

Julie Legrand



A quoi ça tient ?

Master CTC

Création et Technologie Contemporaine

2013 > 2014

A quoi ça tient ?

Voyage au sein
des systèmes d'attache
dans la sculpture et les installations
au XXème et début XXIème siècle

Merci d'activer la fonction double page
pour lire ce document.

Pour être certain d'être dans la bonne pagination,
il faut qu'à la double page suivante
vous ayez une page blanche à gauche
et Anselmo regardant «Pierre allégée» à droite.

Les informations en légende seront données
de gauche à droite et de haut en bas.

Bonne lecture.



A QUOI CA TIENT?

Giovani Anselmo regardant «Pierre allégée», 1969-1991.

préambule

Aborder un parcours de la sculpture et des installations par la question « à quoi ça tient ? », c'est par un biais très matériel renvoyer à un questionnement sur la magie, la grâce, le sentiment d'incrédulité devant l'apparition que constitue l'existence d'une œuvre d'art. Cela nous renvoie au dérisoire, au presque rien, à ce qui traverse l'œuvre et nous transperce sans rien dire.

A quoi ça tient ? à pas grand chose sûrement.

A presque rien, ça tient, une œuvre. Un fil, un cheveu, une lumière, une ombre, un son, une parole, une odeur, des alliances de formes, de couleurs, une rencontre...
Un chic ? Quel est ce « ça », matériel ou imaginaire, accroché à un quoi ? et comment ? On ne sait pas. Ça devrait se casser la gueule, ça devrait déconner, mais non. C'est là malgré tout. Ça persiste, ineffable. Un couteau sans lame auquel il manque le manche... et pourtant ça coupe !

Pourquoi faudrait-il que cela tienne d'ailleurs ?

Erectile la statue. Debout ! Bien droite, surtout pas se casser la figure. Elle aurait mauvaise mine la figuration, si elle tombait par terre ! et ce ne serait pas la faute à Voltaire... Brancusi l'a empilé, a joué des poids ; Carl André l'a ramenée au sol, à plat, bien plate, carrés bords à bord, côte à côte, comme un nouveau chemin.

« Il faut absolument se débarrasser des filets de sauvetage, des certitudes, des idées préconçues, pour se mettre à quelque chose de plus proche, qui ressemble à une sorte de vide. Pour ensuite reconstruire à partir de cette situation réduite. » Carl André

Et on est reparti pour un tour.

Smithon l'a fait couler, Cragg a rassemblé ses morceaux épars, Deacon l'a collée, rivetée... d'autres se sont englués.

On a bien rigolé.

J'ai été tentée de regarder sous la jupe de la poupée et derrière les châssis, d'expliquer les tours de magie, et puis je me suis dit qu'une autre magie allait me soulever, celle des rencontres et du travailler ensemble, avec, pour, à côté, en symbiose, en opposition, en regard, en réaction, en osmose, en sympathie...

Dans mon atelier je ne suis jamais si seule que ça, je parle à mes pièces, je dialogue avec mes meilleurs amis, artistes ou pas, qui me soutiennent depuis toujours/longtemps, j'échange avec les artisans sur leurs savoir-faire et leurs ressentis, avec les gardiens d'expo qui rencontrent les œuvres et les visiteurs, avec les directeurs de lieux, les commanditaires.... et chacun, humain ou objet, me permet de progresser.

En tant qu'être vivant, je suis un carrefour, à l'intersection du ciel et de la terre, hôte de plusieurs milliards de bactéries, monde complet pour ces infiniment petits qui m'habitent, et atome au sein de l'univers.

Bref, les attachements sont multiples et c'est à leur découverte que je vous invite.

introduction

Je vais aborder la question des systèmes d'attache, d'accroche, de liens par le biais d'une cinquantaine de verbes d'action qui structureront mon parcours.

J'essaye de présenter pour chaque notion ses jalons historiques importants ou de faire le choix d'une oeuvre particulièrement évocatrice. Certains artistes pourront être cités à plusieurs endroits de cette étude, et certaines oeuvres pourraient se ranger dans plusieurs catégories. Lorsque j'ai dû arbitrer, faute d'espace ou de temps, l'exhaustivité ne pouvant être de mise dans ce type d'exercice, je l'ai fait en choisissant les oeuvres que j'ai eu plaisir à découvrir ou redécouvrir et qui faisaient écho à mes propres recherches actuelles, pour mon projet et au delà.

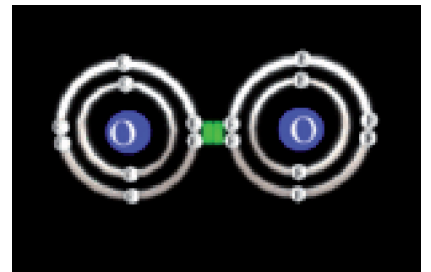
Je présente au point de départ quatre oeuvres au sens large qui inaugurent le XXème siècle et irriguent par leur richesse la recherche de nombreux artistes, et je termine par des oeuvres très contemporaines qui relient l'art et la science et interrogent les structures fondamentales du vivant.

Si ces oeuvres représentatives du bioart se situent à la pointe de la technologie, il est cependant à noter qu'en art ce n'est pas forcément l'innovation technique ou technologique qui compte. L'ironie et la dérision ont aussi leur place. L'art peut ainsi accompagner l'innovation, la précéder, l'expérimenter, la magnifier ou s'en moquer. High tech et low tech se côtoient tout au long du XXème siècle et les artistes apportent un regard à la fois réflexif, distancié, sensible et proche de la matière qui leur permet de faire oeuvre d'une simple charnière ou d'une culture de bactéries.

C'est pourquoi ce qui m'intéresse sont des modes d'attachement variés, qui ricochent les uns par rapport aux autres matériellement et intellectuellement. Ils se comprennent aussi dans un rapport à la gravité, dans la tension du détachement, de la chute ou de l'éparpillement, qui sont évoqués ici en creux, en contrepoint ou comme risque ultime, sans que ce soit le lieu pour moi de le développer plus avant. Deux expositions auxquelles je participe en traitent actuellement : 'All that falls' au Palais de Tokyo, curaté par Marie de Brugerolle et Gérard Wajcman pour la question de la chute, et 'Rebirth', à Arezzo en Toscane curaté par le Dottore Fabio Migliorati, concernant la possibilité de considérer la période de bouleversement actuelle non comme une crise forcément négative mais comme l'occasion de se saisir du monde d'une manière nouvelle.



Constantin BRANCUSI, *le Baiser*, série de 1907 à 1925
Saisie au poignet, Aikido



plan

préambule

introduction

plan

4 oeuvres fondatrices :

- Degas
- Tatlin
- Picasso
- Duchamp

Notions et systèmes d'accroches déployés par oeuvres :

- accrocher
- attacher
- suspendre
- pendre
- dépendre
- les prothèses cachées
- les âmes traversantes
- poser
- déposer
- superposer
- juxtaposer
- superposer (suite)
- les équilibres instables
- les continuums dynamiques
- porter et être porté
- soutenir / etayer
- caler
- ceinturer
- appuyer
- tenir à un fil
- nouer
- lier
- nouer
- ficeler
- emballer
- relier

- coudre
- tresser
- nouer l'espace
- nouer le corps
- aimanter
- souder
- coller
- agglomérer
- prendre
- scotcher
- épingle
- post(illon)er
- saisir
- pincer
- visser boulonner
- articuler
- engrenner
- emboîter
- connecter
- détecter & transmettre
- les prothèses
- greffer
- hybrider

Conclusion

4 oeuvres fondatrices :

> Degas

> Tatlin

> Picasso

> Duchamp

NOUER

1.



> Degas

Plus qu'au peintre, c'est au sculpteur que je vais m'intéresser ici.

Degas a laissé une oeuvre sculptée importante, à laquelle il s'est exercé toute sa vie.

En contrepoint de ses peintures et dessins, ses sculptures se focalisent sans mise en scène sur les corps, les postures et les mouvements de danseuses en action. à la toilette ou au repos.

Or une sculpture a particulièrement marqué l'histoire de l'art et ses contemporains : **la petite danseuse de quatorze ans**, présentée au salon des impressionnistes de 1881.

Cette sculpture de 98 cm de haut, comporte un traitement très réaliste de la chair. Initialement réalisée en cire colorée imitant la carnation d'une toute jeune fille, cette sculpture a ensuite été tirée en bronze et nous est ainsi le plus généralement connue.

Si à l'époque de sa présentation au Salon, l'oeuvre a été vertement critiquée pour ce qui a été interprété comme un naturalisme sexuel et provocant voire bestial - alors qu'en l'occurrence la position de la jeune fille est caractéristique d'une position habituelle d'attente et d'écoute du maître de danse en salle de répétition - l'histoire retient plutôt l'utilisation, pour toujours plus de réalisme, de véritables vêtements usagés dans une sculpture.

Ici plus n'est besoin de représenter, mais de se servir dans le réel. Bien avant Picasso et la peinture au peigne, ou les emprunts de véritables journaux dans les collages cubistes, Degas permet au réel de faire irruption dans l'art et l'articulation des deux se fait par ces quelques grammes de tulle retenus par des boutons, ce corset qui serre la taille et un large ruban qui étirent de vrais cheveux.

Ici les liens représentés sont de deux ordres, les chaussons de danse dont les lacets s'enroulent autour des chevilles et les mains jointes dans le dos sont une continuation du bronze, le soulier fait corps avec le pied, et les doigts non dissociés créent une boucle, un cercle continu qui va des épaules aux fesses de la jeune danseuse.

Mais le ruban véritable, qui noue les cheveux, par sa blancheur se détache visuellement et rappelle un monde réel touchable, tangible même si inaccessible puisque lors de sa présentation au Salon des Impressionnistes la sculpture était présentée sous une cloche de verre.

Assimilation du corps à ses outils de danse par la continuité du pied au chausson de bronze, ou irruption dans la réalité de l'habillement qui maintient cette distinction entre le corps et ce qui le cache, ce qui le ceint et qui l'entoure, les variations de typologies du lien sont ici nombreuses, et fondatrices.

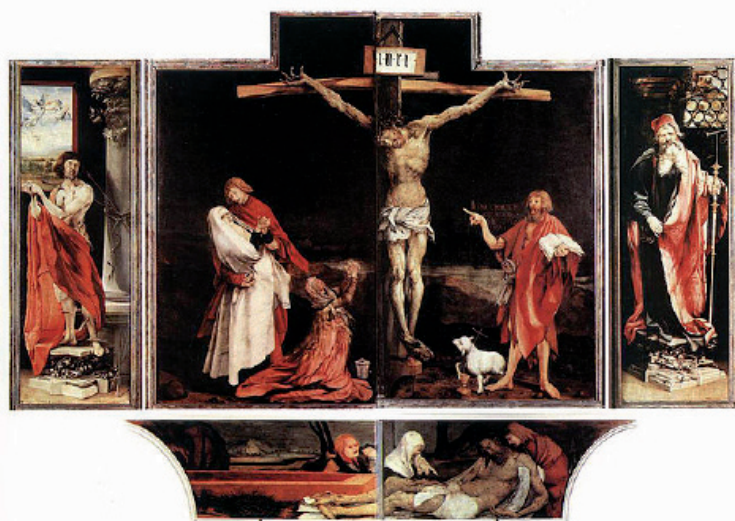
2.

CLOUER

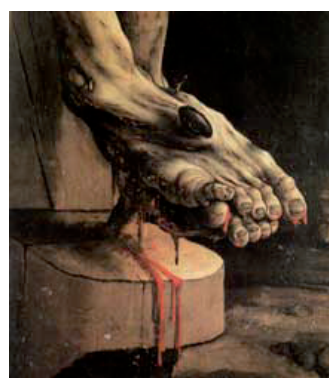
Objet élémentaire de l'assemblage et dont les deux parties sont nommées en français «le corps» et «la tête» (certains clous portant même le nom de «tête d'homme»), **le clou** véhicule par sa forme une dimension antropomorphique de tête érigée.

Même si son invention est ancienne, 3500 avant JC, en Mésopotamie, son utilisation est restée longtemps précieuse, comparée aux chevilles de bois, plus faciles à fabriquer que des pièces métalliques.

La portée symbolique du clou nous vient de la religion chrétienne, qui en fit un des symboles du Martyr du Christ et du caractère implacable, à travers l'incarnation de l'Esprit Saint, de la vulnérabilité du corps et de la chair.



Matthias Grünewald, *Le retable d'Isenheim*, Colmar, 1512-1516.



Si en alchimie, le clou est considéré comme ce qui empêche le corps de devenir volatile, il est structurellement ce qui permis d'acrocher les peintures quand elles s'autonomisèrent des murs des chapelles et des livres d'enluminures. Peintures de voyage articulées en boîtes protectrices, les polyptyques ont progressivement laissé la place à des oeuvres d'un seul tenant, accrochées aux murs. Là, clous, chevilles et pitons ont fait leurs bons offices.

(Et aujourd'hui encore, lorsqu'une association de collectionneurs d'art en achat communautaire se crée, certains choisissent pour nom «Le clou dans le mur».)

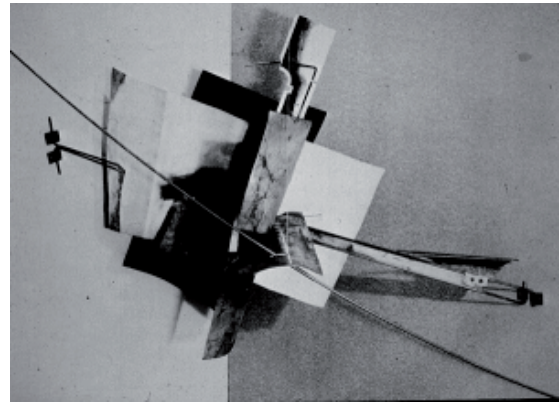
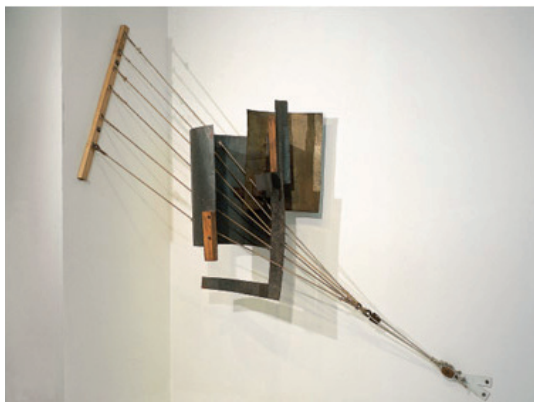
(Aussi appelé «semence», le clou pourrait-il être symbole de fécondité, lui qui assemble et rassemble?)

> Tatlin

En sculpture, une des premières apparitions du clou de manière visible et constituante de l'oeuvre se situe chez Tatlin.

Rompant avec la fonction d'accroche cachée, indépendante du sens et de la dynamique de l'oeuvre, les contre-reliefs d'angle de Tatlin marquent un tournant dans l'histoire de l'art.

Tatlin, influencé par Picasso dont il essaye de se rapprocher lors d'un séjour à Paris en 1913 va créer l'année suivante, son premier «Relief pictural» (planche de bois usée, plaques de cuivre clouées, fil de fer, bout de cuir), et en 1915 un «Contre relief d'angle» (fer, zinc, aluminium).



Vladimir Tatlin Relief d'angle, 1914 et Contre relief d'angle, 1915 Saint Pétersbourg,

Refusant les notions de cadre et de socle - ce qui est une rupture très importante en sculpture - pour jaillir dans l'espace réel et jouer avec les ombres et les lumières, ses contre-reliefs mettent en avant des matériaux quotidiens, que pourrait utiliser le prolétariat. Tatlin découpe l'espace en plans et masses à la manière cubiste, avec une certaine légèreté, un côté aérien et une envolée lui sont caractéristiques.

Etirés, écartelés, tendus comme des arcs, les «contre-reliefs» intègrent les murs comme un livre se déploie, comme un retable s'ouvre. La fixation est montrée, elle dessine le mouvement, le souligne et l'accompagne. Les pattes scandent et focalisent. Il y a convergence. Le clou devient une flèche, un vecteur, et l'oeuvre un coup léger et précis porté à la sculpture traditionnelle. Un coup qui aura de nombreuses suites.

Les contre-reliefs préfigurent en effet les installations qui jouent avec l'espace réel des lieux d'exposition. Si Degas, par l'inclusion de vêtements et de vrais cheveux, permet au corps de faire irruption dans la sculpture, Tatlin autorise l'espace à devenir le contenant, le référent et une partie intégrante de sa proposition (ce qui rejoint un âge plus ancien où peinture, sculpture et architecture étaient concomitamment conçues) tout en s'affranchissant de la gravité terrestre, ce qui est un des enjeux de l'érection sculpturale.

Enfin, bien que cette oeuvre respire la légèreté et préfigure les idéaux de la révolution russe, j'y vois aussi un écho à la structure d'écartellement de la crucifixion, un peu à la manière dont Malévitch parlait d'icône à propos de son «Quadrangles» de 1915, appelé «carré noir sur fond blanc».

Si Tatlin a été inspiré - entre autre - par Picasso, c'est aussi parce que celui-ci apportait déjà beaucoup à la révolution artistique du début du 20ème siècle. Les papiers collés de 1912 sont célèbres et les inclusions d'objets réels dans la fabrication de l'image, comme outils ou par ajout de l'objet lui-même, modifient les formes de la représentation. Picasso introduit dans ses assemblages en papier et carton, de la colle, de la ficelle, de la corde, et laisse visible la manière de faire ses collages.

L'irruption de la réalité et le travail sur l'espace perceptibles dans la **Nature morte à la chaise cannée** est une autre étape de sa pensée. Mais les apparences sont trompeuses et Picasso joueur, car le cannage est une représentation faisant illusion de réalité, un papier peint imitant le cannage.

En 1914, Picasso articule quatre niveaux de réalité dans **Le verre d'absinthe** (ce qui rappelle les chaises de Kosuth) : un moulage d'objet (1er verre) «sur nature»; une représentation cubiste d'un verre laissant apparaître son intériorité (ce qui répond à comment faire ressentir la transparence avec des matériaux opaques); une «vraie» cuillère à absinthe posée dessus; et la représentation d'un carré de sucre.

Et on pourrait ajouter un cube de marbre pour le socle, qui dans cet empilement passerait inaperçu mais qui compte aussi. Cette voie sera plus explorée par Brancusi.

Ici la couleur et les motifs peints varient en fonction des versions afin de mettre en valeur tels ou tels volumes et donc telle ou telle vision.

On retrouve dans la **Guenon et son petit** le jeu d'inclusion créé par le tirage en bronze qui transforme l'objet 'voiture jouet' en visage, et l'unification de matériaux d'origines très différentes qui en résulte; alors que dans la **Tête de Taureau** l'épure de la ligne et de la silhouette amènent l'oeil à faire lui-même la liaison de la selle et d'un guidon de vélo de manière instantannée.

Mais un aspect du travail de Picasso m'a étonnée. Il apparaît comme le premier à réaliser ce que l'on pourrait appeler une installation, et ce avant Tatlin, et avant Duchamp.

En effet, en 1913, il met en place dans son atelier la **Construction au joueur de guitare** qui est constituée d'un grand dessin en partie évidé, de bras en papier, en volumes plats, qui tiennent une vraie guitare retenue par une ficelle, et au premier plan un guéridon sur lequel sont posés une bouteille, un journal...

Or il ne reste de cette oeuvre qu'une photographie, prise par Picasso lui-même. Cela semble logique qu'elle seule ait été conservée, non pas tant à cause de problèmes de pérennité de l'oeuvre, mais plutôt parce que d'une certaine manière, la photographie en tant que «prise de vue», opère elle-même comme un **liant**. C'est elle qui fait tenir les éléments ensemble, qui unifie, homogénéise - comme la coulée en bronze - par l'enveloppement du regard qui soude les éléments entre eux.

