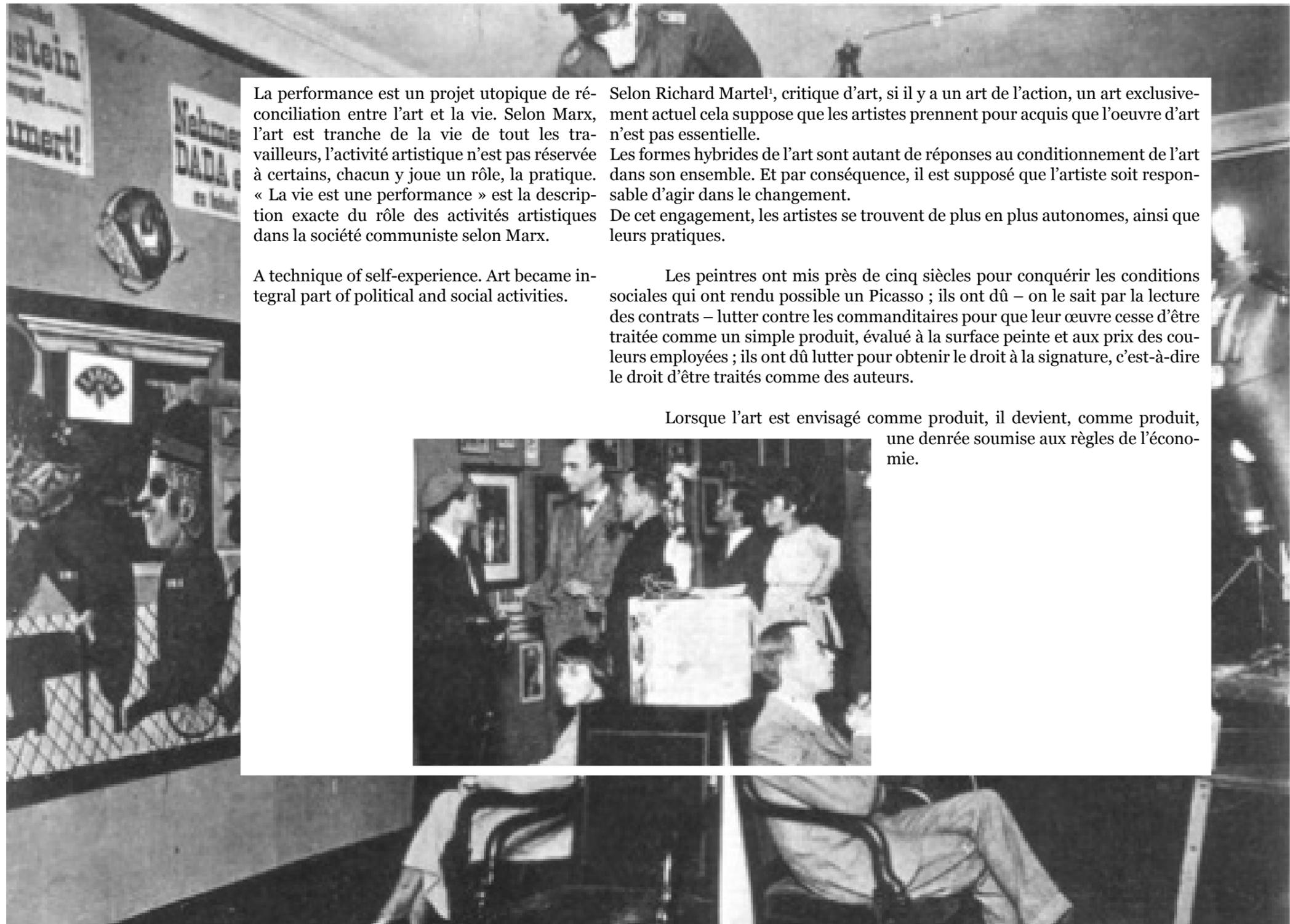


LA PERFORMANCE, C'EST QUOI ?

questionsquelonvousposesouvent@gmail.com

Ce travail est d'abord une recherche documentaire. À la manière d'une compilation, d'un collage ce sont pratiquement des extraits copiés et qui s'entres tissent. On peut y voir un ready-made de texte.



La performance est un projet utopique de réconciliation entre l'art et la vie. Selon Marx, l'art est tranche de la vie de tout les travailleurs, l'activité artistique n'est pas réservée à certains, chacun y joue un rôle, la pratique. « La vie est une performance » est la description exacte du rôle des activités artistiques dans la société communiste selon Marx.

A technique of self-experience. Art became integral part of political and social activities.

Selon Richard Martel¹, critique d'art, si il y a un art de l'action, un art exclusivement actuel cela suppose que les artistes prennent pour acquis que l'oeuvre d'art n'est pas essentielle.

Les formes hybrides de l'art sont autant de réponses au conditionnement de l'art dans son ensemble. Et par conséquence, il est supposé que l'artiste soit responsable d'agir dans le changement.

De cet engagement, les artistes se trouvent de plus en plus autonomes, ainsi que leurs pratiques.

Les peintres ont mis près de cinq siècles pour conquérir les conditions sociales qui ont rendu possible un Picasso ; ils ont dû – on le sait par la lecture des contrats – lutter contre les commanditaires pour que leur oeuvre cesse d'être traitée comme un simple produit, évalué à la surface peinte et aux prix des couleurs employées ; ils ont dû lutter pour obtenir le droit à la signature, c'est-à-dire le droit d'être traités comme des auteurs.

Lorsque l'art est envisagé comme produit, il devient, comme produit, une denrée soumise aux règles de l'économie.



¹ Martel, Richard, Art-action, Dijon : les presses du réel, 2005

L'activité artistique comportementale amène l'artiste à se réaliser dans un « faire » plutôt qu'un « produire ». C'est là une situation qui correspond aussi dans l'économie à la fin d'une économie de production et au rayonnement de celle de consommation. Dans l'économie de consommation, il n'y a que le service, que l'éclatante présence des appareils de circulation de l'économie. Donc, dans l'art aussi nous sommes dans le comportement, dans le « service ».

L'économie n'est pas le seul paramètre en jeu dans l'émergence des pratiques et formes artistiques inédites (art d'intervention et art engagé de caractère activiste, art investissant l'espace urbain ou le paysage, les esthétiques participatives ou activistes, art des médias, ou du spectacle). Non seulement, l'artiste devient un acteur social impliqué, souvent perturbateur, mais n'oublions pas que, si les années soixante voient le développement des formes dématérialisées de l'art, c'est aussi l'époque des premiers artistes diplômés avec des références théoriques et des pratiques en ce sens.

Il n'est donc pas étonnant que les avancées scientifiques aient été connues des artistes et aient influencé leurs pratiques. Par exemple, les découvertes en ethnologie et en anthropologie ont énormément renseigné sur l'art des sociétés primitives, sur le rôle des artistes de ces peuples inconnus auparavant.

