1956. À cette époque, Diane a commencé à se concentrer sur ses propres projets : des essais photographiques pour des revues telles qu'*Esquire* et *Harper's Bazaar* ainsi que les portraits pour lesquels elle est aujourd'hui célèbre. Le couple a divorcé en 1969, puis Arbus s'est suicidée en 1971. En 1972, le Museum of Modern Art de New York a organisé une rétrospective de son œuvre et, la même année, elle a été la première photographe représentée lors de la Biennale de Venise. « Diane Arbus Revelations », une rétrospective majeure organisée par le San Francisco Museum of Modern Art, a tourné aux États-Unis et en Europe entre 2003 et 2006.

> Voir aussi : **Calle, Goldin, politiques identitaires**



Triplets in their Bedroom, N.J.
(*Triplettes dans leur chambre, New Jersey*)
1963 | Photographie noir et blanc
40,5 x 51 cm

John Armleder

Depuis les années 1960, John Armleder utilise des supports variés et a été artiste, critique et conservateur, entre autres. Sa pratique se définit par une volonté d'éviter les manifestes artistiques. Son œuvre est, de fait, extrêmement éclectique : s'y côtoient performances, installations, peintures, sculptures, dessins et de nombreuses activités collectives. Dans les années 1960 et 1970, Armleder fut une figure importante du mouvement Fluxus. Influencé par l'œuvre de John Cage, il a exploré la notion de hasard dans l'acte de création. Il est également l'un des fondateurs du groupe Ecart, qui s'est avant tout consacré à l'édition et à la performance.

Dans les années 1980, Armleder était surtout connu pour ses *furniture sculptures*, ou « sculptures-meubles », des compositions mêlant meubles et peinture abstraite, souvent monochrome. Les sculptures témoignent de la volonté continue de l'artiste de démanteler les catégories « high art » et « low art » (l'art « noble », par opposition à l'art populaire). Une œuvre récente, intitulée *Sunny Side Up (Œufs au plat)*, 2008, est composée d'une chaise longue en bois posée dans un équilibre précaire devant un tableau géométrique abstrait. Bien que le contraste visuel entre la chaise et le tableau soit brutal, l'œuvre forme un tout dont la composition transcende les limites de la toile à deux dimensions. *Sunny Side Up* brouille les frontières entre objet et arrière-plan, entre support et structure. Armleder réalisa également des peintures murales imitant des papiers peints de grande consommation, s'interrogeant ainsi sur la relation entre les notions de décor et d'art contemporain. Au fil de sa carrière, John Armleder a aussi régulièrement utilisé l'exposition comme un support à part entière.

Né à Genève, en Suisse, en 1948, John Armleder a étudié à l'École des beaux-arts de Genève (1966-1967). De nombreuses expositions lui ont été consacrées dans diverses institutions internationales, telles que l'ICA à Philadelphie (2006), la South London Gallery à Londres (2007), le MAMCO à Genève (2007) et le Contemporary Art Museum de Saint Louis (2008). Ses œuvres font partie des collections permanentes de nombreuses institutions internationales majeures, comme le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, le Centre Pompidou à Paris, le Museum of Modern Art à New York et le Kunstmuseum à Zurich. John Armleder vit et travaille à New York et en Suisse et participe à des projets dans le monde entier.

> Voir aussi : **art « noble » et art populaire, installation**



Sunny Side Up (Œufs sur le plat)

2008 | Acrylique sur toile, chaise longue en bois

Toile : 260 x 160 cm

Chaise longue : 70 x 160 x 54,5 cm

Michael Asher

Michael Asher est considéré comme un sculpteur. Or, son premier matériau de travail est le cadre institutionnel de l'art; son œuvre examine les institutions qui contiennent et constituent l'art dans leur rapport au monde extérieur et l'effet qu'elles ont sur les œuvres. *Installation Münster (Caravane)*, exposée pour la première fois en 1967, est présentée tous les dix ans. L'œuvre consiste en une caravane blanche qu'Asher conduit à travers la ville une fois par semaine. Bien que la caravane soit indiquée dans la documentation officielle de l'exposition, aucun indice ne signale son statut d'objet d'art aux passants. Asher veut ainsi mettre en évidence la différence qui existe entre les spectateurs plutôt qu'entre les objets: entre ceux qui connaissent le statut de l'objet et ceux qui le considèrent comme n'importe quel autre véhicule. Cette approche refuse toute spécificité aux objets d'art: ils

existent en tant que tels par un commun accord et non pas parce qu'ils possèdent une qualité inhérente. Asher introduit également la notion de contexte dans l'œuvre, démontrant que la réception de l'objet change selon le contexte dans lequel il est présenté.