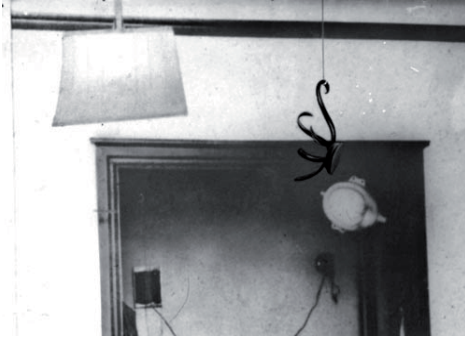
Duchamp mettra le procédé en scène beaucoup plus tard, entre 1946 et 1966, et le spectateur à la place de l'appareil photographique rajoutant un caractère voyeur qui est une autre mise en scène du regard, dans « Etant donné 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage ».

> Picasso

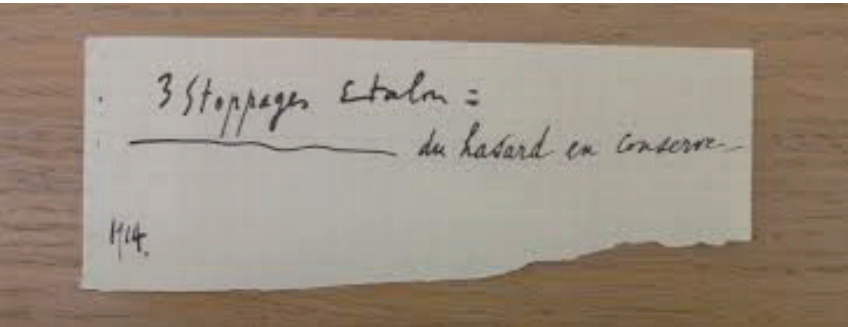
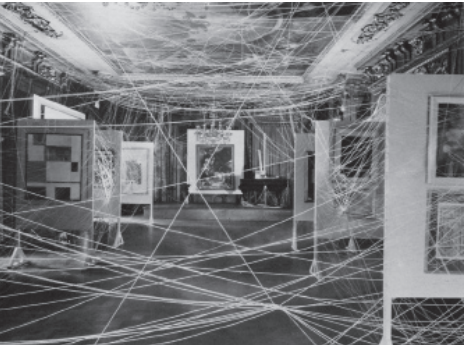
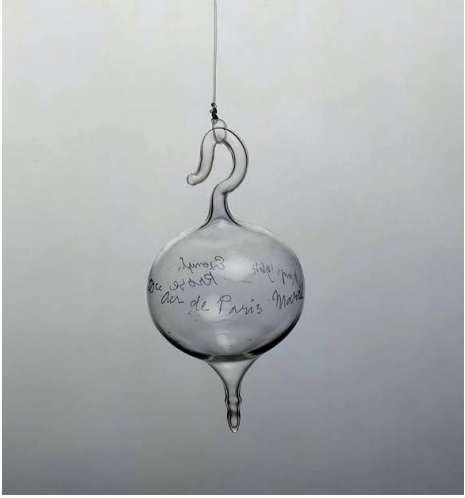
Le verre d'absinthe, 1914
Tête de taureau, 1942
La guenon et son petit, 1951
Nature morte
à la chaise cannée, 1912
Construction
au joueur de guitare, 1913



LIAISONS INFRAMINCES 4.



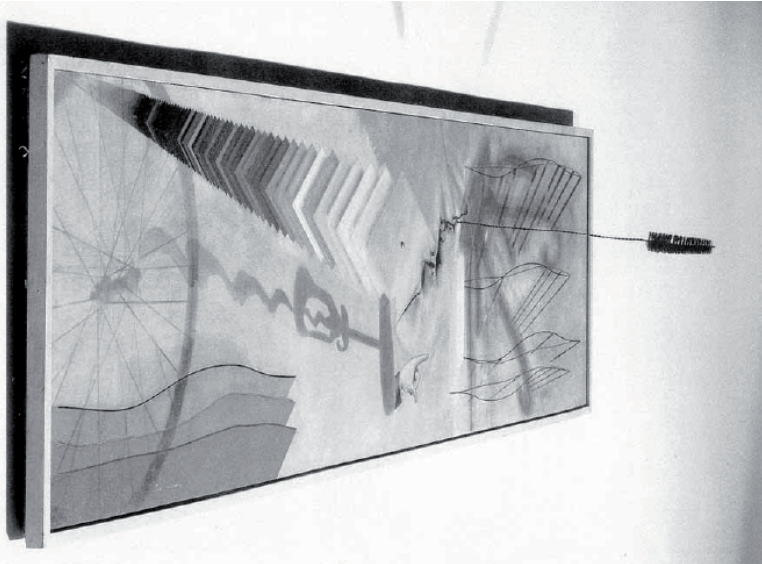
*Pelle à neige et
porte manteau,
Roue de bicyclette,
Air de Paris,
A bruit secrèt,
Tu m' (version
YALE),
Miles of string.
3 stoppages étalon*



> Duchamp

Avec Duchamp, les sauts de pensée et les liaisons implicites prennent tout leur sens. Jeux de mots, allusions, traits d'esprit font bon ménage avec la multiplicité des systèmes d'attache, ou de détachement.

Qu'elles soient matérielles ou spirituelles, les accroches fument, le goupillon, s'il ne crève pas l'oeil du spectateur, troue la toile, s'y fiche et se dresse. La bobine de fil ne sert pas à nouer mais elle est elle-même emprisonnée, et c'est son vide, son espace interne qui est exploité dans «**A bruit secret**» (1916) puisqu'un petit objet qui fait du bruit quand on agite l'oeuvre y est caché. Ce qui scelle vraiment, c'est le boulonnage des deux plaques de métal, et la bobine, plutôt que de remplir la fonction de liant devient un contenant.



La superposition - boulonnée - de la **Roue de bicyclette** sur un tabouret en 1913 rejoue le socle traditionnel de la sculpture, et l'assise humaine, tout en offrant une première oeuvre cinétique, fascinante selon Duchamp quand elle tourne, comme un feu de cheminée qui crépite.

Duchamp perturbe aussi la référence comme lien : les maîtres étalons sont sensés relier à l'échelle planétaire des communautés différentes autour d'une même valeur. Quand il en redessine la forme et la taille de celui du mètre linéaire suivant la forme prise par un fil d'un mètre qu'il a laissé tomber au sol, il redessine et relativise la norme de réfé-

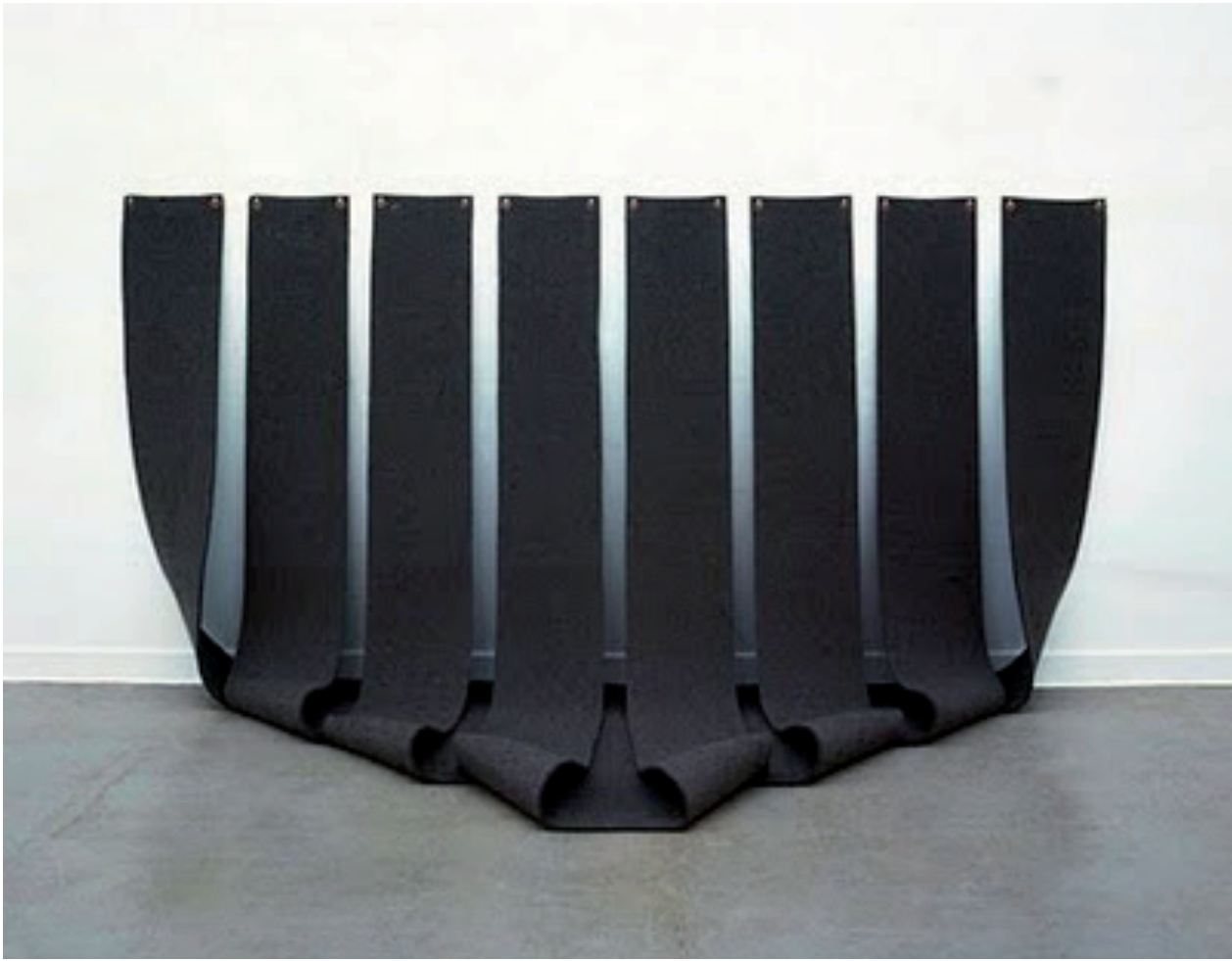
rence (**3 Stoppages étalon**).

Duchamp utilise d'ailleurs souvent les fils, soit pour suspendre (**Air de Paris**, 1919) soit pour envahir un espace, comme **Mile of string**, qui est aussi la redéfinition d'une mesure. A l'exposition surréaliste de New York en 1942, il empêche ainsi l'approche des peintures accrochées sur les cimaises par le réseau de lignes créées par le débobinage d'un mile de cordelette blanche dans toute la salle d'exposition.

Cet envahissement aura de nombreuses répercussions sans que pour autant le caractère transgressif de cette oeuvre soit réellement égalé.

Attaches, liaisons et modes de fixations dans la sculpture et les installations

XXème et XXI ème s.



*Robert MORRIS, Wallhanging, 1969-70
Giovanni ANSELMO, Torsion, 1968
Jessica STOCKHOLDER, 1995 environ*

accrocher au mur

La question du poids et de la tenue est cruciale en sculpture. La gravité joue et nombre d'oeuvres tentent, nous le verrons plus loin, d'inverser la loi de l'attraction terrestre et de trouver d'autres forces.

Les années soixante voient cette notion de poids traverser un large pan de la sculpture, qui selon Robert Morris n'a jusqu'alors pas pris en considération les matériaux et leurs véritables caractéristiques. Dans une tribune publiée en 1968 dans *Art Forum*, il annonce sa rupture avec le Minimalisme et sa préférence pour l'anti-forme, rappelant ainsi l'informe de Bataille (1929).

Ses pièces de feutre sont emblématiques de sa recherche de matières induisant leurs formes. Il effectue plusieurs interventions avec des **Chutes de feutre** soit découpées à la lame de rasoir soit des chutes d'artisans du vêtement. Mais c'est lorsqu'il allie le tombé du feutre à la structuration par oeilletons + crochets muraux que ses oeuvres prennent toute leur ampleur et révèlent derrière leur abstraction des géométries sexuelles.

Eva Hesse, un peu plus tôt, avait amorcé elle aussi, par une attention aigüe à la physicalité des matières, des séries d'oeuvres où les masses de caoutchouc pesaient de manières variées, accrochées au mur à travers des filets, des bouées, des bas... retrouvant les poids du corps, les molles, les lâcher-prise ...

De la tension s'exprime au contraire dans la **Torsion** d'Anselmo, car l'accroche peut aussi générer et stocker une force importante. Ici, le tissu torsadé contient en lui la force du bras qui l'a vrillé, la barre de métal fait bloc, et le spectateur ne peut s'empêcher de craindre le retour du bâton. Inerte, la matière sourd d'un mouvement violent.

Avec Jessica Stockholder, dont les oeuvres mixent peintures, objets, fruits, lieux, mobilier ... avec un intérêt pour la couleur indéniable, il s'agit d'un mur point de départ, l'oeil fait le parcours d'un point à un autre et la sculpture semble attendre comme un petit chien au pied du mur.



Robert MORRIS, *Wallhanging*, 1969-70

Eva HESSE, *image d'atelier*, 1965

attacher



Janis KOUNELLIS, *exposition Espai Poublenou, Barcelone, 1989*
et Chevaux, galerie L'Attico, Rome, 1969
Oleg KULIK, *performance à l'exposition Interpol, Stockolm, 1996*

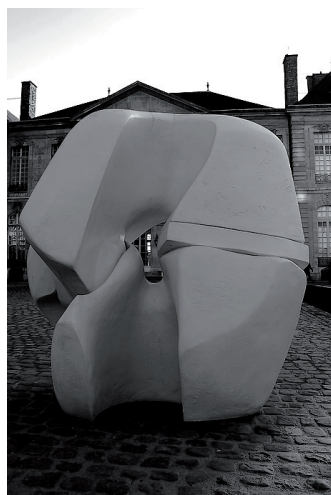
L'oeuvre de Janis Kounellis, artiste d'origine grecque affilié dans les premiers temps de sa carrière à l'Arte Povera, peut nous éclairer sur le rapport entre accrocher et attacher. Ces deux verbes n'impliquent pas tout à fait le même risque chacun. Si le croc passe à travers la chair ou l'objet, le risque est que ça tombe, que ça tire trop et que ça lâche, (le lustre de M. Cattelan, tombé incidemment sur le pape, en est une image), bref que ça rompe, que ce soit la chair, l'objet ou le crochet lui-même.

Mais attacher implique le risque plus fort d'une certaine autonomie de la chose attachée, qu'il s'agisse d'un objet (qui pourrait être dérobé), d'un animal (qui pourrait s'enfuir, ou attaquer) ou d'un prisonnier qui pourrait se libérer. Aussi lorsqu'en 1969, Kounellis avait réellement exposé des chevaux, rompant dans cette performance avec le caractère inanimé des oeuvres d'art, par une sorte de ready made du vivant, il les attache; tandis que lorsqu'il expose quelques années plus tard, des quartiers de viande qui ne risquent plus de s'enfuir, il les accroche.

Et lorsque Oleg Kulik, galeriste russe devenu artiste, intervient sur la scène internationale en 1996 en manifestant un refus de l'assimilation de l'est par l'ouest (mais cette oeuvre est bien sûr plus complexe), c'est tenu en laisse, dans des performances où il aboie et marche à quatre pattes comme un chien, qu'il le fait.

Fermement attaché, mais mordant.

cadenasser



TATIANA TROUVE, Rock, 2006

HENRI MOORE, Locking Piece, 1963-64

RICHARD FAUGUET, SANS TITRE, 1999 / 2010

Surplus de protection, ou pièce plus épurée, le cadenas fait image. Mais chez Tatiana Trouvé, autant que chez Moore, il enserre le soi, vide ou plein, et se clôt lui-même. **Locking piece**, souvent traduit par 'le verrou', mais en fait 'pièce fermant', avec l'action du verbe, réussi à avoir un certain dynamisme, montrant le moment où la pièce se referme sur elle-même.

suspendre

Roberto GIACOMETTI, Le nez, 1947
Louise BOURGEOIS, L'arc de l'hystérie, 1993
Claes OLDENBURG, Electric Egg Wisk, 1969
Théodore GERICAULT, Trapéziste les reins appuyés sur le trapèze et les membres ballants, XIXème s.



Les questions de poids se retrouvent dans les suspensions au plafond, créant des dynamiques variées.

Chez Giacometti, le rôle du poids intervient comme un balancier pour déterminer l'équilibre de la sculpture tandis que chez Géricault, Louise Bourgeois, Vincent Ganivet ou Claes Oldenburg, c'est la sensation de contrainte, le tiraillement qui courbe l'oeuvre ou le corps qui compte.

Si dans le dessin, l'attache peut n'être qu'esquissée, dans les sculptures, les attaches sont marquées, dites, vecteurs à l'instar de boussoles qui pointeraient le sol et le ciel, la verticalité et non l'horizontalité.

Dans l'oeuvre de Claes Oldenburg, la mollesse de la sculpture vient culbuter la fierté matérialiste de la société de consommation américaine des années



soixante. C'est une oeuvre pop et critique, déclinée avec beaucoup d'humour.

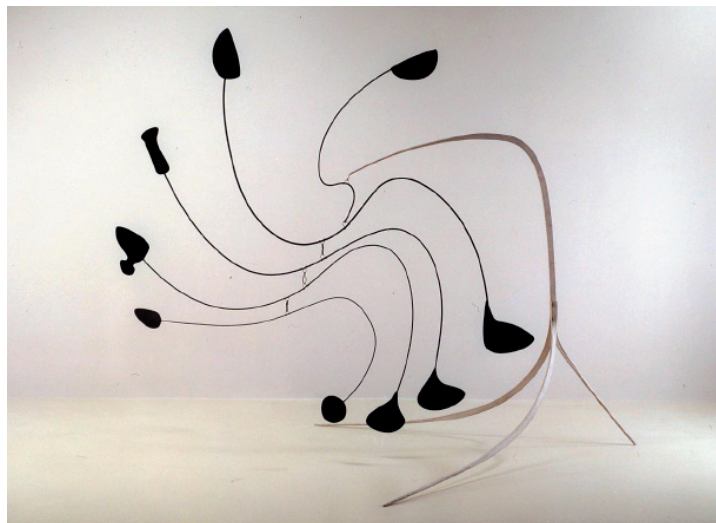
La **Boule suspendue** (bien antérieure au fameux **Nez**) de Giacometti est elle une oeuvre très intime dans laquelle la rotondité s'oppose au côté aigü et tranchant de la forme phallique en une oeuvre qui reste délicatement érotique.

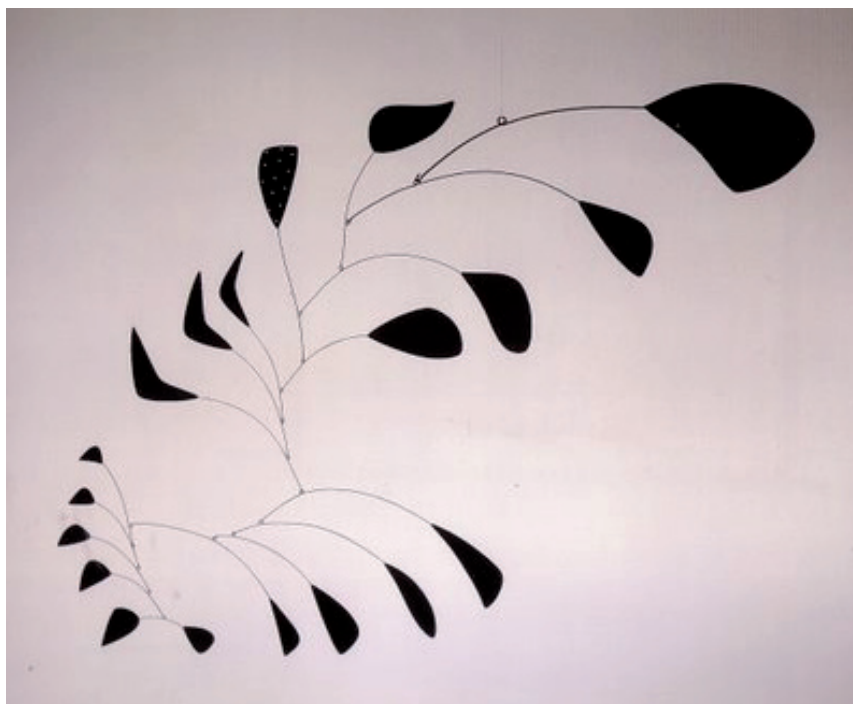
Si Giacometti réinscrit sa suspension dans une géométrie et une couleur en opposition aux formes blanches, Calder cherchera souvent à ce que ses supports soient dans la continuité du mouvement de ses mobiles, voire le renforcent, ainsi pour **Spider**.