La performance apparaît comme l'expression du désir de retrouver les contacts humains dans un art inspiré des cultes ancestraux qui survivent encore malgré l'impérialisme, libérés des frontières qu'imposent l'éducation, l'argent, et les hiérarchies sociales.



« Moustachue¹ c'est mon pseudonyme. Ceci fait l'étoffe d'une recherche sur la sensibilisation du port de la moustache chez la femme. C'est en quelque sorte la révolution des poils. Questionnements ? Mode Anti-Mode, esthétique brute et naturelle, femme à barbe, bête de cirque, affirmation de soi, androgynie, pouvoir, chamanisme... » Il y a aussi chez Annie Brunette, un humour rafraîchissant parce que mordant, capable de renverser les certitudes (et rectitudes) culturelles.

INTERVIEW

Is it of any importance in your work ?

I sometimes wear prosthetic beards and mustache, but it depends on the show and on the character I am performing. I have performed a bearded Lady, a witch, a terrorist, a magician, etc.

If you expect to get me into the thing of the «invidia penis», you are in a totally wrong way. I do wear whatever I want because I am fine with that and I do not recognize this attribute as just masculine. In terms of archetypes, hair is a fully feminine (= feminist) attribute, a presence that grows with the awareness of one's own body. Even when it is moustache. Have you ever heard of a female archetype called Lilith?

Is this an accessorized object or is the use of it respond to a global state of your body/mind ?

I sometimes perform in drags because I don't believe in the supremacy of one only identity. But again, I am not here to show you guys that I would have preferred to be born male, or to look like a male and forget about my female body. It's the a problem

of the patriarchal culture to restrict the classical representation of woman into a castrata (or a totally passive woman or a woman that looks like a male, no other alternatives), a creature without genitals. I have genitals, definitely I do, otherwise I wouldn't be able to give birth to art so frequently. It's a cultural topic, not so-



¹ <http://www.moutonnoir.com/2010/03/les-espaces-chamaniques-dannie-brunette/>

something related to sexual freedom.

In other words, does this mustache express something for this costume or for this concept?

It's a statement, not just a matter of aesthetic. I detest frivolity. In few words performance art helps me to demonstrate that I am many different people at the same time.

Would the word androgyny be exact?

In my case yes, but there is a very precise attribute to specify first: it's a way to discover the female androgyny, female neutrality, not just an aesthetic that belongs to the male dominated culture and that I want to adapt myself with.

Plato explained this in a very scientific as well metaphorical way, but materialism, among all the cultural crimes it has committed, has been able to reduce the importance of this concept into a fairy tale for dummies.

Androgyny (male/female) and neutrality (not one, not the other) doesn't imply a person without a placement, but the opposite: a goal of knowledge. This is why it's important to specify the gender first: Female. Someone who can have any place, a role player. You will never get equality without promoting the value of difference, first. Beyond good and



Hello Chiara Fumai

I am writing about performance art and I am very interested by the way you use mustache.

I would like to know a little more about this and therefore could you tell me more about this ?

evil, beyond the ugly and the beautiful there is sublime. Dog bless Master Crowley.

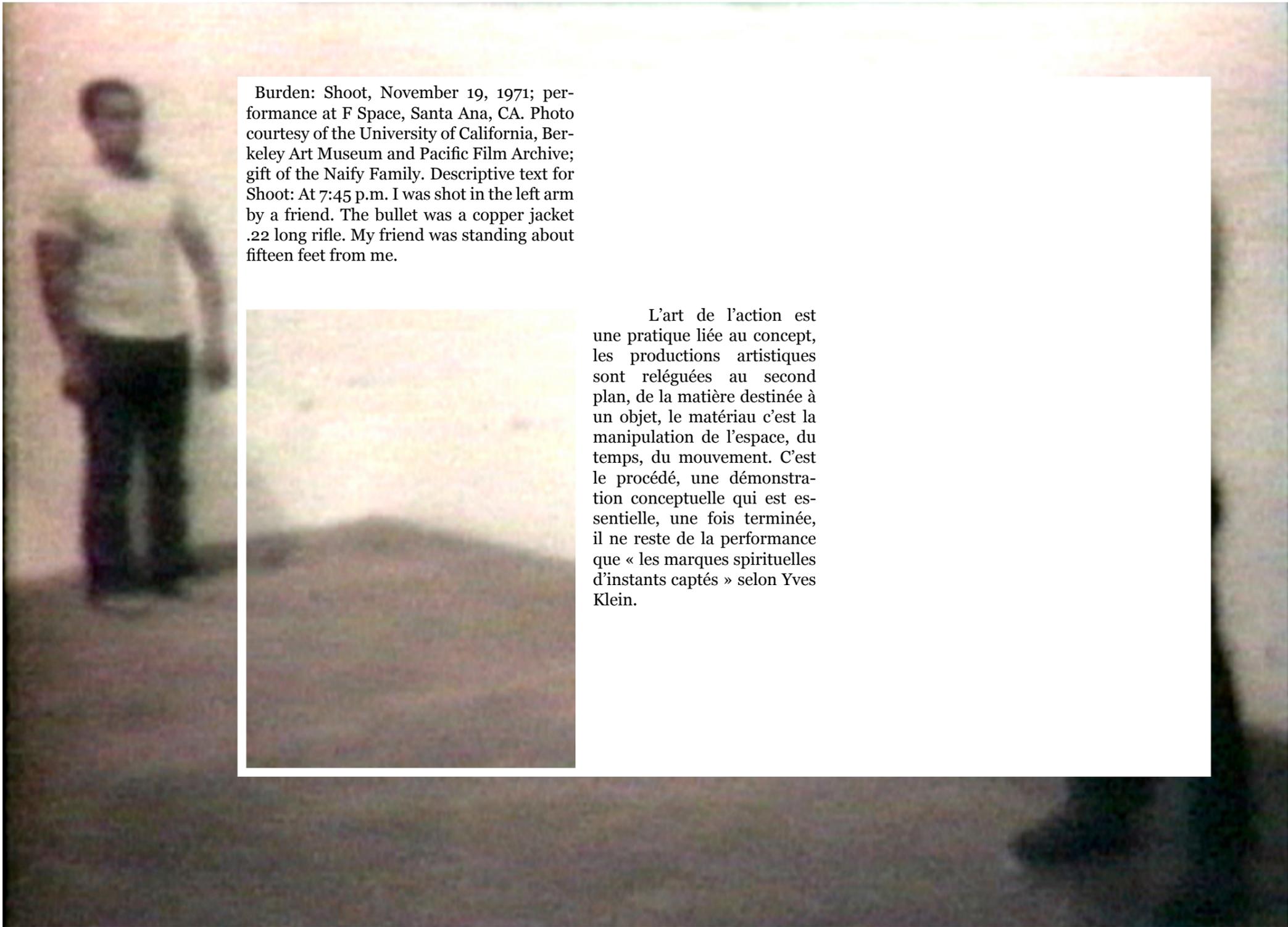


A l'occasion de la 60^e édition du Festival d'Avignon en 2006, le plasticien Miquel Barceló crée avec Josef Nadj, chorégraphe, Paso Doble, un spectacle qui conjugue l'univers artistique de l'un et l'univers chorégraphique de l'autre. Performance à quatre mains Paso Doble met en scène Miquel Barceló et Josef Nadj, aux prises avec un mur d'argile. Quarante minutes durant, les deux protagonistes de cet exercice de sculpture en live décoorent la matière molle, la triturent, s'y fondent enfin. Fruit de l'imaginaire de mudmen hors norme, cet étonnant ballet tient à la fois de l'art, du rituel, de la transe païenne ou sacrée, de la gymnastique, au choix. Paul Ardenne examine cette synthèse créative à la lumière des pratiques corporelles, artistiques ou non, élisant avec la matière molle un rapport d'élection, entre décoration primitive du corps, recouvrements rituels et performances plus récentes recourant à la terre, telle Lutter dans la boue de Kazuo Shiraga, artiste affilié au mouvement Gutai (années 1950, Japon).