À la fin des années 1960, il opéra un découpage de l'espace dans des galeries afin d'attirer l'attention sur leur matérialité ainsi que sur leur absence de neutralité en tant qu'espace. En 1974, il enleva un mur de la Claire Copley Gallery, à Los Angeles, révélant sa partie administrative. Il réfuta ainsi une autre présupposition de neutralité, en soulignant la place de l'art dans l'économie. Le symbolisme simple et efficace de cet acte résume bien la pratique artistique d'Asher: l'artiste crée des objets, Asher les manipule, ainsi que les espaces, afin de chasser nos préjugés et de révéler une généalogie du sens de l'art.

Michael Asher est né à Los Angeles, aux États-Unis, en 1943. Ses œuvres ont été présentées à la Biennale de Venise en 1976. Son premier projet présenté au public aux États-Unis était une fontaine d'eau en granite installée sur le campus de l'université de Californie, à San Diego, en 1991. La même année, une exposition de son travail se tint au Centre Pompidou à Paris. Michael Asher est aussi écrivain; il a notamment publié une collection de textes intitulée *Michael Asher Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, coécrit avec l'historien de l'art Benjamin Buchloh. Depuis les années 1970, il enseigne au California Institute of the Arts à Los Angeles.

> Voir aussi: **Broodthaers, Buren, Haacke, Fraser, art conceptuel, critique institutionnelle**



EN HAUT, À GAUCHE

1977
Stationnement du véhicule du 25 juillet au 1^{er} août, Alter Steinweg, face au pavillon Kiffe, au niveau du parcmètre n° 274 ou 275.

EN BAS, À GAUCHE

1987
Stationnement du véhicule du 14 au 21 juillet, Alter Steinweg, face au pavillon Kiffe, au niveau du parcmètre n° 2 200.

EN HAUT, À DROITE

1997
Stationnement du véhicule du 25 juillet au 1^{er} août, Alter Steinweg, face au pavillon Kiffe, au niveau du parcmètre n° 2 560.

EN BAS, À DROITE

2007
Stationnement du véhicule du 9 au 15 juillet, Alter Steinweg, face au pavillon Kiffe.

Frank Auerbach

Au début de sa carrière, les critiques comparaient les tableaux de Frank Auerbach à des sculptures, du fait de leurs épaisses couches de peinture. *J.Y.M. Seated No. 1 (J. Y.M. assis n°1, 1981)* est un portrait comportant des entailles et des écorchures qui s'échappent de la toile ou qui creusent la peinture. Ce jeu entre l'absence et la présence permet à la peinture de devenir une masse physique, imposant son volume et sa texture par-dessus ceux du sujet. L'œuvre de Frank Auerbach révèle l'aspect sculptural inhérent à la peinture.

Auerbach établit également une relation claire entre la peinture et la toile. Dans *J.Y.M. Seated No. 1*, la figure semble vouloir se hisser hors de la toile afin de s'en séparer complètement. Cependant, elle n'y parvient pas et reste encastrée dans l'arrière-plan. En ce sens, les tableaux d'Auerbach et leur esthétique si épaisse et emphatique jouent constamment sur la tension entre des images cohérentes et leur effondrement en formes disjointes. Cette dynamique interne, accentuée par des lacérations en diagonale, appartient bien au domaine de la peinture, séparant clairement l'œuvre d'Auerbach de la sculpture. Cela implique également un processus d'évolution dans l'œuvre, une tentative vaine de s'émanciper de la toile et de ne pas se laisser contraindre à un seul médium. Ainsi, à la différence de sculpteurs minimalistes tels que Donald Judd, qui fondent la peinture et la sculpture l'une dans l'autre, Auerbach les maintient dans un état de conflit perpétuel, dotant ainsi son œuvre d'un pouvoir dynamique.

Frank Auerbach est né de parents juifs à Berlin, en Allemagne, en 1931. En 1939, il a été envoyé en Angleterre pour sa sécurité, tandis que ses parents périssaient sous le régime nazi. Il a suivi des études à la St Martin's School of Art de Londres (1948-1952), puis au Royal College of Art pendant trois ans. Sa première exposition eut lieu à la Beaux-Arts Gallery de Londres (1956). Une rétrospective de son œuvre a été organisée à la Hayward Gallery en 1978 et une exposition lui a été consacrée lors de la Biennale de Venise (1986). La Royal Academy of Arts a fêté les 70 ans de l'artiste par une grande rétrospective de son œuvre en 2001.