*Alberto GIACOMETTI
Boule suspendue, 1930-31
(variante réalisée en 1965)*

Vincent GANIVET, Luna, 2013

*Alexandre CALDER,
The Spider, 1940*





Alexandre CALDER, mobile, 1940

Le rapprochement est formel certes entre l'oeuvre de Calder, qui est d'une légèreté même pas tant matérielle que mentale et spirituelle, avec son humour et la simplicité de ses accroches en fil de fer - la richesse est dans les équilibres physiques et visuels des lignes et des plans/masses - , et l'oeuvre de Stélarc, qui au moyen d'hameçons en inox, se suspend et se balance dans des galeries, en haut de grues et d'immeubles, en bordure de plage, soumis aux vents et aux intempéries..., mais cela témoigne d'une évolution de l'art où le corps de l'artiste est devenu objet d'interventions à part entière.

Pour autant on retrouve, même avec des méthodes aussi violentes que celles de Stélarc, des formes archétypales de suspensions et d'équilibrages.

suspendre



STELARC, Assis / balancé : événement pour pierres suspendues, 1980

Depuis le début des années 80, Stelarc travaille à un projet d'homme technologiquement augmenté dont les suspensions ont été les premières manifestations même si la méthode employée à l'époque peut sembler primitive et finalement assez poétique.

Stelarc a toujours affirmé ne pas chercher à se rapprocher d'un quelconque chamanisme, une transcendance ou un effet sado-masochiste. Il cherche plutôt comment le corps humain pourrait être modifié, amplifié, greffé, amélioré de diverses manières pour faire face à un monde de plus en plus technologique, et où ce serait à l'homme de s'adapter et non à la technologie de le faire. Cette vision radicale promeut l'idée d'un corps humain naturellement défaillant et allant vers sa dégradation, tant au niveau de l'individu que de l'espèce et dont la science, par les nanotechnologies entre autre, serait une opportunité de survie. Ce point sera abordé plus loin dans le mémoire.

pendre



Philippe RAMETTE, série, *Le suicide des objets*, photo et installation, 2003

Deux visions ici d'une même idée traitée en installation et en «sculpture photographique», par Philippe Ramette qui prête aux objets des comportements humains, la chaise étant un élément récurrent de l'art moderne et contemporain. Contenant du corps, comportant pieds, dos et assise, son assimilation anthropomorphique que ce soit dans les pièces de Beuys ou autres est récurrente.

L'attache est radicale, la fixité absolue, l'équilibre a été rompu; l'événement a eu lieu.

dépendre



Marina ABRAMOVIC et ULAY, Rest energy, 1978

Deux protagonistes tiennent chacun un côté de l'arc, Marina Abramovic et Ulay mettent en scène de 1975 à 1988 leur relation amoureuse dans de nombreuses performances, qui se termineront par un rendez-vous manqué sur la grande muraille de Chine.

Ici, comme pour *le suicide des objets* de Philippe Ramette, tout ne tient qu'à un fil, une corde, une cordelette.

L'attache est radicale, la fixité du regard est de mise - le lien véritable est peut-être là d'ailleurs - l'événement pourrait avoir lieu, il y a attente - le non événement devient le temps et le lieu de la pensée.

prothèses cachées



A côté des oeuvres où il évoque la tentation du suicide, Philippe Ramette, associé à Marc Damage à la prise de vue, a constitué une série étonnante et fournie de photos qui résultent de recherches sur toutes sortes d'arnachements discrets, cachés sous ses costumes d'employé de bureau anonyme.

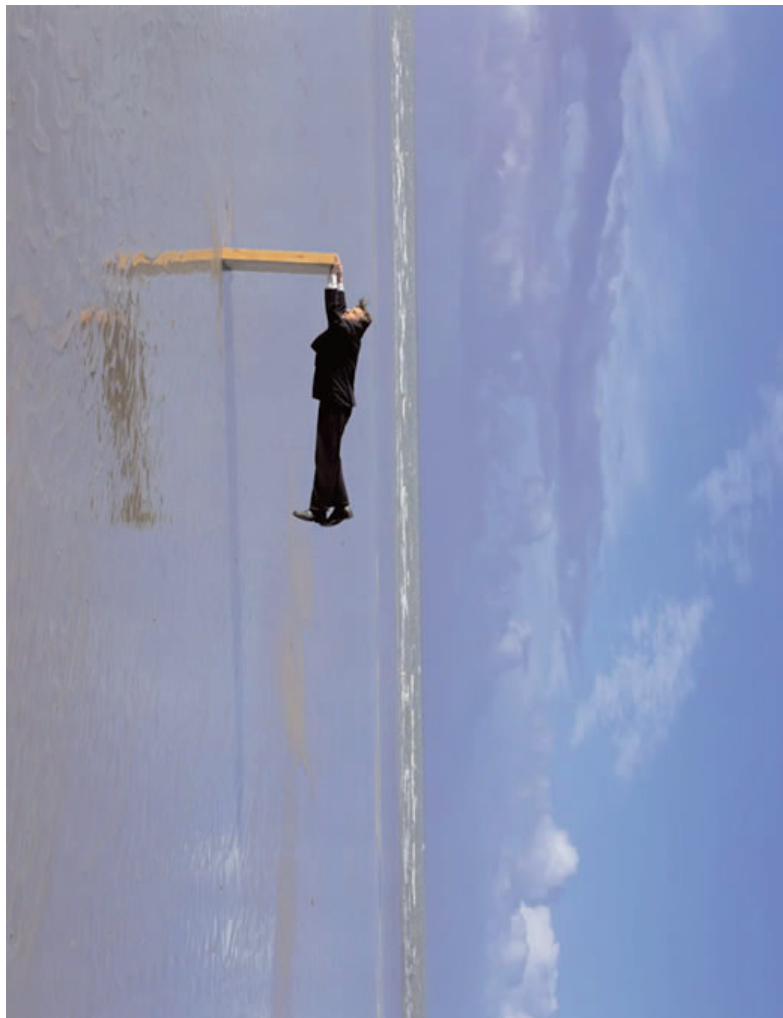
Ces supports métalliques lui permettent de prendre des postures d'équilibriste qui contrecarrent le sens commun et le font apparaître en lévitation, tombant à l'horizontale, ou dans un paysage qui aurait basculé. Ces photos, toujours très précises, nous invitent à le considérer en contemplateur de l'improbable renversement de la gravité, en «explorateur rationnel» des fonds sous-marins...



Prothèse (inversion 1), 2003 et Prothèse (ascension), 2003

Il expose occasionnellement ses prothèses comme des sculptures, et à d'autres moments des sculptures qui pourraient faire office de prothèses et laissent songeurs.

Philippe Ramette joue aussi souvent avec la réplique en matériaux durs - bronze par exemple - d'un objet normalement mou (corde), à l'inverse d'une certaine manière de la démarche de Claes Oldenburg qui passe plus facilement du dur au mou.



Montrées ou cachées, certaines structures, à base de tubes pleins ou creux souvent métalliques, traversent les oeuvres pour leur donner forme et tenue.

Cela est utile lorsqu'il s'agit d'oeuvres composées d'une multitude de modules qui ne pourraient en eux-mêmes produire leur propre fixation, qui comportent une surface de collage réduite, un poids rédhibitoire, ou lorsque l'on a besoin de démonter une pièce facilement.



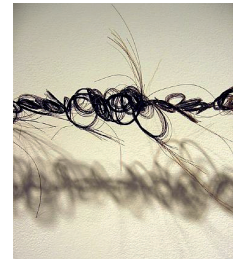
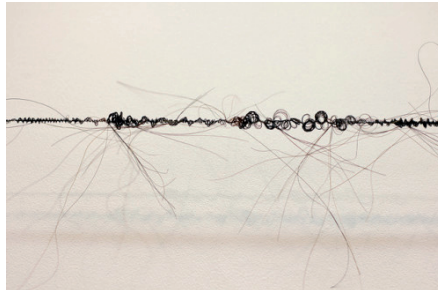
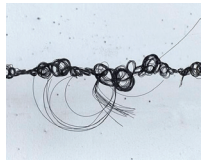
Louise Bourgeois, La femme volage, détail et vue d'ensemble 1951

A partir de la même idée d'axe central, Louise Bourgeois perfore ses pièces de bois de tailles différentes de manière décalée ce qui lui permet de faire twister sa sculpture qui semble être tirillée de multiples parts; tandis que chez Jean Michel Othoniel, la régularité du percement et de la taille des perles produit un collier homogène seulement soulevé par une main invisible. Les difficultés de réalisation sont liées au poids que les perles en verre font peser les unes sur les autres. L'utilisation d'un socle en métal faisant contrepoids et auquel le collier est fixé est systématique.

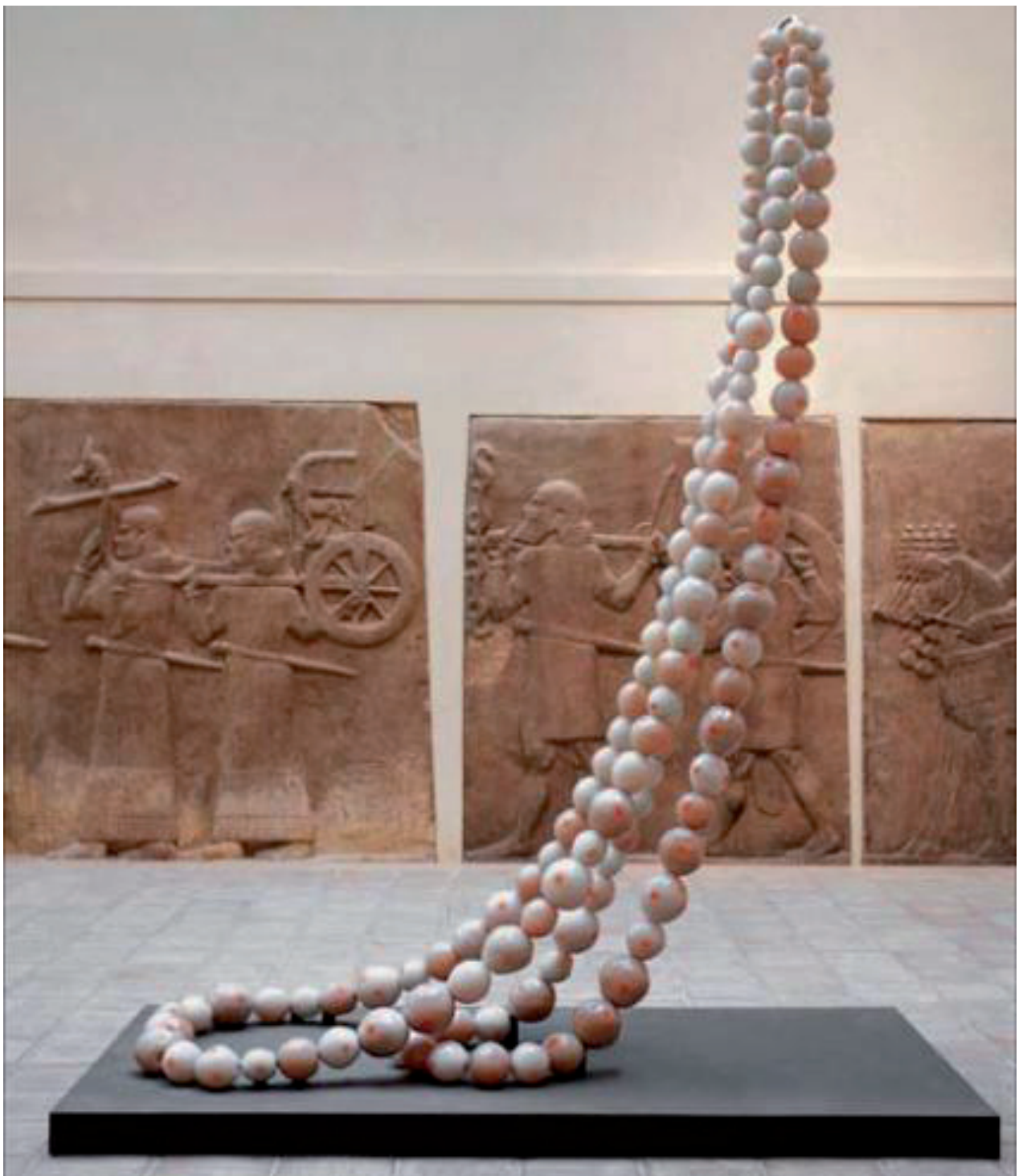
Othoniel utilise aussi des armatures en métal soudé (sortie de métro place Colette), et des câbles métalliques sur lesquels il enfle les perles lorsqu'il les suspend à la verticale; ou des fils tendus dans le cas de la série des «Bouliers».

Cette structuration horizontale permise par des fils tendus se retrouve chez Pierrette Bloch qui peut bien sûr être évoquée au chapitre des noeuds, crochetages et tricots. Mais ce qui permet réellement d'exposer ses pièces, ce sont ces fils de crin transparents plus ou moins épais vissés au mur à plusieurs mètres de distance et qui traversent les lignes de nouage, leur offrant ainsi une mise en forme et un support discret.

les âmes traversantes



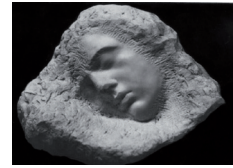
Pierette Bloch, sans titre, extraits de séries de noeuds, années 1990 à 2008
Jean Michel Othoniel, La rivière blanche, 2004



poser



Constantin BRANCUSI
Nouveau né, 1915
Epure d'une tête, photo de Brancusi lui-même, 1910
Muse endormie, 2010
Sans titre (plâtre poli, étape d'atelier) vers 1908



La série des **têtes de femme endormies** fait écho chez Brancusi à la déclinaison du **Nouveau né**, qui sera lui aussi de plus en plus stylisé.

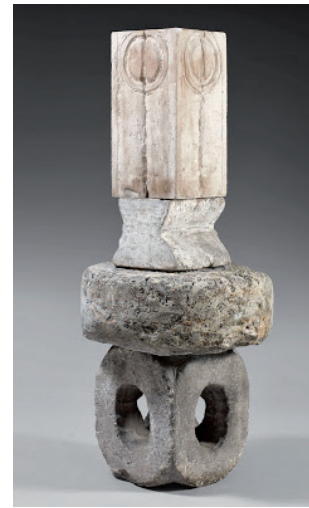
Emergeant au départ du bloc de plâtre, les têtes, sans cou ni épaule, sont travaillées de manière à ne plus faire sentir que leur propre poids sur la joue ou l'oreille, et un certain équilibre. Le rapport au support est déterminant. Brancusi l'explore de sa suppression / non qualification pure et simple (**Muse endormie**), à son investissement par des superpositions de blocs de bois évidés, surmontés de plateaux en pierre ou, comme ici, en bronze (la série des **Nouveau né**).

déposer



André CADERE, partant déposer ses bâtons 1973, Paris

Andrei Cadere, d'origine roumaine, s'est fait connaître à partir de 1967 par un travail récurrent visant à pointer le processus de valorisation marchande opéré par les galeries en déposant de manière anonyme des bâtons de bois peints suivant un rythme de couleurs alternées (obéissant à une règle mathématique + un aléa). Sans être invité à exposer, il prenait la liberté d'annoncer son action et se montrait avec son bâton dans les rues de Paris avant de le déposer dans un musée ou une galerie, remettant ainsi en cause le statut de l'oeuvre, de l'artiste, et sa voie de monstration/validation. Ce squattage des expositions a pu irriter les galeristes jusqu'à ce que la reconnaissance advienne et que la valeur de l'opération se renverse.



Marcel DUCHAMP,
Roue de bicyclette, 1913
 Bertrand LAVIER,
La Bocca / Bosch, 2005
 C. BRANCUSI,
La colonne du baiser, 1935
 Jimmy DURHAAM,
*still life with stone
 and car*, 2009
 Michel BLAZY,
bar à oranges 2010
 Bertrand LAVIER,
*Calder
 sur Calder*, 2012
 Eric CAMERON,
Alice's Rose, 1979>1989



superposer

A soixante ans d'écart et malgré des problématiques différentes, Brancusi et Cadere se sont intéressés à cette organisation des éléments de la sculpture par superpositions - même si Cadere se revendique peintre, il parle à propos de ses bâtons de «peinture sans fin» et l'on peut penser que c'est en écho à la colonne du même nom de Brancusi.

Cette problématique de l'empilement, avec ou sans liant, est issue de l'histoire de la sculpture, mais aussi de ses matériaux. Le poids du marbre et de la pierre pouvait permettre de travailler sans forcément de points de fixation, avec la gravité; mais cela rencontre aussi le ready made duchampien.



Si chez Rodin, la sculpture semble sortir de la pierre (cf ci-contre **La pensée**, 1895) avec Brancusi l'autonomisation progressive du socle devient déterminante. Et cette question va traverser le siècle, de Duchamp à Michel Blazy.

Je présente ici des empilements sans colle, ni systèmes mécaniques (hormis la **Roue de Bicyclette**)

Bertrand Lavier a opté pour des liaisons de sens, avec jeux de mots, et collages de références. Il met ainsi en opposition le désir, la chaleur et la sensualité évoquée par la «Bocca», canapé dessiné par Dali en hommage à l'actrice américaine Mae west en 1936, et un congélateur Bosch, parallélépipède blanc faisant office de socle, et évocant le froid, la mort, la conservation. Cette manière de montrer une oeuvre d'un

autre artiste se retrouve dans le **Calder / Calder** de 2012, un Calder aérien et ultraléger sur un climatiseur à air pulsé.

La pièce de Jimmy Durhaam **Still life with stone and car** renoue avec la question du poids, de l'accident et de la chute. Mais pas celle de la sculpture, comme dans le cas d'empilement instables, mais de la chose tombée du ciel, la météorite improbable. L'artiste lui ajoute yeux et bouche, un peu comme Tony Oursler pour lui donner cette vie dont la pierre semble normalement dénuée. Mais l'impact est déjà là.

1 + 1, disait Lavier, Eric Cameron et Michel Blazy ajoutent d'autres 1 et d'autres +. Le temps fait son office, allant vers le pourrissement chez M. Blazy - même si certaines sculptures d'oranges ont plusieurs années maintenant - vies autonomes s'il en est, entretenues régulièrement par l'adjonction de nouvelles peaux d'oranges coupées en deux. Pour Cameron, artiste canadien qui recouvre des objets d'une couche de gesso quotidienne pendant plusieurs années, jusqu'à ce qu'ils soient trouvés leur collectionneur, les couches déforment l'objet initial, ici une rose, jusqu'à la constitution d'objets denses, mutants et énigmatiques.

1 + 1 + 1 + 1 Brancusi l'avait donc déjà expérimenté avec sa **Colonne sans fin**. Pour autant, si les premières colonnes découlent de modules superposés faisant écho à la tradition sculpturale roumaine associée à une réflexion sur l'autonomisation du socle, elles sont d'abord une **illusion** de 1 + 1 + 1 ... puisqu'elles ont été réalisées en taille directe, dans des troncs d'environ 3,5 m.