Au début du XXI^e siècle, il reste encore de rares chamanes traditionnels, reconnus par leur communauté et pratiquant toujours des rituels pour assurer leur rôle d'intermédiaire avec les esprits, malgré la féroce répression qui s'est exercée contre eux au cours de l'ère soviétique. Mais le chamanisme est aussi présent dans bien d'autres manifestations musicales où le chamane est absent : réapparition de rituels collectifs anciens, représentations sur une scène de théâtre ou groupes professionnels menant parfois des carrières internationales. C'est ce monde divers mais toujours imprégné des anciennes croyances que nous tenterons de décrire, à partir de ce que nous avons pu observer personnellement ou de témoignages d'autochtones ou de chercheurs allochtones.

Dès les débuts du XXe siècle, de nombreux artistes délaissent le territoire de l'idéalisme, rejettent en bloc les formes traditionnelles de représentation et désertent les lieux institutionnels pour s'immerger dans l'ordre des choses concrètes. La réalité devient une préoccupation première, avec, pour conséquence, une refonte du « monde de l'art », de la galerie au musée, du marché au concept d'art lui-même. L'art classique peut être comparé au mythe du Roi Midas ; la sphère autonome et stérile du musée transforme le monde en putréfaction, les productions se figent, pendant que par son intervention tactile, Midas converti ce monde en or.



Burden: Shoot, November 19, 1971; performance at F Space, Santa Ana, CA. Photo courtesy of the University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; gift of the Naify Family. Descriptive text for Shoot: At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket .22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me.

L'art de l'action est une pratique liée au concept, les productions artistiques sont reléguées au second plan, de la matière destinée à un objet, le matériau c'est la manipulation de l'espace, du temps, du mouvement. C'est le procédé, une démonstration conceptuelle qui est essentielle, une fois terminée, il ne reste de la performance que « les marques spirituelles d'instant captés » selon Yves Klein.

YVES KLEIN, Cession d'une Zone de sensibilité picturale immatérielle à Dino Buzzati, à Paris, 26 janvier 1962, photographie, archives Klein © Adagp, Paris 2012.

L'immatériel est au centre de l'œuvre artistique d'Yves Klein : comment donner corps à quelque chose qui serait de l'ordre du métaphysique, de l'absolu ? Célèbre pour ses toiles monochromes d'un bleu intense, il s'est aussi attaché à l'or, symbole de pureté et valeur d'échange. Il vend ainsi des "zones de sensibilité picturale immatérielle" contre de l'or. Sur cette série de photos, on le voit

vendre une zone accompagnée d'un reçu à Claude Pascal qui doit en échange jeter de l'or dans la Seine. Dès 1959, Yves Klein fit imprimer des reçus classés en séries concernant cette vente de "rien", l'unique différence étant le prix d'achat.. Signé de Klein, il porte le cachet de garantie de la galerie d'art qui aura effectué la vente. Suit alors une explication : "Reçu Vingt Grammes d'Or Fin contre une Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle", le montant en or changeant selon la série. Sur le côté en bas

à gauche du feuillet, un encadré explique les règles d'usage de ce reçu : "Cette zone transférable ne peut être cédée par son propriétaire qu'au double de sa valeur d'achat initiale. (Signatures et dates pour transferts au dos). Le transgresseur s'expose à l'annihilation totale de sa propre sensibilité." Ainsi, on acquérait de l'art à l'état pur, de la sensibilité elle-même. Cette transaction requiert ensuite certain rituel et certaines conditions que Klein décrit : "... Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité picturale immatérielle doit savoir que le simple fait qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui ôte toute l'authentique valeur immatérielle de l'œuvre, bien qu'il en soit cependant le possesseur. Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui, il doit brûler solennellement son reçu, cela après que son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus.



Dans le cas où il désire accomplir cet acte d'intégration à lui-même de l'œuvre, Yves Klein le Monochrome doit, en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu dans la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse être récupéré par personne. Dès ce moment, la zone de sensibilité picturale immatérielle appartient d'une manière absolue et intrinsèque à l'acquéreur. Les zones ainsi cédées, après que l'acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires.”.

Rifkin (économiste) dit d'ailleurs de l'avenir de la société de consommation qu'il repose sur la culture comme moteur. Ce qui en dit long.

Le rapport des artistes performeurs au public est direct. Les artistes créés des ambiances, ces confrontations sont la mise en situation d'une idée, d'un concept.

Le raccourci emprunté par le performeur entre son art et son spectateur accentue le caractère sans cesse ré-actualisé de son regard sur le monde actuel qui est envahi de transmissions rapides et nombreuses. La fabrication de l'oeuvre coïncide avec le moment où celle-ci tombe en désuétude. Le procédé est démontré pendant une action avec une plasticité immédiate, cette expérience permet d'établir un code unique, individuel, une image singulière.

Le performeur habite ses différents supports physique dans son travail avec l'espace, le temps, et le mouvement. Il explore des gestes simples, des respirations et réécrit une grammaire des gestes et des activités, à la manière des « Events » de George Brecht.

image : Yves Klein
Le saut dans le vide (1960)
Performance. Rue Gentil-Bernard, Fontenay-
aux-Roses, octobre 1960.
PHOTO: Harry Shunk

Les objets résiduels des performances constituent une part des traces laissées par les actions basées essentiellement sur l'espace, le temps et le mouvement. Ces objets impliquent directement leur lien avec l'action et leur statut « vivant »... des sortes d'objets-fantômes...

Déjà, Switters, inspiré par les Dadas, mène un travail de chiffonnier avec des germes de regard critique sur la pollution. Il rend aux objets trouvés une signification symbolique et pour ce il opère à des transmutations poétiques. Avec ses objets à fonctionnement, Camille Byren essaie déjà de dialoguer avec son environnement en 1937. D'après Restany à la même époque, c'est une interaction des objets sur le psychisme individuel.

La collection est le produit d'une civilisation qui s'attache aux différentes empruntes fétiches. Mais au delà de ces objets performatifs, les photographies-témoins des performances des années 60 ont construits le mythe de ces événements.