> Voir aussi : **Bacon, Freud, art abstrait et figuratif**



J.Y.M. Seated No. 1
(*J. Y.M. Assis n°1*)
1981 | Huile sur panneau
Support : 71 x 61 cm

Francis Bacon

Aujourd'hui reconnu comme l'un des plus grands artistes de sa génération, Francis Bacon était, au début de sa carrière, considéré comme un peintre d'une incompétence quasi délibérée. Plutôt que de peindre des corps solides et stables, Bacon étalait sa peinture en couches floues et confuses. Dans *Self-Portrait (Seated)* [*Autoportrait (assis)*, 1966], la jambe de Bacon semble se liquéfier et son visage s'incurver sur lui-même, brouillant ses traits. Les tons employés pour son visage indiquent que Bacon a creusé sous la peau de son sujet et, une fois la couche protectrice ôtée, le sujet semble prêt à se désintégrer.

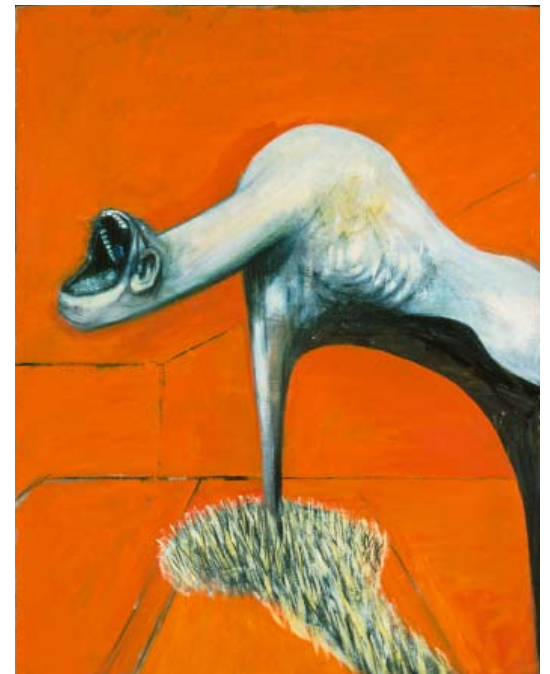
Bacon emploie des toiles brutes non enduites. La peinture imbibe ainsi les fibres de la toile et sèche en une texture crayeuse. Ses figures semblent alors sur le point de fondre en une masse indistincte.

Dans *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (*Trois études pour figures au pied d'une crucifixion*, vers 1944), le mouvement des corps vers l'extérieur exprime une terrible angoisse. Les figures s'efforcent de se libérer des contraintes qui les retiennent. De la même manière que les carrés encadrant ses sujets comme des cages, ces images dépeignent le corps comme une prison.

Si Bacon refusait obstinément l'intégrité que la tradition exigeait de lui, il était en revanche extrêmement capable de la démanteler, entraînant la tradition dans sa chute. Après ses débuts dans l'abstraction, il s'est consacré presque entièrement à la figuration, mais ses figures semblent constamment menacer de revenir à un état abstrait, afin de fuir la douleur du corporel et la terreur de l'immobilité.

Né à Dublin, en Irlande, en 1909, Francis Bacon a commencé par travailler en tant que designer de meubles et d'intérieur vers la fin des années 1920. Il s'est consacré à la peinture à partir de 1930. Il organisa sa première exposition à la Sunderland House de Londres en 1934. Pendant les dix années qui suivirent, il produisit peu et détruisit plus tard la majorité des toiles de cette période. Dans les années 1950, il développa le style pour lequel il fut reconnu. En 1955, l'Institute of Contemporary Arts à Londres a organisé la première rétrospective de son œuvre et une seconde a suivi à la Tate Gallery en 1962. Il est mort en 1992 à Madrid. Pour célébrer le centenaire de son anniversaire, une grande rétrospective s'est tenue au Tate Britain, à Londres (2008-2009).

> Voir aussi : **Auerbach, Freud, Hirst, Tuymans, art abstrait et figuratif**



Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion
(*Trois études pour figures au pied d'une crucifixion*)

Vers 1944 | Huile sur panneau
Chaque support : 94 x 74 cm
Chaque cadre : 116 x 96 x 8 cm

Self-Portrait (Seated)
[*Autoportrait (assis)*]
1970 | Huile sur toile
46 x 61 cm