Mais l'évolution du travail, le désir de travailler en extérieur pour le monument Tirgu Jiu en Roumanie et le changement d'échelle consécutif, l'ont amené à concevoir d'autres



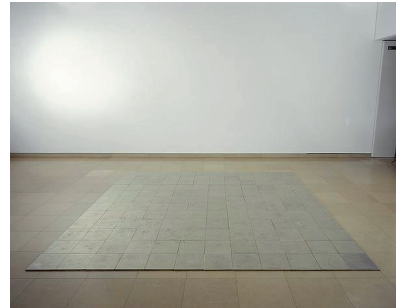
Brancusi à l'atelier, cliché RMN

Vue d'atelier

Colonne sans fin en extérieur.

Colonne sans fin, aux ateliers Sinéa à Pétrasani, en Roumanie, cliché pris en 2012 par Gilles Saussier, artiste représenté à Paris par la Galerie Zürcher et qui est revenu sur les traces de Brancusi en Roumanie suite à la réédition récente de la Colonne, dans les mêmes ateliers qui l'avaient construite en 1636.

(juxtaposer)



techniques, en lien avec des fonderies, notamment celle de Pétrosani, à base d'emboîtements et de soudure.

La fertilité des recherches de Brancusi est étonnante. Et c'est encore de lui dont se réclame Carl André, lorsqu'il met au point son système de juxtaposition d'éléments réguliers, blocs de bois, plaques de cuivre ou briques de terre qu'il pose à plat, en lignes ou en carrés, et sur lesquels il est loisible de marcher.

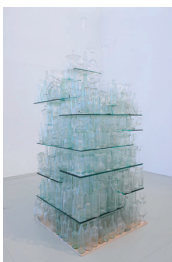
Cette mise à l'horizontal de la **Colonne sans fin** s'opère pour la première fois en 1967, avec des plaques de métal de 1cm d'épaisseur qui donnent bien une sensation de pesanteur. Pouvoir parcourir la sculpture physiquement, à même le sol, constitue un acte fondateur pour le spectateur qui d'une certaine manière, par son déplacement «fait le lien».

L'oeuvre de Carl André atteint une dimension de 3m de long proche de la taille de la première colonne de Brancusi. Au delà d'une simple référence formelle, c'est le rapport à l'échelle du corps humain qui se retrouve, et qui est modifiée dans les pièces en fonderie industrielle de Brancusi, puisqu'il lui faut alors s'inscrire de manière marquante à l'échelle d'un paysage. (A la fin de sa vie, il travaillera même sur un projet d'immeuble habité de 400 m de haut en forme de **Colonne sans fin** pour les Etats Unis, et là les questions sont encore toutes autres et rejoignent celles de l'architecture).



Tony CRAGG, Stack, 1975

Les variations sculpturales opérées par Tony Cragg sont nombreuses. Il débute sa carrière en assemblant des objets en bois, en plastiques colorés, en métal, ramassés dans la rue. Contrairement à Carl André qui travaille plutôt avec des semi-produits industriels déjà géométrisés, Tony Cragg dispose donc d'éléments disparates en tailles, formes et couleurs, et c'est par l'assemblage qu'il va leur donner une géométrie (cubique comme dans **Stack** en 1975 par exemple) ou construire une représentation. La question est dans tous les cas de leur donner une unité, parfois simplement reconstituée par l'oeil du spectateur. Cela passe par le jeu sur les pleins et les vides, le continuum coloré et le rangement par tailles graduelles. Ici pas de fixation, mais des dispositifs qui rassemblent.



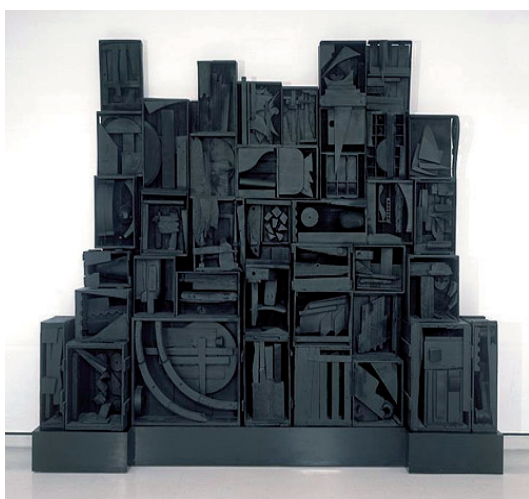
Tony CRAGG : Meisenthal peice, 2011- Guglie, 1987- Choose your colours carefully, 1981- Axehead, 1983

Les feuillets et empilements de Tony Cragg sont précédés et accompagnés par la réflexion sur les vitrines d'Oldenburg et Jeff Koons, de même que le travail de récupération d'éléments en bois usagé avait été magnifié par Louise Nevelson après la seconde guerre mondiale.

Elle les unifie au delà des collages, clouages et vissages structurels par le recouvrement intégral et uniforme de ses cathédrales par une peinture soit noire soit blanche, qui leur donnait un caractère mystique. Son oeuvre influencera beaucoup Damien Hirst.



Jeff KOONS, New Hoover Deluxe Shampoo Polishers New Shelton Wet Dry 5 Gallon Displaced Quadra Decker, 1981
Marcel DUCHAMP, Boîte en valise, 1936>41
Louise NEVELSON, Sky Cathedral, 1958
Claes OLDENBURG, Pastry Case, 1961-62



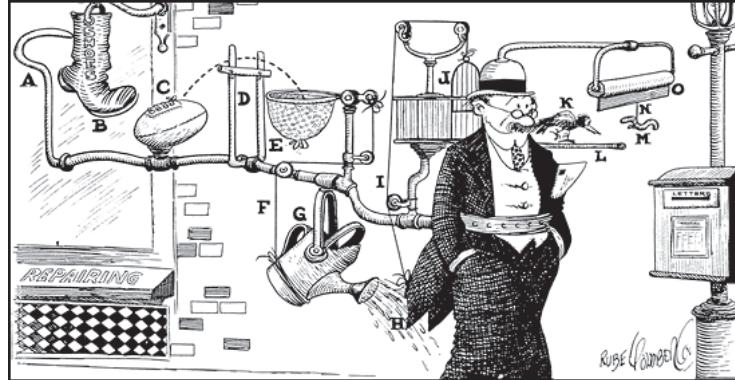
Koons et Oldenburg à deux générations d'écart travaillent plutôt sur le rapport de la société américaine à la consommation et la présentation des objets manufacturés. Jouant du sale, du mou, des couleurs criardes... Claes Oldenburg réalise ses oeuvres dans une boutique atelier donnant sur la rue ce qui lui permet de les fabriquer, les présenter et les vendre directement aux passants (*The store*, 1961) dans un esprit Fluxus.

Les vitrines de Koons semblent montrer la banalité d'objets déifiés en une version apparemment aseptisée et minimale du ready made duchampien (série *The new*, 1981 symbole de la pureté originelle de l'objet tout juste sorti d'usine). Ce qui le marque c'est pourtant la qualité «respirante» des aspirateurs qui d'une certaine manière les humanise.

La *Boîte en valise* concentré de reproductions miniatures des oeuvres de Duchamp reste pour tous ces artistes une référence de monstration.



équilibre instable & continuum dynamique

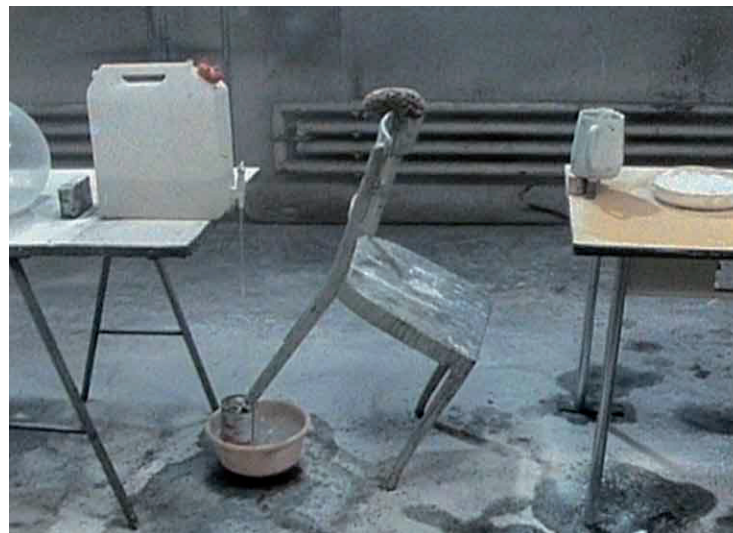


David Fischli et Peter Weiss - décédé en 2012 - ont débuté leur collaboration en 1979 et se font connaître dans les années 80 par la série des **Quiet Afternoons**. Ces artistes suisses échaffaudent des empilements précaires, qui semblent loin de toute grandiloquence. Avec beaucoup d'humour, ils intègrent cornichons et pots de cornichons, petit mobilier, pneus, bassines, ustensiles de cuisine, vieux pots, tire bouchons, ficelles... en équilibres instables de fins de banquets, quand l'imagination reprend le pas sur l'ennui.

Piqués, emboîtés, enmanchés... ces objets défient la gravité avec

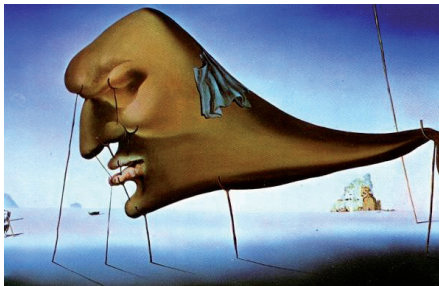
réalisme, inventivité et une légèreté proche parfois de Calder. Mais leur influence revendiquée est celle des machines de RUBE GOLDBERG un dessinateur du New Yorker célèbre pour ses inventions de chaînes drôlatiques de cause à effet qu'ils vont exploiter

dans **Le cours des choses (Der Lauf des Dinge)**, une vidéo présentée à la Documenta de Kassel en 1987. Ils introduisent du mouvement réel dans leurs sculptures, le lien se faisant de réactions chimiques en chutes d'objets, d'éclaboussures en mises à feu, de rebondissements en cascades.



*Rube GOLDBERG, New Yorker vers 1925
FISCHLI et WEISS
Quiet Afternoon - page de gauche 1981
Quiet Afternoon - page de droite, 1981
Le cours des choses, vidéo, 1987*

porter et être porté



*Daniel FIRMAN, Color safe, 2003
et Carla en suspension, 2007.
Erwin WURM, one minute sculpture, 2005
DALI, le Sommeil, 1937
Pierre MALPHETTE,
Un arbre en bois sous un soleil électrique 2005
Toni GRAND, Anguilles aluminium, vers 2010
Pierre ARDOUVIN, Le bal des nazes, 2011*

soutenir

De manière plus statique que chez Fischli et Weiss, la tenue des oeuvres a pu se faire de manière constitutive par la présence d'étais, nobles ou ridicules, réellement porteurs ou non, éléments visuellement forts, en soutien d'éléments dont les artistes soulignent la potentielle défaillance, la gracilité ou la position précaire.

Ainsi Erwin Wurm réalise dans les années 90 une vaste série de performances photographiques intitulées les **One minute sculptures**, où il propose à des volontaires l'expérimentation d'interactions corps - objets en les plaçant dans des positions inconfortables. Tête en bas, engoncés dans des placards ou à deux dans le même pull, les participants à ces performances expérimentent un très grand nombre de positions et de relations aux lieux et aux objets dans lesquelles la distinction entre l'homme et la chose s'amenuise.



Ce sentiment d'un monde en déliquescence me rappelle certaines oeuvres de Dali, où corps et objets mous, presque 'à la recherche éperdue de leurs bords' sont

retenus, flasques, par des étais. Dans **le Sommeil** de 1937, il met en scène une tête lourde portée par des pieux qui la déforment et en fond sentir la pesanteur.

Wurm travaillera, de manière moins légère que dans ses **one minutes sculptures** qui conservent une fraîcheur indéniable, à des sculptures d'objets grossis, maisons et voitures obèses, corps boudinés dans des ammoncellements de pulls enfilés les uns sur les autres.

Un arbre en bois sous un soleil électrique 2005, de Pierre Malphette offre le spectacle d'une nature baignée dans lumière blanche du petit matin, mais d'une nature assez artificielle, boulonnée, étayée, et qu'il faut soutenir.



Benoît Pype, *Série des Micro-architectures, Béquilles*, 2008
Erwin Wurm, *One minute sculpture*, 1990

Attaché au détail, Benoît Pype joue délicatement de la vanité qu'il y a à vouloir redresser et maintenir un élément naturel, ici des brins d'herbe, qui se seraient très bien tenus tout seuls sans une main pour les arracher du sol.

caler

Dans le contexte de *l'arte povera* des années 70, rejouant l'héritage de la sculpture classique autant que l'appropriation de matériaux dévalorisés, Pistoletto semble endiguer le poids des corps et de l'histoire.

Un tas de vieux vêtements, oripeaux vidés de leur substance et de la vie de ces corps qui les ont animés, sont calés contre un mur par le corps nu et sculptural d'une vénus néoclassique, réalisée par Bertel Thorvaldsen au début du XIXème siècle (Vénus à la pomme, ou Venus victrix).



Micheangelo PISTOLETTO, *La vénus aux chiffons*, 1967

Cette oeuvre extrêmement célèbre de Pistoletto, a bien sûr un caractère iconoclaste, avec sa vénus qui nous tourne le dos et se voile quasiment la face, le nez dans les chiffons. La blancheur de la sculpture (en ciment dans la première version, puis refaite en marbre en 1974), s'oppose aux couleurs des vêtements, les vides au plein, les enveloppes au contenu, l'histoire au fugace...

caler & ceinturer



VINCENT GANIVET, WHEEL 2009

C'est parfois le vide qui fait la sculpture. Comme dans le Tao te king, où le vide interne fait tourner la roue, dans l'oeuvre de Vincent Ganivet c'est l'espace créé par la cale en association dynamique avec une sangle solidement serrée - mais ce n'est pas toujours le cas dans son travail - qui apporte la variation nécessaire à la création de la forme. Les vides se retrouvent dans les alvéoles des briques de terre cuite.

Et si ici il présente une roue, Gannivet construit grâce à un système géométrique, modulaire et répétitif, des arcs souvent twistés qui nous surplombent et semblent marcher dans l'espace d'exposition.



Richard SERRA, One ton drop (House of cards), 1969



Anthony CARO, Table Peice XLVII, 1967



Anthony CARO, Table Peice VII, 1966

appuyer

Nous avons vu que Cadere déposait ses bâtons colorés dans les espaces des galeries, mais nous aurions pu ajouter qu'il ne le faisait pas n'importe comment; il ne les abandonnait pas. Ils ne gisaient pas au sol par exemple, mais ils étaient appuyés, dans une verticalité assumée, contre les murs des galeries. Ils étaient souvent dans des angles certes, mais ils restaient néanmoins dressés et stables, ce qui renforçait leur présence et leur symbolique.



Anthony CARO, Table Peice XXX, 1967

Cette fonction d'appui, Serra va l'expérimenter de nombreuses fois, dans un contexte très différent. Il utilise des plaques de métal épaisses et lourdes qu'il appuie les unes sur les autres, ou sur les murs des salles d'exposition. Parfois ce sont les courbures données en fonderie aux plaques qui en assurent la stabilité. Les ensembles souvent immenses, rivalisent avec le paysage ou la ville. Placées en équilibre, surplombant de toute leur masse les spectateurs qui peuvent déambuler autour et au milieu d'elles, elles s'imposent, par leur physicalité mais aussi par la recherche formelle de Richard Serra qui fut fortement influencé par Brancusi à ses débuts pour la rigueur et l'immédiateté - ce qui n'exclut pas la profondeur ni la complexité - de ses propositions.

Avec la série des **Table peices** d'Anthony Caro, là encore, point n'est besoin de système d'attache compliqué pour que la sculpture tienne, mais par contre beaucoup de subtilités dans le jeu des contrepoids et des petites pattes soudées qui permettent aux sculptures de tenir en équilibre, le jeu pour Caro étant de concevoir systématiquement ses sculptures en débord des socles qui les reçoivent.

tenir à un fil

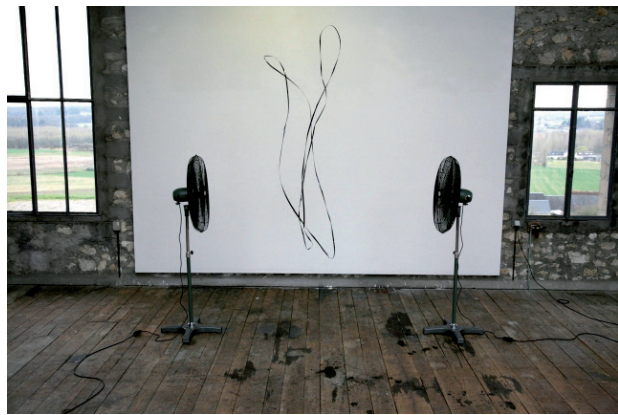


Philippe RAMETTE Sans titre (le funambule), 2011

Philippe RAMETTE Sans titre (marionnette), 2007

Philippe Ramette met régulièrement en scène des figures de l'absence. Alors qu'il expose habituellement ses prothèses et autres harnais et nous invite à nous imaginer à la place du corps évanoui de l'artiste, l'exposition de 2011 au CRAC à Sète convoque une autre figure, celle d'un Christ-pantin, devenu la marionnette de la croix papale.

Le renversement des figures d'autorité est en place, et la croix elle-même au sol; tandis que la magie du funambule monte elle aussi d'un cran lorsque l'on découvre le chemin de fil (en acier soudé) qui traverse les salles en hauteur. Si la position du funambule n'est pas rassurante la rectitude du fil et sa tension sont au moins le gage d'une traversée possible. Ici le fil ne fait pas que léviter, il ondule de salles en salles. Du Christ au fil de ferriste, il est question de chute, mais aussi d'envol et de montée au ciel.



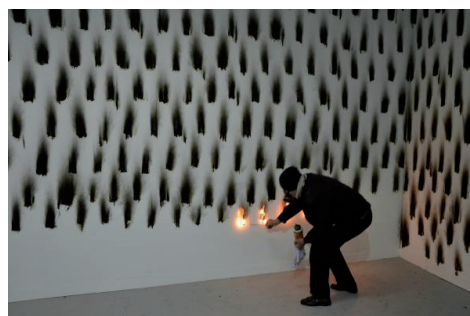
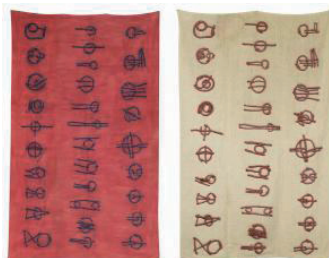
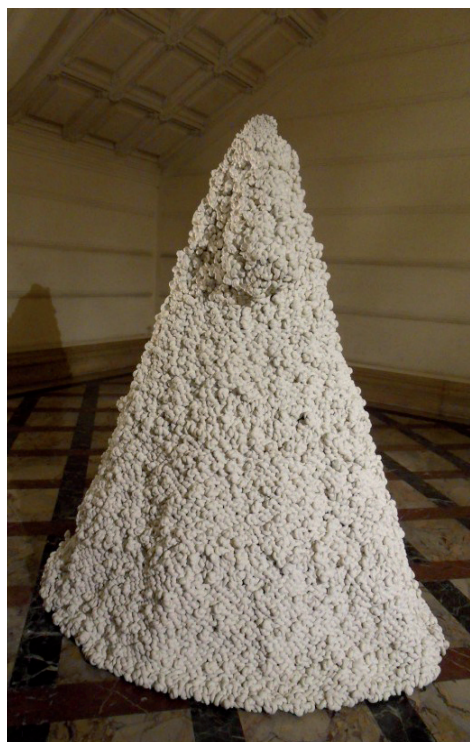
KEMPINAS ZILVINIAS, DOUBLE O, 2008

Les oeuvres de Zilvinas Kempinas surprennent par la simplicité des moyens mis en oeuvre et les effets de fascination enfantine qu'elles procurent. Des ventilateurs positionnés en ronde ou en vis-à-vis dans l'espace, ou parfois tournés vers le mur, génèrent des flux d'air qui font voltiger une bande magnétique qui ne sort jamais de leur emprise. La bande noire et fine lévite, mue par les mouvements de l'air, portée par le souffle des ventilateurs. Elle reste pourtant comme magiquement emprisonnée dans la zone d'influence des ventilateurs. Elle tournoie, ondule, virevolte mais reste dans l'espace invisible et cahotique des courants contraires qu'elle redessine et nous permet d'appréhender.