L'existence des techniques comme la photographie et la reconnaissance de la Performance - en tant que discipline avec son dictat, ses figures, ses formes - sont liées, indissociables.

Peindre le monde revient à photographier le monde, la photographie est un outil de représentation et les photographes jouent avec ces documents-témoins.

Ce n'est certainement pas un hasard si les « Happenings » et les actions artistiques, les ancêtres de la performance, aient commencés aux alentours de 1960 quand la télévision joue un rôle quotidien dans les foyers occidentaux. Il en résulte que l'image est banalisée, alors que le cinéma naissait, la peinture abstraite trouvait toute sa cohérence. L'engouement massif du public pour le petit écran modifie les codes de la représentation picturale et l'abstraction porte dans sa latence cette contre-image.

image :

According to Allan Kaprow, "Pollock's near destruction of this tradition [painting] may well be a return to the point where art was more actively involved in ritual, magic, life." Performance art seems to represent an attempt to get back to the source of expression—the human body—by circumventing the traditions set up by theatre, sculpture, painting, and other conventional mediums. Vito Acconci said, "If Minimalism was so great, what could I do? ... I had to reveal the source." Acconci's vision of minimalism in performance art was to eliminate all but the human process.

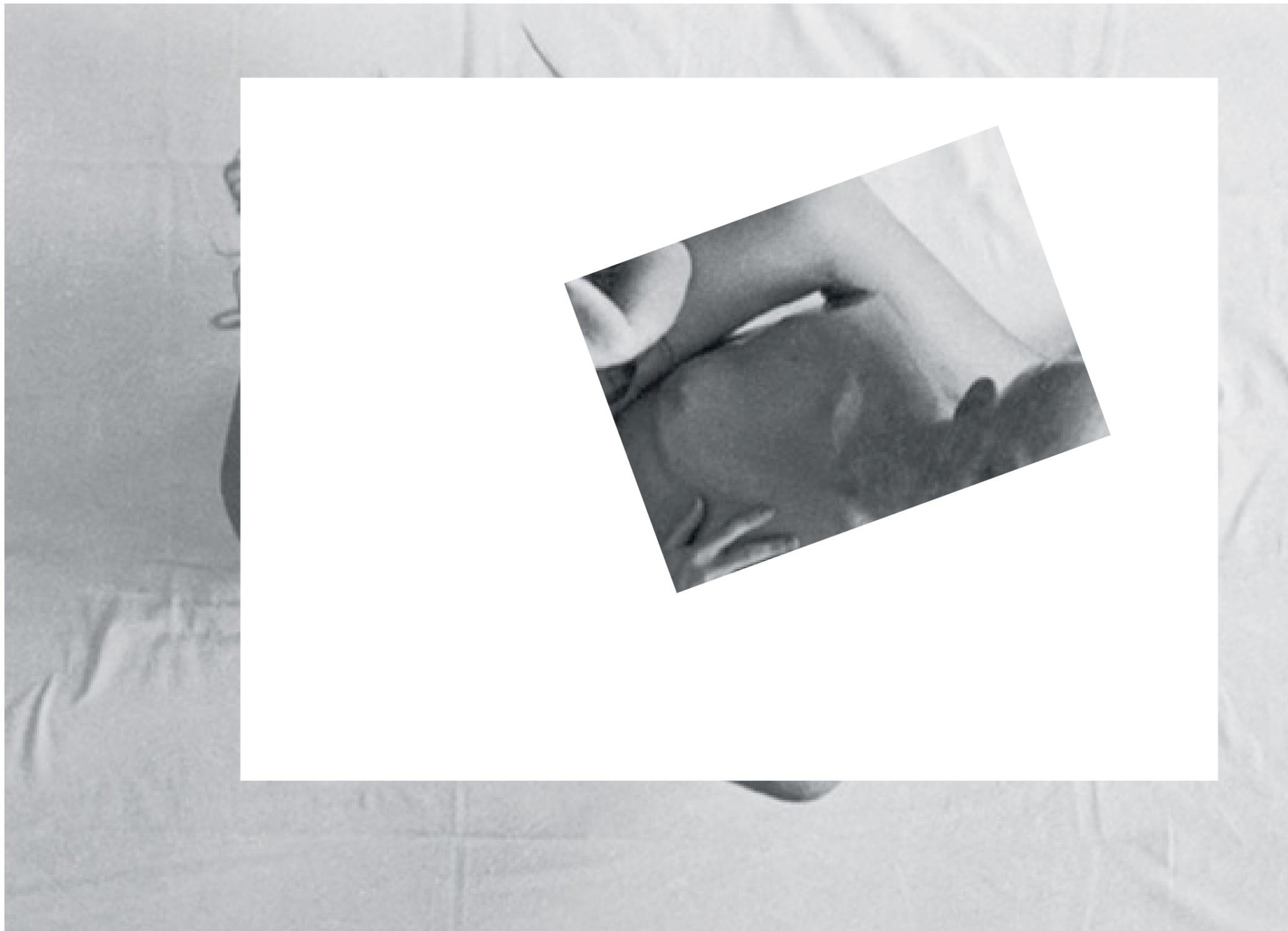


image : ORLAN, Le Baiser de l'artiste, Le Distributeur automatique ou presque! 1977, action ORLAN-CORPS, Georges Meguerditchian, Coll. Centre Pompidou



Pour Anderson, les médias – radio, télévision, même le téléphone – ne sont que les véhicules pour nos idées et découvertes, elle n’y voit qu’un potentiel réseau personnel, un circuit autre que celui des galeries et institutions. Ce n’est pour elle qu’un outil et non une forme qui influence et nourri la substance de ses idées.¹

¹ Nickas, Robert et Battock, Gregory, The art of performance : a critical anthology, New York, N.Y. : Dutton, 1984



Au festival de performance de Vienne en avril 1979, Jochen Gerz faisait le procès des médias. Au début, il était assis sur le moniteur vidéos qui reproduisait seulement la partie inférieure de son corps avec ses bottes, ce qui avait l'air très fasciste. Il faisait, et cela n'était pas reproduit, avec le reste de son corps, le salut fasciste et le poing levé. Deux réalités différentes se rejoignaient, comme pour le musée et le camp.

Ensuite, il a agit comme si il voulait faire pénétrer la télévision à l'intérieur de lui, puis l'a mise entre ses jambes, dans une position d'enfantement. Son image donnait naissance à une autre image semblable ad aeternum sur l'écran. À la fin, il a mis le TV sur son dos, et il a rampé sans l'aide de ses bras ni de ses jambes, traversant ainsi la distance qui le séparait de la caméra, au milieu du public. Ce fut long et pénible. Sur son dos, il y avait toujours son image qui devenait de plus en plus grande parce qu'il se rapprochait. Avec le pinceau dans la bouche, il a rendu opaque, il a oblitéré son image, signifiant par là la lassitude d'être reproduit et le désir d'une mutilation pour arriver à son idée première, que si les médias sont de fantastiques outils, des jambes immenses avec lesquelles nous pouvons voyager sur des milliers de kilomètres, ils peuvent nous empêcher de parcourir ces distances par nous-même, il peuvent nous empêcher de vivre.¹

¹ Besacier, Hubert, Cinq ans d'art-performance à Lyon : 1979-1983, Lyon : Comportement, environnement, performance, 1984



Pour le collectif d'artistes Gob Squad, la vidéo est utilisée comme un objet et n'est pas extérieure au contexte de la scène. La vidéo développe la manière dont le corps, débarrassé de son poids par sa représentation électronique (et simultanée), retrouve équilibre et énergie en multipliant ses « pôles de présence » à travers la multiplication de ses apparences vidéo-graphiques. La tactilité requise ainsi par l'image se substitue au poids du corps absent (des membres du public sont dans la vidéo qui est retransmise en direct dans un autre espace, celui du reste du public).

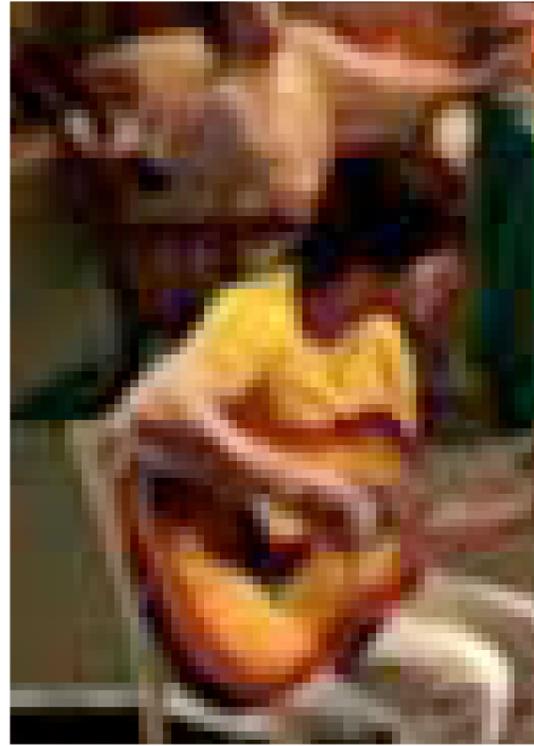
Les images montrent des corps en apesanteur, dédoublé par la surface, déformés par la planéité et la lumière.

G KITCHEN (YOU'VE NEVER HAD IT SO GOOD)

8 ET 9 FÉVRIER → 20H → SALLE MULTI

Dans *La Répétition*, de Veaceslav Druta, il s'agit d'apparaître devant le public dans une performance et face à une vidéo projetée sur un écran afin de visualiser un état d'improvisation. Le protagoniste de la performance est un personnage multiplié dans un espace irréel, un espace qui pourrait être sorti de l'imagination de ce personnage.

Des actions qui, dans la réalité, ne pourraient se dérouler que les unes après les autres sont montrées ici dans un seul temps. Le passage d'un espace à l'autre par le biais de deux écrans inscrits l'un dans l'autre permettra également la création d'un espace autre que l'espace habituel, un autre espace-temps.¹



¹ Dagen, Philippe, *De mémoires* : exposition, Tourcoing, Le Fresnoy studio national des arts contemporains, Hazan Tourcoing : Le Fresnoy, 2003

Il y a identité entre l'image et son référent : la vidéo, c'est l'action. La vidéo et le cinéma constituent de nouveaux éléments architecturaux qui viennent s'ajouter à l'environnement scénique et étendent les possibilités de manipulation du temps.

Dans *Nébuleuse Dandy*¹ de Barbara Carlotti en 2011, des images de Cécile Paris sont projeté par l'artiste elle même grâce à un dispositif contrôle au sol avec le pied. C'est un coup de pied qui s'entend jusque sur les sièges les plus éloignés. Dans cette intervention, immédiateté, improvisation sont des charnières où le temps est développé en instants scéniques, les discussions se font en temps croisés avec le chant, la lecture et la projection vidéo.

L'apparition de la vidéo et son utilisation permet aux artistes l'analogie structurelle entre le miroir et la vidéo instantané – simultanément de la « prise » de vue et de la « diffusion » des images – et d'entrer en relation avec son image, ce qui impose l'idée que le dispositif vidéo serait un modèle d'auto-réflexivité narcissique.



¹<http://www.cite-musique.fr/francais/activite/concert/10828-barbara-carlotti>

Le mur sera toujours le mur,
l'image sur le mur restera
toujours une image sur un
mur, c'est-à-dire, au mieux,
un genre de miroir. Un art
« bien » reflète celui qui le re-
garde.¹

¹ Besacier, Hubert, Cinq ans
d'art-performance à Lyon :
1979-1983, Lyon : Comporte-
ment, environnement, perfor-
mance, 1984

Les interprètes rivalisent avec leur image vidéo pour capter l'attention du public. Faire correspondre une image animée avec des interprètes est un travail qui ressemble aux corps chorégraphiques entre-synchronisés.

Le médium technique de la vidéo devient un élément constitutif des artistes actionnistes qui développent une forme de performance conceptuelle, largement indépendante du hasard, et se concentrent sur le corps en tant que matériau esthétique, surface de projection et indicateur d'états mentaux. Soit réalisées à l'atelier, sans public, ou bien comme Dan Graham et VALIE EXPORT qui identifient le corps organique à la caméra et perçoivent leur environnement depuis la perspective du corps, la bande enregistrée, tout comme la transmission en direct sur un moniteur, dématérialisent le corps réel pour le faire réapparaître sous forme d'image.

Le travail avec le corps humain (John Cage, Gutai, Yves Klein), l'Art actionniste (Happening, Fluxus) et la formule de Joseph Beuys selon laquelle tout homme est artiste, travaillent à réunir l'art et la vie en une unité. Par ailleurs, les deux pôles entre lesquels le corps est traité sur le mode de la Performance sont son comportement dans des situations de douleur, de danger et de désir, mais aussi l'expérience corporelle dépersonnalisée qui transforme le corps en appareil.