Le spectateur ressent lui aussi la brise des ventilateurs et leur son qui gronde ajoute au caractère hypnotique de l'installation. L'air devient tangible, et l'on sent qu'il peut devenir lui même un appui.

nouer

Si ces figures de fils et de liens sont toutes en légèreté, plusieurs autres artistes ont montré les possibilités infinies de nouages, de tressages, de ligature... Duchamp était un premier jalon, mais voici un artiste important pour la question des nouages bien que moins connu.



Christain JACCARD et le concept supranodal, années 80.

Christian Jaccard, artiste au nom prédestiné, a travaillé deux énergies contraires: les nouages accumulatifs et les brûlis, la dynamite, les combustions.

Son travail a d'abord été celui d'un peintre qui s'est progressivement mis à fabriquer ses outils de peinture: ses premières oeuvres vers 1972 sont des lithographies d'empreintes de cordes et de déchets. Puis il assemble des cordes de chanvre, de jute et de sisal en nouages complexes afin de créer des outils d'empreinte (avec frottis de graphite, cendres de brûlis...). Progressivement les outils s'autonomisent, et vers le milieu des années 80, ils peuvent être exposés comme objets autonomes, en installation ou comme sculptures. Christian Jaccard fait le lien entre Support Surface, le Land Art, un art de la peinture comme processus et de la performance explosive.



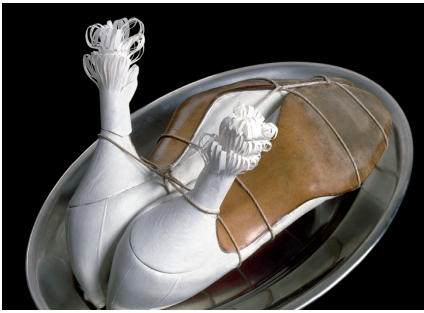
*Giovanni ANSELMO, Sans titre
(granit, laitue, fil de cuivre), 1968*

Il y a dans l'action de lier un dialogue avec l'altérité. Lier c'est rassembler, associer, de gré ou de force, au moins deux éléments. Trois avec le lien. Et le sens se fait dans le va-et-vient entre les parties, qui peuvent être différentes ou non. Bref le lien est relationnel, tandis qu'un verbe comme nouer implique l'action sur le lien lui-même : le fil, le ruban.. qui peuvent enserrer quelque chose d'autre autant qu'eux-mêmes en boucles autotéliques. Apparaissent alors sculptures, tricots, tapis ou autres tissus. Un lien n'existe pas vraiment tout seul tandis qu'un noeud le peut. Le noeud est en dialogue avec le plein et le vide.

Plus que la pierre ou la laitue fraîche à renouveler régulièrement, la matière première de cette sculpture d'Anselmo, c'est le cuivre et son potentiel, sa symbolique énergétique.

D'une dimension métaphysique, le travail d'Anselmo propose des dispositifs ou «cheminements» où le moi disparaît dans la perception de l'énergie cosmique ou s'y perçoit comme relié. Le vivant, la mort, la gravité, les forces électromagnétiques parcourent son oeuvre où les boussoles sont incrustées dans le granit, et les éponges compensent la dilatation des poutrelles de métal (Respiro, 1969).-

ficeler, emballer



Meret OPPENHEIM, My nurse maid, 1936
CHRISTO et JEANNE CLAUDE, Emballage du Reichstag, 1995, Surrounded Island, 1983
Laurence NICOLA, S'évader, 2009

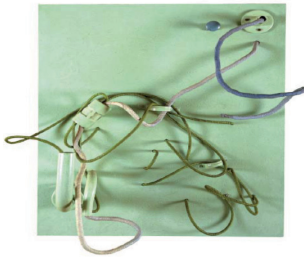
Vers la fin des années cinquante, Christo arrive en France et commence à exposer avec le groupe des Nouveaux Réalistes en 1964 des oeuvres énigmatiques, objets empaquetés et ficelés dans des morceaux de couvertures, des bâches plastiques... Disparus sous des enveloppes frustes, les objets laissent deviner leur silhouette. Pied de nez et jeu de cache cache avec la sculpture.

En collaboration avec Jeanne Claude, sa femme, qu'il rencontre ces mêmes années et avec qui il va émigrer à New York, il va développer une pratique in situ, à l'échelle du paysage et de la ville, mettant parfois plus d'une dizaine d'années par projet pour les réaliser. Mais le résultat est là, et leurs interventions, toujours courtes en regard du temps passé à les faire accepter et les rendre possibles, modifient durablement dans la mémoire du public les lieux ainsi investis. Une manière de révéler le monde en le cachant.

En regard, une oeuvre intimiste de Laurence Nicola, **s'évader**, où le lit hésite entre le cocon et la camisole de force.

relier

Relier introduit la notion de distance. Pour relier, il faut au moins deux éléments physiquement disjoints. Plutôt qu'une ligature, le lien qui relie est un vecteur, voire un véhicule (d'énergie, d'informations...), une route, un couloir, un fil conducteur.



*Eva HESSE, Ingeminate 1965 et C Clamp Blues, 1965
Jessica STOCKHOLDER, Sweet for Three Oranges 1995*

L'oeuvre d'Eva Hesse accompagne le mouvement minimaliste en lui adjoignant une réflexion sur l'incarnation étonnante. Ses premières recherches sortent littéralement du cadre. Ainsi des câbles électriques, recouverts de fils tournicotés, sortent de ses tableaux, pluggés ici ou là. Ses fils torsadés prennent progressivement plus d'importance et de volume, dans des comparaisons anatomiques ou cellulaires diverses. Sa mort prématurée à l'âge de 34 ans d'ue certainement à l'utilisation sans masque de la résine, n'a pas empêché qu'en dix ans elle bouleverse la scène sculpturale internationale.

Les installations de Jessica Stockholder se sont déployées plus tard dans les années 80- 90 dans de grands espaces d'exposition dont elle ouvrait et repeignait les cimaises, accrochant des envolées de portes de frigos, de tapis, de paniers de fruits etc; afin de proposer des sortes de tableaux volumiques très colorés où les jeux de plans et de masse étaient très inspirés par la peinture.

La liaison se fait ici le plus souvent par le travail de la couleur (le recouvrement partiel par une même couleur d'un objet à l'autre fait le lien et uniformise par-delà les disparités formelles) et de cordages-vecteurs qui ne sont pas forcément constitutifs des accroches, mais viennent souligner ou contredire la composition de l'ensemble.



*Berlinde de BRUYCKERE,
sans titre, vers 2010
Louise BOURGEOIS,
Why Have You Run So Far Away, 1999
Jana STERBACK, Vanitas,
Robe de chair pour albinos anorexique, 1987
Anette MESSAGER, Pénétration,
dentelière Mylène SALVADOR, 1996*

coudre

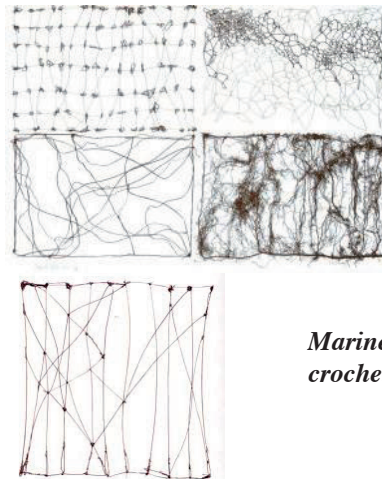
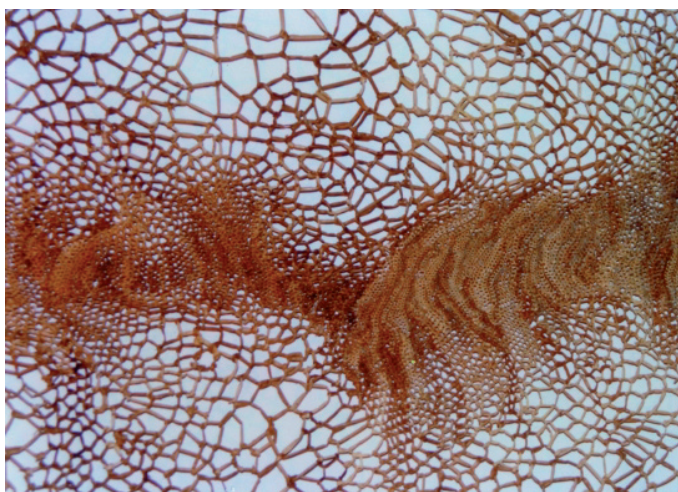
aiguilles, crochets, fuseaux...

La sélection proposée en illustration de cet article peut paraître violente, mais l'aiguille est un outil piquant à défaut d'être tranchant. Beaucoup d'autres oeuvres auraient pu être évoquées tant cette pratique est diverse. Les oeuvres retenues me semblent symboliques du rapport au corps étroit que la couture entretient.

Le travail de Berlinde de Brucyckere associe la cire, le cuir et les vieux tissus. Elle y rajoute fréquemment des structures portantes, lampadaires, potences, crochets, meubles ... ou enfermantes, notamment des vitrines qui ont le double avantage d'être structurantes par la géométrie de leurs constructions et de laisser passer le regard. La pièce ici présentée est à l'image de l'ensemble de son travail qui mêle une image de décomposition morbide des chairs et un mixage du corps humain et du corps animal, mais aussi de ce qui est employé pour dresser le corps animal, c'est-à-dire, harnais, licols, jougs... la couture est fine, et renforcée par l'utilisation de la cire, fond, uniformise les corps. Cette oeuvre dérangeante a acquis ces derniers temps un niveau de délicatesse étonnant.

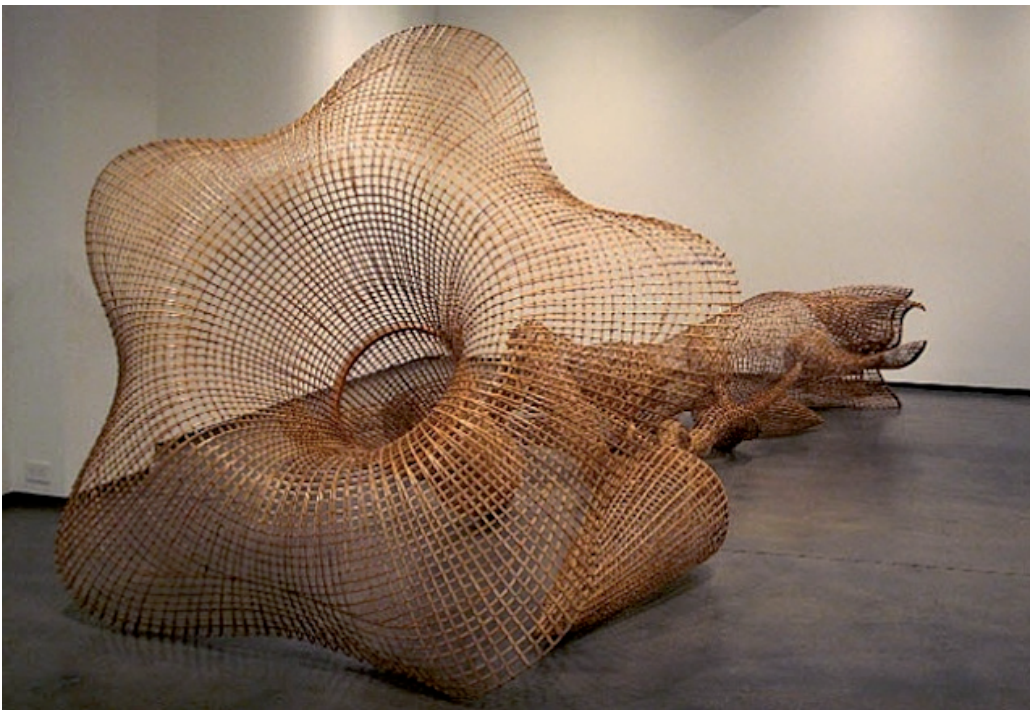
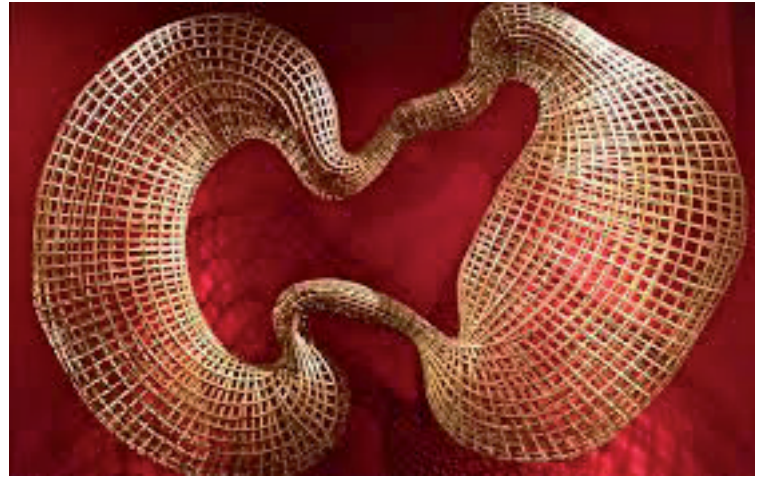
Jana Sterback est connue pour la présentation qu'elle a fait dans les années 80 d'une série de performances où elle porte des robes de chairs animales cousues par des couturiers avec un fil polyester noir. Les robes étaient portées puis séchaient sur un mannequin le temps de l'exposition, devenant proche d'un cuir patiné qui révélait les assemblages du patron utilisé pour leur confection. La portée symbolique de cette oeuvre est très forte. **Vanitas, robe de chair pour albinos anorexique** a marqué durablement l'art contemporain.

La pièce d'Anette Messenger, **Pénétration**, réalisée par la dentelière Mylène Salvador pour l'exposition Métissage en 1996 joue sur l'effilochage de fils que la dentelle au fuseau entrecroise et la correspondance en canaux veineux des fils bleus et rouges.



*Marinette CUECO
crochetage d'herbes*

Le travail de Marinette Cuecco se situe dans une toute autre sphère mais est aussi remarquablement exigeant. Elle le réalise à mains nues ou avec de petits outils de bois qu'elle confectionne. Cette artiste procède à la cueillette minutieuse et patiente d'une très grande variété de plantes qu'elle tisse ensuite en tableaux abstraits, dont elle enferme des pierres prises dans des filets étroits, ou qu'elle assemble en herbiers. Intervenant aussi dans le paysage, elle tresse de grandes herbes comme des chevelures ou des lianes pour s'enfuir.



Martin PURYEAR, Old mode, 1985
Richard DEACON, Keapping the faith, 1992
Sopheap PICH, Morning glory, 2011
Richard DEACON, détail du montage de Laocoon (modules), 1996



tresser



Richard DEACON, Laocoon, 1996

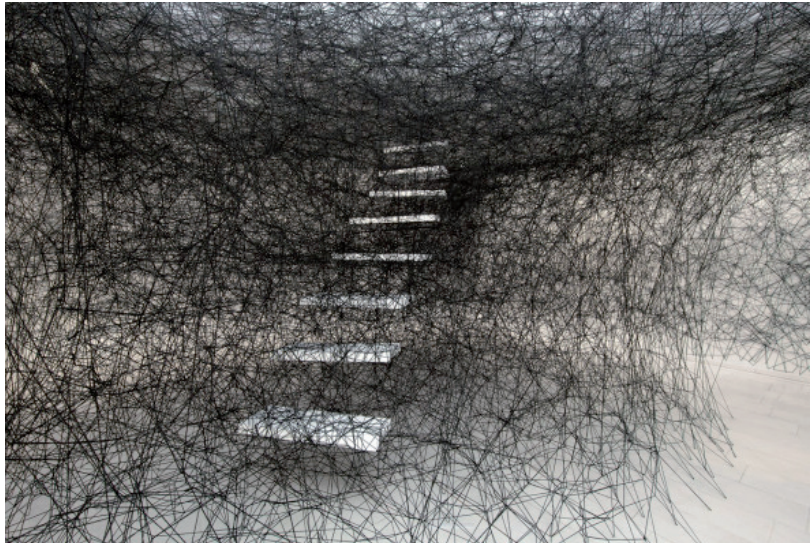
Klaus SYFANG, sans titre, 2009

Le tressage de la vannerie permet la construction de volumes, ajourés ou non, par la ligne. Méthode architecturée et mathématique, elle s'apparente soit à un tissage en volume, comme dans le cas de la vannerie à arceaux et à montants parallèles; soit à la couture par le biais du montage des torons d'herbes, cousus serrés en spirale.

Sophie Pich retrouve la tradition cambodgienne dont il est issu en réalisant ses volumes d'une autre manière encore : les tiges sont posées les unes sur les autres, en quadrillage, et à chacune de leur intersection un noeud est fait avec un petit fil métallique.

Le **Laocoon** de Richard Deacon n'est pas à proprement parler de la vannerie puisqu'il s'agit plutôt de bois cintrés à chaud puis boulonnés sur des pièces métalliques, mais cet artiste s'intéresse depuis toujours à des mixages de techniques qu'il laisse apparents. Certaines similitudes formelles existent et nous en sommes en présence d'une circonvolution serpentine où l'espace interne du noeud autant que du tube qui le constitue est offert au regard.

Klaus Seyfang, considéré comme vannier plus que comme artiste, développe néanmoins une vision du panier sensible, non précisément symétrique et anthropomorphe.



Chiharu SHIOTA, labyrinth of memory, 2012

nouer l'espace



VINCENT MAUGER, *SANS TITRE*, 2007

Vincent Mauger, habitué des constructions modulaires et des 'prises d'espace', tend une toile de sangles colorées à la MCNN de Nevers. Moyen efficace

Deux visions ici de la toile d'araignée, d'un effet tentaculaire et envahissant, avec un minimum de matière chez Vincent Mauger, où le caractère géométrique de la structure est dynamisé par la couleur, tandis que chez Shiharu Chiota, l'atmosphère oppressante est de mise. Si on peut dire que dans les deux cas l'oeuvre de Duchamp, **one mile of string** a pu être marquante, elle est traitée avec humour chez Vincent Mauger, et dans un rapport mémoriel à la mort, chez Chiharu Shiota puisque les liaisons de fils évoquent les liens qui la relie aux personnes disparues lors de l'incendie tragique de son village, dans son enfance, au Japon.

nouer le corps

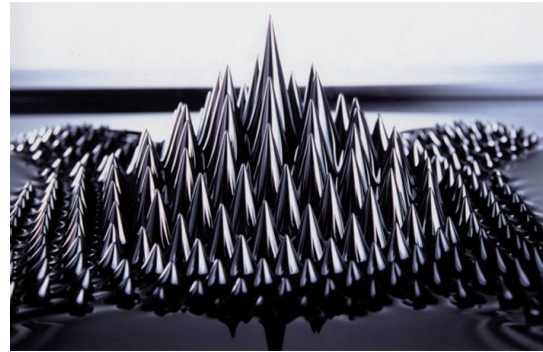


ABRAMOVICK & ULLAY, RELATION IN TIME, PERFORMANCE, 1977

Lors de la performance ***Relation in time*** Marina Abramovic et Ulay sont restés dos à dos les cheveux tressés ensemble pendant seize heures, à la 17ème heure, le public est entré dans la pièce pour une heure encore, la dernière, pendant laquelle très progressivement les cheveux se détachaient, au fur et à mesure que la fatigue faisait se courber les têtes des protagonistes.

Epreuve du temps, de la relation qui s'effiloche, la performance a été photographiée toutes les heures, ce qui permet d'en retranscrire le fil.

aimanter 1



Icham BERRADA, Le temps suspendu, 2009
Sachiko KODAMA, Ferrofluides, 2010
Tatiana TROUVE, 350 points towards infinity, 2010
Dominique BLAIS, distorsions spectrales, 2008



Les artistes qui utilisent les ferro-fluides - des nano-particules de fer magnétique dans de l'eau ou de l'huile - deviennent nombreux maintenant. Si Icham Berrada le fait dans un esprit où il ne désire pas que la main se sente au profit d'une facture d'épure scientifique (équipe Colloïdes Inorganiques du PECSA), Dominique Blais réinvestit cette technologie en la sortant de son contexte. Ses ***Distorsions Spectrales*** mettent en scène un tourne disque avec un aimant placé sous le plateau. En tournant, celui-ci anime la surface du disque et la musique - silencieuse en l'occurrence - semble se faire volume, matière!

Au Japon, Sachiko Kodama et Minako Takano tirent les ferrofluides vers un caractère plus animal, mais dans tous les cas, la sensation du vivant de cette manière mouvante, réactive et comme animé d'un mouvement propre, frappe.

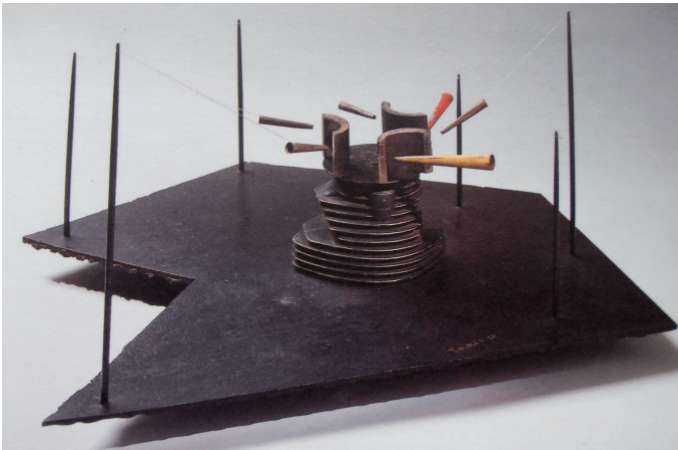
Concernant les aimants solides, Tatiana Trouvé fait en 2010 une proposition d'installation (***350 points towards infinity***) en utilisant de la peinture électromagnétique dont elle a recouvert le sol du Migros Museum de Zürich.

aimanter 2

Pour autant, bien avant l'émergence de cette jeune génération, Takis, artiste d'origine grecque arrivé à Paris en 1955, fut un pionnier dans l'art d'utiliser les aimants, qu'il s'agisse d'aimants en blocs, de limailles ou de ce qu'il appelait alors les «*hydromagnétiques*» (1969) et qui étaient déjà des ferrofluides.

Contrairement à Anselmo qui utilise plutôt le champs magnétique terrestre en incluant une boussole dans un grand bloc de granit d'un mètre par deux (*Direzione*, 1967-68) Takis développe une recherche où il met en présence aimants et matières aimantées.

Son oeuvre se situe à la frontière de l'objet industriel et urbain, avec ses séries de sémaphores inspirés des gares ferrovières, et de recherches issues de son dialogue avec la



TAKIS, *Télésculpture*, 1959

ANSELMO, *Direzione*, 1967-68



Pierre CARROUGES,
les machines célibataires, éd.n°1 1954

communauté scientifique, notamment avec le MIT où il séjournera à la fin des années 60.

Takis mixe aussi une forme d'art cinétique et de sculpture archaïque qui bien qu'abstraite confine à la stature humaine et à la sensation des processus désirants. Apparemment dénuées de sentimentalisme, mais pas de finesse, les oeuvres de Takis participent de la perpétuation du mythe des machines célibataires duchampiennes décrit par Michel Carrouges.

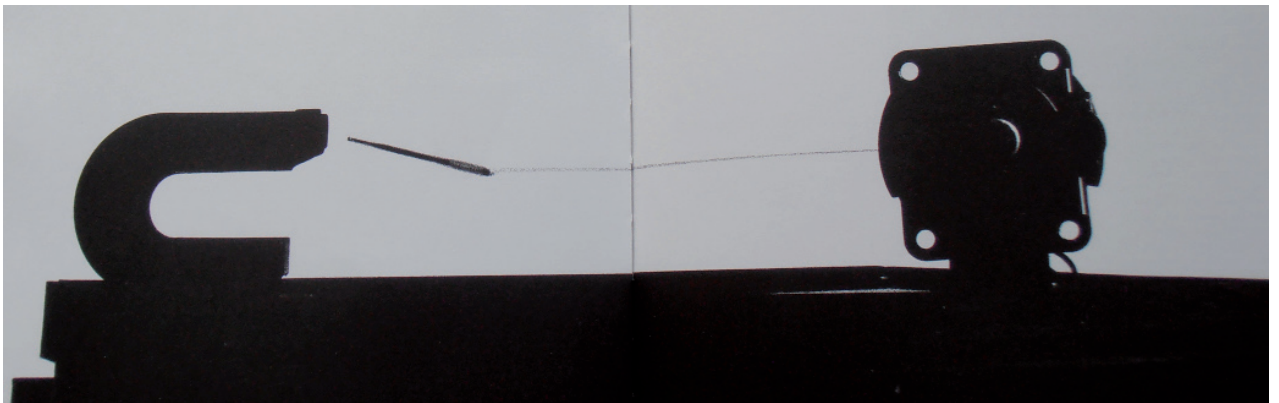
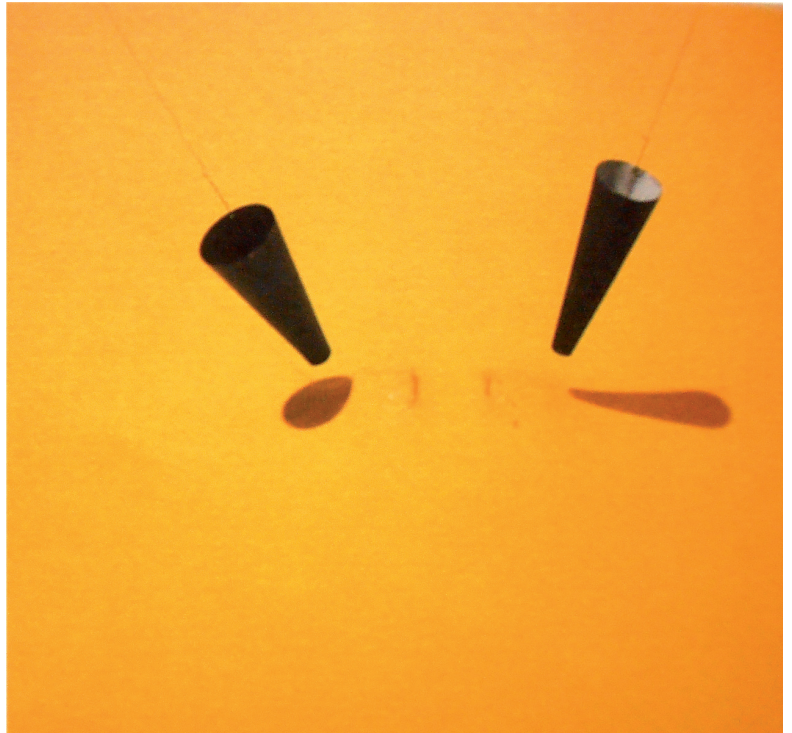
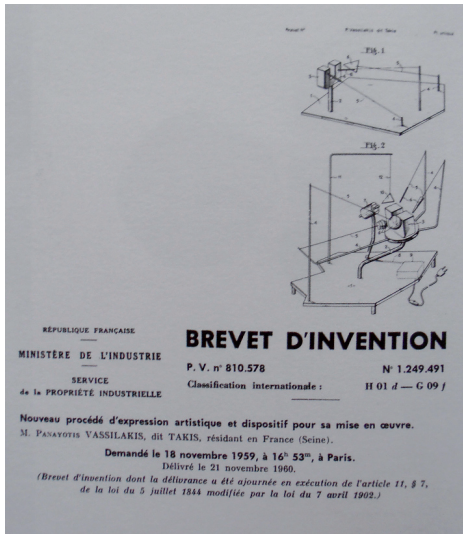
Ami avec Duchamp, mais aussi avec Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, il construit une Roue de Bicyclette à mouvement perpétuel, indexée sur le mouvement de la marée.

Cherchant à révéler des énergies invisibles, quasi mystiques, il complétera ses oeuvres par un volet sonore expérimental, créé grâce au vent, au métal et aux chocs et ondes liés à l'aimantation.

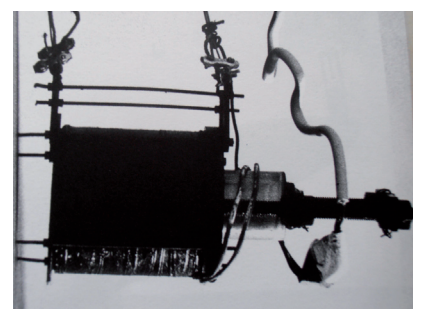
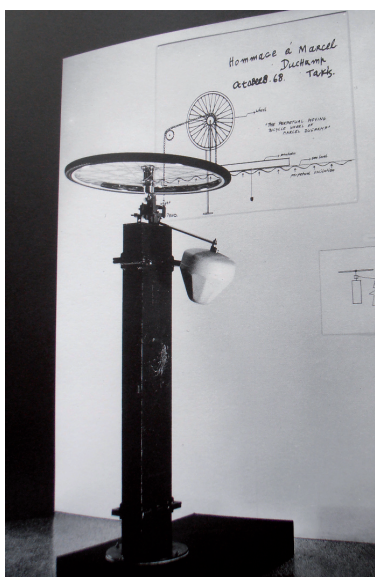
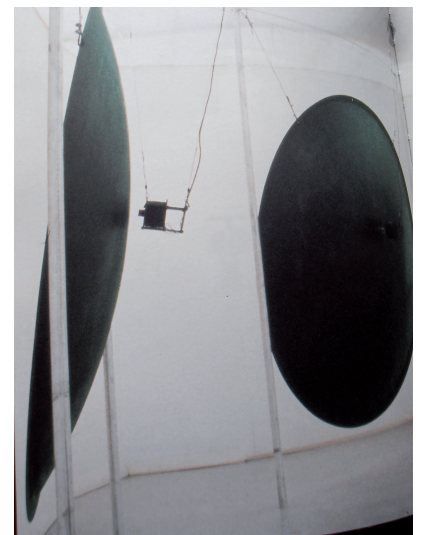
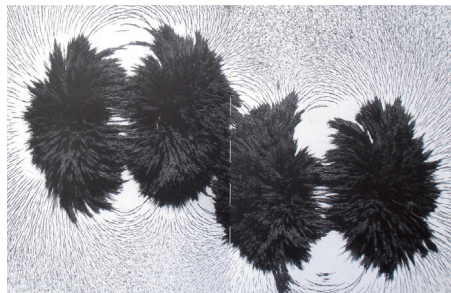
Phares, vecteurs, signaux, sémaphores, caisses de résonance,... les oeuvres de Takis sont à la fois antennes et réceptrices, capteur et émetteur des énergies de l'univers.

>> «Nous avons chassé du désert les symboles sacrés et nous les avons rempla-

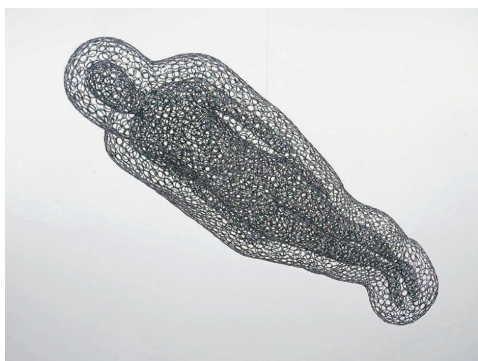
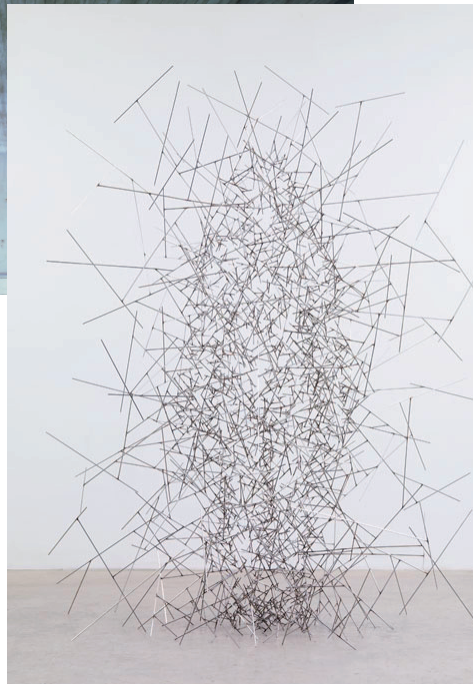
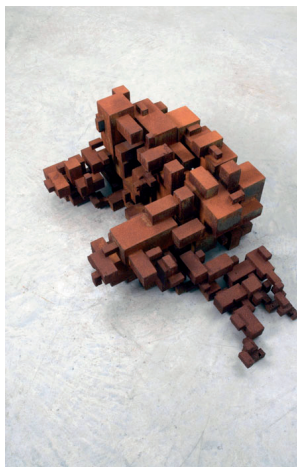
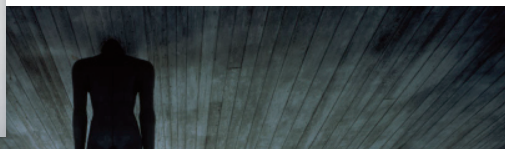
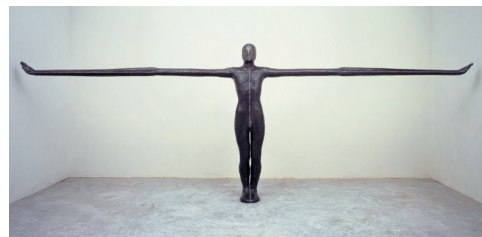
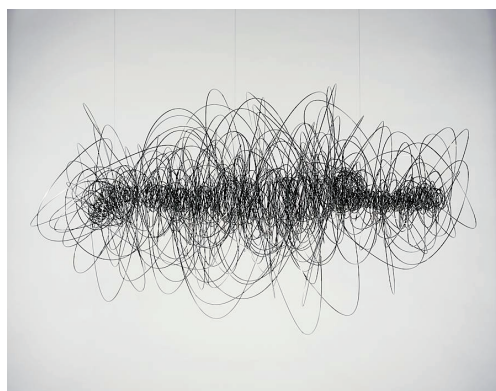
TAKIS, oeuvres de 1959 à 1977
 En bas à droite, un gros plan sur
 un marteau magnétique



Par conséquent Takis,
 gai laboureur des
 champs magnétiques et
 indicateur des chemins
 de fer doux
 Michel Duchamp
 62
 Très cordialement
 m. D.



souder le métal



L'ENSEMBLE : ANTHONY GORMLEY

Choisi pour la diversité des types d'assemblages métalliques soudés qu'il réalise, Anthony Gormley hérite d'une pratique dont Julio Gonzales a été un des grands initiateurs, la soudure autogène, qu'il a découverte lors de la première guerre mondiale quand il travaillait chez Renault. Gonzales devient le soudeur de Picasso entre 1928 et 1931 puis développe un travail d'incisions et de découpes de plans, pour ensuite réaliser des oeuvres de plus en plus libres avec des barres, des tiges, des objets trouvés. Son influence sur David Smith aux Etats Unis, ou Anthony Caro en Angleterre est énorme.

On retrouve un écho décalé de ses recherches sur les pleins et les vides chez Anthony Gormley qui explore les différents états du corps dans une recherche quasi mystique et au moins spirituelle. Il travaille au début de sa carrière des corps de plâtre qu'il recouvre de métal en laissant apparaître les lignes de soudure, toujours très géométriques, inscrivant comme un quadrillage à large carreaux sur le corps de ses sculptures. Le jeu sur les morcellements est unique par son caractère prolifère et envahissant qui représente, plus que le corps lui même, la manière dont l'énergie de celui-ci occupe l'espace ou s'y diffuse.

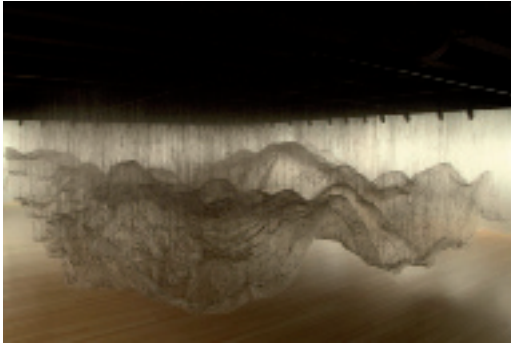
souder le verre



Anne Claude Jetz et Alain Calliste, Symphony, 2009

La pratique du verre borosilicate au chalumeau oxygène-propane permet une grande aisance de manipulation, qu'Anne Claude Jetz et Alain Calliste ont développée en se concentrant sur le filage plus que le soufflage. Cette technique se prête à des assemblages accumulatifs dont ils se sont fait une spécialité, alors que le chalumeau est utilisé plus traditionnellement pour le soufflage de perles ou de vaisselles. C'est le même outil et les mêmes matériaux qui sont utilisés pour la verrerie de laboratoire et les applications industrielles sont nombreuses.

coller



ONISHI YASUAKI, *REVERSE VOLUME (RG)*, 2012

La colle a longtemps été un élément important en peinture, colle de peau de lapin, colle d'os... mais devait toujours se faire oublier.

Progressivement les artistes se sont mis à accepter de montrer la colle, voire à créer comme Michel Blazy des œuvres uniquement en colle. Le pistolet à chaud offre cette possibilité de passer dans un temps très court du liquide au solide. Et lorsqu'elle se fige, cette colle garde tous les aspects formels de sa liquidité.

Onishi Yasuaki s'est fait connaître par une série d'installations intitulées «reverse volume», dans lesquelles il tend des lignes de fil de crin plusieurs mètres au-dessus d'une fine bâche plastique, elle-même posée sur des caisses en carton. Il dépose la colle depuis le haut sur les fils, celle-ci goutte et tombe sur la bâche. Lorsqu'il retire les caisses, le volume apparaît, comme une grotte, le dessous d'une silhouette montagnaise.

agglomérer



Hubert DUPRAT, Fourreaux de Trichoptères, 1980-1997
en haut : fourreau en pierres précieuses,
milieu : bassin de réalisation
en bas : un fourreau 'ordinaire'

Le travail d'Hubert Duprat convoque des champs apparemment très éloignés, l'art, la bijouterie et l'étude du comportement des insectes.

Déléguant à des phryganes, petits insectes amphibies de la famille des trichoptères, le soin de construire leur cocons à partir de pierres précieuses et non des petits cailloux qu'ils assemblent habituellement, il renverse les codes du faire artistique. La main de l'artiste disparaît, son savoir faire est remplacé par des ouvriers naturels placés dans des conditions exceptionnelles. Il met ainsi à leur disposition perles, paillettes d'or, lapis lazulis, ... que les insectes collent avec le mucus qu'ils sécrètent. Naturellement waterproof, ces petites constructions résistent au temps et font partie des productions les plus curieuses des années 80 - 90.



Jeff KOONS, One Ball 50/50 Tank, 1985

ANSELMO, Torsione n°2, 1968

Tony GRAND, Tryptique, 1987-88

CESAR, Expansion, 1970

Robert Smithon, Glue Pour, 1969



prendre



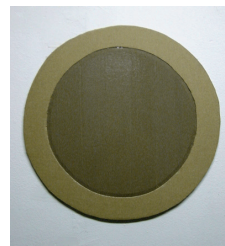
Luc CAMERON *Sugar bag*,



Immersion et recouvrement peuvent avoir un pouvoir de fixation et / ou de mise en forme important, notamment lorsque les matières utilisées passent du liquide au solide, et qu'elle «prennent». Ainsi le gesso de luc Cameron, le ciment d'Anselmo, les résines de Toni Grand, ou celles de Wim Van Woerth, toutes ces matières ensèrent et fixent en englobant. Le béton moulé de **Torsione** fait socle, contre-poids et saisine en même temps. Le gesso s'étend et déforme le petit sachet de sucre en une mesure du temps dense et envahissante. Les anguilles de Toni Grand apparaissent bien figées dans leur gangue de polyester, et construisent des modules géométriques à la Sol Lewit, un peu bancals, inquiétants, dans une perturbation fine du minimalisme.