Dans *Perform / Audience / Mirror* (1977)¹, Dan Graham, placé entre un miroir-écran et un public assis, réalise un travail de description du public et de son comportement en lui faisant face puis en regardant son reflet dans le miroir tout en changeant de place, s'obligeant à tourner le dos aux personnes présentes. Chaque individu peut mesurer l'écart entre ce qu'il voit directement dans le miroir et la manière dont Dan Graham situe les choses dans sa description, forcément lente par rapport à l'immédiateté de l'image du miroir. Lui-même décrit ainsi ce travail sur l'énonciation : « D'abord, une personne se voit objectivement en train de se regarder (subjectivement), puis elle entend (subjectivement) sa description objective correspondant à la description du performer. Le léger retard de la description verbale brouille et ébranle l'image instantanée (pleinement présente), individuelle et

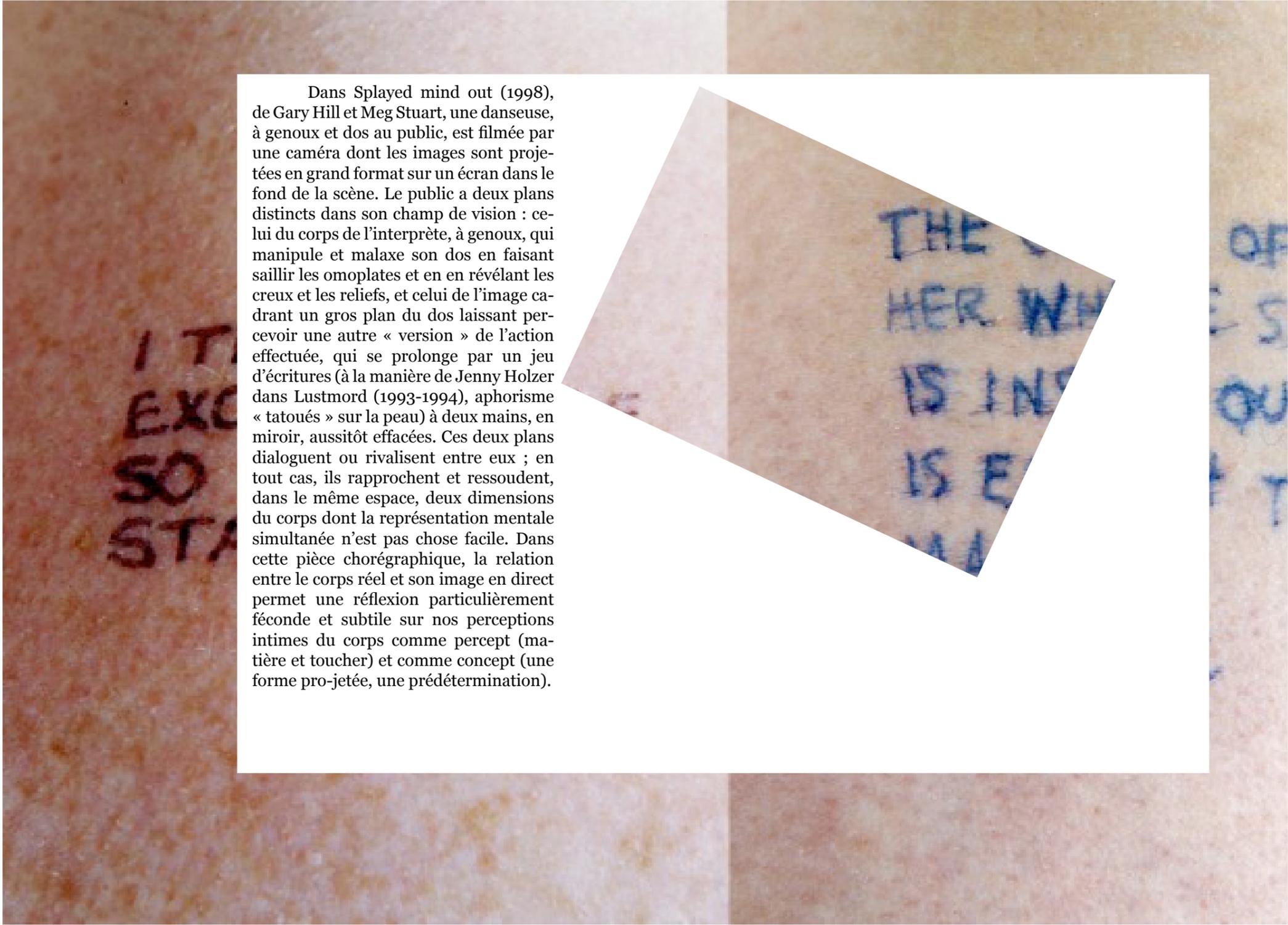


¹ Rush, Michael et Diebold, Christian-Martin, *Les nouveaux médias dans l'art*, Londres Paris : Thames & Hudson, 2000

collective, que le miroir renvoie au spectateur. » L'image vidéo et ses délais tels que Graham les instaure ont la même fonction que cette description orale décalée par rapport à la pure présence de l'image du miroir. Le travail de Dan Graham a une dimension politique évidente, que Thierry de Duve souligne en comparant ses œuvres à des « allégories politiques ». De l'identité du corps individuel à l'identité du corps social, le point commun est le code de représentation.



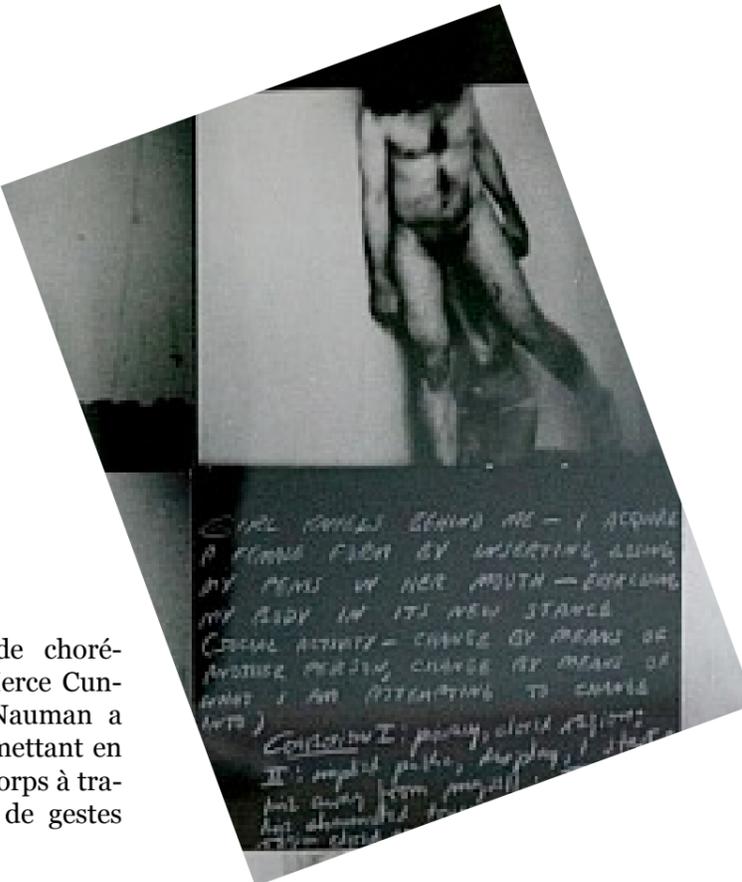
Les collaborations sont nombreuses entre vidéastes et danseurs, chorégraphes, les affinités particulières entre la danse et la vidéo. Il semble qu'au travers de la caméra les intérêts de l'enregistrement d'une action constitue un second degré de représentation par rapport à cette action ; la vidéo a souvent valeur de commentaire d'une réalité d'une situation. Pour l'utilisation qui faite sur place et au moment de la performance, une image en direct est un retour sur lequel l'artiste peut avoir un œil et guider ainsi son action.