César profite des nouvelles résines et colles polyuréthanes pour donner une vision d'une matière qui créerait elle-même la forme de la sculpture, dans une vision moins entropique que celle de Smithon dans **Glue Pour**.

Koons, par des jeux de densité arrive à nous faire croire à une équivalence eau-air quasi magique.



*Maurizio CATELAN,
A Perfect Day, 1999*

*Olivier BLANCKART,
The Remix Saigon, 1998
Les quasi-objets, le miroir,
2011*

Inventé à la fin des années 20 pour délimiter les zones à peindre dans l'industrie automobile, le scotch s'est très vite répandu comme un élément pratique et utile de la vie quotidienne. Peu noble, le scotch a pourtant des qualités : il résiste à la traction, à l'humidité, et existe dans une large variété d'aspect et de format. Il a pour lui, comme la bobine de fil, de condenser en un point l'image de l'infini, une ligne enroulée sur elle-même comme un serpent, que son adhésivité permet de tendre très rapidement d'un point à un autre.

scotcher



Gilles BARBIER, *Porte de Téléportation*, 2007
Monika GRYZMALA, *Raumzeichnung (Logarithm)*, 2013

Ainsi Monika Grysmala, artiste tchèque, est connue internationalement pour ses vastes environnements de scotch noir, proches dans le sens et dans la physique de synapses ou de connections neuronales. Très graphiques, avec ses lignes de tensions, mais aussi les petits morceaux découpés en éclats et collés aux murs, ses œuvres sont une des rares à jouer aussi des touillons que le scotch en masse peut créer.

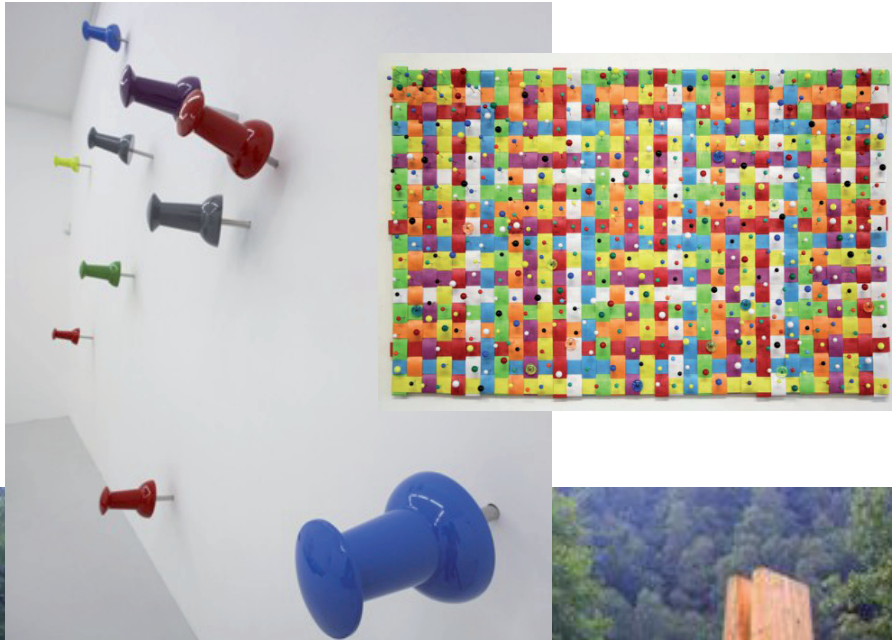
Dans une pratique plus mixte, Olivier Blanckart associe le scotch à du Kraft, du carton et de la mousse polyuréthane et recompose en trois dimensions des photographies icôniques de l'art ou du photoreportage. Le schématisme induit par la largeur des bandes de scotch nous fait redécouvrir la violence ou la spécificité d'images que leur notoriété avait recouverte et rendue finalement invisible. C'est donc à un dévoilement par recouvrement qu'opère Blanckart.

Tandis que Maurizio Cattelan scotche littéralement au mur son galeriste milanais, Massimo De Carlo, rendu aussi impuissant qu'un insecte.

Gilles Barbier n'a besoin que de quelques centimètres de scotch pour nous faire décoller, et rêver devant son minimaliste **portail de télétransportation** sur laquelle une feuille A4 blanche porte la mention 'momentanément en panne' 'veuillez nous excuser, l'équipe du musée'.

Cette œuvre très simple - et très belle à mon goût - me rappelle Flaubert qui écrivait que le fantastique devait 'porter des habits de flanelle', c'est-à-dire se présenter en costume de tous les jours pour être véritablement efficace et perturbant.

épingler



Jérémy GOBE, *Le monument aux mains*, 2012
Lilian BOURGEAT, *Push pin*, 2010

Antoine PERROT, *Jours de bonheur*, 2011
Memet Ali UYSAL, *Spin*, 2010

Les petits éléments de fixation comme les épingles se prêtent aisément au grossissement ou à l'accumulation. Chez Jérémy Gobé, elles sont invisibles mais structurantes, tandis qu'Antoine Perrot les affiche clairement comme la ponctuation de ses jeux colorés dans la série ***Jours de bonheur***.

Lilian Bougeat et Memet Ali Uysal, font écho aux recherches de Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen sur l'agrandissement des objets du quotidien, dans des proportions moindres que le couple Oldenburg, mais avec une grande régularité chez Bougeat, et un investissement du paysage bien senti chez Uysal.

post(illon)er

« Tout ce que l'artiste crache, c'est de l'art »

Kurt Schwitters / Jouffroy, Alain.
XXe siècle, essais sur l'art moderne
et d'avant-garde, Fage, 2008



On KAWARA, I got up at 9.47 AM, 1978

Alliance de quelques micro-grammes de salive, d'un bout de carton et d'un minuscule bout de papier, le timbre, la colle et la carte postale forment un trio qui libèrent les artistes des galeries, dans un mouvement large qui englobe Fluxus, le mail art et beaucoup d'individualités. Même si les cartes postales sont au départ à destinataire unique, elles seront ensuite exposées en institutions, et gardent quelque chose d'une intimité dévoilée et assumée.

Les oeuvres postales de On Kawara sont parmi les plus marquantes car les plus simplement radicales. La série des télégrammes «I am still alive» montraient par effet retour la potentialité de la mort de l'artiste ou de l'ami : «still alive» au moment où ces mots sont écrits, sont postés, mais quid entretemps? Même à une époque où l'instantanéité des moyens de communication a beaucoup évolué, ces petites phrases restent savoureuses car elle pointent toujours le temps de décalage entre émission et réception.

Quant à la persistance des cartes 'I got up', elles semblent certaines années être une manière pour On Kawara d'établir une régularité dans une vie de voyages et de déménagements incessants.

saisir



*Pierre LABAT
Gallilée &
L'équateur Naturel, 2013*

*Giuseppe PENONE
Il poursuivra sa croissance
sauf en ce point, 1968*



Figurée et pourtant bien réelle, la poigne - non de fer mais d'acier - de Penone, enserre l'arbre qui dans sa croissance va lui-même l'enserrer, dans un mouvement de double saisie où l'on ne sait plus qui de l'arbre ou de la main tient l'autre.

Pierre Labat, dans un geste de rassemblement, semble tenir à pleine mains les tiges d'acier. C'est la trace de l'action qui semble montrée et l'oeuvre est nette, mais le doute demeure, la confiance en la plastiline est réduite. Est-elle un cache par dessus une soudure ou bien a-t-elle elle-même la force de maintenir ensemble et bien rangées les tigées d'acier de l'*Equateur naturel*? C'est dans l'écart du doute que le magie opère.

pincer



Guillaume CONSTANTIN, *fantôme du quartz v*, 2013
Noël DOLLA, *Étendoir II*, 1967 & Vincent MAUGER, *sans titre*, 2010



Pincer, prendre en étau, prendre en sandwich... Guillaume Constantin réagence, redistribue leur place aux objets. Etrange présentoir que cette étagère où les éléments montrés, coquillage, morceau de statue, caillou, petite pièce en métal... le sont sous forme de cale, coïncés dans la dynamique d'un feuilletage précaire.

Dans les oeuvres de Dolla ou Mauger, ce sont des matériaux minces, tissus, contreplaqué, qui sont tenus sur un axe par des outils, pince à linge et serre-joint, pour l'un dans une revisitation amusée de la toile du peintre, pour l'autre dans la stratégie de déploiement maximal d'un volume à partir de la découpe d'un plan uni, plat et rigide.

L'**usage du quartz** inverse les données. Point n'est besoin ici de pince d'aucune sorte, de tiers outil, voire même ici une pierre qui pèse, et c'est le mince qui pince.

visser, boulonner



*Richard DEACON, Quick, 2009
et Last minute, 2007*

Richard Deacon s'est fait connaître par ses recherches sculpturales de découpes et d'assemblages bois - métal qui ne cachent pas leur process de fabrication. Abouties, collées voire résinées, vissées, serties, boulonnées, aggrafées, cintrées à la chaleur humide, ses oeuvres vrillent et donnent du bois un sentiment de souplesse et de force. La présence des vides est très importante, ainsi que la sensation du mouvement et les analogies corporelles.

Se réclamant «fabricateur» plus que sculpteur, il fait le lien avec de nombreuses pratiques artisanales, ce qui lui confère un statut à part dans la mouvance de la jeune sculpture anglaise. Les boulonnages, excessifs par rapport au besoin réel de la tenue des pièces, fonctionnent aussi comme des marqueurs graphiques et participent du sentiment de force qui émane de l'ensemble.

Mais Richard Deacon ne doit pas être réduit à ses oeuvres les plus célèbres, ses assemblages de tissus et métal des premières séries (***Art for other people***), ainsi que les céramiques et les pièces en tôle métallique constituent des pans tout aussi intéressants de son travail.

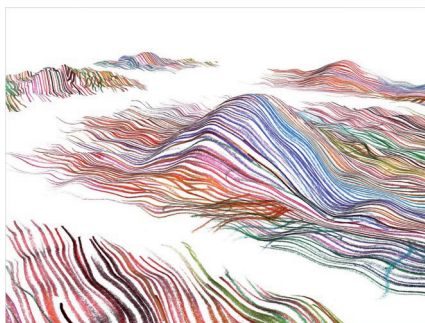




*Vincent MAUGER, Sans titre 2012
et des abscisses désordonnées, 2013*



Richard DEACON, Art for other people, 1983



Vincent MAUGER, Sans titre, 2009

Vincent Mauger associe les systèmes de boulonnages à des entretoises métalliques qui lui permettent de créer des volumes ajourés dans lesquels la notion d'espace prend tout son sens. L'espace n'est pas donné mais comme en train de se construire par saccades, à-coups successifs, ajouts, décalages et continuités. En croissance sur eux-même, entre la roue et le coquillage mécanique, les oeuvres dialoguent avec les jeux sur la représentation 3D qu'il détourne régulièrement.

articuler



Daniel DEZEUZE, Dipitique, 1982

Gerhardt RICHTER, Vier Glasscheiben, 1967

Mallachi FARRELL, Bomb Holliday, 2006

Articuler se réfère autant à l'anatomie, squelette et vocalises, qu'au discours ou à la machine. Supposant un lien dynamique et le mouvement rotatif autour d'un axe, l'articulation se prête au déploiement et introduit dans la sculpture des éléments de non-fixité. Elle peut toutefois évoquer le relâchement, comme ces pantins, non pas tout à fait déarticulés de Mallachi Farrell, mais pour le moins alanguis.

engrenner

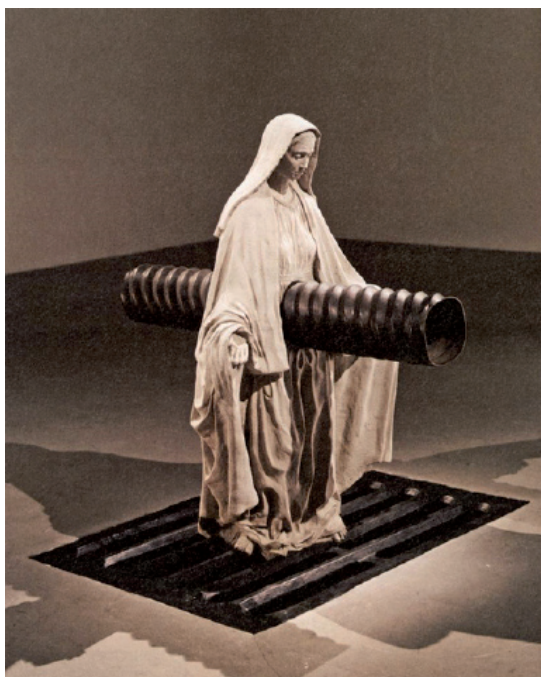


Jean TINGUELY Machine à gazouiller, vers 1960
Rebecca HORN, Schmetterling-Skulpture, 2000

Jean Tinguely explique que les rouages, en introduisant du mouvement dans ses oeuvres lui ont permis de se dégager de la question de la fin de l'oeuvre. Quand une toile est-elle finie? Il reprenait les siennes à l'infini dans une indécision qui finit par le laisser. Il commença ses premiers oeuvres mécaniques en souvenir de jeux d'adolescence où il construisait des dizaines de roues à eau dans la campagne suisse, jouant de la résistance de ses constructions de bois et de menu métal aux attaques des forces naturelles, eau, vent, froid...



Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950; oeuvre photographiée par Man Ray en couverture de «Le surréalisme même» en 1956; *Coin de Chasteté*, 1956, *Coin de chasteté avec moule en résine dentaire*, 1954 pour la version en plâtre, 1963 pour celle en bronze. La partie en plastique dentaire reste en plastique dentaire.



Robert GOBERT , *untitled*, 1997
FISCHLI ET WEISS, *les trois soeurs*, 1984
Luciano FABRO, *cul de ciel*, 2007



emboîter



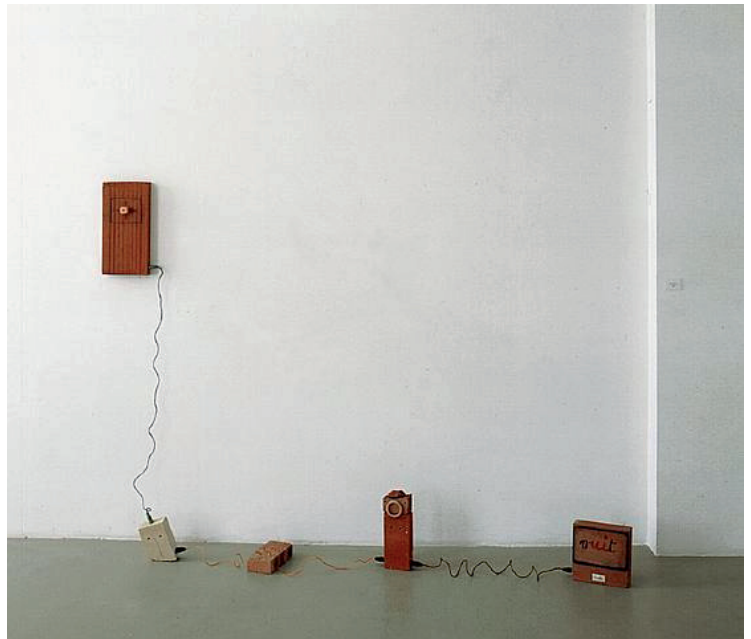
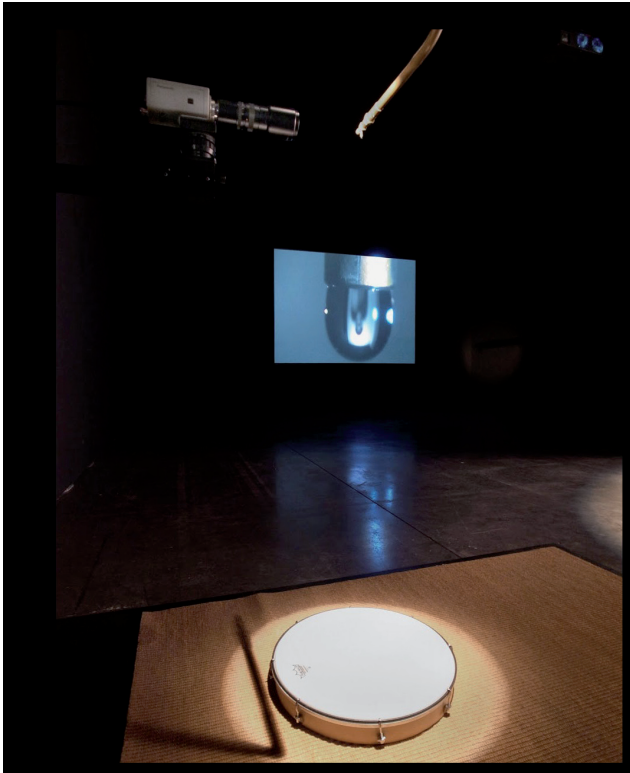
Etienne BOSSUT, le Laocoon, 2004

Les systèmes d'emboîtement constituent une des bases des modes de fixation en menuiserie, où tenons et mortaises ou queue d'aronde jouent un grand rôle ou en architecture (ossature bois ou appareillages de pierre). Ils sont présents sur un modèle dynamique en ce qui concerne les engrenages, bois ou métal. Dans la sculpture contemporaine, ils ont été utilisés pour leur puissance visuellement évocatrice, et les possibilités de constructions qu'ils offrent, de manière unitaire ou accumulatrice (Etienne Bossut).

La série duchampienne regroupant **Feuille de vigne femelle**, **Coin de chasteté** et **Objet dard**, forme un tryptique aux allusions clairement sexuelles. Moulé sur un corps de femme, et s'enfouissant dans un bloc en résine dentaire rose pâle, **le coin de chasteté** est une oeuvre assez poignante. Son moule en plâtre a servi à Man Ray pour la photo de couverture du «Surréalisme même» qui semble en volume positif, alors qu'en fait il s'agit de creux.

A l'imaginaire sexuel lié à l'emboîtement, Robert Gobert ajoute une dimension métaphysique. Même si son image est iconoclaste (une vierge en plâtre le ventre traversé par un gros tuyau et posée sur une grille d'égout), elle est très pertinente. Gobert condense l'absolu de l'Immaculée conception, la pénétration réelle et imaginaire, la disparition de l'enfant, le plein du ventre qui est en fait un vide, l'énigme du trou, l'acceptation de la grâce divine et l'évacuation potentielle de l'enfantement par le vide sous les pieds de la vierge. Ce n'est peut-être pas tant un emboîtement qu'une pénétration ou une traversée, puisque le volume pénétré n'est pas préexistant, mais du point de vue de l'enchâssement des idées, Robert Gobert propose ici une oeuvre vraiment forte.

connecter



Bil VIOLA, *He weeps for you*, 1976
Rébecca HORN, *le baiser du rhinocéros*, 1989

Robert FILLIOU, *western mandala*, 1980
DALI, *Le téléphone aphrodisiaque*, 1936

La mise en relation électrique des objets et les transferts d'informations que cela permet sont une source d'inspiration importante des artistes, avec ironie chez Dalí, poésie quasi-pataphysicienne chez Filliou, ou sous forme de réel arc électrique pour *le baiser des rhinocéros* exposé aux magiciens de la Terre à la fin des années 80.

Les exemples auraient pu être nombreux. J'aime particulièrement *He weeps for you* de Bill Viola qui conjugue à la fois la prise de vue filmée d'une action en train de se faire, (une goutte d'eau qui perle), la diffusion vidéo au mur du reflet du spectateur dans la dite goutte, la sonorisation par hauts parleurs de sa chute sur un tambour et la disparition de l'image du spectateur lorsque la chute de la goutte qui fait sortir du champ de la caméra, dans une sorte un micro-drame amplifié.

détecter



RANDOM INTERNATIONAL RAIN ROOM, 2012

La multiplication des types de capteurs et leur facilité d'emploi actuelle offre de nombreuses variations artistiques. Ainsi le groupe Random international a créé à Londres en 2012 une **Rain room**, où les spectateurs ont pu expérimenter un fantôme ancestral. Se ballader sous la pluie sans être mouillé.

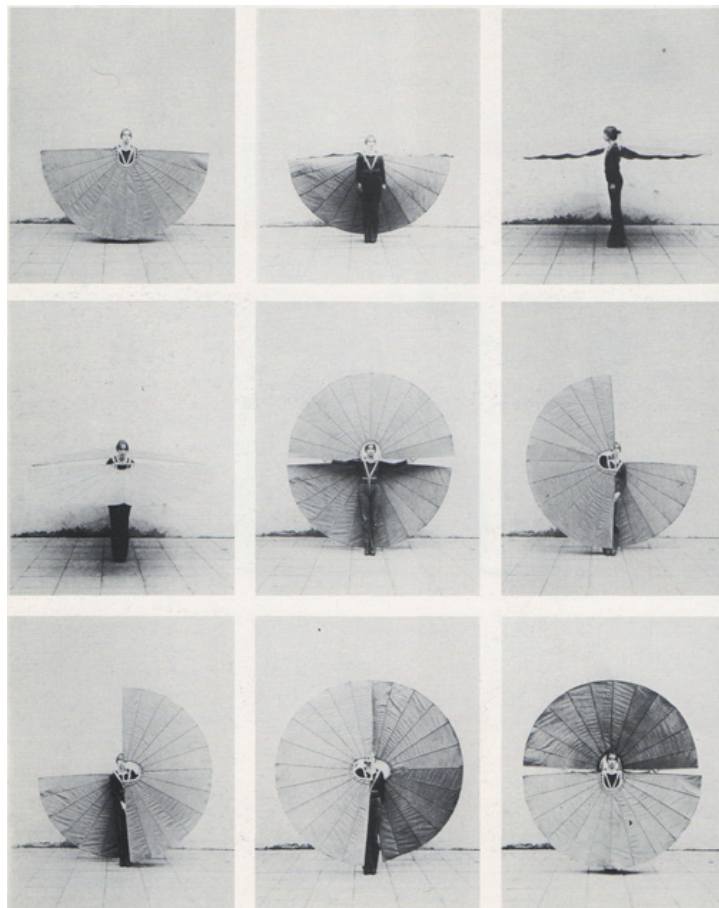
Grâce à un dispositif de mapping 3D composé de caméras, de lampes LED et d'un système de sonorisation dynamique, les déplacements du public étaient modélisés en temps réel, et commandaient le déclenchement ou non d'une pulvérisation battante. Il était ainsi possible de marcher dans la pièce en restant au sec alors qu'à 10 cm de soi la pluie battait son plein. Si devant Moïse la mer s'écartait, ici la pluie vous épargnait littéralement.

prothèses



STELARC, Expérience de corps amplifié: le troisième bras, 1988

Rebecca HORN, prothèses de la performance du Masque aux crayons, et des Finger Gloves, images de la performance White body fan, le tout 1972.



La prothèse confronte l'homme à la non-complétude de son propre corps. Qu'elle vienne en compensation d'une défaillance ou d'un accident, qu'elle pallie à une amputation, à la maladie ou à la vieillesse, ou qu'elle soit une recherche d'excéder son propre corps, comme chez Stélarc ou Rébecca Horn, elle pointe un plus et un moins, un besoin de modifier les limites et contours du corps et un besoin d'emprise sur celui-ci.

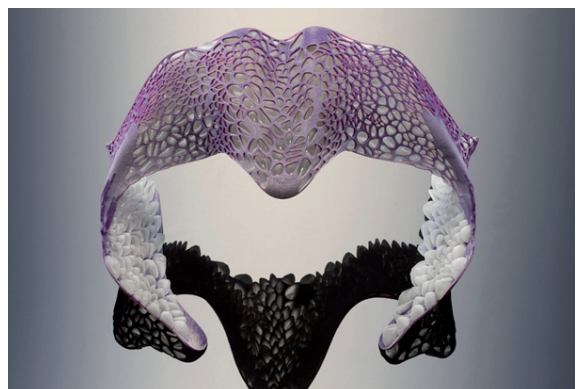
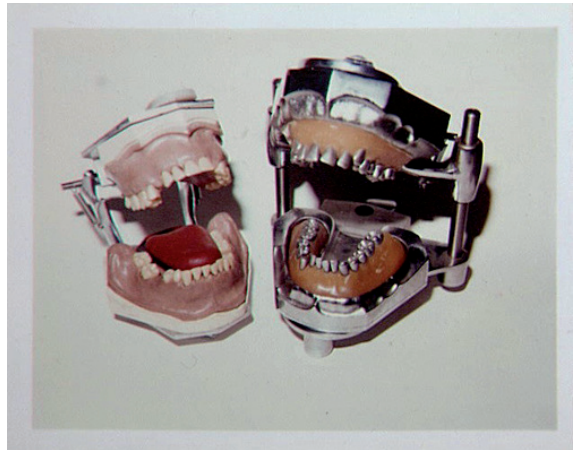
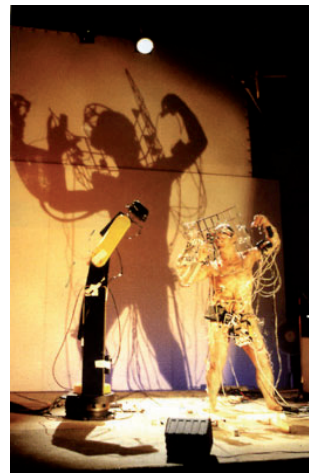
Rébecca Horn a réalisé dans les années 70 une série de performances dont nous restent les vidéos, des dessins et les objets d'extensions, doigts allongés, cornes, ailes...

Contrairement à Franz West, chez qui la prothèse se porte près du corps et ne semble pas rendre de service facilement identifiable, (cela se joue plutôt dans un corps - à - corps avec l'objet), Rébecca Horn nous emmène dans un monde de la distance, entre exploration et repli. Ses prothèses mettent à distance le monde en même temps qu'elles lui permettent de mieux l'éprouver et de s'en protéger: Ainsi la performance où elle tâte les murs à droite et à gauche d'elle avec des longues griffes ou les panoplies en éventails de plumes rétractables. Les références à l'animalité sont nombreuses, animaux mythiques comme la Licorne, papillons, rhinocéros...

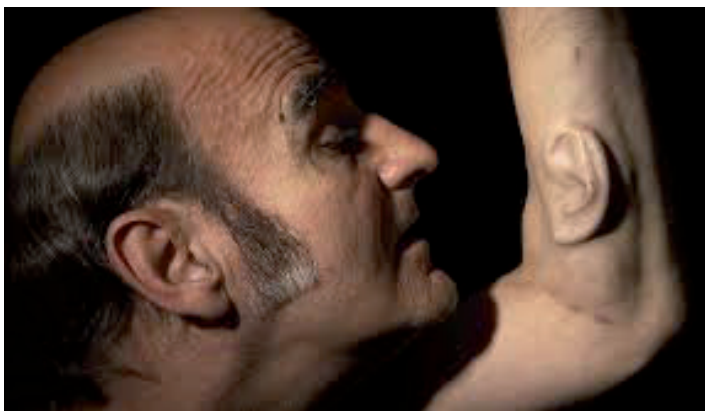
Dans les années 80, à la suite de ses performances suspensives, Stélarc développe le concept de 'corps amplifié' destiné à améliorer le corps humain par des membres articulés, notamment un troisième bras, des yeux lasers, etc. connectés à des émissions de données venant d'autres parties de son corps (internes : pulsations cardiaques, tension, influx nerveux, intestins...et externes : battements de pied) puis de données venant d'internet en temps réel. Une manière de palier la lenteur de l'adaptation corporelle naturelle de l'homme à l'évolution de son milieu en adjoignant au corps toutes les capacités possibles offertes par la technologie moderne.

Actuellement, Néri Oxman, architecte et chercheuse au MIT élabore des prothèses et des réflexions sur le corps et l'architecture à partir de méthodes d'impression 3D de matériaux multifonctionnels. Inspirée par le biomorphisme et les technologies additives, son laboratoire remet en question la construction parcellaire et la conception de la matière.

*Franz WEST, Pass Stucke, 1987
STELARC, corps amplifié, 1998*



*Andy WARHOL, False Teeth, photo, 1982-83
Néri OXMAN, Monocoque, Arache, Remora, 2011-2013*



Jean-Luc BICHAUD, Lautrec, 2006
STELARC, la troisième oreille, 2005-2007
KAWAMATA, Tree hut, 2008

greffer

La greffe se différencie de la prothèse en ce sens qu'elle met normalement en rapport non un corps et une machine, mais deux éléments de corps vivants (cellules ou organes), qu'il s'agisse de botanique ou de médecine, et dont l'un vient s'amalgamer intimement au corps de l'autre.

Le risque est celui du rejet, de la non-reconnaissance, de la non-compatibilité etc. Depuis longtemps pratiqué en agriculture, sur les vignes par exemple, la pratique de la greffe a accompagné l'évolution de l'homme.

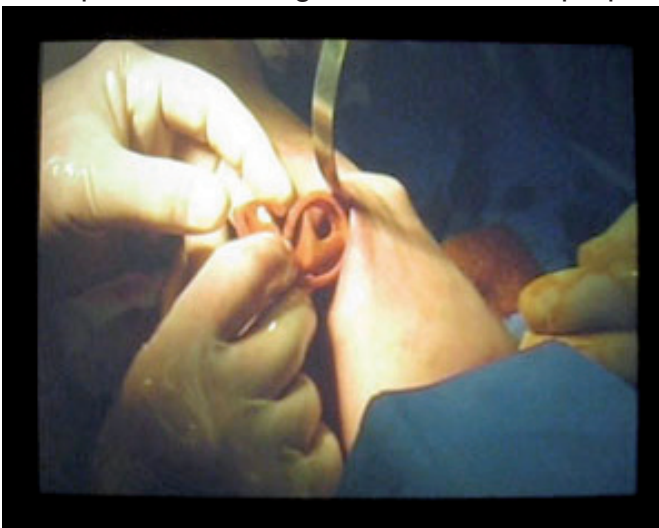
Jean Luc Bichaud en donne une version amusée avec **Lautrec** en 2006. travaillant régulièrement avec des végétaux il propose une greffe de crayons de couleur sur rosier portant le noms de peintres connus. C'est plus par extension que l'on peut parler de greffe dans le travail de Kawamata, qui se situe poétiquement entre le para-site et le plug-in.

La greffe proprement dite est par contre explorée par Stélarc dans le cadre de ses recherches sur le corps comme une architecture évolutive en se dotant d'une troisième oreille, cultivée à partir d'un greffon cartilagineux de son propre corps. Originellement l'oreille était conçue pour qu'un microphone bluetooth relié à internet y soit implanté. Cela rendait possible la consultation depuis un ordinateur des données sonores captées par l'oreille. Mais une infection post-opératoire a compromis l'expérience dans les premiers temps. Néanmoins l'ambition reste de pouvoir diffuser ce qu'une oreille peut entendre.

«Je ne vois pas le corps comme le site de la psyché ou de l'inscription sociale qui pré-suppose une sorte de moi, mais comme un appareil biologique qu'on peut redesigner.»
Stélarc, http://stelarc.org/_swf

Les recherches actuelles d'anatomies alternative de Stélarc portent sur une technique de prototypage rapide permettant d'imprimer des organes en 3D, les cellules souches embryonnaires remplaçant l'encre. Après le chercheur Robert J. Klebe de l'université du Texas qui a initié la méthode en 1988, cela rejoint les recherches actuelles de plusieurs laboratoires, l'INSERM au CHU de Bordeaux, ou l'université Heriot-Watt, en Ecosse.

Une exposition importante au centre d'art d'Enghien-les-Bains a eu lieu en 2009 et a présenté un large éventail de ses propositions.



hybrider



De manière plus intime encore que la greffe, l'hybridation réalise l'osmose de deux êtres au coeur du génome.

Il peut s'agir de l'hybridation de deux individus ou d'un être et des éléments d'ADN d'un autre être. Par extension, et par anticipation avant que cela soit scientifiquement possible, l'hybride est au coeur de l'imaginaire humain et de son panthéon divin ou cauchemardesque.

L'hybridation se prête à tous les jeux surréalistes, qui peuvent nous sembler communs aujourd'hui mais dont il ne faut pas minimiser la portée à l'époque de leur création, ainsi pour le *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim qui reste une oeuvre marquante de ce mouvement. Le *Loup table* de Victor Brauner mêle de manière intime un loup taxidermisé et une sorte de tabouret. Mais c'est la patte en biais du tabouret qui fait tout le charme de cette oeuvre, dans un mouvement où au delà de la jonction des règnes, l'objet s'anime.

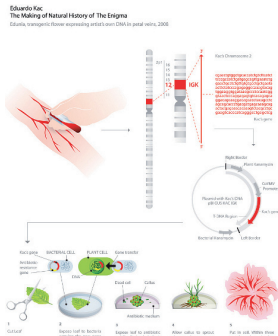


Kim MYEONGBEOM
Sans titre (bois de cerf) 2013
sans titre (pioche parapluie) 2013

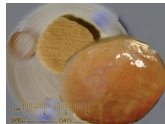
Thomas GRUNFELD
Sans titre Taxidermie 1996

Meret OPPENHEIM
le déjeuner en fourrure, 1936

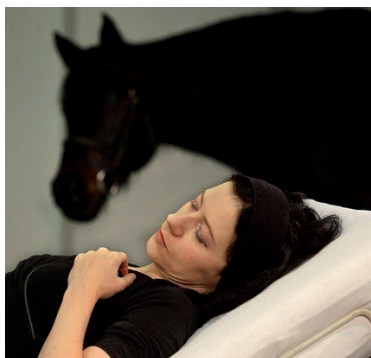
Victor BRAUNER
Loup-table, 1939-1947



Eduardo KAC,
Le lapin ALBA, INRA 2000
et Plantimal, 2009



Steak de molécules de grenouilles
Symbiotica, 2014



Marion Laval JEANTET et Benoît MANGIN, Art Orienté Objet, May the Horse Live in me, 2011

Les recherches actuellement les plus pointues sur l'hybridation sont réalisées entre autres par Eduardo Kac qui crée de 2003 à 2008 une nouvelle plante dont l'ADN est modifié par l'incrustation de gènes sanguins de l'artiste ('plantimal' Edunia, d'Eduardo et Pétunia). Le système de nervures des pétales de cette plante prend la couleur rouge des vaisseaux sanguins humain. Kac s'est aussi intéressé aux animaux: il a modifié génétiquement un lapin, nommé Alba, en lui ajoutant un gène fluorescent dans le noir. Peu avant, il s'était injecté «Time capsule» 1997, une puce qui l'identifiait à un animal. Au même moment, il devenait pour les fichiers administratifs, à la fois le propriétaire de son animal de compagnie et son animal lui-même. Décrites succinctement, ces expériences n'en sont pas moins des travaux de longue haleine qui mettent en relation une large communauté scientifique et questionnent les rapports entre société, législation, transgénétique, biologie, robotique et télécommunications. Eduardo Kac milite aussi activement pour la reconnaissance et le respect envers les hybrides.

Le duo Art Orienté Objet s'est intéressé à l'animalité par le biais de l'éthologie et de l'éthnopsychiatrie. Dans une tentative de rapprochement avec l'animal qui passe par la mimique et la création de prothèses à l'image de l'animal, le duo a passé un cap en 2011 en travaillant à une injection de sang de cheval modifié, en collaboration avec un laboratoire suisse. Alors que l'industrie pharmaceutique utilise quotidiennement du sang animal pour la fabrication de nombreux sérums, cette action a marqué les esprits.

Enfin, il faut citer le laboratoire artistique **Symbiotica**, fondé par Oron Catts et Ionat Zurr à l'Institut d'anatomie et de biologie de l'université d'Australie occidentale. Impressionnés par la première greffe d'oreille sur une souris en 1995, ils décident de mettre à disposition des artistes les recherches les plus récentes en biologie moléculaire et proposent des 'cultures de tissus organiques en tant qu'oeuvres artistiques'.

Chacun de ces artistes interroge les fondements de l'humanité et du vivant.

conclusion & ouvertures

Il est bien sûr difficile de conclure sur un sujet aussi foisonnant, et il est clair que ceci constitue une ébauche plus qu'un objet fini. Plusieurs notions mériteraient d'être rajoutées, les rapports au son, à la couleur et à la lumière, aux projections ou aux diffusions, ainsi que tout ce qui concerne les connexions, les intégrations corporelles, les rapports à l'architecture... mériteraient aussi d'être développés.

Néanmoins, travailler à ce classement par verbes d'actions m'a permis de mettre en relation des oeuvres apparemment éloignées et de les mettre en perspective du point de vue du fonctionnement tant pratique, technique, gestuel que conceptuel ou chimérique.

Il apparaît que les artistes, par des moyens parfois très simples, ont pu construire des oeuvres complexes, riches et incroyablement diversifiées. L'usage de la technologie a pu suivre très intimement les évolutions du moment comme la soudure chez Gonzales ou l'impression 3D chez Néri Oxman, ou au contraire se situer dans le rapport à l'artisanat ou au low tech intégral sans que la pensée de chaque oeuvre soit moins intéressante pour cela. Cela me pose aussi la question de l'accession à des outils de production ultra perfectionnés qui ne cadrent pas obligatoirement avec la sphère économique dans laquelle nombre d'artistes évoluent. Les rapprochements entre artistes, industriels et scientifiques sont nombreux quand on se penche sur le sujet, mais restent en fait très confidentiels à un niveau plus large, et semblent surtout le parcours individuel de certains artistes défricheurs. Cela évoluera grâce au développement des fab lab et des laboratoires de recherche art / techno / science... Mais nous sommes ici à la jonction de domaines qui ne se recouvrent pas entièrement.

J'avais par ailleurs le désir de mettre cette étude en rapport avec une partie d'explications plus techniques des modes d'attaches et d'accroches, que se soit :

- 1- au plan structural de la matière (liaisons atomique fortes et faibles, inter et intra moléculaires, les systèmes d'autoassemblages naturels, etc),
- 2- au plan de l'histoire de la représentation des liens et relations (cf/ Cartographie des réseaux, l'art de représenter la complexité de Manuel LIMA, Eyrolle 2013)
- 3- au plan des relations inter et intra espèces (relations de co-développement symbiotiques : comment la relation arbre-champignon/mycélium offre le modèle de compréhension de l'acceptation intra-utérine d'un corps étranger dans le cadre de la gestation des mammifères et donc la maternité humaine),
- 4- au plan de l'éthologie et la psychologie humaine (principes de l'attachement).

Cela était sous-tendu par une évolution personnelle qui va de la notion d'attachement - prison à celle d'attachement - relation, et qui m'amène à concevoir l'atelier comme une des plaques tournantes de ma relation au monde et aux autres.

En ce sens, le travail collaboratif que j'ai initié ces dernières années avec des artisans pour apprendre moi-même des techniques spécifiques (soufflage du verre au chalumeau et dans une moindre mesure soufflage à la canne), ou avec des entreprises pour l'utilisation de certains outils ou chaînes de production, se triple d'une réflexion interne sur la constitution même de l'atelier, de nouvelles pistes de travail sur l'organisation et l'assemblage de matières hétérogènes, et de relations nouvelles qui se développent avec d'autres artistes sur des projets communs, collaboratifs et / ou coopératifs.

C'est l'ensemble de ces pistes qui feront l'objet de mon projet de diplôme.