Dans *Splayed mind out* (1998), de Gary Hill et Meg Stuart, une danseuse, à genoux et dos au public, est filmée par une caméra dont les images sont projetées en grand format sur un écran dans le fond de la scène. Le public a deux plans distincts dans son champ de vision : celui du corps de l'interprète, à genoux, qui manipule et malaxe son dos en faisant saillir les omoplates et en révélant les creux et les reliefs, et celui de l'image cadrant un gros plan du dos laissant percevoir une autre « version » de l'action effectuée, qui se prolonge par un jeu d'écritures (à la manière de Jenny Holzer dans *Lustmord* (1993-1994), aphorisme « tatoués » sur la peau) à deux mains, en miroir, aussitôt effacées. Ces deux plans dialoguent ou rivalisent entre eux ; en tout cas, ils rapprochent et ressoudent, dans le même espace, deux dimensions du corps dont la représentation mentale simultanée n'est pas chose facile. Dans cette pièce chorégraphique, la relation entre le corps réel et son image en direct permet une réflexion particulièrement féconde et subtile sur nos perceptions intimes du corps comme percept (matière et toucher) et comme concept (une forme pro-jetée, une prédétermination).

image :

Jenny Holzer, Selection from *Lustmord* (in New York exhibition engraved in silver bands), 1993, Via the Whitney Museum of American Art



Sous l'influence de chorégraphes comme Merce Cunningham, Bruce Nauman a développé un art mettant en scène son propre corps à travers la répétition de gestes simples.

Dans leurs travaux exécutés en privé, Nauman et Acconci font référence à l'artiste solitaire dans son atelier. Ils se filment entrain de réaliser des gestes qui sont souvent issus de leur intimité. Il utilisent la caméra pour transformer leur corps. L'expérience corporelle dépersonnalisée peut aussi être vu sous l'angle de l'autoportrait.

Jean-Luc Nancy, à la suite de Philippe Lacoue-Labarthe affirme que les portraits ou les autoportraits en peinture, mais aussi en photographie, remettent en question l'idée de personne, d'identité, relative à la philosophie du sujet. À commencer par celle de Descartes où le sujet se réfléchit dans la conscience de soi. Or, ce que nous apprend l'(auto)portrait en peinture, c'est que l'identité du portrait travaille l'identité du sujet. Même si l'(auto)portrait est la mise en exécution d'une subjectivité, cette subjectivité n'est pas de l'ordre du même comme identique. Or, cette mise en question de la subjectivité moderne sera amplifiée avec l'avènement de la photographie. Bien sûr, dans le cadre de la représentation iconographique de l'atelier, certains artistes — pensons à Picasso, Giacometti, Bacon, etc. — se feront photogénier dans leur atelier. Mais c'est toutefois avec les autoportraits d'artistes photographes que le problème du sujet se complexifie. Alors que dans les peintures classique et romantique le sujet de la représentation se met en scène comme auteur de sa création, en photographie le travestissement photogénique est plus facilement visible. C'est ainsi qu' Urs Lüthi présentera une série d'autoportraits où l'artiste s'expose sous divers aspects en rapport avec des âges différents. C'est Nietzsche — lequel est aussi contemporain de l'invention de l'appa-

reil photographique — qui a fait la critique du sujet comme conscience de soi. Il a plutôt affirmé, dans le cadre de sa physiologie de l'art, la multiplicité du sujet. L'artiste, peut-être plus que les autres, a compris depuis toujours l'aspect fictif de la conscience de soi. Ainsi, il peut tronquer son identité afin de mieux la troquer.¹

¹ <http://id.erudit.org/iderudit/9364ac>

DO YOU WANT TO DANCE AND BLOW YOUR MIND WITH

TH

« L'histoire a retenu le terme d'expanded cinema pour nommer les œuvres filmiques qui rejettent le modèle de l'écran traditionnel et expérimentent d'autres supports de projection. Questionnant les structures conventionnelles d'exposition, ces œuvres portent l'héritage des actions dadaïstes, de leur sorties des cadres muséaux, de leur mise en cause de l'objet artistique et des qualités esthétiques pour au contraire promouvoir le plongée dans les cabarets, dans la rue, dans la vie. Les débuts de l'expanded cinema se font aussi en même temps que les premiers happenings et événement Fluxus, affirmant un très fort rapport au corps, au spectateur, au présent et au lieu de l'action. [...] L'histoire de l'art a retenu l'événement Exploding Plastic Inevitable réalisé en 1966 par Andy Warhol et le Velvet Underground à New York, associant musique, performance, projections de films et autres matériaux artistiques, générant une forme nouvelle et interrogeant la capacité de l'oeuvre plastique à habiter la scène. »¹

THE VELVET

N

Supervised by Gerard Malanga And
LIVE MUSIC, DANCING, ULTRA SOUNDS, 4
SLIDES BY JIM KIE-CASSEN, DISCOTHEQUE,
TIRES AND MOVIES INCLUDING: VINYL, SLEE
COUCH, BANG

FIRST COME FIRST SERVED. OCCUPANCY BY MORE THAN
APRIL 15TH 1 PM. FOR FEELAGE FOR AND FILM DROPOUT

THE PEOPLE IS CONSIDERED UNL
DANCE MARATHON WAITING

AT THE OPEN STAGE 23 ST. MARK'S PLACE (BET. 2ND

NO MINIMUM, WEEKNIGHTS 12.00, FRIDAY AND SATURDAY 15.00



¹ Roman, Mathilde, On stage : la dimension scénique de l'image vidéo, Le gac press, 2012

Toutes étapes confondues
de votre travail de performance,
quel est votre matériel privilégié ?

En quelques mots, pou-
vez-vous établir ce qu'est selon
vous une performance ?

Dominique Gillot¹

question n°1 :

- Toutes étapes confondues de votre travail de performance, quel est votre matériel privilégié ? Ma voix, mon cerveau

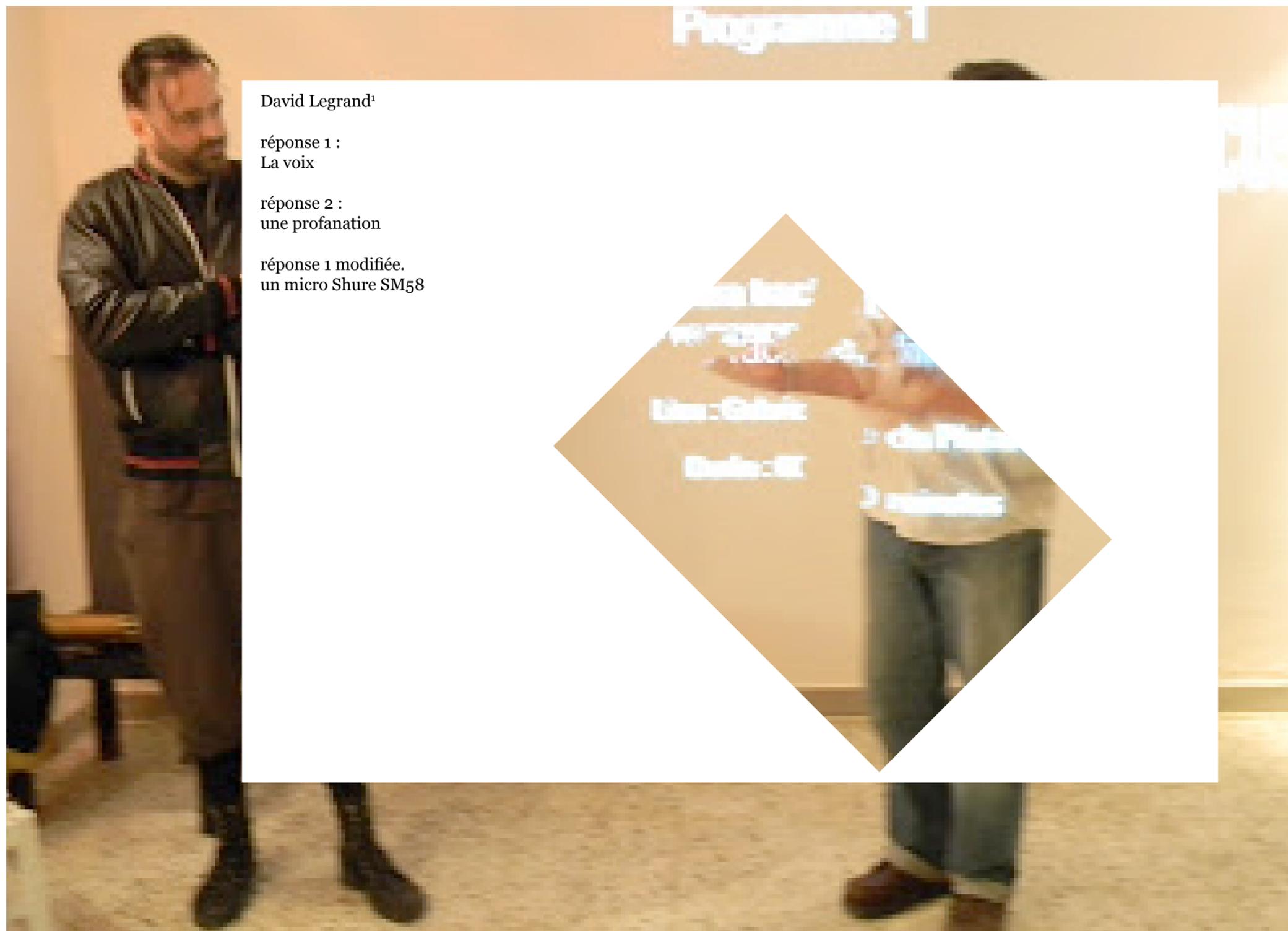
question n°2 :

En deux mots et d'après votre travail, pouvez vous établir ce qu'est selon vous une performance ? un moment, l'extraction d'un moment, l'accentuation d'un moment



¹Dominique Gillot performance (45')

http://www.urbaines.ch/index.php?id=102&tx_ttnews%5Btt_news%5D=990&cHash=216e90a952bdd442c7e152202e7a2436



¹David Legrand

<http://galerieduplatane.blogspot.fr/2012/11/lexcentricite-cinemadevid-legrand24-25.html>

Hélène Villovitch¹

1. Le texte
2. Un truc dangereux



¹Hélène Villovitch

http://www.editions-verticales.com/auteurs_fiche.php?rubrique=4&id=160

Véronique Hubert¹

question n°1 :

- Toutes étapes confondues de votre travail de performance, quel est votre matériel privilégié ?

1° le corps et sa voix, déguisé et en posture (amplifiée>chant et paroles)
il me permet de matérialiser une idée dans un contexte.

- En deux mots et d'après votre travail, pouvez vous établir ce qu'est selon vous une performance ?

2° c'est un rendez-vous avec les gens quelque part, pour proposer une idée-forme dans un contexte réel et vivant, qui fera évoluer cette idée-forme en direct.

¹Véronique Hubert

<http://veroniquehubert.free.fr/>



BIBLIOGRAPHIE

- Nickas, Robert et Battock, Gregory, *The art of performance : a critical anthology*, New York, N.Y. : Dutton, 1984
- Hoffmann, Jens et Jonas, Joan, *Action*, Paris, Thames & Hudson, 2005
- Martel, Richard, *Art-action*, Dijon : les presses du réel, 2005
- Labelle-Rojoux, Arnaud, *L'acte pour l'art suivi de Presque vingt ans et Let's twist again puis Quelques notules critiques*, Paris : Al Dante, 2004
- Besacier, Hubert, *Cinq ans d'art-performance à Lyon : 1979-1983*, Lyon : Comportement, environnement, performance, 1984
- Airaud, Stéphanie et Brignone, Patricia, *Du dire au faire*, Vitry-sur-seine : MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012
- Macel, Christine et Lavigne, Emma, *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours : l'exposition = The exhibition*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2011
- Oka, Mimi, Fitch, Doug et Larignon, Isabelle, *Festins orphiques : expérimentation culinaires ou l'autobiographie d'une collaboration artistique*, Paris : les Éd. de L'Épure, 2011
- Lussac, Olivier, *Happening et fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris : L'Harmattan, 2004
- Heathfield, Adrian, *Live : art and performance*, London : Tate Publishing, 2004
- Dennison, Lisa et Celant, Germano, *New York, New York : cinquante ans d'art, architecture, cinéma, performance, photographie et vidéo : exposition*, Monaco, Grimaldi Forum, 14 juillet-10 septembre 2006, Milan (Italie) : Skira, 2006

Rush, Michael et Diebold, Christian-Martin, Les nouveaux médias dans l'art, Londres Paris : Thames & Hudson, 2000

Rush, Michael, L'art vidéo, Paris : Thames & Hudson, 2007

Goldberg, Roselee, La performance du futurisme à nos jours, Paris : Thames & Hudson, 2012

Ardenne, Paul, Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation, Paris : Flammarion, 2009

Lista, Giovanni, et Pace, Jean-Michel, L'art postal futuriste, Paris : J.-M. Place, 1979

Luc, Virginie et Rancinan, Gérard, Art à mort, Paris : Léo Scheer, 2002

Symposium international d'art performance de Lyon 1, Performances, Liège : Cirques Divers, 1979

Mangion, Éric, Ne pas jouer avec les choses mortes : exposition, Villa Arson, Nice, 29 février-24 mai 2008, Dijon : Éd. les Presses du réel, 2009

Roman, Mathilde, On stage : la dimension scénique de l'image vidéo, Le gac press, 2012

Dagen, Philippe, De mémoires : exposition, Tourcoing, Le Fresnoy studio national des arts contemporains, Hazan Tourcoing : Le Fresnoy, 2003